



TEMPO DE ESPERA:
Fortuna crítica da peça de Aldo Leite.





UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO EM ARTES

GILBERTO DOS SANTOS MARTINS

TEMPO DE ESPERA: FORTUNA CRÍTICA DA PEÇA DE ALDO LEITE

BELÉM/PARÁ
2022

GILBERTO DOS SANTOS MARTINS

TEMPO DE ESPERA: FORTUNA CRÍTICA DA PEÇA DE ALDO LEITE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Benedita Afonso Martins
(Bene Martins)

**BELÉM
2022**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Sistema
de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)

M379t MARTINS, Gilberto dos Santos
TEMPO DE ESPERA: Fortuna Crítica da peça / Gilberto dos
Santos Martins. — 2022.
494 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Benedita Afonso Martins
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes,
Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará,
Belém, 2022.

1. Teatro brasileiro, Teatro maranhense, Teatro
amador. Memória. I. Título.

CDD 792.0222



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

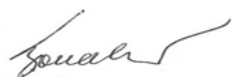
Aos treze (13) dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e dois (2022), às nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Benedita Afonso Martins, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Gilberto dos Santos Martins, intitulada: **TEMPO DE ESPERA: Fortuna Crítica da peça de Aldo Leite**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Benedita Afonso Martins (Presidente); Ivone Maria Xavier De Amorim Almeida (Examinador Interno); Cesário Augusto Pimentel de Alencar (Examinador Interno); Fernanda Areias De Oliveira (Examinador Externo à Instituição); Tácito Borralho (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Benedita Afonso Martins, passou a palavra ao doutorando, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo doutorando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **aprovação**, com o **conceito EXCELENTE** e recomendação de publicação da tese na íntegra. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Benedita Afonso Martins agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando. Belém-Pa, 13 de setembro de 2022.

BENEDITA AFONSO MARTINS

IVONE MARIA XAVIER DE AMORIM ALMEIDA

CESARIO AUGUSTO PIMENTEL DE ALENCAR

FERNANDA AREIAS DE OLIVEIRA



TACITO FREIRE BORRALHO



GILBERTO DOS SANTOS MARTINS

À minha filha, Izadora, por todas as coisas que tem me ensinado em tão pouco tempo de vida. Sua chegada foi um grande salto na minha vida e na conclusão deste estudo. Às minhas amigas, companheiras e amores: Dona Domingas Martins, minha mãe, mulher preta, guerreira, atenciosa, exemplo de mulher, de mãe, e minha grande inspiração de ser humano; Alana Araújo, minha esposa, amiga, companheira, cúmplice em todas as batalhas da vida e exemplo de mulher destemida.

AGRADECIMENTOS

Este estudo, embora idealizado individualmente, só se tornou viável porque um coletivo de pessoas contribuiu à sua maneira ao longo do tempo, para que ele se concretizasse.

Como nos últimos tempos tenho me entendido muito mais como uma pessoa religiosa a pertencente a uma crença específica, os meus agradecimentos vão, inicialmente, a todos as energias da natureza, entidades, caboclos, orixás, a Deus, por terem me conduzido até este momento de sucesso e realização. Sem dúvida essas energias sopraram em meu ouvido e me orientaram nos momentos de desorientação quanto aos caminhos tomar durante esses quatro anos. Também acredito que não tenha sido à toa minha aprovação e realização de um doutorado em Belém. Muito Obrigado.

Quero agradecer a minha mãe pelas palavras que me dizia quando criança, mas que agora fazem muito sentido, e, certamente, as retransmitirei para a minha filha: “meu filho, estuda; estuda, porque é só isso que posso te deixar”. Quero te agradecer minha mãe por ter me colocado no mais alto lugar dos estudos que vivia me aconselhando. Recompenso agora todos os anos que precisou lavar, passar, cuidar de outras crianças que não de mim, para me dar o que você não teve. Recompenso cada dia de sono perdido, preocupações pensando no que eu iria comer pela manhã para ir à escola. Muitíssimo obrigado.

À Alana Araújo, minha companheira, amiga, esposa e mãe da nossa linda e preciosa Izadora. Obrigado por ter aguentado o fardo dos estudos, a distância, os estresses devido à quantidade de coisa a serem feitas ao longo do doutorado. Obrigado pelos frequentes estímulos e comemorações nas mínimas e grandes conquistas ao longo de todo esse tempo. Te amo muito. Muitíssimo obrigado. Agradeço a minha família pelo apoio e por sempre acreditar em mim.

Ao Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho (Alana Araújo, Fernanda Areias, Hévylla Maria e Victor Silper) pelo incentivo e provocações mútuas durante nossos encontros, assim como por ter contribuído, significativamente, na compreensão da obra de Aldo Leite.

À minha turma de doutorado, sobretudo a Fred Machado e Bruno Matos pelo compartilhamento de ideias e angústias do árduo processo do doutorado.

À minha orientadora, Profa. Dra. Bene Martins, pela paciência, tranquilidade em sua condução, sugestões valiosas na minha escrita, pela leitura atenciosa dos meus rascunhos. Mas, sobretudo, por me ter dado a oportunidade de encarar o doutorado com o grau de exigência que ele tem, mas, também, com a lenidade que a vida exige.

Agradeço a todos os professores que tive durante o doutorado e técnicos do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, que de uma maneira ou de outra contribuíram para meu crescimento intelectual e acesso às informações na instituição, em especial a Afonso Medeiros, Rosângela Brito, Sônia Chada, Áureo de Freitas e Cesário Augusto que, com alegria e sabedoria, me mostraram caminhos bastante atraentes de leitura e aprofundamento teórico. Entre os demais profissionais do programa, queria agradecer, imensamente, a Larissa Lima e a Jacqueline Estumano, pela disponibilidade em ajudar em todos os momentos.

A Tácito Borralho, que abriu sua casa, sua biblioteca e sua vida, trazendo memórias suas enquanto artista que em vários momentos se confundem com as histórias do teatro de São Luís. Agradeço pela parceria desde a minha graduação em teatro e pela simplicidade no compartilhamento de conhecimento desde então. Essa parceria foi crucial no desenvolvimento desta pesquisa.

À Arlete Nogueira da Cruz Machado por ter me recebido em sua casa e ter compartilhado comigo as suas experiências e olhares sobre a cultura em São Luís na década de 1970, e pelo valioso material concedido a este pesquisador. Obrigado pela empolgação e alegria ao me recepcionar.

Aos entrevistados e colaboradores desta pesquisa, que aceitaram de pronto ajudar na reflexão e reconstituição dos fatos passados: José Inácio Moraes Rêgo, Lêda Nascimento, Fátima Moraes, José Facury Heluy, Laura Victor, Jô Santos, Ana Tereza Destêrro Rabelo (Estrelinha), Arlete Nogueira da Cruz Machado, Augusto Cassas, Domingos Tourinho, Lúcia Nascimento, Murilo Santos, Célia Leite, Anderson Oliveira, Abenilson Bessa, Marineide Câmara e Leidson Ferraz.

Às instituições maranhenses Teatro Arthur Azevedo (Memória e Acervo), Biblioteca Pública Benedito Leite, Arquivo Público do Estado do Maranhão e à Universidade Federal do Maranhão (UFMA) (Acervo Aldo Leite).

Um agradecimento especial ao Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA), no qual trabalho e pude ser liberado para trabalhar nesta pesquisa em tempo integral.

Na verdade, cada vez que um pano de boca se abre neste país, cada vez que um refletor se acende, soam trombetas no céu- trata-se de umavitoria da cultura, qualquer que seja o espetáculo (VIANNA FILHO, 1968, p. 75).

O sertão vai virar mar, e o mar virar sertão. No sertão da minha história, verdade e imaginação, espero que o senhor tenha tirado uma lição, que assim mal dividido este mundo anda errado; que a terra é do homem, não é de Deus, nem do Diabo... (GLAUBER ROCHA- Deus e o Diabo na terra do sol, 1964).

RESUMO

O presente estudo busca por meio da fortuna crítica, analisar as narrativas escritas e orais produzidas a partir da repercussão estética e política da encenação *Tempo de Espera*, de autoria do ator, diretor, professor e dramaturgo maranhense Aldo Leite (1941-2016). Essa encenação foi produzida no contexto do Grupo Teatral Mutirão, de São Luís do Maranhão, no ano de 1975, e circulou por todas as regiões do Brasil e em cidades da Europa (Nancy, Lille, Paris, Colônia, Munique, Mettingen, Rotterdam e Amsterdam), entre os anos de 1975 e 1978. *Tempo de Espera* trata do estado de inanição física e motivacional de uma família do interior do Maranhão diante da pobreza extrema na qual está imersa. Com cinco personagens e uma linguagem que abre mão da palavra na cena, esse espetáculo foi alvo de inúmeras narrativas e marcou a memória do teatro maranhense do século XX. A fortuna crítica de *Tempo de Espera* dá destaque para o impacto da coragem do conteúdo dessa encenação, a miséria e extrema pobreza do povo brasileiro posto em cena em meio ao período histórico brasileiro conhecido como “anos de chumbo” (década de 1970). Na contramão do discurso oficial de prosperidade econômica do Brasil, propalado pelos governos ditatoriais, Aldo Leite e seu grupo expõem as feridas e as veias ainda abertas da sociedade brasileira; a fome e o número de brasileiros abaixo da linha da pobreza no Brasil ganha os palcos do Maranhão, do Brasil e do exterior causando certa indignação dos seus espectadores. Outra ênfase interpretada pelas narrativas da fortuna crítica dessa obra é a sua organização cênica; primoroso trabalho de interpretação dos atores que, embora não tendo formação teórica e acadêmica específica, evidenciaram uma práxis cênica colocada em discussão pelo seu público, e estudiosos do teatro, incidindo, assim, luz aos artistas amadores locais e de outras localidades do Brasil, convencionalmente caracterizados de maneira restrita. *Tempo de Espera*, para o contexto teatral local, pauta a ampliação do entendimento de “amador”. Dessa maneira algumas perguntas balizadoras perpassam este estudo, quais sejam: em que medida essas narrativas estéticas e políticas puderam contribuir para o entendimento de *Tempo de Espera* como a responsável pela projeção do teatro maranhense no cenário nacional? *Tempo de Espera* poderia ser considerado um reflexo ou uma amostra do fortalecimento e amadurecimento do movimento de teatro amador feito no Maranhão e no Brasil? O que, em si, representa ou representou *Tempo de Espera*, em termos estéticos e políticos para além das memórias nostálgicas, para a renovação do teatro maranhense e brasileiro na segunda metade do século XX? Quais são as potencialidades que essa encenação trouxe que a distingue das demais no Maranhão e no Brasil, numa perspectiva experimental e não empresarial? A análise em questão permitirá compreender em que medida essa encenação contribuiu para a efervescência teatral ocorrida na cidade de São Luís na década de 1970, assim como para o debate de um fortalecimento da cena teatral amadora local e brasileira. Para adentar ao processo de construção do corpus textual e análise qualitativa do objeto artístico em questão, alguns procedimentos teórico-metodológicos são adotados: Pesquisa Documental (CELLARD, 2008); a Memória (História Oral) (POLLAK, 1989; NORA, 1993; RABETTI, 2006); e Análise de Discurso (CAREGNATO; MUTTI, 2006; PÊCHEUX, 1993).

Palavras-chave: Teatro brasileiro. Teatro maranhense. Teatro amador. Memória.

RÉSUMÉ

La présente étude cherche, au moyen d'une fortune critique, à analyser les récits écrits et oraux produits à partir de la répercussion esthétique et politique de la mise en scène *Tempo de Espera*, écrite par l'acteur, metteur en scène, professeur et dramaturge du Maranhão Aldo Leite (1941-2016). Cette production a été réalisée dans le cadre du Grupo Teatral Mutirão, de São Luís do Maranhão, en 1975, et a circulé dans toutes les régions du Brésil et dans des villes d'Europe (Nancy, Lille, Paris, Cologne, Munich, Mettingen, Rotterdam et Amsterdam), entre 1975 et 1978. *Tempo de Espera* traite de l'état d'inanition physique et motivationnel d'une famille de l'intérieur de l'État de Maranhão face à l'extrême pauvreté dans laquelle elle est plongée. Avec cinq personnages et une langue qui n'utilise pas de mots sur scène, cette pièce a fait l'objet d'innombrables récits et a marqué la mémoire du théâtre du XXe siècle dans le Maranhão. La fortune critique de *Tempo de Espera* met en évidence l'impact du courage du contenu de cette mise en scène, la misère et l'extrême pauvreté du peuple brésilien mises en scène au milieu de la période historique brésilienne connue sous le nom des "années de plomb" (les années 1970). En opposition au discours officiel de prospérité économique du Brésil, propagé par les gouvernements dictatoriaux, Aldo Leite et son groupe exposent les blessures et les veines encore ouvertes de la société brésilienne; la faim et le nombre de Brésiliens sous le seuil de pauvreté au Brésil gagne les scènes du Maranhão, du Brésil et de l'étranger provoquant une certaine indignation de ses spectateurs. Un autre accent interprété par les comptes-rendus critiques de cette œuvre est son organisation scénique; travail exquis d'interprétation des acteurs qui, bien que n'ayant pas de formation théorique et académique spécifique, ont montré une praxis scénique mise en discussion par leur public, et les spécialistes du théâtre, mettant ainsi en lumière les artistes amateurs locaux et d'autres localités du Brésil, conventionnellement caractérisées de manière restreinte. *Tempo de Espera*, pour le contexte théâtral local, vise à élargir la compréhension du terme "amateur". Ces questions sont les suivantes: dans quelle mesure ces récits esthétiques et politiques contribuent-ils à faire comprendre que *Tempo de Espera* est responsable de la projection du théâtre du Maranhão sur la scène nationale? *Tempo de Espera* peut-il être considéré comme un reflet ou un échantillon du renforcement et de la maturation du mouvement du théâtre amateur au Maranhão et au Brésil? Que représente ou que représente *Tempo de Espera* en termes d'esthétique et de politique, au-delà des souvenirs nostalgiques, pour le renouvellement du théâtre du Maranhão et du Brésil dans la seconde moitié du XXe siècle? Quelles sont les potentialités de cette mise en scène qui la distinguent des autres dans le Maranhão et au Brésil, d'un point de vue expérimental et non corporatif? L'analyse en question nous permettra de comprendre dans quelle mesure cette mise en scène a contribué à l'effervescence théâtrale qui s'est produite dans la ville de São Luís dans les années 1970, ainsi qu'au débat sur le renforcement de la scène théâtrale amateur locale et brésilienne. Pour compléter le processus de construction du corpus textuel et d'analyse qualitative de l'objet artistique en question, certaines procédures théoriques et méthodologiques sont adoptées: la recherche documentaire (CELLARD, 2008); la mémoire (histoire orale) (POLLAK, 1989; NORA, 1993; RABETTI, 2006); et l'analyse du discours (CAREGNATO; MUTTI, 2006; PÊCHEUX, 1993).

Mots-clés: Théâtre brésilien. Théâtre de Maranhão. Théâtre amateur. La mémoire.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

IMAGEM 1 - NOTICIÁRIO ACERCA DO CINEMATÓGRAFO ALEMÃO.	67
IMAGEM 2 - ANÚNCIO DA APRESENTAÇÃO DE ESTREIA DO GRUPO THÁLIA.....	68
IMAGEM 3 - DA ESQUERDA PARA A DIREITA, AS ATRIZES ANNITA HENRIQUES E MARGARIDA SACRAMENTO. A FOTO DAS ATRIZES REFERE-SE AO ESPETÁCULO EVA MODERNA, ENCENADO PELO GRUPO THÁLIA (1922).....	71
IMAGEM 4 - ANÚNCIO DE ESTREIA DA PEÇA <i>TERRA NATAL</i> , ORIGINAL DE ODUVALDO VIANNA, ...	78
IMAGEM 5 - CECÍLIO IGNÁCIO DE SÁ	85
IMAGEM 6 - ANÚNCIO DE ESTREIA DA PEÇA <i>O MÁRTYR DO CALVÁRIO</i> (1929)	96
IMAGEM 7- ANÚNCIO DE APRESENTAÇÃO DA PEÇA <i>O MÁRTYR DO CALVÁRIO</i> (1930)	98
IMAGEM 8 - MANIFESTO PUBLICADO NO JORNAL <i>O COMBATE</i> A PEDIDO DOS ARTISTAS AMADORES DE SÃO LUÍS (1954).....	121
IMAGEM 9 - REYNALDO FARAY	130
IMAGEM 10 - REYNALDO FARAY NO ESPETÁCULO <i>DOROTEIA VAI A GUERRA</i> , ...	130
IMAGEM 11 - ESPETÁCULO <i>SOCIETY</i> EM <i>BABY-DOLL</i> . PRIMEIRA MONTAGEM.....	135
IMAGEM 12 - ESPETÁCULO <i>SOCIETY</i> EM <i>BABY-DOLL</i> . SEGUNDA MONTAGEM EM 1962.....	136
IMAGEM 13 - CARTAZ DO ESPETÁCULO <i>GIMBA</i> , O PRESIDENTE DOS VALENTES (1963)	141
IMAGEM 14 - CENA DO ESPETÁCULO <i>GIMBA</i> , O PRESIDENTE DOS VALENTES (1963).....	141
IMAGEM 15 – IMAGEM DE TÁCITO BORRALHO	145
IMAGEM 16 – CENÁRIO DO ESPETÁCULO <i>UMA MEIA PARA UM PAR DE HOMENS</i> (1970), TEATRO DE FÉRIAS DO MARANHÃO (TEFEMA).	147
IMAGEM 17 - NAIR MARTINS E JUVENAL CARDOSO	149
IMAGEM 18 - JOSÉ RIBAMAR MARTINS (RIBINHA MARTINS) COM ATRIZ NÃO IDENTIFICADA.	149
IMAGEM 19 - CENÁRIO DO ESPETÁCULO <i>A AGONIA DO HOMEM</i> (1973)	156
IMAGEM 20 - CENOGRAFIA DE TÁCITO BORRALHO PARA O ESPETÁCULO <i>MARÉ MEMÓRIA</i> (1974).....	158
IMAGEM 21 - CENOGRAFIA DE <i>MARÉ MEMÓRIA</i> (1974) <i>LABORARTE</i>	159
IMAGEM 22 – CENOGRAFIA DE <i>MARÉ MEMÓRIA</i> (1974) - <i>LABORARTE</i>	160
IMAGEM 23- ESPETÁCULO <i>MARIA ARCÂNGELA</i> (1982)	246
IMAGEM 24- ESPETÁCULO <i>MARIA ARCÂNGELA</i> (1982)	247
IMAGEM 25- ALDO LEITE EM CENA, NA PEÇA <i>MARIA ARCÂNGELA</i>	247
IMAGEM 26 - FOTO DO ESPETÁCULO <i>O PLEITO</i> (TEMA).....	249
IMAGEM 27- ALDO LEITE	250
IMAGEM 28- ALDO LEITE NA ADOLESCÊNCIA.	253
IMAGEM 29 – ALDO LEITE COMO PRÍNCIPE EM <i>BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES</i>	254
IMAGEM 30 - CERIMÔNIA DE POSSE DA NOVA GESTÃO DO <i>MOBRAL</i> NO MARANHÃO (1975). NO CENTRO, DE VESTIDO CLARO, ENCONTRA-SE A NOVA COORDENADORA <i>MARIA DO SOCORRO RAMOS DE NEIVA</i>	261
IMAGEM 31 - RECORTE DE ANÚNCIO DA ESTREIA DO ESPETÁCULO <i>O JARDIM ZOOLOGICO</i> (1970), ...	285
IMAGEM 32 - PROGRAMA DO ESPETÁCULO <i>O JARDIM ZOOLOGICO</i> (1970), ...	286
IMAGEM 33- DA ESQUERDA PARA A DIREITA, OS ATORES EUGÊNIO GIUSTI E ALDO LEITE EM DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO <i>O JARDIM ZOOLOGICO</i> (1970).	286
IMAGEM 34 - CENA DO ESPETÁCULO <i>O JARDIM ZOOLOGICO</i> (1970), DO SEMINÁRIO PERMANENTE DE TEATRO/TEMA. EM CENA, OS ATORES ALDO LEITE (EM PÉ) E EUGENIO GIUSTI (SENTADO).....	287
IMAGEM 35 - ANÚNCIO DE APRESENTAÇÃO DO ESPETÁCULO <i>POR CAUSA DE INÊS</i> (TEMA)- 1972.	289
IMAGEM 36 - GRUPO MUTIRÃO. DA ESQUERDA PARA A DIREITA:	296
IMAGEM 37 - ANÚNCIO EM JORNAL DA APRESENTAÇÃO DE <i>TEMPO DE ESPERA</i> E <i>OS SALTIMBANCOS</i> , ...	298
IMAGEM 38 - ESPETÁCULO <i>OS SALTIMBANCOS</i> (1978), COM ELENCO DOS GRUPOS MUTIRÃO E GANGORRA.....	299
IMAGEM 39 - ESPETÁCULO <i>OS SALTIMBANCOS</i> (1978), COM ELENCO DOS GRUPOS MUTIRÃO E GANGORRA. EM CENA, DA ESQUERDA PARA A DIREITA, OS ATORES COSME JUNIOR, LÊDA NASCIMENTO, JAIME FURTADO, TÂNIA RIBEIRO E AMAZOR CUTRIM.....	299
IMAGEM 40 - ESPETÁCULO <i>OS SALTIMBANCOS</i> (1978), COM ELENCO DOS GRUPOS MUTIRÃO E GANGORRA.....	300
IMAGEM 41 - ANÚNCIO DO ESPETÁCULO <i>OS PERSEGUIDOS</i> (1981) –	301
IMAGEM 42 - ESPETÁCULO <i>A CASA DE BERNARDA ALBA</i> (1987).	302
IMAGEM 43 - ESPETÁCULO <i>A CASA DE BERNARDA ALBA</i> (1987).	302
IMAGEM 44 - CENA DO ESPETÁCULO <i>TEMPO DE ESPERA</i>	311
IMAGEM 45 CENA DO ESPETÁCULO <i>TEMPO DE ESPERA</i> - GRUPO MUTIRÃO (1975).....	312
IMAGEM 46 - LÊDA NASCIMENTO REPRESENTANDO A PERSONAGEM DA MÃE, ...	312

IMAGEM 47 - TEMPO DE ESPERA - GRUPO MUTIRÃO (1975)	313
IMAGEM 48 - A ATRIZ LÊDA NASCIMENTO (MÃE), EM TEMPO DE ESPERA	316
IMAGEM 49 - DA ESQUERDA PARA DIREITA, LIZETE RIBEIRO (COM UMA BOLSA ESCURA NA MÃO), ALDO LEITE, LÊDA NASCIMENTO, FÁTIMA MORAES, JOSÉ INÁCIO MORAES RÊGO E COSME JUNIOR.	317
IMAGEM 50 - EM CENA, OS ATORES COSME JÚNIOR, LÊDA NASCIMENTO (DEITADO), ...	317
IMAGEM 51- CENA DE TEMPO DE ESPERA (1976).....	318
IMAGEM 52 - EM CENA OS ATORES COSME JUNIOR E IOLA MAIA.....	318
IMAGEM 53 - CENA DE TEMPO DE ESPERA (GRUPO MUTIRÃO). DA ESQUERDA PARA A DIREITA, OS ATORES ANA TEREZA DESTÊRRO RABELO (ESTRELINHA), COSME JUNIOR E LÊDA NASCIMENTO.	320
IMAGEM 54 - WALDETTI CANTARELLI (FILHA) E COSME JÚNIOR (FILHO) EM TEMPO DE ESPERA (1976)	322
IMAGEM 55- JOSÉ INÁCIO (PAI) E ZEZÉ LISBOA (FILHA) EM TEMPO DE ESPERA (1977)	323
IMAGEM 56 - IMAGEM DOS DIRETORES E ATORES DO.....	331
IMAGEM 57- CENA DO ESPETÁCULO ÉDIPUS REI, DO GRUPO TEATRAL DE SÃO JOÃO DOS PATOS.....	332
IMAGEM 58 - ANÚNCIO DA APRESENTAÇÃO ÉDIPUS REI, DO GRUPO TEATRAL DE SÃO JOÃO DOS PATOS.....	332
IMAGEM 59 - CENA DO ESPETÁCULO ÉDIPUS REI, DO GRUPO TEATRAL DE SÃO JOÃO DOS PATOS.....	332
IMAGEM 60 - CENA DO ESPETÁCULO MARANHÃO EM DOIS TEMPOS, (GRITA).....	333
IMAGEM 61 - FOTO DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO JOÃO PANEIRO, DO LABOARARTE	333
IMAGEM 62 - IMAGEM DO ESPETÁCULO JOÃO PANEIRO, DO LABOARARTE.	333
IMAGEM 63 - CENA DO ESPETÁCULO JOÃO PANEIRO (LABORARTE).....	334
IMAGEM 64 - PANFLETO DO ESPETÁCULO TEMPO DE ESPERA PARA O I FESTIVAL ESTADUAL DE TEATRO AMADOR (1975)	334
IMAGEM 65 - A ATRIZ LÊDA NASCIMENTO EM CENA DO ESPETÁCULO TEMPO DE ESPERA (1974), NO.....	335
IMAGEM 66 - ATORES E DIRETORES AGUARDANDO O RESULTADO DO I FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO AMADOR- REGIÃO NORTE- 2. NO FUNDO, DE CAMISA BRANCA E CANETA ENCOSTADA NA BOCA, É POSSÍVEL IDENTIFICAR O DIRETOR MARANHENSE TÁCITO BORRALHO, DO LABORARTE.....	342
IMAGEM 67 - DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO MARANHENSE TEMPO DE ESPERA- I FESTIVAL BRASILEIRO DE TEATRO AMADOR, FORTALEZA, 1975.	343
IMAGEM 68 - ALDO LEITE SEGURANDO O TROFÉU O POVO DE PARTICIPAÇÃO NO	345
IMAGEM 69 - CONVITE PARA ASSISTIR A ESTREIA DE TEMPO DE ESPERA	350
IMAGEM 70 - DIVULGAÇÃO DE TEMPO DE ESPERA (1976).....	350
IMAGEM 71 – DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO TEMPO DE ESPERA,.....	351
IMAGEM 72 - CARTA DE ALDO LEITE ENDEREÇADA A ARLETE MACHADO EM OUTUBRO DE 1976.	361
IMAGEM 73 - FACHADA DO TEATRO EXPERIMENTAL CACILDA BECKER.	364
IMAGEM 74 - ELENCO DE TEMPO DE ESPERA. DA ESQUERDA PARA DIREITA:	365
IMAGEM 75 - IMAGEM DE TEMPO DE ESPERA.....	365
IMAGEM 76 -O PERSONAGEM PAI, EM TEMPO DE ESPERA.....	366
IMAGEM 77 - ATESTADO DE REPRESENTANTE OFICIAL DO FESTIVAL DE TEATRO DE NANCY NO BRASIL, ...	368
IMAGEM 78 - CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO.....	372
IMAGEM 79 - DA ESQUERDA PARA A DIREITA: JOSÉ FACURY (DE CAMISA AMARELA), JOSÉ INÁCIO (USANDO CHAPÉU), LIZETE RIBEIRO (BLUSA BRANCA), FÁTIMA MORAES, LÊDA NASCIMENTO, ALDO LEITE E COSME JUNIOR – GRUPO MUTIRÃO	377
IMAGEM 80 - GRUPO MUTIRÃO EM PARIS- FRANÇA (1977)	378
IMAGEM 81 - LÊDA NASCIMENTO E ALDO LEITE EM PARIS (1977).....	379
IMAGEM 82 - GRUPO MUTIRÃO NA FRANÇA.	380
IMAGEM 83 - MANUAL DO PARTICIPANTE DO FESTIVAL MUNDIAL DE TEATRO DE NANCY (1977).....	381
IMAGEM 84 - DIVULGAÇÃO DA APRESENTAÇÃO DE TEMPO DE ESPERA NO 28 RUE DUNOIS.....	386
IMAGEM 85 - GRUPO MUTIRÃO EM UMA ESTAÇÃO DE METRÔ EM AMSTERDAM, HOLANDA (1977)	390
IMAGEM 86 - SOETERIJN THEATER (AMSTERDAM- HOLANDA), 1977.	391
IMAGEM 87 – ALDO LEITE SENTADO NA FRENTE DO SOETERIJN THEATER (AMSTERDAM- HOLANDA), 1977..	391
IMAGEM 88 – CARTA DE AGRADECIMENTO DO COLÉGIO COMENIUS, DE METTINGEN (1977)	395
IMAGEM 89 – DIVULGAÇÃO DA APRESENTAÇÃO DE TEMPO DE ESPERA.....	396
IMAGEM 90 – FACHADA DO TAMS TEATRO, DE MUNIQUE, COM A DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO TEMPO DE ESPERA (1977).	398
IMAGEM 91 – FACHADA DO TAMS TEATRO, DE MUNIQUE (2022).....	399
IMAGEM 92 - FACHADA DO TAMS TEATRO, DE MUNIQUE, COM A DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO TEMPO DE ESPERA (1977).	399
IMAGEM 93 – FACHADA DO TAMS TEATRO, DE MUNIQUE (2022).....	400

IMAGEM 94 – FACHADA DO TAMS TEATRO, DE MUNIQUE (2022).....	400
IMAGEM 95 - RECORTE DA PARTE INTERNA DA SALA DE ESPETÁCULOS DO TAMS TEATRO, DE MUNIQUE (2022).	401
IMAGEM 96 – CARTA DO GRUPO MUTIRÃO ENDEREÇADA A ARLETE NOGUEIRA DA CRUZ MACHADO EM 13/06/1977.	407
IMAGEM 97 – PRÊMIO MEC – TROFÉU MAMBEMBE – AUTOR, PARA ALDO LEITE (1977).....	411
IMAGEM 98 - CERTIFICAÇÃO CORRESPONDENTE AO PRÊMIO MEC-MAMBEMBE (AUTOR)- 1977.....	412
IMAGEM 99 – PRÊMIO MEC – TROFÉU MAMBEMBE – DIRETOR REVELAÇÃO, PARA ALDO LEITE (1977).....	412
IMAGEM 100- CERTIFICAÇÃO CORRESPONDENTE AO PRÊMIO MEC – MAMBEMBE (AUTOR) – 1977.....	413
IMAGEM 101 – ALDO LEITE RECEBENDO O PRÊMIO TROFÉU MAMBEMBE (1977)	413
IMAGEM 102 – ESTATUETA ENTREGUE NO PRÊMIO MOLIÈRE A ALDO LEITE - MELHOR DIRETOR (1978).....	414
IMAGEM 103 - CAPA DO PROGRAMA DO ESPETÁCULO A COLHEITA DA ESPERA, ...	421
IMAGEM 104 - FOTO DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO A COLHEITA DA ESPERA (2000).....	421
IMAGEM 105 - FOTO DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO A COLHEITA DA ESPERA (2000).....	423
IMAGEM 106 - FOTO DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO A COLHEITA DA ESPERA (2000).....	424
IMAGEM 107 - FOTO DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO A COLHEITA DA ESPERA (2000).....	425
IMAGEM 108 - DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO TEMPO DE ESPERA, DO GRUPO TEATRO NOVO.	426
IMAGEM 109 - CENA DE TEMPO DE ESPERA (TEATRO NOVO- 2005).	429
IMAGEM 110 - CENA DE TEMPO DE ESPERA (TEATRO NOVO- 2005).	429
IMAGEM 111 - CENA DE TEMPO DE ESPERA (TEATRO NOVO- 2013).	430
IMAGEM 112 - EM CENA AS ATRIZES KATIANA MONTEIRO (MÃE) E LEUDA BANDEIRA (PARTEIRA)	430
IMAGEM 113 - EM CENA OS ATORES: ANTÔNIO FORMIGA, EDGLÊ LIMA E KATIANA MONTEIRO	431
IMAGEM 114 - CENA DE TEMPO DE ESPERA COM OS ATORES EDGLÊ LIMA E ANTÔNIO FORMIGA.....	431
IMAGEM 115 – CENA DE TEMPO DE ESPERA (TEATRO NOVO- 2013)	432
IMAGEM 116 - CARTAZ DA MONTAGEM DE TEMPO DE ESPERA EM COIMBRA (2007).....	433
IMAGEM 117 - INGRESSO DO ESPETÁCULO TEMPO DE ESPERA, ESEC- COIMBRA, 2007.	435
IMAGEM 118 - CENA DO ESPETÁCULO TEMPO DE ESPERA – ESESC- COIMBRA (2007).....	437
IMAGEM 119 - DA ESQUERDA PARA A DIREITA, OS ATORES: VICTOR SILPER, CARL PINHEIRO E JÚLIA MARTINS. PROCESSO DE CRIAÇÃO DE MEMÓRIAS EM TEMPO DE ESPERA (2019).	439
IMAGEM 120 - PROCESSO DE CRIAÇÃO DE MEMÓRIAS EM TEMPO DE ESPERA (2019).	440
IMAGEM 121 - PROCESSO DE CRIAÇÃO DE MEMÓRIAS EM TEMPO DE ESPERA (2019).	440
IMAGEM 122 - A ATRIZ JÚLIA MARTINS E O ATOR VICTOR SILPER EM PROCESSO DE CRIAÇÃO DE	441
IMAGEM 123 - EM MOMENTO DE AQUECIMENTO OS ATORES: JÚLIA MARTINS, VICTOR SILPER E GILBERTO MARTINS EM PROCESSO DE CRIAÇÃO DE MEMÓRIAS EM TEMPO DE ESPERA (2019).	441
IMAGEM 124 - EM MOMENTO DE AQUECIMENTO OS ATORES: JÚLIA MARTINS, VICTOR SILPER, GILBERTO MARTINS, E A PRODUTORA DO GRUPO ALANA ARAÚJO, EM PROCESSO DE CRIAÇÃO DE MEMÓRIAS EM TEMPO DE ESPERA (2019).	442
IMAGEM 125 - ATOR GILBERTO MARTINS EM PROCESSO DE CRIAÇÃO EM MEMÓRIAS EM TEMPO DE ESPERA (2019).....	442
IMAGEM 126 - CENA DA PARTEIRA- MEMÓRIAS EM TEMPO DE ESPERA. EM CENA OS ATORES:	443
IMAGEM 127 - CENA DA PARTEIRA- MEMÓRIAS EM TEMPO DE ESPERA. EM CENA OS ATORES: VICTOR SILPER, HÉVYLLA MARIA E GILBERTO MARTINS (2022).....	444
IMAGEM 128 - MEMÓRIAS EM TEMPO DE ESPERA (2022) - NPT RASCUNHO	445
IMAGEM 129 - MEMÓRIAS EM TEMPO DE ESPERA. EM CENA OS ATORES:.....	445
IMAGEM 130 - MEMÓRIAS EM TEMPO DE ESPERA. EM CENA OS ATORES:.....	446
IMAGEM 131 - MEMÓRIAS EM TEMPO DE ESPERA. EM CENA OS ATORES:.....	446
IMAGEM 132 - MEMÓRIAS EM TEMPO DE ESPERA (2020) - NPT RASCUNHO	447
IMAGEM 133 - MEMÓRIAS EM TEMPO DE ESPERA. EM CENA OS ATORES:.....	447
IMAGEM 134 - MEMÓRIAS EM TEMPO DE ESPERA. EM CENA OS ATORES:.....	448
IMAGEM 135- ATOR COSME JÚNIOR EM CENA EM TEMPO DE ESPERA	470
IMAGEM 136 – ATORES COSME JÚNIOR E LÊDA NASCIMENTO EM CENA.....	471
IMAGEM 137- ATRIZ LÊDA NASCIMENTO EM CENA.....	472
IMAGEM 138 - CENA DE TEMPO DE ESPERA	473
IMAGEM 139- CENA DE TEMPO DE ESPERA	473
IMAGEM 140 - CENA DE TEMPO DE ESPERA	474
IMAGEM 141- ATORES IOLA MAIA E COSME JÚNIOR.....	475
IMAGEM 142- ATORES LÊDA NASCIMENTO, FÁTIMA MORAES E O DIRETOR ALDO LEITE.....	476

IMAGEM 143 – ALDO LEITE	477
IMAGEM 144 - ATORES LÊDA NASCIMENTO, FÁTIMA MORAES, COSME JÚNIOR E O DIRETOR ALDO LEITE	478
IMAGEM 145- ELENCO DE TEMPO DE ESPERA- JOSÉ INÁCIO, LIZETHE RIBEIRO, COSME JÚNIOR, LÊDA NASCIMENTO E FÁTIMA MORAES	479
IMAGEM 146- GRUPO MUTIRÃO	480
IMAGEM 147 – GRUPO MUTIRÃO EM PARIS	481
IMAGEM 148 – ALDO LEITE E JOSÉ FACURY HELUY	482
IMAGEM 149 - ALDO LEITE	483
IMAGEM 150 - GRUPO MUTIRÃO	484
IMAGEM 151 - GRUPO MUTIRÃO	485
IMAGEM 152- CURRÍCULO GRUPO MUTIRÃO	486
IMAGEM 153- SUGESTÃO DO ALEMÃO JOHAN SCHMIDT A ALDO LEITE.....	488
IMAGEM 154 - MENÇÃO A APRESENTAÇÃO DE TEMPO DE ESPERA NO	489
IMAGEM 155 – CARTA DE ISENÇÃO DE TARIFA DO FESTIVAL MUNDIAL DE TEATRO DE NANCY	490
IMAGEM 156 - CRONOGRAMA DE COLÓQUIOS E DEBATES NO FESTIVAL MUNDIAL DO TEATRO DE NANCY 1977	491
IMAGEM 157 – ANÚNCIO DE APRESENTAÇÃO DE TEMPO DE ESPERA EM METTINGEN, ALEMANHA	492
IMAGEM 158 - NOTA DO TEATRO TAMS- AM SOZIALAMT- MUNIQUE.	493
IMAGEM 159 - CONVITE PARA SOLENIDADE DE PREMIAÇÃO DA	494

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - OBRAS DE ALDO LEITE COM SUAS RESPECTIVAS DATAS DE CRIAÇÃO E MONTAGEM.....	164
TABELA 2 - APRESENTAÇÕES DE TEMPO DE ESPERA ENTRE OS ANOS DE 1975 A 1978.	239

LISTA DE SIGLAS

AMAI	Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais
AMI	Assistência Médica Internacional
APCA	Associação Paulista de Críticos de Arte
CACEM	Centro de Artes Cênicas do Maranhão
CARJ	Grupo Teatral de São José de Ribamar
COEST	Coordenações Estaduais ou Territoriais
COMUM	Comissões Municipais
CONFENATA	Confederação Nacional de Teatro Amador
CPC's	Centros Populares de Cultura
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
EAD	Escola de Arte Dramática
ECA	Escola de Comunicações e Artes
ESEC	Escola Superior de Educação de Coimbra
FENATA	Federação Nacional de Teatro Amador
FPAS	Federação Portuguesa de Associações de Surdos
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
FESM	Federação das Escolas Superiores do Maranhão
FUNC	Fundação Cultural do Maranhão
GRAP	Grupo Apolônia Pinto
GRITA	Grupo Independente de Teatro Amador
GUTEJO	Grupo Teatral de São João dos Patos
LABORARTE	Laboratório de Expressões Artísticas
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MOBRAL	Movimento Brasileiro de Alfabetização
NPT	Núcleo de Pesquisas Teatrais
NTEP	Norte Teatro Escola do Pará
OTAM	Organização Teatral dos Artistas Maranhenses

PPB	Partido Progressista Brasileiro
PR	Partido Republicano
SCAM	Sociedade de Cultura Artística do Maranhão
SESC	Serviço Social do Comércio
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Profissional
SNT	Serviço Nacional de Teatro
SIOGE	Serviço de Imprensa e Obras Gráficas do Estado
SUPLAN	Secretaria de Urbanismo e Planejamento
TAA	Teatro Artur Azevedo
TAMS	Theater Am Sozialmt
TEA	Teatro Experimental Anilense
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
TEFEMA	Teatro de Férias do Maranhão
TEMA	Teatro Experimental do Maranhão
TPM	Teatro Popular do Maranhão
TUCA	Teatro da Universidade Católica
UDN	União Democrática Nacional
USP	Universidade de São Paulo
AMAI	Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
EAD	Escola de Arte Dramática
FESM	Federação das Escolas Superiores do Maranhão
LABORARTE	Laboratório de Expressões Artísticas
PPB	Partido Progressista Brasileiro
PR	Partido Republicano
SCAM	Sociedade de Cultura Artística do Maranhão
SESC	Serviço Social do Comércio
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Profissional
SIOGE	Serviço de Imprensa e Obras Gráficas do Estado

SUPLAN	Secretaria de Urbanismo e Planejamento
TAA	Teatro Artur Azevedo
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
TEFEMA	Teatro de Férias do Maranhão
TEMA	Teatro Experimental do Maranhão
UDN	União Democrática Nacional
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 PRÓLOGO: “À BEIRA DE UMA ESTRADA NORDESTINA...”	25
1.1 Arestas do teatro amador de São Luís no Século XX	31
1.2 Caminhos de chão batido entre a vegetação seca e estéril	43
2 PRIMEIRO ATO – VULTOS TEATRAIS LUDOVICENSES NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: REVISITANDO PERCURSOS E MEMÓRIAS ANTERIORES A TEMPO DE ESPERA	50
2.1 CENA 1 - A cena ludovicense em tempos de “decadência”	50
2.1.1 CENA 1 - QUADRO 1: Sociedade Dramática Particular Filhos de Thália	61
2.1.2 CENA 1 - QUADRO 2: Thália e Talma: a disputa pelo gosto do público	67
2.1.3 CENA 1 - QUADRO 3: Um lastro de consciência em Luiz de Sevilha	80
2.2 CENA 2 - “A faculdade da rua”: o popular e o religioso como pedra angular no teatro de Cecílio Sá	83
2.2.1 CENA 2 - QUADRO 1: A trajetória da tragédia do Gólgota	95
2.3 CENA 3 - Imbróglis na “Casa de Apolônia Pinto”: dissensões, renovação e militância no teatro em São Luís das décadas de 40 e 50	101
2.3.1 CENA 3 - QUADRO 1: E a Casa de Apolônia torna-se vitrine da Walt Disney e dos cowboys ianques...	113
3 SEGUNDO ATO – PRESSUPOSTOS E MOVIMENTOS HISTÓRICO-CRIATIVOS PARA UMA FORTUNA CRÍTICA EM TEMPO DE ESPERA	127
3.1 CENA 1 - Do teatro pequeno burguês amador ao experimentalismo popular	128
4 TERCEIRO ATO – FORTUNA CRÍTICA DA OBRA TEMPO DE ESPERA, DE ALDO LEITE (1975-1978)	162
4.1 CENA 1 - Obras, edições e coletâneas de Aldo Leite	164
4.1.1 CENA 1 - QUADRO 1: Dramaturgia de Aldo Leite	164
4.2 CENA 2 - Roteiro de Tempo de Espera	165
4.3 CENA 3 - Críticas	174
4.4 CENA 5 - Da circulação e temporadas de Tempo de Espera no Brasil e no exterior	239
5 QUARTO ATO – URDIDURAS DE UM FENÔMENO: ENTRANDO EM UM CASEBRE FEITO DE PALHA DE BABAÇU	242

5.1 CENA 1 - Aldo Leite: uma antena social ou um estripador de órgãos vitais da sociedade	242
5.1.1 CENA 1 - QUADRO 1: Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL)....	261
5.1.2 CENA 1 - QUADRO 2: “Se a compreensão é crítica, a ação também o será”, e assim surgiu um roteiro	267
5.2 CENA 2 - “Vamos conversar sobre o Teatro Experimental do Maranhão? – Vamos!”: Rupturas.....	280
5.2.1 CENA 2 - QUADRO 1: Nasceu uma estrela e um astro se confirma: O Jardim Zoológico	284
5.2.2 CENA 2 – QUADRO 2: O guarda-roupa de trinta cinco milhões: Por Causa de Inês.....	288
5.3 CENA 3 - Grupo Teatral Mutirão: os Severinos maranhenses.....	295
5.3.1 CENA 3 - QUADRO 1: O método de direção de Aldo Leite	303
5.3.2 CENA 3 - QUADRO 2: O processo criativo de Tempo de Espera	305
5.4 CENA 4 - O primeiro ruído de caminhão que passa”: Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA).....	324
5.5 CENA 5 - O segundo ruído de caminhão que passa: O Teatro Aplicado e as primeiras recepções críticas.....	348
5.6 CENA 6 - O terceiro ruído de caminhão que passa: A experiência internacional de Tempo de Espera.....	371
5.6.1 CENA 6 - QUADRO 1: E o bonito lá fora das fotos coladas na parada, vira realidade- premiações.....	409
6 QUINTO ATO – FORTUNA CRÍTICA DA ESPERA: RELEITURAS E OUTROS DISCURSOS PRÁTICOS SOBRE TEMPO DE ESPERA NO SÉCULO XXI	418
6.1 CENA 1 - Fortuna crítica da espera.....	418
6.1.1 CENA 1 - QUADRO 1: “A espera, a colheita e os semeadores”	420
6.1.2 CENA 1 - QUADRO 2: Teatro Novo	426
6.1.3 CENA 1 - QUADRO 3: Um drama seco em mediações	433
6.1.4 CENA 1 - QUADRO 4: Memórias em Tempo de Espera - dialéticas da memória e da presença cênica	437
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	450
REFERÊNCIAS.....	456
ANEXOS A- Álbum de memórias.....	Erro! Indicador não definido.

1. PRÓLOGO: “À BEIRA DE UMA ESTRADA NORDESTINA...”

É no apagar das luzes do palco que o ato teatral termina e que se inicia o trabalho do historiador. No entanto, aquele ato não se esvai do tempo: continua reexistindo na memória coletiva dos que o fizeram, o assistiram e da sociedade que o cercava. Ele persiste no tempo através de rastros, sinais, documentos e fragmentos (BATISTA, 2017, p. 77)¹.

O que ou quem faz com que uma encenação teatral reexista na memória do público e convocada à uma suposta relevância artística amiúde? Quem ou o que a legitima e a reestabelece, reafirmando, culturalmente, a sua distinção artística em determinado contexto? Considerando narrativas estabelecidas- em suas diversas ordens-, seus *agentes autorizados* (BOURDIEU, 1989)², em suas conjunturas geopolíticas e culturais- o que se pode acessar da natureza de uma obra teatral para além de experiências nostálgicas e *memórias assumidas por tabela* (POLLACK, 1992)³, referentes a ela por diferentes sujeitos?

Entre 1975 e 1978 estive em circulação no Maranhão, em grande parte do Brasil e em importantes cidades da Europa, a obra *Tempo de Espera. Tempo de Espera*, embora tenha fortes características de uma obra produzida na coletividade, enquanto texto e encenação, foi assinada pelo teatrólogo maranhense Aldo Leite (1941-2016) e produzida no contexto do grupo amador de São Luís do Maranhão- *Grupo Teatral Mutirão*. Assim, este estudo - *Tempo de Espera: fortuna crítica da peça de Aldo Leite* - busca realizar uma fortuna crítica das narrativas estéticas e políticas dessa encenação e, por meio desse conjunto crítico, vislumbrar as contribuições dessa encenação para o fortalecimento do teatro amador em São Luís na década de 1970.

Os três anos de circulação desse espetáculo - o que é significativo para época, pensando em um grupo teatral amador de uma cidade que não tinha uma tradição em participação nos circuitos teatrais além fronteiras a nível nacional por tanto tempo - foram suficientes para amalgamar em si a imagem de toda uma rede heterogênea de artistas e movimento político e estético local norteados por uma política nacional de

¹BATISTA, Natália. **Nos palcos da história: teatro, política e Liberdade, Liberdade**. São Paulo: Editora Letra e Voz, 2017.

²BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. São Paulo: Ed. Difel, 1989.

³POLLAK, Michael. **Memória e identidade Social**. Rio de Janeiro. (Artigo) Revista Estudos Históricos, Vol. 05, nº 10, 1992.

cultura voltada ao teatro não profissional- o movimento federativo de teatro amador nos anos de 1970.

Essa lógica é complexa e simplista, porque reduz um movimento amplo a um espetáculo teatral determinado e ao grupo de artistas que o produziu, por um lado, e, por outro, evidencia o nível de importância e relevância histórica para o teatro de São Luís que esse espetáculo teria representado e, a partir dele, se compreenda, ou pelo menos ter uma noção dos mecanismos de um movimento amador local significativo. No entanto, esse grau de relevância, que ao mesmo tempo ofusca e revela, é uma questão fundamental, na medida em que as fontes consultadas sugerem estar condicionada à produção de discursos especializados, eleitos pelo próprio campo teatral, responsáveis por estabelecer o que fica e o que não fica na memória cultural de uma coletividade artística.

Esse *poder simbólico* (BOURDIEU, 1989) dos especialistas- críticos, jornalistas, artistas de renome nacional, artistas de renome local e organizadores de discursos acadêmicos-, também instituídos pelos agentes teatrais, é fulcral na seleção de memórias e na compreensão das razões pelas quais se instituem umas obras mais e outras menos impactantes, culturalmente. Esse poder está à parte da natureza e constituição em si do teatro, mas tem forte influência na sua ampliação social e perenidade cultural.

Especificamente sobre *Tempo de Espera*, o relevo dado a essa encenação nos poucos documentos orais e escritos relativos às histórias do teatro em São Luís do Maranhão na segunda metade do século XX- e como já mencionado, de maneira a eclipsar outras práticas cênicas locais-, foi, aprioristicamente, o mote propulsor deste estudo. Se a escassez de estudos sobre as histórias do teatro em São Luís é uma realidade, também o é que o lugar da encenação de Aldo Leite tem lugar de destaque.

Em estudo realizado também pelo autor desta fortuna crítica entre os anos de 2014 e 2016, o qual foi, essencialmente, elaborado a partir de memórias de artistas teatrais de São Luís - *O Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM): memórias, reflexões e desafios da formação do ator em São Luís (1997-2007)*- percebeu-se uma frequência de reminiscências à obra de Aldo Leite- *Tempo de Espera*- , apesar da investigação em curso não se tratar dessa obra e muito menos daquele recorte histórico- talvez a reflexão aventada nos parágrafos anteriores responda-; em alguns casos atribuindo a ela um papel central no conjunto de ações estéticas e políticas ocorridas entre os anos de 1975 e 1978, na cidade de São Luís.

Apesar da frequente menção à *Tempo de Espera* no meio teatral local, não houve investidas de pesquisadores na intenção de compreendê-la em suas minúcias. Antes desta fortuna crítica, aqui apresentada, apenas o próprio Aldo Leite havia escrito sobre essa obra no âmbito do seu processo de mestrado realizado na Universidade de São Paulo, em 1989 - as demais fontes que a citam são paráfrases e alusões feitas pelo filtro do livro *Memórias do Teatro Maranhense*, feito por Leite em 2007 em formato de entrevistas. A sua dissertação *O processo de criação de Tempo de Espera*, descreve a gênese do processo de criação do que viria a se tornar *Tempo de Espera*, as suas fases de ensaios, a criação do *Grupo Mutirão*, assim como a característica do público e o papel da crítica especializada.

Leite organiza sua dissertação com base numa narrativa que parece ser apenas sua, mas, no final do texto traz entrevistas com os atores do *Mutirão*. Muito embora Aldo Leite expresse a importância da crítica especializada para o seu trabalho, ele não a discute com profundidade; além disso, mesmo a gênese de *Tempo de Espera*, a qual se propôs a se debruçar em sua pesquisa, deixa lacunas que comprometem a compreensão dessa obra. Ainda que cheia de hiatos de investigação – datas, obras, nomes de artistas, localidades etc. -, a sua dissertação serviu de parâmetro para compararmos dados que, em muitos casos, foram divergentes, mas não menos importantes, a muito documentos encontrados ao longo desta fortuna crítica.

Destarte, a amplitude do debate possível de ser gerado, a partir desse objeto e seus lapsos, uma vez que propõe frentes diversas de discussões, nos levaram a alguns questionamentos balizadores: em que medida essas narrativas estéticas e políticas puderam contribuir para o entendimento de *Tempo de Espera* como uma das encenações responsáveis pela projeção do teatro de São Luís no cenário nacional? *Tempo de Espera* poderia ser considerada um reflexo, ou um exemplo do fortalecimento e amadurecimento do movimento teatral amador feito em São Luís e no Brasil? O que, em si, representa ou representou *Tempo de Espera*, em termos estéticos e políticos, para além das memórias nostálgicas, para a renovação do teatro maranhense e brasileiro na segunda metade do século XX? Quais são as potencialidades que essa encenação trouxe que a distingue das demais no Maranhão e no Brasil, numa perspectiva experimental e não empresarial (amadora)?

Tempo de Espera trata da vida de uma família interiorana que vive em estado de extrema pobreza e falta de esperanças na vida. Nesse contexto, a obra aborda a

temática das condições e misérias humanas, num casebre que reconstitui o universo socioeconômico e cultural do Maranhão, do Brasil ou do mundo, em que um homem, com tuberculose e malária, está na iminência da morte; uma mãe, grávida, dá a luz a um natimorto; uma jovem, filha do casal, foge de casa com um caminhoneiro que sempre lhe buzina na porta da sua casa, e um rapaz volta da pesca sem conseguir trazer um peixe ao menos para casa e vive a fumar seu cigarro de maconha. Na extremidade da miséria retratada, na praça da igreja, animais e comidas recheadas são leiloadas em benefício do santo da igreja matriz, embaladas por músicas e recados de amor.

A primeira exibição da encenação de Aldo Leite ocorreu no contexto do I Festival Estadual de Teatro Amador, organizado pela Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA) em parceria com artistas locais, ocorrido em São Luís entre os dias 29 de setembro e 08 de outubro de 1975 na principal casa de espetáculos da cidade, o Teatro Artur Azevedo. Em cena, os atores Lêda Nascimento, Cosme Junior, Lizethe Ribeiro, Fátima Moraes, José Inácio Moraes Rêgo, todos sob a batuta de Aldo Leite.

Conforme as fontes verificadas para este estudo, este é o primeiro texto encenado de autoria de Aldo Leite. Nesse primeiro escrito ele assumiu a função de encenador, trazendo à cena todas as subjetividades e elementos exteriores à sua vida impregnadas no processo de organização das ações do texto e símbolos culturais que o marcaram enquanto sujeito sem delegá-los a outrem- o que teria, num processo de mediação criativa entre autor e público, modificado uma série de signos que só existiram em cena pela coincidência do autor ser o próprio encenador. Logo, as obsessivas indicações em seu texto poderiam ser compreendidas de outra maneira, mas, justamente nelas, Leite se concentrou e mostrou-se resistente às possíveis leituras de outros diretores, dizendo o que deve e o que não deve ser feito com seu texto. Aldo Leite lança mão de uma forma textual não dramática, do ponto de vista aristotélico - um roteiro-, mas se relaciona com ele, enquanto encenador, como se o fosse; milimetricamente coordenado pelo que indica na escrita. Assim, podemos interpretá-lo:

Coadunado a essas reflexões mais gerais, Leite tece um texto teatral interdependente da sua ação no palco. Tempo de Espera é um grande caderno de diretor com anotações daquilo que deseja olhar na cena. A impressão é que há uma dramaturgia maior com as suas relações interconectadas, personagens milimetricamente desenhados, diálogos definidos e que, em cima disso, o diretor já estivesse num processo de ensaio, de construção de cenas, dando indicações de climas e tempo de

movimentação dos atores. Se partirmos da perspectiva clássica de um texto teatral, ou até mesmo ter como referência as mais recentes inovações até então conhecidas em 1970, podemos, sem medo dizer, que não há texto teatral e muito menos uma dramaturgia em *Tempo de Espera*. São indicações de direção aos atores em uma montagem de algum texto teatral qualquer que trata de uma família interiorana, miserável. Uma grande didascália. Algo original e inovador no teatro brasileiro (MARTINS, 2020, p. 04)⁴

Tempo de Espera é um painel das transformações do teatro amador maranhense em termos estéticos, arriscando-se numa experimentação de linguagem, inovando naquilo que havia de mais direto e objetivo quanto à comunicação do palco com o público- a palavra-, além de ter posto em debate uma conjuntura social brasileira e latino-americana decorrente do processo colonizador que resultou na divisão social entre abastados e miseráveis, sem, contudo, precisar assumir bandeiras partidárias.

Essa obra nasce da perspicácia do olhar para a sociedade, intermediado, fundamentalmente, por teóricos sensíveis às transformações sociais, como é o caso do robusto pensamento do educador e teórico pernambucano Paulo Freire (1921-1997), e uma práxis teatral considerável do artista maranhense Aldo Leite. *Tempo de Espera* retoma a arena de debates acerca do teatro que se pretendia político do pré-64 no Brasil, na medida em que traz à cena a exploração, a pobreza, as patologias decorrentes de olhares descompromissados do Estado às camadas inferiores da sociedade; e, em seu bojo, a pressão de um sistema do capital que para sobreviver precisa de seres vegetativos como os personagens trazidos por Aldo Leite. Aldo Leite nos apresenta seres sociais vegetativos, incapazes de lutar, de argumentar, e que são, constantemente, ironizados por leiloeiros os quais de várias palavras que dizem, as que mais se repetem denotam comida. Tudo aquilo que os seres miseráveis de Leite não têm.

Tempo de Espera destacou-se por ser um dos mais comentados espetáculos amadores da década de 1970 no Brasil, conforme veremos ao longo deste estudo. Problematicado, elogiado, posto em dúvida, desacreditado pelos próprios atores- no princípio do processo- e por alguns conterrâneos, essa encenação marcou uma época e dilatou conceitos até então cristalizados, como é o caso da acepção de *Teatro Amador*. A afirmativa tem como base os comentários de diversos jornalistas e críticos teatrais, em seus respectivos jornais (Sábato Magaldi, Mariangela A. de Lima - Jornal

⁴MARTINS, Gilberto dos Santos. **Um exercício épico-dialético para uma crítica social em *Tempo de Espera* (1975)**. Campinas. Anais XIX Simpósio Reflexão Cênicas Contemporâneas 2020.

da Tarde; Yan Michalski, Macksen Luiz - Jornal do Brasil; Clóvis Levi, Tania Pacheco -O Globo; Clovis Garcia- O Estado de São Paulo; Alberto Guzik- Última Hora; Fausto Fuser- Folha de São Paulo; Luiz Carlos Ernesto Godoy- Revista Visão; Hélia Schawartzkoff- Aqui/ São Paulo; Ronaldo Bosch- Diário do Comércio), que deixaram suas percepções sobre essa obra, na sua grande maioria positivas e os diversos prêmios recebidos que até então eram destinados, majoritariamente, aos artistas e grupos compreendidos como profissionais, sobretudo do Rio de Janeiro e de São Paulo.

O mesmo corpo de *agentes autorizados* que premiava os artistas compreendidos por eles como profissionais dessas cidades, premiaram e legitimaram Aldo Leite e sua obra amadora *Tempo de Espera* no cenário teatral brasileiro, os atribuindo os seguintes reconhecimentos: Representante da 2ª Coordenação Norte I Festival Brasileiro de Teatro Amador (Fortaleza-1975); Um dos melhores espetáculos de 1976 pela Associação Paulista de Críticos de Arte da cidade de São Paulo; Revelação de Diretor (Aldo Leite), pelo APCA-1976; Prêmio Governador Estado de São Paulo de melhor Produção-1976; Menção Especial ao Grupo Mutirão em São Paulo pelo APCA-1976; Indicações ao Prêmio MEC- MAMBEMBE- Rio de Janeiro-1977; Prêmio MEC-MAMBEMBE-Autor revelação e Diretor revelação (Aldo Leite), Ator revelação (Cosme Junior) e atriz revelação (Leda Nascimento) no Rio de Janeiro-1977; Prêmio Molière para Diretor (Aldo Leite) no Rio de Janeiro-1977).

Os críticos Yan Michalski, Alberto Guzik, Fausto Fuser e Tânia Pacheco destacaram a força cênica, a composição da encenação e chamaram a atenção para dois aspectos que serão aprofundados na tese, quais sejam: uma obra de grande impacto estético e político ter nascido, daquilo que os críticos de teatro de então entendiam, tendo como referência a efervescente a produção teatral empresarial do sudeste do Brasil, como uma organização não empresarial -amadora- e a originalidade da supressão de um dos elementos caros e de poder no teatro, a palavra dialogal; ou seja, não havia relação intersubjetiva, por meio da palavra, apenas por gestos cotidianos, simbólicos e socialmente significativos. No que tange ao aspecto político, a ausência da palavra corroborava para denunciar o estado de pobreza e falta de potência para agir do povo brasileiro, no sentido de reverter a condição de opressão e cerceamento, em vista das mazelas que não eram ditas e mostradas.

Para fechar o ciclo de reconhecimento do teatro amador feito em São Luís e que em nada tem com a pejorativa concepção de um teatro malfeito ou sem qualidade,

Aldo Leite é premiado como melhor diretor no circuito de temporadas no Rio de Janeiro no ano de 1977. Sua premiação foi concedida pela empresa francesa franqueada no Brasil -*Air France* -, em 1978, no Teatro Municipal de São Paulo, com o Prêmio Molière, que, até então, era entregue apenas a artistas reconhecidos como profissionais das cidades do Rio de Janeiro.

1.1 Arestas do teatro amador de São Luís no Século XX

Ainda são insuficientes os dados sobre o teatro feito na cidade de São Luís do Maranhão ao longo da história. No entanto, quando o olhar investigativo é direcionado para o século XX, alguns nomes, rostos, poéticas, práticas diversas que se criam, recriam e se transformam no transcurso do tempo e delineiam modos de ser do teatro ludovicense⁵, vêm à tona, ainda que de forma confusa e não sistematizada.

Os sujeitos que emergem de soslaio nas imagens advindas de restritas fontes, iluminam os percursos na busca de outros rastros, pegadas do passado que, em muitos casos, jazem sob a poeira do esquecimento, as quais merecem voltar à cena para registros e aprofundamentos. No que tange às fontes existentes no âmbito da pesquisa acadêmica - que visam a circunscrever minuciosa e cuidadosamente, além de permitir identificar e descrever as experiências -, que trazem à tona a face de alguns artistas de São Luís ao longo do século XX, atentos aos seus devidos recortes temporais, ainda precisam de leituras complementares de outros pesquisadores, que, na ânsia do preenchimento das lacunas, abrem espaços de discussão que só enriquecem o campo histórico teatral local e nacional.

Considerando a busca sistematizada pelas histórias do teatro feito em São Luís em estado incipiente, no sentido de compreender a sua natureza e o que os artistas de teatro em São Luís produziam com frequência e em quais condições estruturais, políticas e econômicas estavam condicionados para adotar o modo de fazer o que faziam, um questionamento nos vem de imediato: é natural ao artista ludovicense o seu modo de produzir teatro ou fatores diversos à órbita artística contribuíram na abertura de caminhos solidificados e entendidos como uma marca inerente ao fazer artístico local?

⁵Ludovicense é um dos mais usados adjetivos gentílicos atribuídos a quem é nascido na cidade de São Luís do Maranhão; o outro, usado com menos frequência atualmente, é *são-luisense*, mas, bastante usado na primeira metade do século XX.

A complexidade dessa questão e as suas possíveis respostas, se é que existem respostas, abrem caminhos para compreender um pouco da trajetória do teatro produzido em São Luís do Maranhão e suas principais influências no século XX. Nesse contexto, as pálidas fontes - registros monográficos, entrevistas, matérias jornalísticas - que de alguma maneira tentaram amenizar a carência de registros sobre as produções teatrais realizadas em São Luís, nos conduzem a compreendê-las a partir da insígnia *Teatro Amador*.

Apesar de utilizado na literatura teatral brasileira com frequência- em muitos casos usado apenas para nivelar e distinguir ações cênicas que merecem destaque-, esse termo vem acompanhado por uma complexidade conceitual que é difícil de encontrar suas origens, limites e sua definição fora de bases sociais e culturais sólidas, sob pena de divagações generalistas que buscam enquadrar qualquer prática que não encontre similitudes ou que tenha uma natureza formal e de conteúdo distinta. Essa lógica universalista por muito tempo foi utilizada por estudiosos do teatro no Brasil de forma indiscriminada e ainda encontra resistência em alguns setores do teatro nacional, sobretudo no meio acadêmico.

O teatrólogo ludovicense Ubiratan Teixeira, certamente partindo do processo histórico teatral de São Luís, principalmente da segunda metade do século XX, e de experiências observadas por ele em outras cidades do Brasil, portanto práticas, incide em algumas provocações a partir do conceito de teatro amador. Ele o compreende da seguinte forma:

Artista não profissional. – Longe da ideia errônea de que o trabalho do amador é destituído de mérito artístico e qualidade estética, e que essa categoria só pratica uma arte inferior, é necessário entender que são esses ativistas que geralmente forçam a renovação de linguagem de uma comunidade artística, sobretudo porque descompromissada com o mercado e com o sistema político e social vigente (TEIXEIRA, 2005, p. 26).

Ubiratan Teixeira traz três dimensões comumente discutidas na literatura teatral brasileira quando o assunto é teatro amador: primeira, ele resgata o senso comum de que haveria uma separação qualitativa dessa forma de teatro em relação ao teatro compreendido como profissional; segunda, de que muito embora a convenção teatral diga que há uma espécie de ausência de qualidade, é nesse lugar que ativistas teatrais exercem suas práticas e põem em exercício suas visões de mundo na cena prescindindo de um modo de produção característico dos grupos e empresas teatrais do meio profissional; e por fim, uma relação mercadológica que não

acompanha uma dinâmica de trabalho que interfira diretamente no resultado cênico.

Cabe destacar no conceito de Teixeira (2005), a expressão ativistas, como aqueles que, para além do amor, como sugere a etimologia da palavra amador, tem um propósito de interferência cultural e social. Esses ativistas não estão totalmente livres do mercado e de um sistema político social que os permita fazer o que bem lhes aprouver, como coloca Ubiratan Teixeira.

Considerando a diversidade de categorias de artistas que são cobertos por esse termo e os contextos os quais estão inseridos, não poderíamos dizer que estão totalmente livres. Não poderíamos afirmar que o artista amador de São Luís Cecílio Sá, com o seu teatro popular, tivesse a mesma disposição inventiva e de recepção nos diferentes grupos que coordenou ao longa da sua vida- a depender da proposição cênica, isso poderia lhe custar uma sala de ensaio na igreja, na escolas, e até mesmo atores; José Brasil, ator amador de respeito em São Luís na década de 1950, teve a sua vida e carreira ameaçadas por tentar renovar na cena e na crítica social- teve que se refugiar no Rio de Janeiro e poucas vezes retornou a São Luís até sua morte; não poderíamos afirmar que o diretor, ator e bailarino Reynaldo Faray era totalmente livre quando seu público e atores, era de maioria da elite e classe média de São Luís, com todas implicações que essas classes sociais trazem- quando o fez, a resposta veio de imediato e ele teve que buscar outras formas de se enquadrar se quisesse desenvolver seu teatro na São Luís do começo da década de 1960.

Na contramão do que diz Ubiratan Teixeira, o esgarçamento de linguagem do teatro amador não é realizado sem resistências. O próprio descompromisso social e político mencionado pelo autor, é uma reação a fenômenos externos à criação artística. Além de que isso não é uma exclusividade do teatro amador, como é fartamente verificável na relação que tiveram as empresas e companhias teatrais profissionais no Sudeste brasileiro com o regime militar entre os anos de 1964 a 1985.

Para os pesquisadores brasileiros Ingrid Dormien Koudela e José Simões de Almeida Júnior (2015), a concepção maniqueísta de um teatro profissional e outro não-profissional, designação esta também usada como sinônimo de amador, é empobrecedora. Os autores entendem que as fronteiras entre essas duas categorias são bastante tênues, sobretudo a partir dos fins dos anos de 1950, no Brasil. No intercâmbio de artistas amadores, em espetáculos profissionais, nesse período, “muitos profissionais descobriram o potencial dos grupos amadores como nicho, através do qual se buscava o horizonte humanista socialista. Ao falar de teatro

amador, a questão que se coloca é de que teatro e de que talento estamos falando” (KOUDELA; JUNIOR; 2015, p. 166).

Na tentativa de ampliar a discussão sobre a natureza do teatro amador, sentimos a necessidade de verificar em outro contexto teatral como são arroladas as definições para esse termo que é tão complexo no contexto brasileiro. A busca no âmbito do teatro francês justifica-se pela forte influência teórica e prática daquele teatro nas práticas cênicas no Brasil, tanto via Portugal, no processo de colonização, quanto diretamente, com o intercâmbio de artistas europeus no Brasil e vice-versa; não é incomum encontrar na literatura teatral brasileira a assunção religiosa de conceitos e definições teatrais daquele país aplicadas ao contexto brasileiro.

Longe de uma tentativa de enquadramento conceitual, nos interessa os deslocamentos de olhares para o entendimento da ideia de teatro amador. Desse modo, encontramos na pesquisadora francesa Marie-Madeleine Mervant-Roux, por meio de bases etnográficas – observação, práticas, estudos de campo, análises de arquivos locais, análises de discursos e de identificação – um campo frutífero de investigação socioantropológica que ainda não encontrou adeptos no Brasil- pelo menos não identificamos ao longo das leituras para este estudo.

A tese levantada pela pesquisadora é de que, para além da definição de teatro amador como aquele que não depende de um retorno financeiro – o que a autora atribui ao processo de requalificação profissional dos artistas teatrais na França no pós Segunda Guerra essa desqualificação dos amadores – ele possui originalidade e autonomia (MERVANT-ROUX , 2012, p. 125-126)⁶.

As considerações de Mervant-Roux tiveram forte suporte teórico, histórico e antropológico do pesquisador do Centro Nacional de Pesquisa Científica da França, Élie Konigson, o qual identificou no período medieval europeu um forte elemento que fez com que Mervant-Roux constataste as práticas amadoras e profissionais daquele contexto de maneira distintas.

Élie Konigson, conforme interpretou Marie-Madeleine Mervant-Roux, teria identificado, em paralelo à vida teatral consensualmente aceita em cidades europeias pré-industriais, “a existência de uma “função dramática”, que ele mostra estar estreitamente associada às outras funções genéricas que são as funções de troca e

⁶MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. **Os dois teatros**. (trad. Rafaella Uhiara). São Paulo:Revista Sala Preta, vol.12, n. 01, jun 2012. (p. 125-140).

de legislação” (KONIGSON, 1980 apud MERVANT-ROUX, 2012, p. 126)⁷. De acordo com Mervant-Roux, Konigson teria verificado nessas funções dramáticas dois modos distintos de desenvolvimento:

1. Um teatro profissional, fundamentalmente itinerante, que é de imediato um teatro de ruptura em relação ao tecido social da urbe. Podemos ilustrar sua descrição pelo famoso exemplo da Commedia dell'Arte.
2. um teatro amador (termo, em verdade, anacrônico, visto que essa noção só aparecerá bem mais tarde), que é um teatro de centro, de inscrição urbana, de reconhecimento recíproco entre atores ocasionais e espectadores, todos concidadãos. Ele possui um papel essencial na manutenção dos valores, das ordens sociais e dos códigos comuns. As Paixões encenadas (outro termo anacrônico) nas grandes cidades do norte da França ou da Suíça, estudadas por É. Konigson em muitas obras, fazem parte dessa categoria (MERVANT-ROUX, 2012, p.126)

Esses dados foram fundamentais na investigação de Mervant-Roux, na medida em que a cada passo que evoluía nas descobertas sobre as suas origens, distanciava-se das ideias preconcebidas e confusas que se tinha até então a respeito da identidade desse tipo de fazer teatral. A primeira era de que as errâncias dos grupos teatrais, não caracterizavam diletantismo, e, portanto, amadorismo, mas, o contrário, eram os profissionais, nos apontam caminhos foram ao longo dos séculos um lugar certeza; os que encontravam na segurança, no sedentarismo, propiciavam uma maior interação social e profundidade nas relações com os também partícipes teatrais. A constatação de um duplo desenvolvimento do teatro europeu, levou Mervant-Roux a estabelecer a seguinte afirmativa: “não havia dois modos de fazer a mesma coisa, uma paga e a outra não, mas dois modos bem distintos de realização da função dramática” (MERVANT-ROUX, 2012, p.127).

No decorrer do seu estudo, a pesquisadora francesa nos apresenta outros elementos distintos originais a partir dos estudos de Élie Konigson, que nos são de algum modo familiar nas práticas teatrais amadoras contemporâneas, quais sejam:

No caso dos espetáculos de amadores contemporâneos (ou dos mistérios), a atividade dramática não faz perder àquele que a exerce o seu status social; ela é, ao contrário, um modo de vivê-lo. Uma das consequências desse fato é que essa atividade em si não é, nesse caso, definida socialmente. A indefinição, ou seja, a ausência de status de ator amador como tal, a ausência para aquele que interpreta de uma ruptura franca com os códigos da sociedade, a ausência de uma inscrição franca na esfera estética, faz sua diferença real em relação à atividade, igualmente mimética e lúdica, praticada pelo ator profissional (tanto hoje como antigamente), pois este, interpretando, encarna de algum modo o teatro oficialmente. É evidente que essa diferença

⁷KONIGSON, Élie. Marges et lisières du jeu théâtral. In: **Du Théâtre Amateur: approche historique et anthropologique**. Paris: CNRS Éditions, 2004.

é de natureza antropológica e que ela não poderia ser reduzida a uma simples oposição entre lucrativo e não-lucrativo. Os efeitos disso são bastante impactantes no desempenho do teatro e da relação com os espectadores. O ator amador, por exemplo, não pode interpretar qualquer papel, pois sua figura social nunca desaparece de sua figura cênica, pelo menos do ponto de vista do público. Este, dedicando à cena apenas parte de seu tempo, não constrói metodicamente um corpo e um rosto específico para o teatro (MERVANT-ROUX, 2012, p.128).

Em outras palavras, ao interpelar alguém sobre a sua profissão, ninguém diz “sou um ator amador” ou “sou um profissional do teatro amador”, mas sim, “sou ator” ou “faço teatro”, o que remete, quase que de imediato, ao seu sentido profissional.

“As raízes sociais, a grande homogeneidade e frequente reversibilidade dos atores em espectadores e vice-versa, e a predileção pela estrutura dramática, em relação ao trabalho especificamente cênico, característica de profissionais” (MERVANT-ROUX, 2012, p.128) compunham o conjunto de ideias que antes eram apenas dados históricos, mas que já se apresentavam como estruturas fixas visualizadas em práticas amadoras contemporâneas naquele contexto, e, podemos dizer, de algum modo aparecem nas práticas brasileiras.

O movimento de ida ao passado e volta para análise das práticas amadoras contemporâneas favoreceu a percepção de que essa estrutura fixa mencionada pela autora, revelou duas formas de expressão dramática distintas, dois tipos de espaço cênico, dois tipos de relação com o texto e com a ficção – um repertório específico -, ritmos temporais – não correspondem à temporada profissional - , dois tipos de interpretação e a dispersão em lugares diversos constituindo espécies de margens internas na sociedade (p.129), o que teria implicado, conforme a autora, na perspectiva de que “não estamos em presença de um modelo teatral único, com uma forma pura e uma forma degradada, mas sim de dois modelos diferentes” (MERVANT-ROUX, 2012, p.129). Nesse sentido, complementa Marie-Madeleine Mervant-Roux:

(...) fazer teatro como amador não é fazer o mesmo teatro que os profissionais, só que gratuitamente e mais canhestramente. É, sem dúvida, ter menos proficiência pois, estatisticamente, a experiência é bem menor. É, sem dúvida, não viver disso e nem mesmo tentá-lo. Mas a diferença crucial diz respeito à natureza do cenário onde se dão as apresentações, *sem ruptura com a cena social* (MERVANT-ROUX, 2012, p.129, grifo da autora).

Para concluir a sua argumentação, a autora diz que o espaço concreto adotado pela cena amadora apresenta forte relação com a vida social e mesmo que esses lugares, por vezes compartilhados com a cena profissional, não funcionam simbolicamente do mesmo modo (MERVANT-ROUX, 2012, p.131). Esse caráter

simbólico apontado é um ponto valioso na pesquisa da autora, mas que não encontramos correspondência no Brasil, em termos de uma investigação acadêmica rigorosa, para verificar como essas questões se comportaram aqui. Mervant-Roux traz uma provocação bastante curiosa, que preferimos reproduzir na íntegra e que deixaremos em aberto para que o leitor verifique a partir do seu próprio contexto:

Voltemos primeiramente ao equívoco generalizado que apenas havíamos evocado rapidamente até aqui: o que distingue fundamentalmente os dois teatros não é de natureza econômica. Quando falamos de um funcionamento simbólico variável dos espaços, não pretendemos sugerir a oposição binária clássica entre sistema de mercado e sistema de dom, entre um mundo onde se paga seu ingresso e um mundo onde se tem acesso ao espetáculo gratuitamente, com o que isso, para o segundo, implica sociabilidade, proximidade e comunhão espontânea. A primeira razão é que a realidade, presente e passada, do teatro de amadores não corresponde a essa imagem mitológica: se, de fato, os atores não são pagos pessoalmente, esse teatro não é imune às leis econômicas e, precisamente, o público contribui muitas vezes com alguma quantia com as despesas assumidas pelo grupo. Para voltar à História e aos trabalhos dos historiadores, ao contrário da lenda, os espetáculos medievais e renascentistas não-profissionais eram pagos. As tabelas de preços encontradas atestam até mesmo a existência de uma gradação precisa do custo dependendo do lugar ocupado, à qual os pobres de verdade não tinham acesso. Esse lembrete é importante. O sonho de uma cena medieval popular e gratuita é comparável ao clichê atual segundo o qual a não-lucratividade constitui o critério decisivo para a definição da prática do amador. O que, como acabamos de expor, é falso (MERVANT-ROUX, 2012, p.131- 132).

Como dissemos acima, Mervant-Roux fala a partir de um contexto que, embora de grande influência na constituição do teatro feito no Brasil, em determinados pontos nos aproximamos, mas em muitos nos distanciamos. A autora é categórica ao retirar do aspecto econômico seu caráter definidor de organização e de manutenção de uma cena amadora. É importante destacar a valiosa contribuição conceitual da autora francesa, no entanto alguns elementos distinguem-se e, talvez, sejam inerentes à acepcão do que seja amador ou não no contexto brasileiro, mas não totalmente. E o elemento política cultura de fomento e manutenção de grupos é um deles.

Também como já sugerimos, as concepções de teatro amador precisam ser analisadas a partir de bases sólidas, concretas, considerando as variáveis contextuais em cada lugar do Brasil. No que tange a São Luís, a inexistência de uma política cultural de apoio ao teatro é um dos fatores determinantes para que essa cena seja considerada numa perspectiva amadora.

Como já foi explicitado, o teatro feito em São Luís, sobretudo a partir da década de 1950 – momento no qual começam a surgir os departamentos e fundações de cultura a nível estadual – não sofre com uma imagem de um fazer sem qualidade

estética, mas poucos conseguiram dar continuidade aos seus espetáculos ou contaram com um espaço sede que pudessem abrigar as suas atividades e, assim, aperfeiçoarem a sua arte. Mesmo os três mais citados nomes do teatro em São Luís na segunda metade do século XX – Reynaldo Faray, Aldo Leite e Tácito Borralho – precisaram recorrer a diversas ações e estratégias de convencimentos a quem estava no poder para que conseguissem realizar seus espetáculos.

Na metade do século XX, a perspectiva de cultura cultuada em São Luís voltava-se para a preservação do patrimônio arquitetônico da cidade. Foi só a partir de 1971, que o Teatro Artur Azevedo, ainda sob a perspectiva arquitetônica, começou a fazer parte do grupo de órgãos da então recém-criada Fundação Cultural do Maranhão (FUNC), na gestão do então governador do Maranhão, Pedro Neiva de Santana (1971- 1974), gerido pela poetisa e escritora maranhense Arlete Nogueira da Cruz Machado (CARDOSO, 2008, p. 169)⁸.

Ainda que a intenção fosse de agregar ao corpo da cultura estatal o único espaço destinado às atividades de artes cênicas da cidade, o olhar lançado a ele resumia-se a salvaguardar a memória da elite intelectual do estado Maranhão e não de apoio ou fomento às ações dos grupos e artistas locais.

Ainda na década de 1970, pode-se vislumbrar as influências da Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA), órgão federal de apoio ao teatro amador brasileiro – o qual daremos mais detalhes e suas incursões no meio teatral e forte relação com o nosso objeto de estudo – que foi primordial no incentivo à organização de grupos teatrais locais e pressão aos setores da cultura a nível estadual para que se criasse uma política de fomento, promoção e de difusão do teatro amador local.

O amadorismo de São Luís, distante de uma opção estética ou de um modo de fazer que atendesse aos mais recônditos desejos artísticos, como podemos capilarizar na tese de Marie-Madeleine Mervant-Roux, em São Luís mostrou-se ser uma forma de resistência às políticas culturais nacionais e locais, quando propostas, e a maneira única de fazer – dentro de sua diversidade – a quem se propôs fazer teatro em São Luís, sobretudo na segunda metade do século XX.

Sobre esse período, o século XX, Teixeira (2005), Mervant-Roux (2012) e Koudela e Junior (2015) lançaram luz à diversas questões conceituais e estruturais fundamentais para que constataremos que, no extremo oposto da imagem pejorativa

⁸ CARDOSO, Letícia Conceição Martins. **O teatro do Poder: Cultura e Política no Maranhão**. São Luís: (Dissertação de mestrado Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais/UFMA), 2008.

que foi construída, ao longo da história, sob esse *modus operandi* teatral, os amadores ludovicenses não estavam apenas na ordem do iniciante ou estudante, embora podendo sê-los, mas foram profundos provocadores de limites da linguagem teatral, dentro de suas possibilidades

Os comentários do crítico Ubiratan Teixeira (2005) acerca da natureza dos artistas não-profissionais, como ele define inicialmente o amador, de algum modo, são reforçados pelas fontes pesquisadas (jornais, textos acadêmicos, críticas, oralidades), as quais localizam esses amadores locais como carregados de experiências construídas a partir de seguidas apreciações de espetáculos que aportavam na cidade de São Luís ou de circos mambembes que circulavam por suas cidades de origem, antes de chegarem à capital.

Outro ângulo seria a formação no palco e nos grupos de teatro, como são os casos dos atores, diretores e dramaturgos Ricardo Barbosa, Margarida Sacramento, Luiz de Sevilha, José Bittencourt, Pinto da Costa, Jamil Jorge, Cecílio Sá, Carlos Cárdenas, entre outros; e, em outros casos, como os dos também atores, diretores e dramaturgos José Brasil, Ubiratan Teixeira, Fernando Moreira, Reynaldo Faray, Aldo Leite, Tácito Borralho, com estudos sérios e profundos da arte de atuar, da composição dramatúrgica e a criação de um *modus operandi* singular que serão apontados no corpo desta pesquisa.

Recuando um pouco à nossa primeira afirmação, é no domínio do teatro amador que as experiências estéticas ludovicenses se conjugam com o percurso engajado e/ou militante de cada um, colocando em cena suas visões de mundo a serem alcançadas e as suas posições políticas e críticas da sociedade vigente. É nesse âmbito que a utopia da transformação social, a partir de temáticas populares plasmadas no teatro amador-popular, ocorrerá, o qual acreditamos ter seu ponto dinamizador, em São Luís, na década de 1970.

Nessa perspectiva, é necessário identificar e compreender essas *práticas comuns* (CEARTEAU, 1998)⁹ desses artistas, como: a) o modo de operacionalização teatral que se firmou ao longo do século XX em São Luís; b) quais eram os seus perfis, sejam eles desenvolvidos no âmbito das classes abastadas, como ocorriam nas duas primeiras décadas do século XX, conforme as informações encontradas nas fontes consultadas, ainda que cheias de lacunas, sejam eles oriundos das classes populares,

⁹ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

como viria a ocorrer a partir da década de 1930, num caso pontual, que foi de suma importância, prospectivamente.

No que tange às primeiras cinco décadas de vida teatral na cidade de São Luís no século XX, os olhares são amplos e, por vezes, lacônicos ao colocar apenas dois ou três artistas fora de um grande cenário que impõe a homogeneização dos seus elementos.

Usualmente, lê-se e/ou ouve-se, talvez instigados pelas teorias e histórias de outros lugares do Brasil, que a primeira metade do século XX, em São Luís, sobretudo as três primeiras, teriam se resumido à presença marcante das companhias teatrais estrangeiras e brasileiras do sul do país, que tiveram um grande sucesso por estas plagas no período, o que é sustentado nas diversas fontes jornalísticas trabalhadas do começo do século; no entanto, essa narrativa esconde outros elementos, da classe teatral, não menos importantes.

É comum deixar-se levar por tentadoras armadilhas da generalização, o que pode ser explicado pela escassa e esparsa bibliografia e fontes que tratam de tal local e época, levando alguns elementos à sua injusta pulverização na *poeira das estrelas* (BRANDÃO, 2001)¹⁰.

Nesse ínterim, pouco se fala do que essas produções teriam contribuído para o surgimento de um movimento teatral local, com artistas e modos próprios de conduzir a arte teatral, como se os cidadãos de São Luís do período estivessem incólumes aos efeitos do palco nas suas vidas. São lacunas que precisam ser buriladas para uma maior compreensão.

A assunção de uma narrativa generalizadora e uma suposta proteção que nos leva a acreditar que tudo pode ser resolvido com a máxima da “presença de estrangeiros” na cidade de São Luís, na primeira metade do século, é um mecanismo brutal de apagamento de memórias. Assumindo a escassez de materiais – mas não tão consciente do ônus que tal narrativa pudesse implicar – que pudessem dar conta de representar a vida cultural da cidade nos cinco primeiros decênios, a fonte mais requisitada até então por investigadores que anseiam conhecer o teatro maranhense do século XX, *Memória do Teatro Maranhense* (2007), de Aldo Leite, obra que, numa tarefa expressiva reúne memórias e comentários das atividades cênicas locais, tropeça no seu próprio formato.

¹⁰ BRANDÃO, Tânia. **Ora, direis ouvir estrelas**: historiografia e história do teatro brasileiro. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 1, 2001.

Ao trazer memórias de atores, diretores e dramaturgos que, desde a segunda década do século XX, vinham, cada um ao seu modo, independentemente da sua valoração estética e escolhas, desenvolvendo produções artísticas, Leite afirma que “no Maranhão, o panorama teatral só apontará novos caminhos a partir da década de 50” (LEITE, 2007, p. 34)¹¹.

O livro de Aldo Leite, dividido em duas partes, a primeira constituída de artigos baseados na dissertação de mestrado do próprio autor e no livro de outro teatrólogo de igual relevância local e nacional, Tácito Borralho, e a segunda parte organizada por entrevistas, portanto *lugares de memória* (NORA, 1993), pessoas, *personagens*, *lugares*, *acontecimentos* (POLLAK, 1992), fatos políticos e espetáculos. Aldo Leite contradiz-se em sua obra, porque, parte significativa dos dados que são registrados na segunda parte versa sobre o contexto sociocultural da primeira metade do século XX, a partir dos anos 20.

Seria uma negativa, portanto, a afirmativa genérica de que o panorama cênico local apontaria novos caminhos apenas na década de 1950, sobretudo nos seus últimos anos, sem ao menos problematizar episódios polêmicos, como a restrição do acesso à principal casa de espetáculos de São Luís - Teatro Arthur Azevedo - que, desde a década de 1930, passava por um processo de cessão de espaço para as empresas cinematográficas, cujo acirramento e a quase total limitação de artistas da cidade, entre os anos de 1940 e 1950, provocou uma onda de debates e manifestações, e que só viria a ser resolvida em 01 de janeiro de 1969, com a sua reabertura; apenas para citar um exemplo. Esse debate pode ser visualizado na maioria dos depoimentos que compõem o livro de Aldo Leite. Ou seja, alguns nomes se perdem com o tempo, se não forem trazidos ao registro bibliográfico e problematizados.

Tomando outro ângulo, e assim evitando uma arena injusta de julgamentos da obra do autor, o que não objetivamos aqui, pode-se apreender que, possivelmente influenciado pelo debate homogeneizante e abrangente da modernidade no teatro brasileiro, além de sua profunda formação enquanto artista no Teatro Experimental do Maranhão (TEMA) - grupo influenciado pela estética e dinâmica de trabalho do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e que será contemplado ao longo desta investigação, o que de alguma maneira trouxe mudanças significativas na forma de se produzir teatro

¹¹ LEITE, Aldo. **Memória do Teatro Maranhense**. São Luís: Edfunc, 2007.

em São Luís, sobretudo na centralização da figura de Reynaldo Faray -, Aldo Leite tenha lido a história pregressa do teatro local com os olhos do sistema quase industrial de produção de espetáculos do TEMA, o que é inimaginável aos grupos amadores de teatro anteriores e posteriores aos anos de 1960, desconsiderando, assim, as conjunturas e as acepções relativas ao teatro em que aquelas produções eram realizadas. Essas transformações serão mencionadas ao longo deste estudo.

Interpretamos - não obstante todas as dificuldades para realização de espetáculos pelos amadores locais -, que a concepção de Aldo Leite voltada à análise de seus predecessores nesse trecho do seu livro sobre o pré 1960- importante frisar -, leva os principais influenciadores do que viria a ser o teatro amador da segunda metade do século XX, em São Luís, ao injusto esquecimento; e isso é letal à história e à memória do teatro maranhense, ainda que compreendamos a grave ausência de pesquisas e fontes que nos possibilitem uma visão do que teria sido esse teatro do começo do século XX e as circunstâncias locais, nacionais e a sua representatividade em termos culturais e políticos no Brasil nos anos de 1950.

Com base no exposto, e da problematização da bibliografia e fontes, consideramos ter sido fundamental, a partir de um olhar para trás, ainda que de maneira panorâmica, a observação do perfil do teatro amador de São Luís, ao longo do século XX, para entendermos quais cosmovisões foram instituídas ao longo do tempo e em que momento essas perspectivas foram abandonadas para produzir um ambiente condicionante à produção da encenação *Tempo de Espera* na década de 1970.

Considerando toda essa problematização, emergida do objeto deste estudo, uma discussão desponta: não obstante o teatro amador ter sido o lugar do esgarçamento das linguagens e território de novas poéticas características de um domínio da técnica da cena, na sistematização de ideias no palco, ideologias estéticas e políticas, esse teatro e seus fazedores ainda são vistos ocupando um lugar incipiente, considerado retrógrado daquilo que foi entendido como profissional. Além disso, ainda são vistos como isentos de desejos, repertórios, poéticas que se definem a partir da sua condição de amador, enquanto domínio de um *modus vivendi* da arte teatral distinto do profissional. Esta é uma discussão epistêmica transdisciplinar, ainda aberta, cujos possíveis caminhos os limites dos estudos teatrais ainda não deram conta de apontar, sem colocar à prova os seus contornos e as visualidades provenientes das suas múltiplas definições.

1.2 Caminhos de chão batido entre a vegetação seca e estéril

A fortuna crítica de *Tempo de Espera* - termo raro nas artes cênicas brasileiras, mas que na literatura denota uma observação crítico-reflexiva adensada por meio das múltiplas narrativas produzidas sobre um autor e/ou sua obra -, necessitou de procedimentos de pesquisa distintos, mas, na nossa compreensão, complementares, que ao longo do processo de buscas foram convocados de acordo com a necessidade das etapas da pesquisa.

Considerando que o campo da pesquisa das histórias do teatro em São Luís ainda está em fase de estruturação, este estudo não se limitou a um único procedimento de busca, o que limitaria o alcance às diversas dimensões sobre determinados acontecimentos, sujeitos e suas produções teatrais. Assim, para alcançar o intento desta pesquisa, lançou-se mão de dispositivos técnicos qualitativos de investigação da Pesquisa Documental, da Memória e da Análise do Discurso.

Esses dispositivos se mostraram importantes na medida em que contribuíram com o espírito obstinado de reunir peças avulsas de um grande mosaico artístico e cultural do passado, o qual completava-se na mesma proporção que abriam outros caminhos de pesquisa e leituras sobre o objeto em questão.

Entendemos que a linguagem, seja ela escrita ou falada, está para além do reflexo imediato da realidade, composta de estratos, certezas, redes de sentidos complexos e nem sempre acessíveis. As produções discursivas realizadas a partir de *Tempo de Espera* não estão amarradas apenas na descrição da encenação, mas como seus enunciantes denunciam interconexões de ideias e conceitos favoráveis ao entendimento da realidade teatral em si.

Assim, alguns princípios da Pesquisa Documental foram importantes na busca de fontes e suas análises, além da avaliação preliminar dos documentos, como: 1) a análise do contexto histórico em que foi produzida a fonte, ou seja, o universo sociopolítico do autor e daqueles a quem foi destinada; 2) Identificação da fonte que se expressa e avaliação se esta fala por si ou por um grupo social; 3) verificação da autenticidade e confiabilidade da fonte, assegurando, assim, a qualidade da informação transmitida; 4) a natureza da fonte; 5) os conceitos-chave e a lógica interna do texto (CELLARD, 2008)¹².

¹²CELLARD, A. A análise documental. In: POUPART, J. et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis, Vozes, 2008.

Outro mecanismo fundante na pesquisa é a História Oral, uma vez que “o documento oral é de importância decisiva, pois ilumina o objeto de forma privilegiada ao revelar uma parte importante do acontecimento” (BRANDÃO, 2009, p. 33). A pesquisadora do teatro brasileiro Tânia Brandão destaca que a fonte oral é como um território notável de aproximação e reavivamento do evento cênico no processo histórico. Outra pesquisadora das histórias do teatro brasileiro, Betti Rabetti, explicita que “para nós, é como se ela se colocasse a meio caminho (e mantendo uma distância saudável) entre o rigor de linhagem cientificista e o laboratório de um imaginário serviço de mitos e devaneios intermináveis” (RABETTI, 2006, p. 46).

É importante notar que, neste estudo, a concepção de memória foi usada como procedimento e conteúdo. Se para obter alguns dados o uso de entrevistas foi o caminho, por outro, as respostas das entrevistas, em cruzamento com os demais documentos encontrados, foi usada como conteúdo e reflexão dos acontecimentos relativos à *Tempo de Espera*.

Outro procedimento complementar que nos auxiliou na pesquisa é a Análise do Discurso compreende-a da seguinte forma:

[...] tem a pretensão de interrogar os sentidos estabelecidos em diversas formas de produção, que podem ser verbais e não verbais, bastando que sua materialidade produza sentidos para interpretação; podem ser entrecruzadas com séries textuais (orais ou escritas) ou imagens (fotografias) ou linguagem corporal (dança) (CAREGNATO; MUTTI, 2006, p. 680)¹³.

O conceito trazido pelas autoras possibilita uma inserção exploratória profícua, uma vez que os sentidos, as interpretações trabalhadas nesta pesquisa dependem, justamente, do apanhado documental e oral e seus entrecruzamentos. Para Pêcheux, “esse processo deve ocorrer em espiral, combinando entrecruzamentos, reuniões e dissociações de séries textuais (orais/ escritas), de construções de questões, de estruturações de redes de memórias e de produções da escrita” (PÊCHEUX, 1993, p. 318)¹⁴. O autor entende a linguagem não apenas como da ordem da forma linguística, mas, como forma de material da ideologia.

Esse método se fez necessário na medida que as críticas feitas a *Tempo de*

¹³ CAREGNATO, R.C.A; MUTTI, Regina. **Pesquisa Qualitativa: análise de Discurso versus análise de conteúdo**. (Artigo Revista Contexto Enferm). Florianópolis. Out-dez, 2006.

¹⁴ PÊCHEUX, Michel. A análise de discurso: três épocas (1983). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.) **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas, Ed. da Unicamp, 1993.

Espera estiveram apoiadas em concepções estéticas e políticas que revelavam, possivelmente, um pensamento específico acerca do teatro feito no Brasil de então. Nesse sentido, Caregnato e Mutti complementam:

pode-se afirmar que o corpus da AD [(Análise do Discurso)] é constituído pela seguinte formulação: ideologia + história + linguagem. A ideologia é entendida como o posicionamento do sujeito quando se filia a um discurso, sendo o processo de constituição do imaginário que está no inconsciente, ou seja, o sistema de ideias que constitui a representação; a história representa o contexto sócio-histórico e a linguagem é a materialidade do texto gerando “pistas” do sentido que o sujeito pretende dar. Portanto, na AD a linguagem vai além do texto, trazendo sentidos pré-construídos que são ecos da memória do dizer. (CAREGNATO; MUTTI, 2006, p. 680-681)

Para a sistematização da pesquisa, adotamos os seguintes instrumentos de coleta de dados: 1) mapeamento de fontes bibliográficas e documentos orais (primários e secundários) - impressos e manuscritos diretamente ligados à dinâmica da montagem, matérias de jornais, críticas, fotos, documentos iconográficos diversos, texto da montagem; 2) entrevistas semiestruturadas focais com artistas que participaram da encenação e com artistas que assistiram à encenação objeto deste estudo, e 3) análise do material, realizada processualmente, com rigor, articulando as fontes primárias e as secundárias às literaturas do teatro brasileiro e mundial.

No que tange à estruturação da tese, nos apropriamos da semântica teatral e os denominamos por Atos, Cenas e Quadros para que o caráter e rigor histórico não nos afastasse da arte teatral e de tudo aquilo que uma obra teatral pode implicar nos sujeitos imersos nela.

O Primeiro Ato - *Vultos teatrais ludovicenses na primeira metade do século XX: revisitando percursos e memórias anteriores a Tempo de Espera*, faz um panorama dos grupos, dos artistas e dos principais assuntos que alinhavaram as experiências amadoras no cenário teatral de São Luís na primeira metade do século XX (1901- 1950). Esse ato buscou identificar artistas amadores desde o começo do século XX e suas formas de organização no intuito de compreender como as perspectivas teatrais amadoras surgem nessa cidade e como elas se transformam ao longo dos anos, além dos acontecimentos sociais, políticos e culturais que influenciaram decisivamente em suas estratégias de sobrevivência. Esta primeira etapa da tese se constituiu por meio de matérias jornalísticas, registros bibliográficos exógenos ao campo da cultura e da arte, além de memórias registradas nos poucos documentos encontrados que fizeram menção ao teatro amador da época.

No Segundo Ato - *Pressupostos e movimentos histórico-criativos para uma fortuna crítica em Tempo de Espera* tomamos como fundamento a noção de pressuposto de Iná Camargo Costa (2005) para elegermos ações teatrais que foram fundamentais na preparação de um caminho que condicionasse a criação de *Tempo de Espera*, sem as quais o cenário de possibilidades de criação dessa encenação fosse diferente. As fontes consultadas fizeram emergir dois importantes teatrólogos locais - sem prescindir de outros que, igualmente, resistiam na prática amadora local -, que foram cruciais no delineamento dos contornos da prática teatral amadora de São Luís, os quais seguiram propostas distintas tanto em suas poéticas quanto em suas concepções políticas e finalidades do teatro – Reynaldo Faray (1931-2003) e Tácito Borralho (1948 -). O autor de *Tempo de Espera* – Aldo Leite – sintetiza em sua criação traços diretos e indiretos desses dois diretores, com os quais somou na formação de um movimento político amador favorável à composição da imagem da década de 1970 como um momento de relevo da cena teatral local. Na elaboração desse ato, além de Costa (2005), os próprios teatrólogos mencionados – Faray e Borralho - deixaram uma farta memória registrada em jornais e periódicos da década de 1960 e 1970, bem como entrevistas realizadas com artistas do período ainda vivos, que nos permitiram organizar uma reflexão crítica ampla.

No que tange ao Terceiro Ato – *Fortuna Crítica da obra Tempo de Espera, de Aldo Leite (1975 – 1978)*, o mapeamento dos lugares no Brasil e no exterior nos quais foi apresentada *Tempo de Espera*, as críticas publicadas por especialistas teatrais no Brasil e no exterior, além do conjunto de obras de Aldo Leite tiveram lugar privilegiado. A reunião desses dados, cujo objetivo foi dar ao leitor uma visão ampla do perfil dramaturgico do autor e, sobretudo da sua principal obra, objeto deste estudo, *Tempo de Espera*, possibilitou obter, por meio dos olhos da crítica da época, uma concretude estética e política dessa obra que lançasse luz às razões que levaram essa obra reexistir na memória teatral brasileira.

No Quarto Ato - *Urdiduras de um fenômeno: entrando em um casebre feito de palha de babaçu*, o estudo parte para uma imersão na concepção e trajetória da encenação *Tempo de Espera*, através da fortuna crítica organizada no Ato anterior. Em um movimento de interpenetração de documentos orais e escritos, tem-se neste Ato uma leitura crítica e reflexiva de *Tempo de Espera* ao longo do tempo em que esteve em circulação. Este ato acompanhou a vida no teatro do autor de *Tempo de Espera*, sua biografia, suas experiências poéticas e políticas na intenção de relacioná-

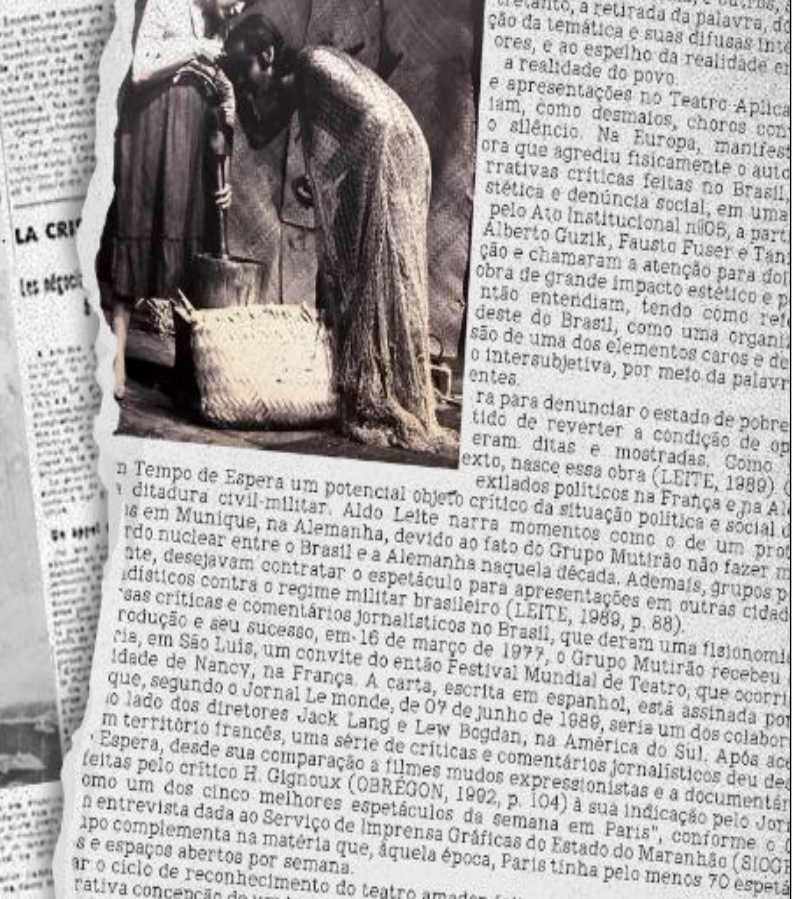
las à elaboração do seu texto/roteiro, e entender as razões que o levaram a construir uma dramaturgia fora dos parâmetros utilizados até então no contexto amador local. O Quarto Ato mostra as experiências com *Tempo de Espera* no Brasil e no exterior se utilizando das memórias de alguns atores e artistas que estiveram diretamente relacionados a essa obra e à sua trajetória, como o caso de atores dos grupos Teatro Experimental do Maranhão (TEMA) e Mutirão. Aqui, as memórias dos artistas foram condutoras e convocadoras da literatura histórica teatral, que no movimento de diálogo, permitiram a visualização daquilo que estava apenas nas reminiscências pessoais em algo que era coletivo.

Em relação ao Quinto e último ato- *Fortuna Crítica da espera: releituras e outras discursos práticos sobre Tempo de Espera no século XX*, o ato buscou reunir quatro experiências com o texto/roteiro *Tempo de Espera* que pudessem dar outros olhares sobre a obra e como ela se comportou em contextos culturais distintos. Durante as buscas por informações que dessem concretude ao objeto deste estudo, surgiram nas memórias acessadas de artistas daquele período outras experiências com o texto/roteiro de Aldo Leite – *A Colheita da Espera*, realizada pelo *Centro de Cultura do Maranhão Reynaldo Faray*, dirigido por Reynaldo Faray, em São Luís do Maranhão, com estreia em 2000; *Tempo de Espera*, feito ano âmbito no *Grupo Teatro Novo*, dirigido por Sidney Malveira, em Fortaleza - CE, com estreia em 2005; *Tempo de Espera*, pela Escola Superior de Educação de Coimbra, em Portugal, com direção de Clóvis Levi e estreia em 2007 e, por fim, *Memórias em Tempo de Espera*, do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, em processo de montagem desde o ano de 2019, com direção de Fernanda Areias, em São Luís do Maranhão. Este Ato não pretendeu dar cabo de todas as propostas postas nos palcos, mas exemplificar como elas trouxeram à baila discussões sociais, políticas, artísticas e estéticas comuns àquelas que inspiraram a criação do texto e da montagem original.

Este estudo tem a finalidade de contribuir com os múltiplos olhares às histórias do teatro brasileiro, principalmente, para a sua vertente ainda marginalizada na academia – o teatro amador. O estudo *Tempo de Espera: fortuna crítica da peça de Aldo Leite*, mostra em suas linhas que, apesar de ser um espetáculo de importância para a cultura teatral do Maranhão, *Tempo de Espera* esteve intimamente ligada aos principais acontecimentos teatrais relacionados ao circuito compreendido como profissional e amador a nível nacional, e esses acontecimentos, em contrapartida, foram fundamentais na construção da imagem e da memória teatral que

adentraremos. Falar de *Tempo de Espera* é colocar o teatro amador em um lugar de destaque, e incidir luz ao teatro amador nacional é também falar de *Tempo de Espera*.

"Tempo de Espera"



Vultos teatrais ludovicenses na primeira metade do século XX: revisitando percursos e memórias anteriores a Tempo de Espera



2 PRIMEIRO ATO – VULTOS TEATRAIS LUDOVICENSES NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: REVISITANDO PERCURSOS E MEMÓRIAS ANTERIORES A TEMPO DE ESPERA

A finalidade deste Primeiro Ato é revisitar as principais atividades teatrais realizadas na cidade de São Luís ao longo da primeira metade do século XX (1901-1950) e observar como elas se comportaram, assim como os grupos, os artistas e suas escolhas poéticas que ora a partir de decisões puramente estéticas e influenciadas por outros centros de cultura, ou em busca de uma revalorização de um passado glorioso que se quis imediato, ora tomando como base a pluralidade cultural local (popular e religiosa), percebida e ressignificada na cena - foram se transformando no transcurso do tempo, constituindo as bases daquilo que compreendemos de *teatro amador*. Em outras palavras, como se constituíram os caminhos e premissas que serviram de alicerce para um amadurecimento estético e político observado na década de 1970, os quais esta narrativa poderá nos mostrar por meio de uma exemplificação centrada na obra *Tempo de Espera*, do dramaturgo maranhense Aldo Leite (1941-2016), aprofundada nos Atos seguintes deste estudo.

Aqui nos limitaremos às experiências que consideramos basilares para o entendimento do ocorrido na posteridade, como as associações dramáticas particulares que nos dão uma imagem de como os grupos teatrais amadores locais se organizavam, quem eles eram, e seu contexto amalgamado às elites intelectuais e econômicas locais, nos dois primeiros decênios do século XX; as primeiras inferências da expressiva cultura popular e religiosa na construção de uma nova face de um teatro popular centrado na figura de um “amador” do teatro; a querela do fechamento da principal casa de espetáculos do Maranhão, e suas implicações no movimento teatral local, e como esses acontecimentos redirecionaram um fluxo de artistas e intelectuais para o embate político na década de 1950.

2.1 CENA 1 - A cena ludovicense em tempos de “decadência”

Para termos uma noção do contexto intelectual e cultural ludovicense do começo do século XX é necessário que recuemos no tempo e compreendamos algumas noções inerentes a uma suposta “Idade de Ouro”, de “prosperidade” e

“opulência” da economia maranhense, na segunda metade do século XVIII e a primeira parte do século XIX, que situou o Maranhão entre as mais expressivas economias do Brasil.

Com efeito, tal conjuntura, segundo os exegetas da historiografia maranhense, teria implicado na propiciação de uma intensa atividade cultural e intelectual, cuja expressividade é sempre resgatada nos discursos de determinados grupos intelectuais, sociais, econômicos e políticos no século XX, sobretudo entre as cinco primeiras décadas do século. Pode-se visualizar esse apreço, inclusive nos nomes dos grupos de teatro existentes nesse período. A noção de “decadência” é um vetor fundamental na contraposição de uma época em que uma elite econômica e intelectual toma como baliza o vislumbre de um passado que se quis imediato.

No expressivo estudo de Ricardo Leão, *Os Atenienses e a invenção do cânone nacional* (2013), ele se dedica a buscar os fundamentos que deram origem e sustentação ao cânone daquilo que ficou conhecido como “Atenas Brasileira”, termo ainda hoje utilizado em diversas situações do cotidiano do maranhense. Consta que é com a criação da Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão, em 1755, que São Luís começará a experimentar uma série de transformações que vão, sobretudo, da economia ao engendramento de um *modus vivendi* de aproximação europeia, por uma sociedade burguesa e letrada (LEÃO, 2013)¹⁵.

Conforme o referido estudo, a fundação da Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão é o ponto de largada para uma corrida de construção de narrativas acerca da economia maranhense, no âmbito da historiografia no estado. Nessa perspectiva, afirma Ricardo Leão:

Isto acarreta que toda e qualquer explicação econômica está necessária e inexoravelmente atrelada a esta “Idade de Ouro”, à “tradição inventada” da prosperidade e da decadência, onde tem início, sobretudo através da historiografia local, a decantada época de opulência e enriquecimento da economia maranhense como condição de possibilidade para o conseqüente surgimento da cognominada *Atenas Brasileira* (LEÃO, 2013, p. 339, grifo do autor).

Para o autor, a constituição de um enriquecimento cultural e o engendramento de uma “cidade letrada”, nas últimas décadas do século XVIII e, em boa parte do século seguinte, está atrelada ao enriquecimento material da cidade. Esse afortunamento, calcado na cotonicultura e na rizicultura, perdurou mais de meio século.

¹⁵ LEÃO, Ricardo. **Os atenienses e a invenção do cânone nacional**. São Luís: Instituto Geia, 2013.

No período, prevaleciam produções fortemente impulsionadas por créditos, além de um número cada vez maior de importação de negros africanos escravizados, e ferramentas para os lavradores, subsidiados pela Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão. Esse panorama perdurou mais de meio século, transformando, substancialmente, a fisionomia e as condições de vida da população maranhense, o que refletiu na formação sociocultural dos seus habitantes, haja vista que os excedentes gerados pela economia condicionaram a formação de uma abastada “elite” econômica, política e cultural, “que teve assim o privilégio de formar quadros intelectuais importantes, originando assim o mito da *Atenas Brasileira*, construção alegórica deste período de riqueza e esplendor cultural da região” (SIMONSEN, 1977 apud LEÃO, 2013, p. 311)¹⁶.

O historiador maranhense Wagner Cabral da Costa, sobre esse quesito, aponta um detalhe que, se não mencionado por Leão, é um pormenor que fica nas entrelinhas, quase que despercebido, mas que Wagner Cabral da Costa traz à baila e mostra a camada, abaixo da superfície, que sustenta uma opulência discursiva de um pequeno grupo social, o qual o autor acusa de “exímios mistificadores e elaboradores de realidades falsas e ilusórias no exercíciado poder para sustentar seus desejos de grandeza e de domínio” (COSTA, 2002, p. 13)¹⁷. Assim ilustra o historiador:

Apenas para ilustrar com a passagem mais conhecida: no século XIX, falava-se que o estado (e especialmente São Luiz) seria a *Atenas Brasileira*, por causa da prosperidade econômica (o Maranhão seria a 4ª província mais rica do país) e, principalmente, devido ao desenvolvimento cultural da região, com seus famosos escritores e intelectuais. O que a louvação da *Atenas* sempre “esqueceu” é que essa “riqueza” econômica e cultural era desfrutada por pouquíssimas pessoas, pois a mesma foi construída com base na mais brutal exploração dos escravos e dos homens pobres livres nas lavouras de algodão do Itapecuru, nos canaviais da baixada, nas fazendas de gado do sertão. Exploração complementada pela repressão e pela violência, pelo “espichar do couro”, tal como aconteceu no massacre dos revoltosos e dos quilombolas que participaram da Balaiada. De maneira simplificada, poderíamos dizer que a *Atenas Brasileira* das elites regionais tinha o seu avesso necessário no tempo do cativo: na escravidão, no latifúndio, na violência e na mentira. Duas faces da mesma moeda... (COSTA, 2002, p. 13-14, grifos do autor).

Ricardo Leão aponta, ainda, que foi estabelecida uma “pletora semântica”, em torno desses marcos temporais, segundo a qual qualquer tentativa de reversão crítica

¹⁶SIMONSEN, Roberto C. **História econômica do Brasil: 1500/1800**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional; Brasília: INL, 1977.

¹⁷COSTA, Wagner Cabral da. Novo Tempo/Maranhão Novo: Quais os tempos da oligarquia? In: SOUSA, Moisés Matias Ferreira de (org.). **Os outros segredos do Maranhão**. São Luís: Editora Estação Gráfica, 2002. p. 13-24.

e reflexiva desses marcos encontraria resistência de intelectuais constituídos como autores clássicos da historiografia maranhense. (LEÃO, 2013, p. 330).

Em um salto de algumas décadas no século XIX, numa perspectiva histórica, social e econômica, o que teria resvalado no modo cultural, São Luís adentrou o século XX acometida de uma profunda crise socioeconômica. De acordo com historiadores e sociólogos maranhenses que se debruçaram sobre essa seara, ao menos transversalmente, (ALMEIDA, 1982)¹⁸, (BARROS, 2015)¹⁹, (COSTA, 2015)²⁰, (PEREIRA, 2016)²¹, a noção de “decadência” comportou-se como um *leitmotiv* que permeou as rodas de debates dos estudiosos e intelectuais da primeira metade do século no Maranhão, consubstanciando as suas narrativas.

A chamada “decadência” simbolizou uma fase do ciclo histórico e econômico, no Maranhão, em que hábitos e construções de imaginários culturais e sociais são trazidos à tona de um passado supostamente próspero, num contraste de seguidos declínios do poder do capital nas mãos de uma elite rural; portanto, uma motivação econômica. É nesse contexto de ascensão e decadência que algumas tradições foram produzidas, inventadas ou revisadas a partir de uma época considerada de “luz e de prosperidade”.

Segundo Wagner Cabral da Costa, em seu outro artigo, “*Ruínas Verdes*”: *tradição e decadência nos imaginários sociais* (2015), acerca da fantasmagoria que presidia as principais discussões sobre o Maranhão, no início do século XX, o termo “decadência” se destaca, no seu sentido historicizado e a sua presença recorrente nos imaginários sociais, como termo central dos discursos políticos, econômicos e científicos do Maranhão desse período. Para Costa (2015), os significados da decadência, apesar de referentes a um grupo mais ou menos definido, são sempre colocados em disputas, abertos, indefinidos, indeterminados, ocasionando

¹⁸ ALMEIDA, Alfredo W. Berno de. **A ideologia da decadência**: uma leitura antropológica da história da agricultura no Maranhão. São Luís: FILPES, 1982.

¹⁹ BARROS, Antonio Almeida. O Pantheon encantado: sujeitos, culturas e questão racial no processo de formação de identidade maranhense. In: BARROS, A. E. A., JUNIOR, R. S. B., BARBOSA, V.O., NERIS, C. S. C., SALES, T.S., NERIS, W. S. (Org.). **Histórias do Maranhão em tempos de República**. São Luís: Edufma; Jundiaí, Paco Editorial, 2015.

²⁰ COSTA, Wagner Cabral da. “Ruínas Verdes”: tradição e decadência nos imaginários sociais. In: BARROS, A. E. A., JUNIOR, R. S. B., BARBOSA, V.O., NERIS, C. S. C., SALES, T.S., NERIS, W. S. (Org.). **Histórias do Maranhão em tempos de República**. São Luís: Edufma; Jundiaí, Paco Editorial, 2015.

²¹ PEREIRA, Ariel Tavares. **Um espectro ronda a ilha**: o comunismo na imprensa de São Luís (1935-1937). São Leopoldo: Oikos, 2016.

(re)apropriações e (in)reinvenções, seguindo os mais distintos interesses desde o século anterior (COSTA, 2015, p. 691).

Costa (2015) compreende a ideia de decadência como uma contraparte do mito criado por intelectuais maranhenses de que São Luís seria a *Atenas Brasileira*. Essa conjunção, segundo o autor, fornece o referencial imagético e discursivo quando se alude e se escreve sobre o Maranhão. A emergência do debate acerca da *Atenas Brasileira* está associada ao debate de uma identidade regional, com variações e contribuições múltiplas, fazendo ocorrer, assim, “uma teia discursiva ampla que sustentou (e ainda sustenta) práticas políticas, econômicas e culturais dos mais diversos atores sociais”²²

A argumentação de Wagner Cabral da Costa é sustentada, a partir do exame de duas obras referências no Maranhão, as quais se debruçaram nessa temática, seus entrecruzamentos e usos políticos e culturais no Maranhão, mormente na primeira metade do século XX. Essas obras, ainda que não abordem os aspectos culturais do teatro, de maneira objetiva, nos ajudam a compreender a ascendência desse arranjo discursivo e como este alimentou, tacitamente, a criação e o delineamento de práticas artísticas voltadas para a sociedade ludovicense.

A *ideologia da decadência: leitura antropológica a uma história da agricultura do Maranhão*, de Alfredo Wagner Berno de Almeida (1982) e *Formação Social do Maranhão: o presente de uma arqueologia*, de Rossini Corrêa (2017)²³ são duas obras que tratam, cada uma a partir de suas bases epistêmicas, do fenômeno da decadência socioeconômica no Maranhão, além de assinalarem as saídas encontradas e entraves da origem desse discurso que, com tanta força, propiciou a retomada de uma invenção de uma tradição, agora em outro contexto. “Dessa forma, a categoria se cristalizou, tanto no pensamento político oficial quanto na produção erudita, enquanto um *padrão explicativo* aceito sem maiores contestações, o que lhe conferiu um forte caráter de consenso”²⁴.

As origens da “decadência da lavoura” residiriam em seu oposto, a “prosperidade”, forma de idealização de uma suposta “idade de ouro da lavoura da província” (fins do século XVIII e primeiras décadas do século XIX). Estabeleceu-se assim uma visão cíclica da história econômica do Maranhão, que carrega consigo uma certa periodização: a um período inicial de

²² Ibid., p. 692.

²³ CORRÊA, Rossini. **Formação social do Maranhão: o presente de uma arqueologia**. São Luís: Engenho, 2017.

²⁴ Ibid., p. 693.

“barbárie” (princípios da colonização portuguesa), seguiu-se a época da “prosperidade” (com a implantação do sistema da grande lavoura escravista, como resultado das políticas de fomento pombalinas), e depois teve início a “decadência” (cujo marco terminal seria a abolição da escravidão, por provocar a ruína dos grandes proprietários). Nestes termos, a ação oficial obteria legitimidade na medida em que apontasse caminhos para o restabelecimento da “prosperidade” perdida (COSTA, 2015, p. 693, grifos do autor).

A tese central de Almeida (1982), adotada aqui por meio de Costa (2015), é a afirmação do discurso da “decadência da lavoura” ocasionada por acontecimentos estruturantes no Brasil, como a Abolição da Escravidão (1888) e a Proclamação da República (1889), o que teria provocado a ruína dos grandes proprietários rurais. Essa afirmativa, revisitada e problematizada por Alfredo Almeida, segundo Wagner Costa (2015) e Ariel Pereira (2016) foi reproduzida, por muitos anos, na historiografia do Maranhão de forma acrítica.

Para o historiador Ariel Tavares Pereira, em sua obra *Um espectro ronda a ilha: o comunismo na imprensa de São Luís (1935-1937)*, de 2016, faz-se necessário a libertação dessa camisa de força, que faz reproduzir um discurso elitista, que toma como ponto de vista apenas a visão dos proprietários rurais (PEREIRA, 2016, p. 39). A reprodutibilidade do discurso da elite econômica, acerca das motivações e a conjuntura vivida pelos maranhenses, plasma e nutre a teia de discurso da identidade da superioridade do espírito, construída e reapropriada pela intelectualidade maranhense de então. É no momento de crise, em que as sociedades passam por situações difíceis, que a gestação de tradições e invenção de tradições são condicionadas (HOBBSAWN; RANGER, 1997)²⁵.

É nessa seara que se debruçará o sociólogo Rossini Corrêa (1993; 2017), quando aponta na discussão uma contumaz permanência de discursos do passado na sociedade maranhense, do século XX. Ele entende a onipresença desses fantasmas do passado como um processo “legitimador de interesses econômicos, culturais e políticos, que facilmente transitavam, transitam, do “profano” para o “sagrado”, sob a manipulação do argumento renascentista da mega dimensão material e espiritual” (CORRÊA, 2017, p. 446, grifos do autor).

Com base em Corrêa (1993), Wagner Costa (2015) afirma que as elites provinciais plasmaram uma “excepcionalidade” ao localizar o Maranhão como

²⁵HOBBSAWN, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: _____.; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

partícipe da unidade nacional, mas, ao mesmo tempo, “distinguindo-se do conjunto em elaboração, pelo manuseio de uma superioridade espiritual, ao definir-se como Atenas” (COSTA, 2015, p. 694). Em suma, “Maranhenses, nascidos na Atenas Brasileira. Atenas Brasileira, nascida dosmaranhenses” (CORRÊA, 2017, p. 128).

Outro pesquisador que, em termos acadêmicos, contribuiu substancialmente para a reflexão sobre a imagem do Maranhão, na primeira metade do século XX, em termos culturais, foi o historiador Antônio Evaldo Almeida Barros que, em seu estudo *O Pantheon encantado: sujeitos, culturas e questão racial no processo de formação de identidade maranhense*, de 2015, trava um intenso debate sobre o papel da cultura e religiosidade popular mestiça e negra no Maranhão, com ênfase em São Luís, em meio ao branqueamento da cultura maranhense, quando da invenção de uma identidade que busca referências na Europa branca.

Barros (2015) desenvolve sua reflexão nos apontando e alertando sobre um ponto que será tangenciado a seguir, neste texto, e que foi absorvido por alguns artistas amadores do teatro local, que é a falsa imagem de harmonização dessa cultura branca, europeia, com as culturas de caráter popular que se convencionou denominar de “identidade maranhense” ou a categoria “maranhense”. Essa relação, quase atávica e natural, tida por muitos anos, esconde as diversas tentativas de apagamento de algumas culturas, as de caráter popular (bumba-meu- boi, tambor de mina, pajelança etc.) para a edificação de outras (grega e francesa) (BARROS, 2015, p. 37).

Decidimos passear por um breve tempo nessa discussão, ainda que de modo panorâmico, realizando um corte no fluxo de leitura desta pesquisa, porque consideramos essencial apresentarmos alguns dados que podem nos esclarecer melhor a São Luís da primeira metade do século XX. Em geral, quando se trata do teatro desse momento, existem algumas lacunas, os aspectos culturais e artísticos quase sempre se encontram espaçados de alguns eventos históricos. “Uma efetiva história do teatro não pode deixar de focar a sociedade na qual ela emerge, os discursos estéticos que o impulsionam, as clivagens e refrações ideológicas que o trespassam” (MOSTAÇO, 2018, p. 103)²⁶.

²⁶MOSTAÇO, Edécio. **Incursões e excursões**: a cena no regime estético. Rio de Janeiro: Teatro do PequenoGesto, 2018.

Desse modo, os mesmos jornais e intelectuais que destacam algumas práticas teatrais amadoras, como representantes do entretenimento da elite econômica e intelectual ludovicense, são os mesmos que distinguem as manifestações de cultura e religiosidade popular, mestiça e negra, especialmente o bumba-meu-boi, tambor de mina e pajelança, atribuindo-lhes uma “herança perniciosa dos antepassados índios e pretos do povo maranhense”. Barros afirma que essa visão distorcida e preconceituosa “trata da preservação de representações que têm como modelo uma dada Europa, sendo os ideais de civilização e progresso os nortes que guiavam a produção de textos e falas” (BARROS, 2015, p. 41)²⁷. A construção da identidade maranhense passa ao largo do reconhecimento das heranças afro-indígenas e suas relações com a herança europeia. Tais manifestações vistas como sintomas da decadência cultural do Maranhão são constantemente contrastadas com a reatualização da *Atenas Brasileira* e de São Luís como única capital brasileira fundada por franceses.

Esse encadeamento discursivo que permeou o seio da sociedade ludovicense, nos tempos de decadência, fazia referência ao momento áureo da economia e da intelectualidade dos literatos maranhenses, da primeira metade do século XIX. A oficialização de discursos e sua repetição por intermédio de vozes oficiais, como historiadores e intelectuais, serviram como instrumento para balizar uma tradição inimputável que atendessem às necessidades de determinados grupos sociais. Sobre a alusão a esse período que agora é revisto, o historiador Ricardo Leão o entende da seguinte forma:

Entende-se por *Atenienses* um grupo de intelectuais surgidos durante o século XIX, mais especificamente em São Luís do Maranhão, decorrente do

²⁷De maneira comparativa, outras cidades do Brasil passaram por um processo de produção discursiva e sobreposição de narrativas semelhantes às percebidas na cidade de São Luís no começo do século XX. O léxico historiográfico e cultural localiza esse período com a insígnia de “*belle époque*” em cidades como o Rio de Janeiro, Belém e Manaus. A “*belle époque*” em Belém do Pará, cidade que havia poucos anos estava vinculada administrativa e politicamente à São Luís, configurou-se como a ascensão e consolidação material e simbólica dos valores burgueses urbanos inspirados na vida cultural, social, econômica e política europeus, mas sobretudo franceses, entre os anos de 1890 e 1920. Para o pesquisador Geraldo Mártires Coelho, em sua reflexão *Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares* (2011), desde os anos de 1850 que a Amazônia já vinha experimentando contatos com a cultura francesa percebida nos salões e agremiações constituídos. A absorção de valores europeus, segundo Coelho, começou bem antes do que ficou entendido temporalmente como “*belle époque*” (COELHO, 2011, p. 146). No entanto, o que não é frisado pelo autor é a tentativa de sufocamento de outras culturas que não europeias, francesa, nesse processo “civilizatório” e de “progresso” em voga no período. Em nome do progresso e da ávida vontade de colocar essas províncias (São Luís/Belém), num patamar urbano que refletisse os costumes e padrões de sociabilidade, outras narrativas e possibilidades culturais foram duramente perseguidas.

epíteto de *Atenas Brasileira* que a cidade recebeu em função da movimentada vida cultural e do número expressivo de intelectuais e literatos ali nascidos ou residentes - depois em parte migrados para a Corte, no Rio de Janeiro -, com um papel muito importante na configuração da vida política e literária do país que tinha acabado de emancipar-se da antiga metrópole portuguesa. Os *Atenienses* são, portanto, os vários grupos de intelectuais e homens de letras surgidos em torno da *cidade letrada* de colonização portuguesa, como São Luís, a qual teria sido um dos poucos centros de intensa atividade intelectual do primeiro e segundo períodos imperiais brasileiros (LEÃO, 2013, p.35).

Embora esse debate acerca do tronco “refinado”, “erudito” e branco-europeu da identidade maranhense, em contraponto a uma decadência socioeconômica e de representações afro-indígena, tenha sido despertado pela intelectualidade maranhense das letras e pela elite econômica local, e assumido por governantes e demais camadas da sociedade, essa pauta não aparece nas fontes, enquanto uma reivindicação objetiva dos amadores de teatro. Dissolvidos em programações eruditas e oficiais de estado, festas cívicas e patrióticas, aniversários de políticos e familiares da alta sociedade ludovicense, as sociedades dramáticas e grupos de teatro amadores, nas três primeiras décadas do século, se configuraram como um pequeno deleite de profissionais liberais e de estudantes que tinham interesse nas artes que, de algum modo, atraíam a atenção da elite local os inserindo em ambiente dos letrados da cidade. Os jornais consultados da época (*Pacotilha*-1901/1930; *Diário do Maranhão*-1900/1910; *A Campanha*-1902/1904) que fazem menção aos artistas amadores locais e às companhias de teatro que chegavam da Europa e de outras localidades do Brasil, não deixam claro se a origem desses artistas de teatro advém dessas classes dominantes de então, mas sugerem um intenso fluxo desses artistas amadores nos eventos da intelectualidade da cidade, mas, sobretudo da elite econômica.

Com a virada do século XIX para o século XX, em São Luís havia apenas o Teatro São Luís, inaugurado com o nome de Teatro União, em 1817, como sua principal casa de espetáculos e espaço aglutinador de artistas e companhias de distintos lugares. Esse teatro acolheu o entretenimento de um atencioso grupo de espectadores dotados de conhecimentos obtidos, na maioria das vezes, no velho continente, quando da realização de seus estudos, o que a todo custo se queria imitar, ou até mesmo obtendo essa “formação” assistindo aos espetáculos variados. Os jornais da época mencionam anexos de igrejas e outros pequenos espaços utilizados como teatro, dentro dos casarões, que os grupos dramáticos tinham como sede e, às

vezes, dividindo espaço com as empresas cinematográficas que começavam a fazer sucesso entre os maranhenses que viviam na capital.

No começo do século XX, os maranhenses ainda cultivavam alguns valores construídos no século anterior, muito influenciados pelas experiências vistas nas grandes metrópoles europeias. Ainda esbanjavam costumes sociais que eram ensinados nas grandes “soirées” no Teatro São Luís, pelos artistas europeus que lá se apresentavam. O modo de falar, as últimas tendências da moda em Paris e o uso do teatro como lugar para obtenção de conhecimento e civilidade eram tidos como algo fundamental do padrão burguês de então, embora acometidos de uma profunda crise financeira.

O sentimento europeu, branco e intelectual dos ludovicenses abriu as portas da São Luís, do século XIX às duas primeiras décadas do XX, para a intensa afluência das companhias líricas e dramáticas oriundas da Europa. Segundo o escritor e professor maranhense José Jansen (1974)²⁸, nos fins do século XIX, era comum os artistas das companhias que vinham da Europa, após o encerramento de suas temporadas, a outras cidades do Brasil, retornarem a São Luís para fixar residência, às vezes casando-se com algum(a) maranhense, como foi o caso, narra o autor, da *Prima Donna* Margarida Pinelli Saccherro que se casou com o teatrólogo maranhense Francisco Guadêncio Sabas da Costa; viúva do tenor Melchior Saccherro, que havia falecido devido à febre amarela, na temporada da Companhia Lírica de Giuseppe Marinangelli, em Belém do Pará (JANSEN, 1974, p. 87).

O historiador paraense Vicente Salles, no Tomo I, do seu livro *Épocas do teatro no Grão-Pará: ou apresentação do teatro de época*²⁹, de 1994, que trata do teatro no Pará, entre os séculos XVII e XX, dá notícias desses artistas. Segundo Salles, desde maio de 1858, a imprensa paraense já noticiava a possível ida à Belém da Companhia Lírica do Sr. Giuseppe Marinangelli, que vinha excursionando, com larga temporada no Recife, em 1858, e em São Luís. Salles faz referência a um detalhe curioso, ressaltando que “a demora da companhia, retida com seus compromissos em São Luís”, permitiu a substituição de um dos atores do espetáculo. O que podemos deduzir como causa os atrasos nos navios e os compromissos com a educação da classe abastada da cidade. Entretanto, somente em outubro de 1861, a Companhia

²⁸JANSEN, José. **O Teatro no Maranhão até o fim do século XIX**. Rio de Janeiro: Olímpica, 1974.

²⁹SALLES, Vicente. **Épocas do teatro no Grão-Pará: ou apresentação do teatro de época**. Belém: UFPA, 1994.

de Marinangelli teria chegado, mesmo, ao Pará, desfazendo-se em dezembro desse ano, quando o tenor Melchior Sacchero morreu de febre amarela, na temporada de outubro a dezembro de 1861.

Outra informação trazida por José Jansen, e que dá um tom sobre o gosto pelas “coisas do espírito” da elite ludovicense, era o reaproveitamento desses artistas que ficavam mais tempo que o previsto, à espera de navios que os transportassem para outras cidades ou que permaneciam na cidade. Esses atores, que estavam no palco há alguns dias, se tornavam, dias depois, professores de música, de desenho, de pintura etc., da alta sociedade de São Luís (JANSEN, 1974, p.87).

Esse tipo de relação social com o artista de teatro é curiosa, embora comum no século XIX, por ser um dos costumes que permaneceram por algum tempo no seio da alta sociedade ludovicense no século XX; por um lado, os artistas são usados, sob aplausos e aclamações no teatro, como um subterfúgio para a socialização de uma classe dominante que usa os espaços do teatro para afirmar-se e comungar valores que a legitimam e a sustentam num certo estrato social, assim como essa mesma classe usa esses artistas para adquirir um capital cultural para perpetuar-se numa restrita elite social que idealiza e cria espaços para a circulação dessas ideias, quase sempre não acessíveis às outras classes sociais. Assim, essa contratação de artistas “era sinal de *status* social, entre as famílias mais abastadas, para que os seus filhos tivessem uma iniciação artística” (LEITE, 2007, p. 53). Os atores, com outras funções sociais, que antes eram venerados nos palcos, agora têm que conseguir outras formas de conseguir o seu sustento, uma vez que o contexto de mercado das artes no Maranhão passava ao largo do europeu. No caso das atrizes, pode-se conjecturar, pelo tempo histórico, que a maioria destinava-se quase sempre a cuidar da casa e dos filhos³⁰.

³⁰No século XIX, em São Luís, “as companhias visitantes quando não deixavam um ou outro elemento na cidade, aqui permaneciam à espera de navios que os transportassem para outras cidades, dedicavam-se a ensinar esta ou aquela atividade artística” (LEITE, 2007, p. 26). “A Prima Dona, Condessa Maffei, ensinava piano e canto; a bailarina Virgínia Romagnolli, ensinava dança; o maestro João Pedro Ziegler, ensinava piano, canto e rabeca; os cenógrafos Luis Moticelli e João Venere, ensinavam desenho” (JANSEN, 1974, p. 78). Assim vamos encontrar dezenas de professores de arte transmitindo àquela clientela privilegiada, os ensinamentos artísticos. Nos sobradões coloniais de um rico comerciante, pequenos teatros fazem parte da sua arquitetura. Enquanto os pais desfilavam seus modismos pelo foyer do teatro, seus filhos aprendiam as artimanhas do ofício artístico. Não chega a admirar, portanto, que o gosto, o conhecimento artístico até bem mais tarde seja sentido e praticado. Eram, sobretudo, provas de *status social* as apresentações caseiras, até mesmo durante muitos anos depois, que as festas de aniversário, datas significativas, fossem culminadas, entre compoteiras de doces, refrescos e licores, com uma *hora de arte*. Era *chic* que as crianças soubessem declamar, cantar, tocar um instrumento qualquer. Se a família tinha posses, havia o teatrinho particular, se não,

Segundo Vicente Salles, a invenção do navio a vapor influenciou, positivamente, o acesso à cultura teatral europeia e a criação de uma rede de apoio e de mercado artístico entre a capital do Brasil, o Rio de Janeiro, e as cidades do norte e nordeste brasileiro, na segunda metade do século XIX e princípios do XX, tendo como base suas principais casas de espetáculos de então, a exemplo do Teatro São João, em Salvador; Teatro Santa Isabel, no Recife; Teatro São Luís, em São Luís e o Teatro Providência, em Belém (SALLES, 1994, p.33). Entretanto, foi com a instauração da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que essa “relação umbilical” com o que havia de mais sofisticado e inovador, em termos de moda e cultura, se viu ameaçada. O Brasil “que sempre recebera a visita dos maiores nomes do teatro francês, italiano e português em temporadas que alcançavam a maior repercussão artística, se viu de súbito isolado dos centros culturais, necessitando abrir um caminho por conta própria” (MAGALDI, 2004, p. 191)³¹.

É nesse contexto de “declínio econômico” e a impossibilidade de circulação das companhias estrangeiras devido à Primeira Grande Guerra Mundial, de 1914 a 1918, que as companhias brasileiras tomam a vez. Paralelo a esse movimento de chegadas e saídas de companhias, de formação do gosto pelas artes e a intelectualidade, o teatro amador em São Luís começa a emergir, por meio de sujeitos específicos que, em associação e sociedades, tentaram movimentar a vida cultural da cidade em toda a primeira metade do século XX.

2.1.1 CENA 1 - QUADRO 1: Sociedade Dramática Particular Filhos de Thália

Em 1901, o legado das companhias de teatro brasileiras e estrangeiras que circulavam por São Luís começa a dar seus primeiros frutos. É nessa data que os registros sobre o teatro amador local noticiam algumas ações artísticas que atendem ao gosto do público ludovicense no novo século. Há sempre um ar de expectativa impresso nos jornais de São Luís, quando se noticia a criação de sociedades preocupadas em movimentar a vida cultural da cidade. Se, por um lado, o fluxo de

improvisava-se um palco nas varandas ou até mesmo no fundo dos quintais para estas apresentações. O gosto pelas artes, portanto, nascia bem de cedo, ainda estimulado pelos pais e professores, pois via de regra, também nas escolas, as atividades artísticas tinham o seu destaque. Em quase todos os prédios escolares, deste período, havia um espaço destinado a um teatro, como ainda hoje se pode observar. Comumente nas festas de fim de ano aconteciam, igualmente, as *horas de arte* (LEITE, 2007, p. 26-27).

³¹ MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

artistas estrangeiros e brasileiros ainda é uma realidade, também o é que aqueles artistas que, por muito tempo, animaram as festas particulares da sociedade ludovicense, começam a se mostrar para um número maior de pessoas, agregando cada vez mais, um grupo maior de amadores. É o caso, por exemplo, da *Sociedade Dramática Particular Filhos de Thália*.

Segundo o Jornal *Pacotilha*, de 30 de dezembro de 1901, fundou-se, com o título de *Sociedade Dramática Particular Filhos de Thália*, uma sociedade particular em São Luís, que se destinava a proporcionar, mensal e gratuitamente, às famílias maranhenses, uma diversão teatral. Segundo um cronista anônimo do jornal, uma visita teria sido feita no dia 29 desse mesmo mês, ao que seria o novo espaço de apresentações teatrais da Sociedade. De acordo com o cronista do *Pacotilha*, “o elegante theatrinho que a mesma sociedade estava preparando à Rua do Sol, no local onde, por muitos annos, esteve a Pharmacia Franceza, os trabalhos se acham quasi ultimados” (PACOTILHA, 30/12/1901). Ainda, segundo o relato do cronista, podia-se apreciar um palco com espaço, cenário singelo, mas de muito bom gosto artístico, flexível às transformações radicais, além de uma vasta e fresca sala para os espectadores, “[...]finalmente, o theatrinho a que alludimos apresenta um conjunto alegre e festivo” (PACOTILHA, 30/12/1901).

Sobre a estreia da *Sociedade Dramática Particular Filhos de Thália*, o *Pacotilha*, da edição de 02 de janeiro de 1902, afirma que teria sido bastante agradável a impressão causada ao público de São Luís. O theatrinho, que recebeu o mesmo nome da Sociedade, e que foi inaugurado nessa ocasião, esteve repleto de curiosos da cidade que queriam presenciar a estreia do “novel” grupo de rapazes dedicados às artes e desfrutar do novo espaço destinado também ao teatro da cidade. O ritual de abertura contou com uma fala cerimoniosa de boas-vindas à plateia, a qual cobriu de aplauso o Sr. Augusto de Faria Bello, um dos sócios criadores dessa sociedade, ao final de sua fala. Era uma noite de bons presságios da imprensa e da sociedade ludovicense, aos jovens amadores que, dali em diante, ficariam responsáveis por divertir o público da cidade, ao que evidenciam as fontes, sempre nos intervalos das companhias visitantes ou fazendo concorrência a elas.

O drama levado à cena no dia 01 de janeiro de 1902 chamava-se *Helena*. Peça dividida em 5 pequenos atos, e que, segundo o cronista do Jornal *Pacotilha*, da data mencionada, mantinha uma “linguagem elevada, emocionantes scenas nella se

sucedem, trazendo os assistentes presos dos lábios dos artistas” (PACOTILHA, 02/01/1902). Acerca do desempenho dos amadores na cena, o que é uma constante nas crônicas dos que realizavam comentários sobre os espetáculos, havia um acompanhamento dos comentaristas dos jornais em relação aos atores. É provável que tais comentários estivessem relacionados com o enfoque dado aos atores e a sua presença, em primeiro plano, nas companhias que chegavam à cidade; um teatro em que a simpatia e o carisma do primeiro ator ou da primeira atriz da companhia eram cruciais na determinação do seu sucesso.

A imprensa foi uma grande aliada dos grupos amadores, nesse contexto, na medida em que, frequentemente, noticiava as estreias e as apresentações pela cidade dos amadores de teatro. Um recurso, evidenciado nas fontes, eram as entregas de cartões-convites para jornalistas no intuito de irem conferir e divulgar as ações desses artistas, além de que, no dia seguinte, faziam-se comentários sobre a reunião de pessoas no teatro, a solenidade e o desempenho dos atores no palco. Desse modo, o cronista não identificado do *Jornal Pacotilha*, destacado para realizar essa espécie de “crítica do espetáculo”, relata da seguinte forma as suas impressões sobre os atores amadores dessa nova Sociedade:

O difficilimo papel de Helena, a protagonista da peça, foi confiado ao sr. M.S. que satisfaz geralmente. O de Paulo da Silva, o nobre e generoso mancebo, foi fielmente interpretado pelo sr. F.L., que no primeiro acto portou-se com uma correção admirável. Os srs. J.T. e J. B. mostraram-se, no 5º acto à altura da situação. Aquelle então foi perfeito, quando ao erguer-se o panno, aparece como um velho enfermo moral e physicamente. O sr. R.B., no desempenho do papel de Fernando da Cunha, moço debochado e jogador consumado, o mais perfeito emblema do vício, esteve acima de todas as expectativas. Este amator que agora estréia, figurou-se-nos já um artista com tirocínio. A presença de espírito com que se se mostrava, a clareza com que emitia as palavras, a naturalidade dos seus gestos foram surphreedentes. Depois de uma tal estreia não é difícil prever o mais rósea e risonho futuro se abre diante dos “Filhos de Thália”. Que não nos enganemos nesta nossa previsão, são os nossos mais ardentes votos (PACOTILHA, 02/01/1902).

As fontes consultadas que nos permitiram ter certa proximidade com esse grupo de artistas amadores do começo do século XX (*Pacotilha*- 1901/1930; *Diário do Maranhão*- 1900/1910; *A Campanha*-1902/1904), não deixam claro a presença de atrizes nesse primeiro momento dessa Sociedade, o que justifica a utilização de um ator para cumprir o papel de uma protagonista. Outra possibilidade de interpretação sobre esse episódio seria a forte imagem negativa de “senhoras” e “senhoritas” que

se dispusessem às artes do palco, alcunhadas de meretrizes ou inaptas à vida matrimonial.

É possível identificar na fala do cronista certa tendência estilística e comportamental cênica dos atores, as quais, segundo o autor, estariam de acordo com as perspectivas estéticas desses cronistas e que balizou o sucesso desse novo grupo de rapazes da sociedade ludovicense. Um comportamento ameno, clareza na forma de emitir as palavras no palco e a naturalidade na cena, seriam sintomas de um naturalismo cênico em voga na Europa, pouco apreciado nas comédias de costumes e distante nas revistas teatrais no Brasil.

É nessa estreia que nomes como o do alfandegueiro da Intendência Municipal, de origem da cidade de Caxias, Ricardo Barbosa, o escrivão Augusto de Faria Bello, do pintor e cenógrafo Antônio Rabasa³², do maestro Joaquim P.F. Parga, além de Almir Mattos, Pedro Belfort, João Pedro d'Almeida Filho, Francisco Lopes, José Bittencourt, Caetano de Souza, José Pearce, Álvaro Lima, R. Rodrigues, Adelman Corrêa, José Rayol, Marcos Bangoim, ficarão conhecidos na cidade e, frequentemente, adjetivados como “sympathica agremiação”.

A *Sociedade Dramática Particular Filhos de Thália* era uma sociedade de artistas amadores que, mensalmente, se organizava para levar à cena operetas³³, comédias de costume³⁴ e burletas³⁵, geralmente em datas comemorativas, festas de aniversário de algum elemento influente da sociedade maranhense, além de festas cívicas e na qual, segundo as fontes levantadas, a direção era revezada pelos

³² Antônio Rabasa era um artista plástico de origem espanhola de grande prestígio em São Luís nos primeiros anos da década de 1900. Rabasa, além de expor suas obras em seu ateliê localizado na Praça João Lisboa, no Centro de São Luís, também foi responsável pela criação de cenários de espetáculos locais, pintor do pano de boca do Teatro São Luís e decorador dessa casa de espetáculos (MELLO, 2004).

³³ “Gênero leve de teatro musicado, espécie de ópera-cômica, derivado da ópera bufa, como uma paródia à ópera tradicional e à cômica. Explorando tema cômico e sentimental, nela as partes cantadas se alternam com as faladas, e se fundem a números de danças de cunho popularesco. De caráter vivaz, simples, é um gênero repleto de alegria, bom humor, graça, podendo ser incluída na classificação das óperas burlescas. As operetas exploravam, normalmente, na sua origem, temas de pura fantasia, se sérios na forma, grotescos no fundo” (TEIXEIRA, 2005, p. 206).

³⁴ “Comédia centrada na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre um grupo, jamais um indivíduo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica- o que não impede que, por vezes, certos autores consigam um notável efeito realista na reprodução dos tipos sociais, apesar da necessária estilização cômica” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 88).

³⁵ “Comédia ligeira, originária do teatro italiano do século XVI, menos caricatural que a farsa e geralmente entremeada de números musicais. De caráter alegre e vivo e muito próxima da opereta, seu texto parte, em princípio, de um ludíbrio preconcebido; peça alegre, em prosa, entremeada de versos cantados. No Brasil, Artur Azevedo foi um de seus expoentes” (TEIXEIRA, 2005, p. 60).

sócios. Entretanto, o nome de Ricardo Barbosa é o mais recorrente quanto a esse aspecto.

Barbosa, um tipo baixo, que anda depressa, quase correndo. É moreno de cabelos negros. De acordo com o jornal *Diário de S. Luiz* (1902), Ricardo Barbosa teria morado com alguns rapazes, numa República no Centro de São Luís, chamada de “Bola Fogo”. Conforme o jornal, ele tinha bom gênio e gostava de dançar quadrilhas e que, ultimamente, estava voltado ao teatro; “[...] os colegas de república chamam-no de capitão. No fundo é um bom rapaz; basta ser filho do interior. O Lopes que o diga e o Zizi também. Mora num sobrado, por cima do Lessa” (DIÁRIO DE S. LUIZ, 1902).

Em março de 1902, a *Sociedade Dramática Particular Filhos de Thália* levou à cena, no seu teatrinho, a comédia *O tio Padre*, de Baptista Machado. Os cronistas do Jornal *Pacotilha* caracterizaram como bom, o desempenho dessa agremiação. Os novos artistas reafirmaram seu sucesso na cidade com esse espetáculo, no qual o *Pacotilha* destacou as figuras de Ricardo Barbosa, José Bittencourt e, sobremaneira, J. Telles que, segundo a fonte, desempenhou com relevo o difícil papel do intrigante Padre João do Espírito Santo. Tal conduta no palco rendeu ao ator palmas calorosas. A orquestra foi executada pelo professor Joaquim P. Ferreira Parga.

Em 26 de abril, os *Filhos de Thália* apresentaram o drama em 4 atos *O gênio galé*, de Souza Dias (PACOTILHA, 26/04/1902), o qual reprisaram no mês seguinte (13 de maio) no Sarau Artístico- Literário, realizado no teatro dessa Sociedade, contando com o discurso do literato maranhense Nascimento Moraes alusivo à data do dia 13 de maio.

Ainda em 1902, foi à cena o drama *O Dedo de Deus*, em 15 de julho de 1902. Em 08 de agosto, duas comédias e um *intermezzo*³⁶. A primeira parte constou da execução da valsa *Conceição de Maria*, composição do maestro Joaquim P. F. Parga; e a segunda de um pequeno intermédio: *Caridade e Justiça*, por Francisco Lopes; *Descuidos*, por José Bittencourt; *Um deputado*, por Ricardo Barbosa e *O Riso*, por B. Souza. Seguiram-se depois a comédia *Uma creada impagável*, em que

³⁶O crítico maranhense Ubiratan Teixeira (1931-2014) no seu *Dicionário de Teatro* (2005) conceitua esse termo, baseado em outros estudos, da seguinte forma: “1. Trecho dramático musical, de origem italiana, intercalado entre os atos de uma peça teatral, ópera etc., e cuja origem remonta ao século XVI. 2. Ato variado que pode acontecer nos intervalos de uma peça, em récitas extraordinárias. 3. Monólogos para serem declamados em festivais, saraus, entre os atos de uma peça; entreto; intermezzo. Prática fora de uso” (TEIXEIRA, 2005, p. 154).

tomaram parte Barbosa, Octaviano, Bittencourt e B. Souza. Para fechar a noite, o espetáculo *O Malaquias*, comédia em um ato, de autoria de Américo Azevedo³⁷, cuja representação coube aos senhores Bittencourt, Barbosa, Telles e Octaviano (PACOTILHA, 11/08/1902).

A *Sociedade Dramática Particular Filhos de Thália*, sempre descrita nos jornais como “sympathica agremiação” (PACOTILHA, 1901/1902; DIÁRIO DE SÃO LUIZ 1901/1902) e o charme do seu teatro fizeram tanto sucesso em São Luís, sempre com a casa cheia, que receberam a proposta do empresário alemão Bernard Bluhm para instalação de um cinematógrafo – Cynematographo Allemão – o que ocorreu em 27 de janeiro de 1903.

A partir de então, as comédias de costumes, os dramas e operetas produzidos pela Sociedade dividiram espaço com as sessões de cinema, que eram cada vez mais populares nas classes menos abastadas que não tinham como arcar com os valores dos espetáculos no Teatro São Luís e nos Cine-teatros frequentados pela elite ludovicense. (LACROIX, 2020, p. 32)³⁸. “O programma e os preços são convidativos” (PACOTILHA, 27/02/1903).

³⁷Américo Garibalde Belo de Azevedo era o terceiro filho do Vice-cônsul português David Gonçalves d'Azevedo, e irmão mais novo dos notáveis Arthur e Aluisio Azevedo. Conforme registra José Jansen, Américo Azevedo teria seguido a predileção da família pelas letras, especialmente o teatro, foi poeta, jornalista e comediógrafo. Para o teatro escreveu: *Um par de Comendadores*; *Os Milagres de São José de Riba-Mar*; *Os Viúvos*; *Um marido modelo*; *Malaquias*; *Por causa de um chapéu*; *O Fim do Mundo*, e *De Madrugada*. A pouca expressividade nacional desse autor foi uma consequência de sua permanência em São Luís, avalia José Jansen, tendo seus textos sido montados por companhias itinerantes e pelos amadores locais. (JANSEN, 1974, p. 89)

³⁸LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **São Luís do Maranhão, corpo e alma**. 2ª edição ampliada. São Luís. Edição em recurso digital, 2020. Vol. II.

Imagem 1 - Noticiário acerca do cinematógrafo Alemão.

CYNEMATOGRAHO

Sabbado (28 de Fevereiro) e domingo (1 de Março) exhibição do Cynemato-grapho Allemão no Theatrinho da Sociedade "Filhos de Thalia" a rua do Sol.

1. função Das 7 as 8 horas da noite. Entrada geral..... 1.000 Espectaculo para creanças. PROGRAMMA 1—Os dois palhaços 2—Briga de gallos 3—Os jogadores de cartas 4—O chapéo mysterioso 5—(Maria Borracheira 6— Estas duas ultimas vistas toem 400 pés de comprimento. Tendo o proprietario do Cynematographo Allemão feito os maiores sacrificiós, pede o mesmo ao respeitavel publico a frequencia deste tão agradavel divertimento.	2. função Das 8 1/2 as 9 1/2 da noite. Entrada geral..... 1.000 PROGRAMMA 1—Guarda real ingleza 2—Partida dos voluntarios para o Transwaal 3—Comboio levando mantimentos e munições para os boers 4—Carros passando o Rio Yaol 5—A batalha de Mafeking 6—A batalha de Vaul River 7—O arrependido 8—Uma noite de nupcias. 707-1

Fonte: Jornal *Pacotilha*, de 28 de fevereiro de 1903.

Essa Sociedade de artistas, ao longo dessa primeira década, se consolidou na cidade de São Luís, caindo no gosto do público ludovicense. Entre apresentações variadas, a elite econômica e intelectual misturava-se aos pintores, comerciantes e operários em busca de diversão. No entanto, a partir de 1910, os jornais da época apresentam um vazio quanto ao noticiário desse grupo, o que nos leva a supor a sua dissolução, mantendo as notícias de outras atrações artísticas que chegavam de outros lugares.

2.1.2. CENA 1 - QUADRO 2: Thália e Talma: a disputa pelo gosto do público

Por volta dos anos de 1920, os nomes dos atores Ricardo Barbosa e José Bittencourt reaparecem nos noticiários atrelados às atividades teatrais e do funcionalismo público, depois de um longo intervalo de notícias acerca desses amadores. Interessante que quase nada se fala desses amadores nesse ínterim, o que supostamente estariam exercendo ofícios não relacionados à vida artística. No dia 20 de março de 1920, o noticiário *O Jornal* dá informações preliminares sobre a criação de um grupo de teatro na cidade. Segundo *O Jornal*, um grupo de moços que teriam interesse em artes, e que com entusiasmo a ela se dedicavam, teria acabado de fundar um grupo teatral que prometia distrações à sociedade culta ludovicense,

bimestralmente. O grupo, que não tem mencionado o seu nome no jornal, era composto da seguinte forma: José Bittencourt (presidente), Antônio Nunes Gomes (Secretário), Antônio Pedro Serra dos Santos (Tesoureiro), Margarida Sacramento (arquivista) e Ricardo Barbosa (diretor de cena) (O JORNAL, 20/03/1920, p. 04). Aqui aparecem as primeiras notícias do *Grupo Thália*.

Imagem 2 - Anúncio da apresentação de estreia do Grupo Thália

EDEN
←--EMPRESA TEATRAL E CINEMATOGRAFICA--→
Orquestra sob a direcção do maestro Verdi de Carvalho

HOJE Quarta-feira, 21 de Abril de 1920 HOJE

ESTREIA DO GRUPO THALIA

Espectaculo de Gala, em homenagem á data brasileira «Inconfidencia Mineira»
Diretor de cena—Ricardo Barbosa Director musical—Maestro Verdi de Carvalho

PROGRAMA
Dará começo ao espectáculo a execução do nosso magistral

HINO NACIONAL BRAZILEIRO
seguir-se-á belíssima overture pela orquestra

1ª PARTE—Em reprise, a pedido, a excelente opereta, 1 ato, de Le-Roy
OS AMORES DO CORONEL

PERSONAGENS:
ROZINHA, camponeza..... Senhorita Margarida Sacramento
CORONEL..... Sr. Ricardo Barbosa
EUZEBIO, soldado..... Sr. Antonio Gomes

12 NUMEROS DE MUZICA
2ª PARTE—A desopilante comedia em 1 acto, de M. AZEVEDO
O FURA-VIDAS

Distribuição
SÁ..... Sr. Ricardo Barbosa
DR. SILVEIRA, advogado..... Sr. Antonio Gomes
MANOEL DE CASTRO..... Sr. Raimundo Belo
LUIZ BARRADAS..... Senhorita Luiza Souza
LUIZ..... Sr. Arthur Rabut
ANTONIO..... Sr. Manoel Mendes

CONTINUA NO VERSO
3ª PARTE—Brilhante ato de variedades, obedecendo á seguinte ordem:
I—«O Caipira» samba..... Sr. Raimundo Belo
II—«Beijo fatal», canção..... Senhorita Morena Lima
III—«Alma em flor», valsa lenta..... Senhorita Lili Gomes
IV—«A vida é essa», tanguinho..... Senhorita Dede Otiabeira
V—«Suplica», melodia brasileira..... Senhorita Margarida Sacramento
IV—«Indêre», samba..... Sr. Raimundo Belo

Linda e sugestiva APOTEOSE de grande efeito á grandiosa data precursora da nossa emancipação politica.
A sessão começará ás 8 horas Camarotes 20\$000 Fauteuils 3\$000

Fonte: Jornal *Pacotilha* (1920)

Em 21 de abril de 1920, às 20h, conforme mostra a Imagem 2, o *Grupo Thália* estreou, oficialmente, levando à cena, no Cinema Teatro Éden, um programa de comédias que prometia fazer conhecer alguns elementos amadores que, até então, haviam aparecido apenas em festas privadas da sociedade culta da cidade. O programa foi composto de uma comédia de M. de Azevedo, *O fura vidas*, de um *intermezzo*, com homenagens a Tiradentes³⁹, por ser o dia que resgata a sua memória, e no final uma reprise da opereta de Le-Roy, *Os amores do coronel*.

³⁹ Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792), cognominado de Tiradentes, ficou conhecido na história do Brasil como o principal líder da Inconfidência Mineira e mártir desse movimento em busca de uma emancipação política do Brasil no século XVIII. Ao longo do curso da história, Tiradentes foi condecorado ao posto de herói do povo brasileiro após seu esquartejamento no Rio de Janeiro em 1792.

O espetáculo de estreia, além de acontecer num dia de homenagem a um “herói nacional”, o que era praxe desde os grupos do primeiro decênio do século, foi realizado em dedicação à classe dos comerciantes retalhistas e à colônia síria presente em São Luís. É possível apreender, a partir desses dados fornecidos pelos Jornais *Pacotilha* e *O Jornal*, que, majoritariamente, o público que prestigiou a estreia desse grupo de artistas nessa noite teria sido de famílias pertencentes a esses grupos sociais.

No dia anterior a estreia, o jornalista Castro Arlick, do Jornal *Pacotilha*, no intuito de convencer o público a testemunhar o sucesso do novo grupo, ressalta o nome do integrante Ricardo Barbosa que, segundo Arlick, seria um “amador abalisado e conhecedor dos mais rudimentares princípios da arte de *Pando*. [...] duvidar do sucesso da noite de 21 de abril é duvidar da própria verdade” (PACOTILHA, 20/04/1920). O jornalista sugere, em seus comentários, que o *Grupo Thália* teria recebido algum tipo de auxílio financeiro de senhoras da sociedade para levar ao teatro seu espetáculo.

Segundo Castro Arlick, junto a Ricardo Barbosa, o compositor e maestro Verdi de Carvalho⁴⁰ assumiu a parte musical do espetáculo, somando aos demais membros esforços para que o Maranhão pudesse dentro de pouco tempo ter um grupo homogêneo e harmonioso, apto e capaz de levar à cena obras de qualidade que divertissem o público da elite da cidade (PACOTILHA, 20/04/1920). O resultado da tão esperada estreia veio logo nos dias seguintes, onde um comentário crítico registrou o sucesso e a credibilidade dos novos jovens que estavam se arriscando na arte teatral.

Para A.G., autor de um comentário de meia página no jornal *Pacotilha*, que até então não era comum na imprensa ludovicense com relação aos espetáculos, “até ante-hontem o Maranhão era, no meu espírito, a sombra esconsa, trevosa, indigna

⁴⁰Verdi de Carvalho era natural de São Luís. Foi residir no Recife ainda na infância, estudando música no Colégio Ayres Gama, onde também atuou como regente de banda. Em 1910, foi para Manaus, onde foi professor de piano, seu principal instrumento. Dois anos depois, retornou ao Maranhão para atuar como pianista do Cinema S. Luiz e abrir uma escola particular de música em sua casa. Logo em 1913, voltou ao Recife para atuar em grupos de cinemas locais, onde também exerceu a atividade que mais se dedicou: dirigir as orquestras das companhias de operetas, compondo e adaptando repertório. Voltou a morar em São Luís entre 1919 e 1923, indo residir em definitivo no Rio de Janeiro em 1924 para atuar na Companhia Brasileira de Operetas, na qual fazia parte o “famoso” tenor Vicente Celestino. Sua opereta de maior destaque foi “O Mano de Minas”. Faleceu tragicamente em 1937, asfixiado por gás carbônico durante um banho. Deixou peças orquestradas e canções populares”. CERQUEIRA, Daniel Lemos. “Alfredo Verdi de Carvalho,” APEM - Acervo Digital, acesso em 18 de dezembro de 2020, <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/153>.

do seu passado de glórias, onde o talento se transformara num grão de areia perdido na vastidão dos mares e a Arte - na mais completa utopia”(PACOTILHA, 23/04/1920).

O comentário de A. G está compatível com a ideologia do momento, em que na cultura estava havendo um “lapso nas trevas”. O *Grupo Thália* seria uma centelha de esperança do que havia de mais atávico ao ser maranhense, o espírito do talento e veia artística e culta que ora via-se em descompasso com a sua “tradição”. A. G, assim continua o seu diagnóstico:

O maranhense, artista por hereditariedade, estacava surpreso em meio à estrada dos sonhos que traçava, divisando tristemente, ao longe, não a Canaan sublime que tantas vezes lhe doirara o cérebro, mas um futuro negro, insípido, tétrico, se por acaso, continuasse na sua mocidade a residir o mundo quasi metafísico, para nós, onde semeavam e ao depois colhiam os pomos maravilhosos da Arte. Quiz o destino, porém, que um dia dêsses eu tivesse e praza aos céos que não me engane” -a inteira desilusão da parte dos horríveis conceitos que fazia da minha terra. Foi ante-hontem, à noite, no Éden (PACOTILHA, 23/04/1920).

Pelo relato do articulista, essa noite de estreia do *Grupo Thália* teria sido uma amostra quase messiânica de uma temporada de baixa na arte teatral local. Importa apontar aqui que a intelectualidade ludovicense estava, naquele momento, numa insistente pulsação rumo a uma nova virada para atingir os louros do grupo de pensadores do passado, e o teatro aparece como uma pequena esperança, embora o gênero popular da comédia de costumes, mas, sobretudo a revista, que garantiu o sucesso dos thalianos, não tenha sido o rebuscamento buscado pela elite intelectual da época, a qual desferiu, em alguns momentos, críticas a essa forma de teatro “vazia, cômica, jocosa” que em nada acrescenta, além de divertir.

Nessa ocasião, nomes como Margarida Sacramento, Annita Henriques- como mostra a **Imagem 3** - Izaura Sacramento, Ricardo Barbosa, Lili Gomes, Luisa Sousa, Antônio Gomes, Artur Rabut, Morena Lima, Dedé Goiabeira, Almir Santos (ponto), Verdi de Carvalho, Armando Seabra, Raimundo Bello, Zina Rodrigues, Hilton Rayol, Julia Castro, Hermínio Bello, e José Bittencourt começam a transitar do teatro às festas comemorativas que políticos e intelectuais da Academia Maranhense de Letras promoviam. O prestígio da classe mediana e alta de São Luís, em deslumbre com os atores-cantores do *Thália*, o colocou numa condição de “teatro elitista”, como serão mencionados por Cecílio Sá e Jamil Jorge, quando registraram as suas memórias no livro já mencionado de autoria de Aldo Leite.

Imagem 3 - Da esquerda para a direita, as atrizes Annita Henriques e Margarida Sacramento. A foto das atrizes refere-se ao espetáculo *Eva Moderna*, encenado pelo Grupo *Thália* (1922)



Fonte: Jornal *Diário de S. Luiz* de 09 de junho de 1922

Domingos Perdigão, do Jornal *Pacotilha*, em texto intitulado “Teatro Maranhense”, diz que, com o *Grupo Thália* ressurgiu animada e entusiasmada a arte teatral no Maranhão, e com esta uma afeição nova, indicando com esta arte uma perfeita compreensão do seu valor como elemento da educação. “Sim, o teatro é uma escola e a mais prática e intuitiva” (PACOTILHA, 28/04/1920).

Para Domingos Perdigão, a nova agremiação teatral é composta por amadores da cena suficientemente conhecidos da cidade e que podem, com justiça, “ser considerados artistas nacionais de valor, pela expressão e vida com que têm interpretado papéis trabalhosos, nos desempenhos dos quais têm merecido, da nossa platéia, calorosos aplausos” (PACOTILHA, 28/04/1920). Sobre esses artistas, o autor cita Ricardo Barbosa, José Bittencourt e Antonio Gomes, que há muito vinham perseverando com o teatro na cidade de São Luís, para que essa arte não viesse a desaparecer; o que apagaria o brilhantismo dessa arte construída pelas penas de nomes do passado como Sabas da Costa, Joaquim Serra, Artur Azevedo, Américo Azevedo, Euclides Faria, João Clímaco Lobato, Miguel Quadros, Antonio Augusto Rodrigues, Augusto Brito, Rui Carvalho, Euclides Marinho, Antonio Lobo, Fran Paxeco e Astolfo Marques.

Perdigão destaca, ainda, a partir de sua observação do espetáculo de estreia do *Grupo Thália*, que essa agremiação de artistas teria conseguido uma proeza que poucas sociedades dramáticas haviam ousado: a presença constante, “com notável

corretismo e desembaraço”, de mulheres na cena. Esta foi uma das principais mudanças trazidas pelo grupo, que enfrentou a sociedade ludovicense, a qual entendia ser de mal gosto a exibição de “meninas de família” no palco.

Enquanto, no Rio de Janeiro, a noção de “teatro nacional” toma forma e está no centro das principais discursões sobre o teatro, sobretudo no que tange ao abasileiramento do formato das revistas, concepções estas em voga desde o final do século anterior e que tinha, como um dos seus maiores provocadores, o comediógrafo maranhense Arthur Azevedo, Domingos Perdigão, numa dose de consciência, diz que em São Luís, “modesta e despretensiosamente, um grupo de amadores bem intencionados, faz surgir a arte teatral, com elementos pura e exclusivamente maranhenses” (PACOTILHA, 28/04/1920). Ele vê como propício, o momento, e que tais iniciativas devem ser incentivadas.

Embora prestigiado pela imprensa de São Luís e uma parcela da elite intelectual, o *Grupo Thália* garante o seu sucesso com o teatro de revista e as receitas prontas de piadas, cenas ligeiras, musicadas e uma pitada de erotismo ao mostrar “as gentis patrícias que gostosamente se exibem, e por escolherem programmas, que agradem todos os paladares” (DIÁRIO DE S. LUIZ, 30/07/1921).

Em crônica no Jornal *Diário de São Luiz* de 29 de julho de 1921, evidenciam-se os desejos paradoxais que pairavam na época. O sentimento de retorno a um espírito “civilizado, distinto e culto” contrapunha-se ao que o gosto do público da década de 1920 aspirava nas noites de diversões. A crítica sem autoria, no jornal mencionado, revela que há certo apelo do *Grupo Thália* por assentar-se no gênero revista, em contraposição ao que a elite intelectual queria assistir. Sem as famosas tintas das piadas, músicas, e cenas alegres, o público não teria sido tão receptivo. “O que fazer? Sem essa fresquidão de tintas é possível que os actores não encontrem platea. O gosto derivou para ahi, e não há que o possa afastá-lo dessa esteira em que elle se acha à vontade. O desempenho agradou imenso” (DIÁRIO DE S. LUIZ, 29/07/1921).

Esse fenômeno teatral em São Luís, onde o público foi atraído de maneira significativa, não ocorreu aleatoriamente. O Rio de Janeiro, como um centro irradiador de cultura e emissor de companhias teatrais pelo Brasil, naquele período, passava por um momento de amadurecimento do teatro de revista, e iniciava a sua trajetória na

direção dos grandes shows. Segundo a pesquisadora Neyde Veneziano (2012)⁴¹, essa década foi bastante próspera, e decisiva no delineamento da cara do teatro de revista brasileiro. Ainda, segundo a autora, “patenteou a bem-sucedida fusão entre música e teatro. E enquanto o rádio não se alastrava, foi esse teatro que revelou os autores e intérpretes mais memoráveis da música popular brasileira” (VENEZIANO, 2012, p. 442). Como a afluência de artistas dessa cidade era grande em São Luís, houve uma sedução dos amadores locais que, assistindo aquela formade teatro e percebendo que era admirada pelo público, intensifica apresentações, tendo como base essa maneira específica de crítica e comédia, além de atualização dos assuntos domomento.

Conforme afirma Neyde Veneziano (2012), o escopo dorsal do teatro de revista é sempre a atualidade. Entre os objetivos desse teatro, o principal seria a sintonização do público com a sua contemporaneidade. E, nesse sentido, as principais novidades do momento passavam pela representação nos palcos. Desde os últimos lançamentos de automóveis às discussões sobre o direito do voto feminino. “[...] às novidades está sempre reservado um quadro, uma música, um esquete. [...] tudo era assunto cabível nesse teatro de ritmos futuristas, em compasso com o seu tempo” (VENEZIANO, 2012, p. 443).

Contrariados pelas salas cheias e uma intensa procura pelos convites para apreciar os espetáculos dos thalianos, no Cinema Teatro Éden, os cronistas não conseguiam ocultar o sucesso de público que tais amadores conseguiam reunir e os culpava pelo sucesso desse gênero num caminho contrário de emprego dos textos clássicos e sisudos da dramaturgia brasileira e europeia. Bastante corriqueira entre as companhias que realizavam temporadas emSão Luís, a revista teatral se popularizou, rapidamente:

Contrário em absoluto como somos a esse gênero, que só tem servido para desmoralizar a arte de representar, não podemos receber, portanto, com agrado a “*De pernas pr’o ar*”. Um dos mais autorizados chronistas teatraes, dizia há bem pouco tempo que o público é o maior culpado da decadência teatral, entregando-se decorpo e alma às revistinhas, abandonando por completo todo e qualquer outro gênero deixando o teatro às moscas. Infelizmente isso acontece em toda a parte (DIÁRIO DE S. LUIZ, 10 de novembro de 1921).

⁴¹VENEZIANO, Neyde. O Teatro de Revista. In: FARIA, João Roberto (dir.) **História do Teatro Brasileiro**, Volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

Quanto a outro sucesso de público e crítica do *Grupo Thália*, o *Jornal Diário de SãoLuíz*, de 04 de maio de 1921, diz o seguinte:

O imponente aspecto que, hontem ostentava a sala do Éden, repleta de espectadores, bem demonstra o alto grau de apreço que os distintos amadores que compõem o grupo Thália, desfrutam, assás, justamente, na platea do Maranhão. Não se pode exigir mais dessa plêiade de moços denodados e inteligente que, de quando em quando, vencendo brilhantemente todas as dificuldades da ribalta, nos vêm deleitar, como hontem, fazendo jús aos nossos aplausos, os mais ruidosos e os mais sinceros, para os seus trabalhos, conscientes e cuidados, o que bem demonstra do mérito e do talento desses nossos prezados conterrâneos.

Quazi todos nascidos e criados nesta terra, onde não há Escolas de Arte em muitos delles sem nunca haver daqui saído, o que ainda maior merecimento dá aos papeis que desempenham, são rapazes cheios de boa vontade para com a Arte entre nós, querendo-a engradecida e forte, envidando esforços enormíssimos a fim de que o público maranhense tenha, mensalmente, a sua proveitosa noite de espetáculos, vendo representar peças de bons auctores e ouvindo as muzicas melhores de compositores patrícios nossos. Animados pela voz amiga de Ricardo Barbosa, o astro de mais brilho nesse conjuncto, vemol-os (sic) cada vez melhores em scena, mais perfeitos e mais cheios de naturalidade, saindo-se galhardamente dos papéis que lhes couberam dando vida aos personagens que encarnam.

Deve-se a Ricardo Barbosa o êxito dessas peças que temos visto representar no Édenpelos Thalianos.

Ricardo Barbosa não já é não só o amador consciencioso que sempre applaudimos com satisfação; é mais do que isso, é um artista completo, senhor do *metier*, um cômico como bem poucos, um actor, enfim, de muita competência, que honra este rincão.

Na comédia que hontem assistimos, foi elle quem se incumbiu do principal papel, portando-se soberbo, magnífico e perfeito em scena.

“A Boneca Allemã”, dividida em três atos, já foi aqui representada pela Troupe Brandão Sobrinho.

OS Thalianos desempenharam-na a contento geral; todos foram merecedores das prolongadas ovações que receberam.

A nossa platéa soube fazer justiça ao trabalho desses moços estudiosos, que, incontestavelmente, são votados de alma toda para a Ribalta.

A peça é engraçadíssima, com excellentes piadas que satisfizeram o público. José Bittencourt teve ao seu cargo de muita responsabilidade e, com bastante calma e naturalidade, o que, aliás, não nos admirou, porque sabemos o quanto é estudioso e esforçado, encarnou um Sebastião Lopes magnífico.

Raimundo Bello nos deu um bom Felix Mimoso.

Este nosso conterrâneo arrancou constantes gargalhadas da nossa platéa, principalmente nos 2º e 3º actos, quando, para fazer a conquista de Anna se trajou de “almofadinha”. Bastante calmo, sem exageros, Raimundo Bello é um amador esplêndido, e pelo êxito do seu trabalho de hontem, falam bem altas as palmas que lhes foram tributadas.

A senhorita Annita Henriques, ainda que um pouco nervosa, nos deu uma Anna muito regular.

Não é a primeira vez que se apresenta em público; entre nós tem ella se feito aplaudir bastante, por isso que seus trabalhos agradam sempre.

Hontem gostamos de vê-la em scena, senhora do seu papel, com todo rigor para como indifferente Luiz Pereira que Ricardo Barbosa encarnava.

Com mais alguns ensaios, trabalhando em diferentes peças, intelligente como é, Annita Henriques virá a ser uma amadora completa.

Não lhe faltam aptidões para isso.

A senhorita Júlia Castro nos deu uma soberba Quitéria.

Com esplendida dicção, bom jogo de scena, no seu trabalho foi bem feliz.

Como estreante deixou revelado ao nosso público que possui excelentes dotes artísticos e que ainda se nos pôde mostrar muito melhor no palco. A assistência votou-lhe, de logo as suas sympathias e Julia Castro recebeu as suas justíssimas palmas, que lhe deverão servir de incentivo para maiores estudos de futuro. A apoteose final foi uma homenagem ao descobridor do Brasil, Pedro Alvares Cabral. Fel-a, bem como todos os scenario da peça de hontem, o nosso distincto conterrâneo Zina Rodrigues, de cujos méritos todos nós sabemos. A orquestra não andou bem porque não teve quem bem o dirigisse. Dos números que ouvimos salvou-se somente "Mimosa", de Leopoldo Fróes. O Hymno Nacional foi bárbara e cruelmente "assassinado". Falta ali a batuta admirável do Carvalhinho. Aqui vão os nossos cumprimentos aos talentosos "Thalianos" pelo sucesso que hontem alcançaram. X. (DIÁRIO DE S. LUIZ, 04/05/1921).

O crítico destaca a figura do ator Ricardo Barbosa, como um dos principais nomes desse período no Grupo Thália. Barbosa, que já vinha da experiência dos Filhos de Thália, evidencia-se nas fontes como um grande articulista, negociador e ponte entre os atores do grupo e a elite intelectual e econômica da cidade.

Outro aspecto implícito na crítica é a noção de amador, não como aquele que é desprovido de conhecimento daquilo que faz, mas o contrário; como mostra X ao se referir à atriz Annita Henriques, "com mais alguns ensaios, trabalhando em diferentes peças, inteligente como é, Annita Henriques virá a ser uma amadora completa". A persistência da atriz na cena, experimentando-se em outros papéis, e dedicando-se ao estudo da cena, a transformaria não apenas em uma profissional, entendendo essa expressão como um movimento de troca, venda dos serviços prestados, uma vez que esse termo está, nesse momento, atrelado a uma relação empresarial, mas também em uma amadora; compreendendo assim como o sujeito consciente daquilo que executa na cena.

Concomitantemente, concorrendo com o *Grupo Thália*, e adotando os mesmos instrumentais de atração de público e atendimento aos deleites de classe, o *Grupo Talma* foi qualificado pelo público ludovicense como outra grande conquista do teatro maranhense, aquilatado ao lado do *Thália* como o grupo que consolidou o riso e a revista como gênero definitivo que os espectadores doravante viriam a naturalizar como o "bom teatro".

O *Grupo Talma* fez sua primeira exibição ao público de São Luís em 30 de julho de 1921, com a burleta em dois atos *O aniversário*, de um dos amadores do grupo, Lauro Serra. Conforme mostram as fontes consultadas, o grupo levou cerca de 300 pessoas para conferir o espetáculo de estreia em um prédio na Rua dos Afogados, 16, Centro de São Luís, cujo espaço era usada como sede. A cenografia ficou a cargo

de Evandro Rocha e as atuações com Alfredina Champoudry, Bembém Cardoso, Izaltina Monteiro, Pinto da Costa e Jovenila Costa.

O cronista Siro, em texto intitulado *Matizes*, no jornal *Diário de São Luiz*, de 17 de junho de 1922, traz uma imagem do fluxo da concorrência do público ludovicense para conseguir um ingresso para assistir a um dos dois grupos em destaque no teatro da capital maranhense. Os grupos *Thália* e *Talma*, segundo Siro, dividiam opiniões do público e dos cronistas que realizavam comentários críticos sobre seus espetáculos.

De acordo com o cronista Siro, “a preferência pública sempre esteve com os do Thalma, o que se evidencia pelas enchentes transbordantes de todas as suas representações” (DIÁRIO DE S. LUIZ, 17/06/1922). Siro diz que, é provável que essa procura esteja relacionada ao tipo de espetáculo apresentado pelo *Grupo Talma*, contudo não esquecendo os atributos, segundo o autor, “dos elementos, incontestavelmente, bons que dispõe. [...] O certo, porém, é que nos dias de espectáculo desse grupo, a afluência é muito grande” (DIÁRIO DE S. LUIZ, 17/06/1922). Embora fluidas no gosto do público, que a cada dia disputava ingressos para prestigiar as revistas dos grupos amadores, também era recriminada pela crítica jornalista que não apreciava tais formas de teatro como favoráveis à formação do espírito. Assim se refere Siro:

De há dias já a população sanluisense tem a atenção presa pelas questões da scena animada. Eram dois os grupos que se disputavam a primasia, a preferência, enfim, do público. As opiniões bi- partiam-se e cada qual atribuía ao preferido as palmas da victoria. Verdade é, porém, que as divergências, as contradições eram grandes, confundiam-se o viravoltar do cérebro de quanta gente que aparecia o teatro. Para augmentar a dificuldade, apresentou-se na arena a degladiar os oropéis da victoria, um terceiro contendor que, como os primitivos, fez logo a sua corrente. O nosso fito, é bom proclamá-lo logo, antes de qualquer mal-entendido, é procurar orientar o dissidio, e congrassar os dissidentes... sem serem reaccionários. A preferência pública sempre esteve com os do Thalma, o que se evidencia pelas enchentes transbordantes de todas as suas representações. É possível ella seja attribuida em parte ao gênero preferido pelos seus amadores, afora os elementos incontestavelmente bons que dispõe. O certo, porém, é que nos dias de espectáculo desse grupo, a afluência é muito grande, como nenhum dos outros dois nunca teve. O Thália, o veterano das nossas agremiações theatraes, tem elementos de valor e as suas encenações não são mal ensaiadas; no entanto, nestes últimos tempos, a sorte não o tem bafejado, apesar do esforço dispendido para melhor granjear as sympathias públicas, exhibindo-se com correcção e boa interpretação. Ambos são exclusivamente constituídos por amadores, até mesmo por quem só agora vem ensaiando os primeiros passos na arte do teatro. Aquelle que vem constituir a trindade no conjunto, o Arthur Azevedo, estreou-se sob bons auspícios, decerto sob o influxo da scintilação da sua estrella, outr´ora resplendente e há alguns annos perpassando noutra constellação. Iniciando a sua exhibição com uma peça

não do paladar do público, porque não tinha transes que o fizesse rir gostosamente; apesar disso, pode-se considerar um sucesso a sua primeira, promessa de um futuro radiante. O que tem sabido arrancar o riso da sisuda assistência que está afeita à monotonia dos nossos dias, à indiferença pelo que é bello ao espírito, vivendo materializada a cuidar só de negócio, motivos de maiores lucros para nossa fofa ostentação, combatida pela ardentia da calmaria que baixa cotidianamente sobre a cidade, a todos amolentando, não há negar que tenha sido o Thalma. Parece que traz enfeitada a plateia; também elle só se tem feito assistir nas sextas-feiras- dia que dizem ser destinado às mandingas. Não há negar, porém, que todos contam com elementos bons, aproveitáveis, soffríveis, a arraia miúda. Por que não seleccionar, de cada um aquillo que de melhor tem, fundir-se, formar um todo homogêneo e constituir uma companhia maranhense de amadores teatraes que pudessem concorrer ao brilhantismo das festas do centenário da nossa independência, de maneira tão brilhante, tão distinguida? Seria a arte a cultuar os efeitos gloriosos da nossa emancipação política. Há um theatro-cinema a inaugurar-se; então, por que não estrear uma companhia colligada nos moldes acima delineados? É uma ideia, apenas, mas muito viável e utilitária. Dessa maneira teremos um teatro nosso, exclusivamente nosso engrandecendo a terra de tantos filhos que têm os nomes presos á scena vitalizada. Decidam-se. SIRO (Diário de S. Luiz, 17/06/1922).

No início do mês de junho de 1922, outra menção à coroação dos talentosos amadores no formato de uma única companhia, além da declarada pelo cronista Siro, também é encontrada nos registros buscados acerca desses grupos de teatro do período. De autoria anônima, a coluna “Grupos” do Jornal *Pacotilha*, de 03 de junho de 1922, elenca três núcleos de artistas de grande destaque na ilha de São Luís: O *Thália*, o *Talma* e o *Grupo Artur Azevedo*. Segundo a coluna, embora fosse um grande negócio e uma importante empreitada em termos de engrandecimento da cena teatral local, a ideia de fusão desses grupos, a exemplo de clubes de futebol que adotaram essa concentração, não teria sido bem acertado. Não obstante, esses grupos tenham sido constituídos por elementos de vocação, o jornal ressalta que de nada valerão, caso não fossem orquestrados por bons ensaiadores, o que já possuíam, porém deveriam agir com mais cautela no palco.

O autor pontua a importância do estímulo do público e dos admiradores da arte a esses jovens iniciantes na arte dramática, que se revela de maneira espontânea em tais manifestações. O público, segundo a coluna, cumpria sua parte, enchendo a sala de espetáculos do Cinema Teatro Éden, “sempre que anunciam essas récitas. Procura vingar-se do soporífero das fitas cinematográficas” (PACOTILHA, 03/06/1922).

Em conformidade com o Jornal *Pacotilha*, a montagem da comédia de costumes *Terra Natal* (1920), de Oduvaldo Vianna, foi de admirar pelo alto investimento empregado pelos ensaiadores do espetáculo. A peça, que trata dos

atritos da modernidade e da tradição numa fazenda familiar, originado por um dos administradores da fazenda que, ao retornar do exterior, defende piamente, a mudança dos traços do passado pelo que havia visto de mais moderno, como a troca do carro de boi pelo automóvel, ou seja, as transformações da vida rural em função do progresso⁴² saltou aos olhos com o riquíssimo cenário e o custoso guarda roupa; entretanto, o terceiro ato teria sido o que menos atraiu em termos de desempenho dos atores no palco. Nesse mesmo ato, o eletricitista Filipe Cassas destacou-se ao experimentar efeitos de luz, o que não era tão comum.

Imagem 4 - Anúncio de estreia da peça *Terra Natal*, original de Oduvaldo Vianna, apresentada pelo *Grupo Talma*.



Fonte: Jornal *Pacotilha*, de 30 de maio de 1922.

Para *Terra Natal*, o *Talma* reuniu uma razoável porção de auxiliares de grande estima na cidade, como os ensaiadores Jacinto Aguiar e Francisco Furiatti, que coordenaram os atores Pinto da Costa, Bembém Cardoso, Maria Belfort, Izaltina Monteiro, Joana Castro, Alfredina Champoudry, Henrique Champoudry, Evandro Rocha, e assumindo como ponto sempre que o grupo precisasse, Ricardo Barbosa, ator e ensaiador do *Grupo Thália*. Além destes, outros nomes figuraram as páginas dos jornais realizando atividades teatrais com o *Grupo Talma*, como por exemplo, Ena Perdigão, Maurício Jansen, Lauro Serra, José Galileu, Benedicto Cardoso, Pedro Gromwel, Stênio Carneiro, além de outros nomes que esporadicamente tomavam a cena como atores.

Mas, o que teria ocorrido para que houvesse uma transformação, em termos de mentalidade da sociedade ludovicense, que tivesse propiciado o aumento do

⁴²SANTOS, Valmir. "Oduvaldo Vianna satiriza "estrangeirice". Folha de São Paulo, São Paulo, 26 abr. 2007.

número de sociedades, grupos e núcleos artísticos amadores nesse período? A principal hipótese é a tentativa de reavivar uma era de profícua atividade cultural no passado, sobretudo advinda dos literatos, mas que via no teatro um setor de formação e civilidade. O teatro, enquanto propagador de valores culturais, de classe, e até mesmo de manutenção de privilégios, o que é possível perceber nas experiências desses três grupos teatrais que sustentavam valores de classe, embora seus elementos não tivessem origem em tais classes; pelo menos as fontes não deixam isso claro. Era inevitável o surgimento desses sujeitos interessados por teatro, que alguns cronistas deixam transparecer como “natural”?

Em tempos de “decadência” socioeconômica e cultural, era preciso construir mecanismos que retirassem essa sociedade, de um histórico de glórias e distinção social, cultural e econômica, da beira do abismo. Tudo foi pensado no sentido de revisitar uma “tradição” que, por um lado, se sustentava por ela mesma, na reunião de uma plêiade de intelectuais que se firmava enquanto tal e, por outro, na constituição de imaginários.

Nesse contexto, não nos parece possível encarar com naturalidade o nome dos grupos existentes em São Luís. Se não faziam menção à mitologia grega, como *Filhos de Thália*, *Grupo Thália*, a musa da comédia, remetiam-se a nomes, como o do famoso ator parisiense do final do século XVIII e começo do século XIX, François-Joseph Talma (1763-1826). Os nomes de figuras que deram visibilidade à intelectualidade maranhense na corte também são tomados como, Arthur Azevedo (1855-1908), Coelho Neto (1864-1934) e Gonçalves Dias (1823-1864). Nesse caso, tomar os nomes de autores de prestígio, no passado e na corte, “funciona como uma marca ou uma “grife” que, em virtude de processos intrigantes de alquimia social, tem o efeito “mágico” de produzir uma “curiosa contaminação de prestígio” para tudo e todos que gravitam ao seu redor” (PONTES, 2010, p. 32, grifos da autora)⁴³.

A pesquisadora Maria de Lourdes Lauande Lacroix relata que, nas primeiras décadas do século XX, o público de São Luís não estava tão afeito a frequentar os teatros na cidade, o que nos parece um pouco destoante, haja vista o que dizem os noticiários que tomamos como fontes, o que teria propiciado a criação do Cinema Teatro Éden, pela Empresa Teatro Cinematográfica. Conta Lacroix que o Éden era a melhor casa de diversão da época, aliando as duas mais conhecidas funções de

⁴³PONTES, Heloisa. **Teatro, gênero e sociedade (1940-1968)**. São Paulo. Tempo Social Revista de Sociologia da USP, v. 22, n. 1, 2010.

entretenimento, o teatro e o cinema, o que teria sido um esforço de reintegração da arte dramática na sociedade. Os dois principais grupos da época, o *Thália*, desde a sua criação e o *Talma*, depois de um ano de sua criação em 1921, tiveram como espaço acolhedor da sociedade rica e mediana, o Cinema Teatro Éden. (LACROIX, 2020, p. 32). A autora descreve essa casa de espetáculos da seguinte forma:

Luxuosa, em estilo *Art Déco*, se equiparava em suntuosidade a outras casas brasileiras de espetáculo, com fachada em dois pavimentos, portada em cada nível, com ornato *Art Déco*, no alto, uma águia de pedra com a inscrição Éden. Internamente, o *foyer* ricamente decorado, duas escadarias artisticamente trabalhadas e a sala de espera adornada com espelhos de cristal entre as portas laterais em arco pleno. Um enorme lustre ao meio do forro trabalhado deslumbrava o público pelo ambiente feericamente iluminado com trezentas lâmpadas. O Éden abria “suas portas para dar bailes magníficos, onde respeitáveis matronas e senhoritas formosas, de anquinha e saia de balão davam vida aos salões.” A plateia com bom arejamento para 39 confortáveis camarotes abria para um foyer em comunicação com o peristilo, 700 cadeiras, 200 lugares nos promenores, afora a segunda classe, provisoriamente no palco; bombalinas (sic) e pano de boca, obras do pintor maranhense Jayme Silva e uma alegoria no telão com as figuras de Arthur Azevedo, Carlos Gomes e João Caetano; sala de projeção com material a prova de fogo, longe da boca de cena para melhor exibição dos filmes; palco capacitado a receber companhias teatrais de numeroso elenco. Sua inauguração, revestida da maior apoteose já acontecida em São Luís, reanimou a sociedade a frequentar teatro e cinema (LACROIX, 2020, p. 33, grifos da autora).

Concomitante a essas experiências, outros artistas e grupos teatrais, de maneira tímida, realizaram espetáculos teatrais, senão no mesmo formato que os dois grupos mais divulgados, *Thália* e *Talma*, mas se utilizaram da linguagem do teatro como forma de agregação e benefício de pessoas da sociedade, comerciantes, e da igreja.

2.1.3 CENA 1 - QUADRO 3: Um lastro de consciência em Luiz de Sevilha

Em seu artigo intitulado *No mundo da arte: os amadores teatrais no Maranhão*⁴⁴, publicado no Jornal *O Imparcial*, de 22 de março de 1927, o ator Luiz de Sevilha⁴⁵ apresenta uma perspectiva crítica do movimento teatral daquele ano, na cidade de São Luís, assim como a estagnação dos amadores locais que, segundo o ator, já não demonstravam mais tanto interesse no melhoramento do seu desempenho

⁴⁴SEVILHA, Luiz. **No mundo da arte: os amadores teatrais no Maranhão**. São Luís. Jornal O Imparcial, 22 mar. 1927.

⁴⁵Luiz de Sevilha, como ator, em geral interpretava os papéis de galã, favorecido por seu porte atlético de lutador de box. Escreveu *Tóxico*, em parceria com Aldo Calvet (SÁ, 1988, p. 18).

no palco, reproduzindo as mesmas características físicas, caricatas, para todos os personagens que representavam.

A primeira imagem trazida por Sevilha é sobre o profundo marasmo que os artistas locais viviam no período, após a grande efervescência dos anos iniciais dessa década, quando nem revistas queriam montar, embora considerando esse gênero um dos responsáveis pela derruída do “bom teatro”, além de ter motivado, segundo o artigo, o afastamento dos bons atores do teatro, no Rio de Janeiro, que preferiam se despedir da cena à “mercantilizá-la”.

Segundo o artigo de Luiz de Sevilha, tudo era motivo para desânimo nos amadores locais, desde um bom espaço ou teatro para suas representações, até as críticas acerca de seus espetáculos, o que era bastante recorrente. “Se um crítico pelo jornal faz qualquer observação sobre um amador, zanga-se este, esbraveja, julga-se logo um (Leopoldo) Froés ou um Jayme Costa, se é homem, ou uma Iracema de Alencar ou Abigail Maya, se é mulher” (SEVILHA, 22/03/1927). Outra questão posta por Luiz de Sevilha seria o fato de os artistas amadores não assistirem aos “bons espetáculos” que chegavam à cidade. Segundo o ator, que também fazia parte desse movimento de artistas amadores de São Luís da década de 1920, os artistas estavam estacionados, não progrediam, pois mesmo quando figuras reconhecidas do teatro carioca, que na opinião de Sevilha eram verdadeiros exemplos de representação nos palcos, estavam com suas companhias na cidade, nenhum ator amador se dispunha em ir assisti-los:

Annos atraz, aqui estive a “Companhia Aura Abranches”. Que esplêndido elenco e que optima escola para os amadores. Actores do quilate de Alves da Silva, centro dramático, e Sacramento, galã dramático, actrizes de valor, como Aura Abranches e Adelina. E os amadores foram ao theatro observar? Nenhum. No entanto, quando da estada do respeitabilíssimo pornographico e “mambembe” Leoni, lá estavam todos elles, observando o grande “actor”. Mas, pergunto eu: aprender o que com Leoni? O que pode lucrar um amador ou uma amadora observando Leoni e sua Companhia? (SEVILHA, 22/03/1927).

Para Luiz de Sevilha, a falta de referência e de instrumentos que enriquecem o trabalho do ator ocasionam situações como cenas mal marcadas, mal ensaiadas, e mal representadas, o que implica na falta de interesse do público. E isso ocorria com os amadores de São Luís que, ao apresentarem espetáculos que não caíam no gosto do público, seja pelo gênero, seja pela falta de técnica, estes reclamavam da ausência desse público em suas exhibições. Entretanto, Luiz de Sevilha chama a atenção

justamente pela falta de apreço que os artistas locais tinham quanto às representações que estavam em temporadas; nesse sentido, perdia-se a oportunidade de apreciar uma boa obra e, sobretudo, a chance de embarcar numa escola de teatro viva, no palco, em movimento. “Ficam desanimados, culpam o público que não corresponde ao esforço despendido, não se lembrando que os culpados são elles mesmos” (SEVILHA, 22/03/1927). O artigo de Sevilha ainda aponta que os amadores careciam de conhecimentos técnicos, além de outros conhecimentos relativos à arte, e que não se percebia da parte destes uma propensão a adquiri-los. O autor acredita que quando o público dessa época apresentava indiferença quanto aos espetáculos desses amadores, os principais culpados dessa indiferença seriam os próprios artistas, por se negarem, quando podiam, a obter mais informações acerca daquilo que faziam. A esse respeito, Sevilha complementa:

Quando de posse d’um papel, estudam-no superficialmente, decoram-no, ensaiam dois ou três trejeitos (sic) e zás... despejam-no em cima do espectador, sem procurarem juntar a sua individualidade ao do personagem que interpretam, formando, assim, a identificação. Ora, para se ser um bom actor é preciso muito estudo. Deve o amator, antes de tudo, procurar ter bôa dicção e boa articulação, pois como dizia o grande actor Coquelin, sem esses predicados não pode fazer um actor. A articulação é o desenho da dicção, dizia ainda o citado commediante e esta é o melhor esteio d’um actor. O poder d’uma inflexão acertada é incalculável e todos seus effeitos pittorescos do mundo não valem para electrizar uma plateia, como vale um grito, que seja soltado com a entoação justamente exata, como vale uma phrase de articulação nítida, que revele bem o contorno do sentido! O estudo d’um papel não consiste só em decorá-lo. Absolutamente. O amator deve lêr toda a peça, vê em que meio ou em que meios se desenvolve a mesma e depois de ter estudado o uso e os costumes dos personagens, procura, então, definir o character e o temperamento do personagem a interpretar (SEVILHA, 22/03/1927).

O marasmo e o desânimo do público de São Luís, nesse momento, são consequência de um comprometimento limitado dos amadores. A chave para modificar essa realidade, conforme Luiz de Sevilha, seria um voltar-se consciente para o entendimento desse fazer artístico, e isso poderia ser alcançado, *a priori*, através da observação de “grandes atores” no palco, espelhos a serem tomados como modelo; comportamento esse comum ao que ocorria no século anterior pelos mais novos candidatos à arte da cena. Como exemplo de professores no palco, os quais os amadores deveriam seguir, Luiz de Sevilha lembra as figuras dos atores da Companhia Vicente Celestino, Martins Veiga, “um esplêndido professor”, Eugenio Noronha, “um excelente galã cômico”, e Vicente Celestino, “galã dramático”, embora

esse “grande tenor” não configurasse, conforme a perspectiva de Sevilha, um bom ator, mas ainda assim, virou um padrão a ser imitado.

No que tange à acepção de bons e competentes ensaiadores da cidade para o autor/ator, Sevilha aponta Jacyntho Aguiar, homem culto, amante do belo, e conhecedor a fundo da arte de representar; Francisco Furiatti, teria sido ótimo ensaiador, enérgico e desvelado; Lauro Serra e Pinto da Costa, que na perspectiva de Sevilha, eram rapazes inteligentes. Como uma mola estimuladora do fazer teatral pelos amadores, Antônio Pires, “um magnífico crítico”, surge no texto de Luiz de Sevilha como um autor apto, e uma possibilidade de emissão de reflexões acerca das peças mostradas pelos atores.

Sevilha imprime em seu texto uma preocupação legítima quanto à formação do artista de teatro. Embora comente de maneira crítica sobre o contexto da época, assume que tais indicações servem para si, além de sugerir um futuro profícuo do teatro maranhense, caso os artistas locais observem tais indicações.

2.2 CENA 2 - “A faculdade da rua”: o popular e o religioso como pedra angular no teatro de Cecílio Sá

Conforme sugerido pelas fontes consultadas, o teatro realizado em São Luís, nas duas primeiras décadas do século XX, tendia a ter, majoritariamente, como público, camadas sociais específicas, e trazia temáticas que refletiam seus gostos literários e estéticos, além de gêneros e estilos dramáticos que dividiam a opinião da plateia. Os artistas Jamil Jorge (1916-2002) e Cecílio Sá (1913-2005) se referiam às manifestações desse período como “grupos de elite”; entendiam que seus integrantes provinham dessas camadas sociais, e lhes atendiam apenas; o que era possível verificar na ausência da população da periferia urbana de São Luís nesse setor da cidade onde ocorriam e se concentravam as apresentações. (SÁ, 1988, p. 18-19).

Embora Jorge e Sá tivessem tais impressões, levados pela considerável organização desses grupos, os jornais do período que foram buscados e examinados (O COMBATE; DIÁRIO DE SÃO LUIZ; O PACOTILHA; O JORNAL) não identificam e/ou não trazem indícios desses elementos como oriundos dessas classes sociais, o que não nos permite reiterar a opinião desses artistas. Com efeito, levando

em consideração o contexto amador de então, representar para elite, não implicava, necessariamente, pertencer a essa classe.

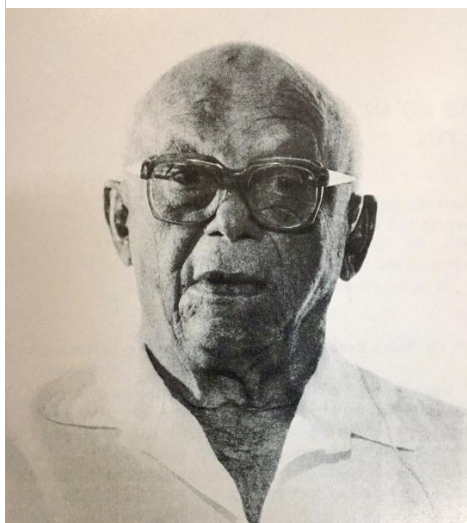
As questões econômicas selecionavam o público dos teatros da cidade, limitado a uma assistência mediana e da alta sociedade que se deleitava nas noites de exhibições no Teatro SãoLuís, que a partir de 1922 passou a ser denominado de Teatro Arthur Azevedo, além do Cinema Teatro Éden, Teatro São José (nos fins da década de 1920), etc., com acesso limitado aos abastados da época.

É em meio a esse outro público, e atendendo às demandas e originando-se a partir dele, que não tinha as mesmas condições de acesso a esses espaços convencionais de apresentações artísticas, por diversos fatores, desde motivações financeiras às motivações geográficas, que outra forma de teatro foi engendrada e projetada à cidade de São Luís, sobretudo, sob a batuta do ator, produtor e diretor Cecílio Sá; um dos principais influenciadores do teatro popular e religioso em São Luís do Maranhão no século XX.

Cecílio Ignácio de Sá nasceu na cidade de Alcântara, no Maranhão, em 01 de fevereiro de 1913. Em 1919, chegou à cidade de São Luís para estudar na Escola de Aprendizes e Artífices do Maranhão, onde teve contato com a música nos horários livres de suas aulas de marcenaria. Embora também tenha se interessado por outras áreas do conhecimento, como o ensino do português e da pedagogia, conforme diz a pesquisadora Ester Marques (2001, p. 10)⁴⁶; ele desenvolverá uma paixão pela marcenaria que o levará a ser protagonista e propositor da visualidade cênica de suas produções teatrais ao longo da sua carreira, apesar do abandono da escola pela necessidade de sobrevivência nos idos da primeira metade dos anos de 1920.

⁴⁶MARQUES, Ester. A Paixão e o Teatro de Cecílio Sá. In: **COMISSÃO MARANHENSE DE FOLCLORE**. (Boletim-online). Agosto, 2001. <http://www.cmfolclore.ufma.br/Htmls/Boletim%2020.htm>

Imagem 5 - Cecílio Ignácio de Sá



Fonte: Arquivo do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho.
Foto: Ribamar Alves

Fortemente influenciado pelo escasso movimento teatral local e pelas companhias dramáticas e cômicas que, frequentemente, aportavam à cidade de São Luís, onde as assistia sempre facilitada a sua entrada pelo “Velho Paixão”, e, sobretudo, pelas manifestações das culturas joaninas, carnavalescas e religiosas produzidas e desenvolvidas pelo povo, Cecílio Sátomará o conhecimento popular e religioso como uma de suas principais estratégias de elaboração de espetáculos, seja ela no conteúdo, seja ele na forma.

Fundamenta-se, *a priori*, nas “brincadeiras de Carnaval”, como os autos apresentados nas ruas, no Bumba-meu-Boi, enquanto teatralização dos aspectos relacionados às estruturas sociais e culturais, representada pelo conflito dos personagens Fazendeiro e Pai Francisco, além dos caprichos de Mãe Catirina, que grávida, deseja comer a língua do boi, no Auto do Bumba-meu-Boi (SÁ, 1988)⁴⁷.

⁴⁷O teatrólogo maranhense Tácito Borralho, que se dedicou a discutir a teatralidade nas brincadeiras de Bumba-Meu-Boi no Maranhão ao longo de sua tese de doutoramento intitulada *O Teatro do Boi do Maranhão: brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos* (2012), exprime os seguintes comentários sobre esses personagens tão conhecidos nas festas populares no Maranhão: “No Maranhão, o roteiro mais convencional da Comédia do Boi parece ter sido extraído do tema/enredo contido no conto do “Vaqueiro que não mentia” que se reformula em “auto”. (...) não se pode descartar a possibilidade de o tal conto ter sido absorvido pela brincadeira através de seus componentes de oralidade. A narrativa em questão descreve um fragmento do conto do Vaqueiro já completamente atualizado, adaptado para a comédia que assim se resume: Pai Francisco e Mãe Catirina, grávida, chegam a uma roda de brincadeira de Boi. Ele pede emprego e lhe é negado. Catirina brinca na roda e se encanta com o barbatão e deseja comer-lhe a língua. Exige ao marido que lhe dê a língua do boi e Chico convencido, mesmo contra a vontade, para a mulher não perder o filho, rouba e mata o boi e tira a língua. É descoberto, preso e obrigado a confessar. O castigo é providenciar um pajé/curandeiro ou um doutor para curar ou ressuscitar o boi. O boi urra, levanta, Chico é perdoado e a brincadeira retomada até a despedida” (BORRALHO, 2012, p. 49).

Lenita de Sá (1988), autora maranhense e também filha de Cecílio Sá, estabelece a noção de “Brincadeira de Carnaval” a partir de autos teatrais representados nas ruas, sem que seus promotores constituam um elenco fixo ou profissional. Esses autos consistiam, comumente, em temas de aventura, com cenários apropriados que eram móveis e transportados de um lado para outro da cidade, onde as apresentações eram marcadas (SÁ, 1988, p. 19).

Relata-nos Lenita de Sá (1988) que uma pequena orquestra, tocando marchas e um estandarte serviam como sinal da chegada desse grupo de foliões cênicos ao local onde ocorreria a cena. Essas brincadeiras, muito embora não fosse teatro na acepção aristotélica do termo, construído ao longo da história, apresentavam elementos característicos dessa arte, na medida em que demonstravam uma disponibilidade física dos seus brincantes, além de que pequenas representações eram realizadas, a partir de roteiros que obedeciam a uma lógica interna, o que exigia dos seus foliões assunções de outras máscaras, personagens figurativos, reais, assim como animais, o que levaria o sujeito à abstração do que seria o desempenho de um marinheiro, um urso ou um macaco, por exemplo.

De acordo com Cecílio Sá (2007), eram diversificados os promotores dessas brincadeiras na cidade, entre as décadas de 1920 e 1930. Conta Cecílio Sá que, na Rua 18 de novembro, na região da Madre-Deus, existia o João da Velha, que também promovia tais brincadeiras; além dele, tinha o Maneco Grulha que, segundo o autor, teria sido um dos últimos a apresentar esse tipo de animação. (LEITE, 2007, p. 116).

Quanto a organização e preparação dessas apresentações teatralizadas, registra Aldo Leite as memórias de Cecílio Sá:

A gente escolhia o tema, fazia todos os apetrechos de cena conforme o que estava escrito. Depois de um ou dois meses de ensaio, saíamos pelas ruas com estandartes, clarinetes, violão, tocando marchas e as pessoas chamavam a gente para apresentar nas casas, dançar. No Carnaval era mais comum, mas também durante o São João eram feitos junto com o cordão com bichos: garças, cobra, jacaré, águia. Representavam-se também as brincadeiras fidalgas com enredo de Alexandre Dumas. As histórias eram escritas com rapidez. Ninguém que pense que é novidade sair por aí fazendo teatro em qualquer lugar, porque isso já se fazia por aqui há muito tempo. E essas brincadeiras, eram teatro, eram muito espontâneas. [...] Brincadeira de Carnaval era teatro ambulante (LEITE, 2007, p. 116).

Outro aspecto desse imaginário que Sá toma como inspiração para seu trabalho, está na religiosidade do homem nordestino, maranhense, que pode ser visualizado nas festas em exaltação aos santos católicos São João e São Pedro no

período junino. Outro elemento que faz parte da rede de signos apropriados por Cecílio Sá, no seu teatro, é a Festa do Divino Espírito Santo, da sua cidade natal, Alcântara, com seus elementos religiosos, musicais e cênicos. As bases às quais Sá desenvolverá o seu trabalho e que, de maneira significativa, deixará marcas em outros artistas da cidade, está calcada no lúdico/crítico, ao consubstanciar, dessa forma, o místico em seu *Drama da Paixão de Cristo*. (SÁ, 1988, p. 19).

No que tange às suas primeiras experiências no Teatro Arthur Azevedo, local onde, em geral, se apresentavam as companhias de outras cidades, as memórias de Cecílio Sá são registradas da seguinte forma:

Em 1923 foi a primeira vez que assisti teatro, quando chegou aqui as Companhias de Operetas de Maria Lino, Vicente Celestino. Então lá no teatro eu ia com um velho que se dava lá em casa e que era porteiro do teatro, o velho Paixão, Oficial de Justiça. Também um tipo muito conhecido, muito popular, contador de anedotas, essas coisas todas, muito conhecido o velho Paixão. Arthur Paixão de Araújo. Era bom de conversa, bom de anedota, ele era porteiro do Teatro. Ele ficava ali na torrinha do lado que desce o chamado Beco do Teatro. Ali tinha uma escadaria que era mal iluminada. Então, lá em cima tinha uma varanda onde eu trazia o pessoal, a ralé ia assistir o teatro. O teatro não era coisa só para elite, era dividido, a elite ficava embaixo nas poltronas e camarotes, etc. E em cima tinha a varanda pro pessoal mais pobre assistir. E lá é que era o meu camarote. Eu entrava de graça porque eu era amigo do porteiro. Daí, que começou o gosto pelo teatro. Existia também na Igreja do Carmo um teatrinho, parece que era o Teatro São José, onde funciona hoje um laboratório, onde eu ia assistir essas comédias (SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DO MARANHÃO, 1997, p. 29).

A figura do Velho Paixão foi essencial para o acesso de Cecílio Sá ao Teatro Arthur Azevedo e à arte teatral. Esse personagem que deixa dúvidas sobre a sua ligação com Cecílio Sá, haja vista que ora é entendido nas narrativas como “o velho que se dava lá em casa” (SÁ, 1997, p. 29), ora como “um personagem muito popular na cidade [...], oficial de justiça, que sendo amigo das pessoas com quem eu morava, era sempre chamado a servir de porteiro no teatro” (LEITE, 2007, p. 113), assim como “padrasto” (SÁ, 1988, p. 17) aparece nas memórias de outro artista realizando a mesma função e facilitando, da mesma forma, o acesso ao teatro.

Jamil Jorge (1916-2002) se remete à torrinha do teatro como o lugar dos “pé rapado”, semelhante à narrativa de Cecílio Sá. Jamil Jorge fez então “amizade com o porteiro do Teatro. Dava gorjeta qualquer de um vintém, dois, o dinheiro da época e via tudo que passava por aqui no TAA” (LEITE, 2007, p. 103).

Ainda que Cecílio Sá tenha iniciado o seu contato com o teatro em meados dos anos 20, é apenas na década de 1930 que de fato se envolverá com

representações cênicas no Bairro da Madre-Deus, região central da cidade de São Luís. Sobre esse momento, as narrativas relativas a esse artista (SÁ, 1988; SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DO MARANHÃO, 1997; MARQUES, 2001; LEITE, 2007), contam que em 1931, “cujas características principais era ser formado por pessoas de profissões mais modestas, como pescadores, marceneiros e tecelões, e também por não contar com o mecenato de ninguém, nem de nenhuma instituição” (MARQUES, 2001, p. 11) nasce o *Grupo Ateniense*, fruto de uma parceria entre Cecílio Sá, Pedro Silva, José Cardoso e Lino Souza.

O nome do grupo, que foi criado após uma reunião, impulsionada pela apresentação de uma brincadeira de Bumba-meu-boi, tinha a intenção de homenagear as “tradições culturais do Maranhão” (SÁ, 1988, p. 23). Pelo termo “ateniense”, é fácil deduzir que esses artistas estavam compreendendo essa “tradição” aludindo-a à discussão em voga da São Luís *Atenas Brasileira*, embora querendo assumir o popular e o regional como identidade de seu trabalho. Sobre a criação do seu primeiro grupo e o seu primeiro desafio, relata Cecílio Sá:

Existia aqui o Bibi Geraldino, não sei se já ouviu falar! Bibi Geraldino escrevia os textos. Por exemplo, de uma peça de teatro, ele primeiro escrevia brincadeira de Carnaval, chamavam “Brincadeira de Carnaval”, [...], o sujeito escrevia um texto, um auto que chamam. Brincadeiras carnavalescas, por exemplo, coisas como um bandoleiro e tal, o rei do faroeste essas coisas toda e botava umas músicas. Ele escrevia, musicava, ensaiava e tudo. Quando foi em 31, eu convidei uma turma de gente aí pelo bairro (Bairro da Madre Deus). Vamos fazer um teatro? Como é que vamos arranjar uma peça de teatro? Nesse tempo era muito difícil escritor de teatro, né? Existia Arthur Azevedo, mas pra lá e ninguém sabia falar dele. Pois bem, até fizemos uma reunião na rua mesmo, e formamos o grupo e fomos convidar o Bibi Geraldino. Desse grupo participou José Igarapé que foi cantador de Bumba-meu-boi, também, saía porque aqui no Maranhão essa história de “Brincadeira Carnavalesca” que se diz, não era bloco, era brincadeira! Esses autos que se escrevia, ensaiavam, então, saíam pela rua representando, numa casa (SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DO MARANHÃO, 1997, p. 30).

Bibi Geraldino⁴⁸, como ficou conhecido na história o artista popular Benedicto Amâncio de Souza, teria sido, além do primeiro dramaturgo do *Grupo Ateniense*, segundo Cecílio Sá, o precursor maranhense do que se poderia denominar de “teatro pornográfico”, expressão essa impingida a esse agente cultural provavelmente pelo

⁴⁸Nascido em São Luís em 1889, e falecido em 1935, Bibi Geraldino “foi um autêntico intelectual orgânico, elaborando uma obra musical e teatral em que se encontram elementos caracteristicamente maranhenses, de cunho popular, buscados no folclore regional e no contexto social em que viveu o artista. Além de várias partituras musicais e textos para Brincadeiras carnavalescas, escreveu, entre outras, as peças *Natal no Sertão*, *Matutos em Belém*, *Tiro na Macaca*, *Essência da roça* e *Rabi da Galileia* (escrita para se opor ao *Ateniense* que montava *O mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido) (SÁ, 1988, p. 26).

conteúdo produzido em suas peças no clima carnavalesco, não encontrada na literatura teatral brasileira. O nível de licenciosidade, sensualidade e ambiguidades de seus textos iam de encontro com a moralidade de seus colegas e da cidade, a ponto destes censurá-lo. (LEITE, 2007, p. 118).

Ainda sobre o convite a Bibi Geraldino, diz Cecílio Sá:

Então eu disse: olha, quem escreve Brincadeira de Carnaval, escreve teatro, pode escrever teatro, é só fazer uma adaptação e tal. Tá certo! Então, vamos convidar e convidamos o homem pra escrever a peça, a primeira peça que ele escreveu foi “Natal no Sertão”. Uma noite nós estávamos aqui, na Rua de São Pantaleão, [...] estava eu, Pedro Silva, o nome dele era Francisco, mas só se conhecia por Chico Barbeiro, José Igarapé, desses que eu lembro, então demos a reunião lá mesmo e fomos convidar o homem para escrever a peça. Por felicidade nossa ele veio nessa hora, vinha de ensaiar, não sei o que era, não sei se era São João, bumba-boi essa coisa. Foi passando então chamamos ele. Eu disse: “Ora Bibi, você sabe, nós estamos aqui reunidos para você escrever uma peça pra nós representarmos no Natal”. Era em junho, para ele escrever o texto para o Natal a gente representar. Ele disse: “olha, tudo bem, a idéia é ótima” ... ele pegou logo e olha, fulano vai ser... Esse aqui vai ser o Pai João, vai ser não sei o que e escolheu as personagens e foi escrever, escreveu logo a peça (SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DO MARANHÃO, 1997, p. 32).

Conforme registra Lenita de Sá (1988), acerca do seu pai Cecílio Sá, após a encomenda a Bibi Geraldino do texto para a estreia do *Grupo Ateniense*, Geraldino entregou ao grupo dois textos, no valor de vinte e cinco mil réis. Os textos eram *Matutos em Belém* e *Natal no Sertão*. Embora houvesse uma relação pecuniária quanto aos pedidos e encomendas de textos à Bibi Geraldino que, após foi entendido como profissional na escrita dramática, e nesse sentido, sempre cobrando pelos seus textos, Cecílio Sá afirma que aquele teatro feito à base da comunidade, teatro popular, feito na rua, não tinha pretensões sérias, um teatro com intensões artísticas e estéticas propriamente (SÁ, 1988, p. 23).

Nesse momento, o teatro ainda era visto como “brincadeira”, como “diversão”, o que seria impensável a presença de autores consagrados em suas apresentações. “Então a gente fazia coisas que estavam enquadradas dentro da realidade popular e das nossas possibilidades” (LEITE, 2007, p. 120).

É importante destacar que, apesar dessa concepção inicial da “brincadeira”, Cecílio Sá conseguiu ver, num momento histórico onde tais manifestações eram discriminadas por uma parcela intelectual da sociedade por ser uma expressão, majoritariamente, de não brancos, ou de “miscigenados”, portanto não europeia, num momento de resgate de um prestígio através de discursos reiterados, uma teatralidade nas manifestações populares, uma dramaticidade ainda pouco ou

raramente estudada, em termos teatrais, no Maranhão e complexificada por vozes, não raro dissidentes, na ordem da intelectualidade institucionalizada.

Anacronicamente, esse debate acerca do uso da forma e do conteúdo de manifestações autóctones em contextos distintos como instrumental para o trabalho artístico teatral será ponto de discussão de diversos pesquisadores do teatro, da performance e da antropologia ao longo da segunda metade do século XX, como é o caso dos encenadores europeus Jerzy Grotowski⁴⁹, Eugenio Barba⁵⁰ e Peter Brook⁵¹; além das profundas reflexões estruturantes acerca da natureza da teatralidade e performatividade com os teóricos Richard Schechner⁵², Patrice Pavis⁵³, Marvin Carlson⁵⁴, Silvia Fernandes⁵⁵ e Josette Féral⁵⁶.

Enquanto Cecílio Sá estava iniciando a construção do seu percurso no teatro, importantes discussões e modelações identitárias estavam ocorrendo no âmbito da intelectualidade brasileira rumo às definições de uma cultura nacional. Disputas ideológicas se opunham, veementemente, quanto à assunção de elementos simbólicos das culturas não europeias como parte constituintes de uma “brasilidade”.

Para o historiador Evaldo Barros (2015), o Estado Novo (1937-1945) foi um período, fortemente, paradoxal, no sentido de que se comportava ao mesmo tempo de modo paternalista e repressivo em relação às culturas populares negras e miscigenadas, trazendo à baila os elementos que representam esses povos, assim como um período de marcante disciplinamento e perseguição aos elementos manifestos por essas culturas distintas de uma cultura inventada surgida no velho mundo. Foi entre os anos de 1937 e 1966, afirma o autor, que houve uma preocupação do Estado com a preservação dos bens de valor cultural com objetivos de estudos, documentação, consolidação e divulgação dos bens culturais isolados, promovendo um mapeamento cujo intuito era não permitir o desaparecimento desses bens em ruínas, por meio da institucionalização da ação do Estado brasileiro no campo da cultura (BARROS, 2015, p. 40). Evaldo Barros aponta outras iniciativas em termos

⁴⁹GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

⁵⁰BARBA, E., SAVARESE, N. **A Arte Secreta do Ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Editora Hucitec/Editora da Unicamp, 1995.

⁵¹ANDRÉ, João Maria. **Multiculturalismo, identidades e mestiçagem: o diálogo intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião**. Coimbra: Palimage, 2012.

⁵²SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. London/New York: Routledge, 2013.

⁵³PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

⁵⁴CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

⁵⁵FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

⁵⁶FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

nacionais do momento, a partir de outras referências, as quais nos permitem ampliar e contextualizar aquilo que Cecílio Sá direcionou para o teatro, empiricamente:

[...] representação da nação como democracia racial e como positivamente mestiça a partir dos anos 1920 e de modo mais intenso a partir da década de 30, no Brasil (Ortiz, 1994) e em outros países da América Latina, como México e Cuba (Stepan, 1991); o debate em torno da questão nacional retomado no pós-guerra (1946-1964), no qual se apresenta a “necessidade de uma vanguarda para ajudar a produzir uma autêntica cultura nacional para o povo, categoria e policlassista” (Oliven, 2003, p. 216); o modernismo, um projeto comprometido com a tradição que buscava nas classes populares os motivos da cultura nacional, ocupando a atenção de seus intelectuais a apreciação de questões nas quais se imbricavam modernidade, brasilidade, tradição e origens populares (Moraes, 1978); o movimento regionalista, que pretendia buscar as raízes da região, no caso o Nordeste, inventando, legitimando ou supondo a existência de tradições, identidades e diferenças regionais dentro do território nacional (Albuquerque Júnior, 1994); o movimento folclórico que, pensando encontrar nas “obras do povo” os sinais de brasilidade comumente identificados com culturas e identidades afro-brasileiras, tem uma forte mobilização nacional entre 1947 e 1964 (Vilhena, 1997); as discussões levantadas pelos congressos afro-brasileiros realizados em Recife (1934) e Salvador (1937) em torno do “problema do negro” no território; e a institucionalização acadêmica das discussões sobre as relações entre negros e brancos no Brasil, a partir dos anos 1930 (Sansone, 2002) (BARROS, 2015, p. 40).

Cecílio Sá representa a cultura popular do seu bairro, da sua cidade, naquilo que lhe é mais autêntico, mais vivo, distante, nesse sentido, de muitos intelectuais brasileiros de então que tomavam tais discussões num plano quase metafísico, de projeção de uma realidade, ou caracterizando um grupo social e cultural expressivo, sem ou quase nenhum contato real com essas bases.

Bibi Geraldino, através das suas “brincadeiras” e dramaturgias, se utilizava do riso, do humor para discutir o cenário político e econômico da época. Esses conteúdos variavam desde a relação dos negros com o sistema escravocrata, passando pelas fissuras da tão propalada República Velha, que não atendeu aos anseios imediatos dos republicanos, ao regime de poder autoritário e absoluto dos coronéis.

Conforme Lenita de Sá (1988, p. 24), a comédia musicada, que se não era de autoria dos membros, mas adaptada por eles, *Natal no Sertão*, texto de estreia do *Grupo Ateniense*, muito embora tivesse uma tessitura aparentemente ingênua, trazia uma séria crítica às estruturas socioculturais, políticas e econômicas em voga. O público, inconsciente e involuntariamente vítima dessas estruturas do poder e de exploração, recebia toda essa discussão mediada pelo riso. Não podemos afirmar com isso, e as fontes consultadas não trazem dados suficientes para tal afirmativa, que Bibi Geraldino estivesse tentando conscientizar ou politizar aquele público, nos moldes

como ocorreria na década de 1970, em São Luís, e no Brasil, de maneira geral, a partir dos anos de 1950. Pode-se perceber uma consciência crítica do artista, ousada, e até mesmo revolucionária, porém sem a utilização da arte como tribuna.

O olhar contestador nos textos de Bibi Geraldino, tanto em termos políticos quanto em temas tabus, levou seus próprios colegas a censurá-lo, decidindo, assim, o que representar ou não em relação a alguns temas. Segundo Cecílio Sá (2007), após a Revolução de 1930 e a Intentona Comunista de 1935, o clima de censura se intensificou; “era pesada. Tanto que deixamos de encenar algumas peças porque acharam que um personagem era cheio de ideias extremistas. O sujeito não podia dizer que o feijão era caro” (LEITE, 2007, p. 118). Entretanto, apesar da limitada liberdade, Bibi Geraldino desferia críticas às diversas instituições.

Lenita de Sá (1988) resume a peça *Natal no sertão* da seguinte forma:

O coronel Leôncio, prócer político da vila, deseja se casar com Dudu, filha de Seu Torquato, cujo maior interesse é partilhar as prerrogativas sociais do futuro genro. O matrimônio será oficializado à véspera do Natal. Estudando na cidade, Dudu namorava Juca, outro estudante conterrâneo seu, convidado para testemunha. Os noivos casam-se no religioso, mas Dudu confessa que mantinha relacionamento com Juca e que já está grávida. O coronel sofre um ataque de asfixia. Torquato lamenta a perda da oportunidade de melhorar de vida, mas Juca contra-argumenta que tem dinheiro guardado e tudo se resolve. Realiza-se, então, um novo casamento, destavez no civil, entre os dois jovens, abençoados pelo mesmo vigário da primeira cerimônia que a torna sem efeito. As novas núpcias e o Natal são celebrados pelos personagens que dançam e cantam até o amanhecer (SÁ, 1988, p. 24).

Essa primeira apresentação de *Natal no sertão* não foi realizada em um teatro, conforme Cecílio Sá (2007); esta teria sido arranjada na casa de um senhor identificado como Leandro Moraes, cuja família fazia festas folclóricas (Pastoral, Reisado, festa do Espírito Santo, São Gonçalo, quadrilhas, danças-do-coco, novenas no mês de Maria etc.), onde se erguia um mastro durante a Festa do Divino na Rua de São Pantaleão, no Centro de São Luís, e que teria emprestado sua varanda para essa apresentação. Ainda segundo Sá (2007), os atores do *Grupo Ateniense* teriam fixado o palco (feito com tampa de mala e caixão de batata) na varanda da casa de Leandro Moraes, fizeram o cenário (feitos com papel de forrar mala), a propaganda, e lá se apresentaram. O cenário, bastante improvisado, só veio a ter certas melhorias a partir dos anos de 1940. Mas, até então, a técnica ainda era bem incipiente. (SÁ, 1988; SÁ, 1994; LEITE, 2007).

Além das dificuldades técnicas, Cecílio Sá, que revezava a direção dos seus espetáculos com os demais membros, mas na maioria dos casos assumia a direção

do trabalho, narra a dificuldade para conseguir o elenco, nos idos da primeira metade dos anos de 1930, sobretudo no que tange às atrizes:

Era difícil, devido o preconceito que existia naquela época né? Já hoje, não! As moças saem por conta delas e vão para onde quer, mas, nessa época ainda era um pouquinho difícil, para convidar precisa ir buscar, depois do ensaio vir deixar, assim que era, era muito cheio de protocolo (SÁ, 1994, p. 32).

Era fácil conseguir atores? Homens, sim. Mas as moças eram muito difíceis. Ninguém deixava suas filhas participar. A gente ia de casa em casa pedir aos pais, eles relutavam, queriam saber quem eram as outras pessoas etc., a gente tinha que se responsabilizar em ir buscar a moça e deixar de volta (LEITE, 2007, p. 118-119).

O aspecto dramaturgico, técnico e a dificuldade em fixar um elenco que garantisse continuidade às ações do grupo teriam sido um dos principais entraves no começo da carreira de Cecílio Sá, junto ao *Grupo Ateniense*. Por outro lado, se os recursos eram poucos, a receptividade do público começava a possibilitar o desejo de continuar a encenar outras peças e a criar outros grupos.

Cecílio Sá encenou com o seu grupo os textos *Matutos em Belém*, de Bibi Geraldino, além de *Moleque de Pensão* e *Menino Rei*, de Pinto da Costa, antes de consolidar o seu nome com *O Mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido, “espetáculo que viria a se constituir em marca identificadora desse artista no panorama do teatro popular maranhense por sua encenação praticamente anual, durante a Semana Santa” (SÁ, 1988, p. 25).

Esses elementos deram base para a criação dos vários grupos de teatro liderados por Cecílio Sá e que definiram os aspectos característicos do seu fazer artístico; o seu “Teatro de Canto de Rua”, aquele que não toma lugar em espaços, teatros oficiais para a sua realização, configurou-se na itinerância dos aluguéis de barracões e nos cantos/esquinas das ruas ou nos salões paroquiais (BORRALHO, 2019)⁵⁷.

Após a apresentação de *Matutos em Belém*, houve uma cisão decisiva no Grupo, a saída de Bibi Geraldino, que nessa altura já havia conquistado um relativo público cativo na região da Rua de São Pantaleão, no centro de São Luís. Conforme relata Lenita de Sá (1988, p. 25), a casa de Leandro Moraes já não comportava a afluência do público, o que levou o *Grupo Ateniense* a tomar lugar na casa de Miguel

⁵⁷ Entrevista com Tácito Borralho, concedida a Gilberto Martins em 10 de março de 2019, em São Luís do Maranhão.

Graciliano da Costa, nº 821, na Rua de São Pantaleão. Miguel Costa era estivador, capataz de estiva, mas vivia envolvido com encenações de brincadeiras carnavalescas, e também “botava bumba-boi” todos os anos nasua casa. Este senhor, em acordo com o grupo de Cecílio Sá, ergueu em seu quintal um barracão para acolher o grupo. O espaço foi denominado *Grupo Teatral Ateniense* (SÁ, 1988; 1997). Como o progresso do grupo se mostrava de forma positiva, Cecílio Sá resolveu ousar nas montagens, optando pelas peças que retratavam a Paixão de Cristo.

Geraldino, artista “[...] temperamental e criativo” (SÁ, 1988, p. 26), “[...] um bocado sabido, também era muito vivo, escrevia, pintava, ensaiava e ganhava. Quando recebia um caderno, ele fazia por vinte e cinco mil réis, se pagava ele, mas ele tinha participação no movimento todo” (SÁ, 1997, p. 34), por motivações interpessoais, resolveu cindir com o *Grupo Ateniense*, e fundou, então, o *Cine Teatro Minerva*, como homenagem a deusa da sabedoria, “[...] pois ele também era capaz de dirigir um Grupo que velasse pela tradição cultural do Maranhão e que, principalmente, competisse com o de Cecílio Sá pela conquistada preferência da comunidade” (SÁ, 1988, p. 26); os desacordos com o *Grupo Ateniense* ocorreram logo no seu segundo ano de atividades.

Conta Cecílio Sá, em depoimento no livro *Memórias de Velho. Depoimentos: Uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*⁵⁸, um registro realizado pelo Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, da Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, iniciado em 1982 e finalizado em 1997, que o *Cine Teatro Minerva*, instalado na frente da Casa das Minas⁵⁹, “[...] num barracão três vezes maior do que o nosso. Bemgrande!” (SÁ, 1997, p. 35) na Rua de São Pantaleão, tinha o patrocínio do Sindicato dos Açougueiros, que segundo Sá, eram também chamados de “magarefes”. Segundo seu depoimento, esse sindicato era bastante forte, estruturado na época, “muito cheio de dinheiro também. [...] estivador e magarefe nessa época eram duas classes populares mais aquinhoadas, mas bem, economicamente” (SÁ, 1997, p. 34). Um indício disso foi o financiamento da aparelhagem de projeção de filmes por parte do Sindicato dos Açougueiros ao *Cine Teatro Minerva*.

⁵⁸ MARANHÃO. Secretaria de Estado da Cultura. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. **Memória de Velhos. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense**. São Luís: LITHOGRAF, 1997. Vol. 3.

⁵⁹ A mais antiga casa de culto de matriz africana jeje fundada em São Luís do Maranhão no século XIX por membros da família real de Daomé, também considerado o mais antigo (FERRETTI, 2006, p. 90).

Cecílio Sá considerava seu ex-companheiro de grupo um profissional da dramaturgia que, desde já, via seus textos como um produto a ser consumido, sobretudo, por amadores, que não tinham livre acesso às grandes dramaturgias do Brasil. Enquanto no *Cine Teatro Minerva*, Geraldino seguia com as apresentações de pastores, pastorais (Natal nos Campos, Natal de Jesus...) e suas posteriores dissidências no *Grupo Minerva*, Sá inicia sua trajetória em trabalhos voltados à Paixão de Cristo. A partir desse momento, até às últimas investidas no palco, Cecílio Sá terá como repertório espetáculos da Paixão que têm como base, principalmente, os textos *O Mártir do Calvário*, *O rei dos Judeus*, *O rabi de Nazaré*, de Eduardo Garrido, Francisco Costa, e uma parceria entre Francisco Costa e Cecílio Sá, respectivamente.

A compulsão pelo teatro, pelo fazer teatral e sua artesanaria, não considera como empecilho o nível de formação dos atores, suas concepções ideológicas, culturais e religiosas, o que resultou na criação de diversos grupos teatrais³⁷ e experiências com os mais variados amadores, que embarcaram junto com Sá na paixão irrestrita pelo teatro e seus entrecruzamentos.

2.2.1 CENA 2 - QUADRO 1: A trajetória da tragédia do Gólgota

Mártir do Calvário, escrito em 1902, pelo português Eduardo Garrido, foi ao longo do século XX, uma das suas mais difundidas peças teatrais. A linha de ação da peça, que tem como inspiração as informações contidas na Bíblia, trata da peregrinação de Jesus Cristo até sua crucificação. A peça marca um momento memorado todos os anos, no período da Semana Santa, conduzido, sobretudo, pelos católicos apostólicos romanos.

De acordo com o artigo da pesquisadora Lucila Vieira, *Eduardo Garrido e o teatro brasileiro no século XIX* (2018)⁶⁰, o escritor português faz parte de um conjunto de autores teatrais pouco pesquisados pela academia, muito em função do que a autora atribuiu ao seu “teor cômico e popular de sua produção, considerada, durante décadas, menos literária do que dramas e tragédias” (VIEIRA, 2018, p. 02).

⁶⁰VIEIRA, Lucila. **Eduardo Garrido e o Teatro Brasileiro no Século XIX**. (Artigo). Campinas. Revista Cadernos Letra e Ato, 2018.

Em São Luís, conforme revelam as fontes pesquisadas, entre todas as suas obras, popularizou-se a peça *Mártir do Calvário*, que teve a sua primeira exibição nos dias 24, 25, 26, 27, 28 e 29 de março de 1929, às 19h30min, no Teatro Arthur Azevedo. A direção ficou sob a responsabilidade de Francisco José Furiatti, e o elenco, que segundo o Jornal *O Imparcial* de 11 de março de 1929, foi composto por mais de 30 pessoas, destacando-se os amadores Pinto da Costa, Luiz de Sevilha, Lauro Serra, Evandro Rocha, Castro Cardoso, Ribeiro e Silva, Armando Seabra, Adhemar Santos, João Torres, Norberto Fonseca, Pedro Gromwell. Em relação às atrizes que estiveram envolvidas com esse trabalho, elas são mencionadas apenas como “senhoritas que tiveram um bom desempenho”, o que nos coloca mais uma vez numa lacuna que precisa ser preenchida, pesquisada, acerca do apagamento do nome das atrizes nos diversos jornais da época.

Imagem 6 - Anúncio de estreia da peça *O mártir do Calvário* (1929)



Fonte: Jornal *O Combate* de 22 de março de 1929.

Essa montagem, como mostra o anúncio acima, foi realizada em versos, constituída por uma apoteose e 10 quadros, quais sejam: 1) *Jesus e a Samaritana*; 2) *Jesus perdoa Madalena*; 3) *Jerusalém*; 4) *Judas vende Christo*; 5) *O jardim das Oliveiras*; 6) *Judas enforca-se*; 7) *A sentença de Pilatos*; 8) *A rua da amargura*; 9) *O Calvário*; 10) *A ressurreição*. No papel de Caifaz, esteve Lauro Serra, assim representou Jesus, Pinto da Costa, além de Luiz de Sevilha, como Judas, Evandro da Costa, Pilatos.

Acerca da recepção desse espetáculo, o Jornal *O Combate*, de 25 de março desse mesmo ano, publica um texto intitulado “Pelo teatro: “O mártir do Calvário” por um grupo de amadores conterrâneos”; onde destaca a abnegação dos artistas amadores de São Luís, que mesmo acometidos das mais distintas dificuldades para a manutenção e a consolidação dessa arte na cidade, executaram um trabalho primoroso e que representou “a máxima expressão do esforço e tenacidade desse punhado de moços que se dedica, há annos, entre nós, à difícil arte de interpretar” (O COMBATE, 25/03/1929). O texto traz elogios aos atores Pinto da Costa, Luiz de Sevilha, e à direção triunfante de Francisco Furiatti, além de destacar a necessidade de reparos na interpretação da atriz que esteve no papel de Maria, sem mencionar o seu nome.

Antônio Pires, da edição do Jornal *O Imparcial*, de 25 de março de 1929, comenta que alguns dias antes da montagem dos amadores de São Luís, o elenco “Chat Noir”, companhia visitante na cidade, não tiveram êxito com a apresentação de cenas do *Mártir do Calvário*. Segundo o comentarista, a companhia não conseguiu despertar o menor interesse, por parte do público da cidade, muito embora a obra se apresentasse de maneira satisfatória. Pires justifica essa falta de interesse do público naquilo que ele chama de “fora da actualidade” e a proximidade dos guinchos dos mascarados do Carnaval. “[...]. Momo se aproximava garboso. O povo ansiava pelos três dias de loucura e ninguém pensava na cruz de cinza, da clássica quarta-feira dos arrependidos, quanto mais em assistir às scenas do drama de Eduardo Garrido” (O IMPARCIAL, 25/03/1929). O público estava muito mais atento aos sinais da folia momesca aos espetáculos teatrais, ainda mais os de cunho religioso.

Os amadores maranhenses, muitos pisando no palco pela primeira vez, foram beneficiados por essa “actualidade”, além de municiados, segundo Antônio Pires, por uma força de vontade capaz de demover os inúmeros obstáculos, naturalmente, encontrados por eles, o que os levou a levar com êxito os arranjos muito mais ampliados do que os artistas anteriores. Para Pires, foram felizes na interpretação e no numeroso público que foi prestigiá-los nas duas sessões diárias ocorridas no Teatro Arthur Azevedo. O sucesso de *Mártir do Calvário* se repetiu no ano seguinte, 1930, porém não sendo possível sua apresentação no Teatro Arthur Azevedo, mas no Teatro São José, conforme mostra o anúncio abaixo:

Imagem 7- Anúncio de apresentação da peça *O mártir do Calvário* (1930)

THEATRO S. JOSÉ

NO TERRENO AO LADO DA IGREJA DE
SANTO ANTONIO

O Mártir do Calvário

QUARTA-FEIRA 1. sessão 7 1/2 horas
2. sessão 10

Quinta-feira		Sexta-feira	
1. sessão.....	2 horas	1. sessão	2 horas
2. ".....	4 1/2	2. ".....	4 1/2
3. ".....	7 1/2	3. ".....	7 1/2
4. ".....	10	4. ".....	10

Preços verdadeiramente populares

Cadeiras..... 2\$100 Geral 1\$000

**O maior sucesso dos amadores
maranhenses**

Fonte: Jornal *Pacotilha*, de 17 de abril de 1930.

Outra experiência com o texto de Eduardo Garrido que precedeu à realizada por Cecílio Sá em abril de 1932, foi realizada pela Companhia Brandão Sobrinho-Vicente Celestino, em 1930. Esses artistas, que não eram do Maranhão, frequentemente, exibiam espetáculos no Teatro Arthur Azevedo, e desta feita, trouxe no papel de Jesus, o ator Vicente Celestino, como Pôncio Pilatos, Brandão Sobrinho, como Maria Madalena, Laís Areda, Virgem Maria, Ismênia dos Santos, Verônica, Izabel Ferreira, como Judas Iscariotes, Eduardo Arouca, Caifaz, Arnaldo Coutinho, e no cenário João Celestino, guarda-roupa e caráter de costumiêr, Helena Soares.

A partir do ano de 1932, entretanto, com mais frequência nos anos de 1940, Cecílio Sá assume o texto de Eduardo Garrido, como base do seu teatro religioso, iniciando, assim, uma tradição anual de montagens da Paixão no período da Semana Santa que ocorre até os dias atuais a partir de outros grupos, artistas, mas que tiveram como pressuposto a trajetória desse artista em parceria com outros dramaturgos, como é o caso de Francisco da Costa, em *O Rei dos Judeus* (1962) e o *Rabi de Nazaré* (1966), além da montagem emblemática de *O Mártir do Calvário* no Grupo *Laborarte* (1973), com a assistência de Tácito Borralho.

Segundo Tácito Borralho, em depoimento ao livro *No Palco a Paixão- Cecílio Sá 50 anos de teatro* (1988), de autoria da filha de Cecílio Sá, Lenita de Sá, na condução de seus espetáculos, Cecílio Sá tinha uma espécie de caderno manuscrito, a partir do qual repetia as falas e os atores iam “decorando”. Segundo Borralho, essa

era uma prática comum nos ensaios dos espetáculos dirigidos por Cecílio Sá, “[...] e como já era, de certa forma, tradição, todo mundo trazia mais ou menos de cabeça a estrutura rimada, além de ir aprendendo um do outro. Um aprendizado diferente para mim” (BORRALHO, 1988, p. 87). Conta, Borralho (1988), que a maneira de dirigir de Cecílio Sá era a condução do ator à repetição dos gestos previamente ensaiados pelo primeiro, como, por exemplo, o modo de segurar as mãos, manter o rosto sereno, a fala mansa ou agressiva de acordo com a personagem (BORRALHO, 1988). Sobre isso, ele complementa:

Maria tinha que apresentar uma postura dócil, as mãos quase todo tempo sob o peito; o Cristo tinha que ter uma fala dócil demais, suave demais; Satanás tinha que ser uma coisa redundante. E era fácil pra mim, na minha pouca idade, devido a meu deslumbramento talvez, encarar a atriz que interpretava a Virgem Maria como a personificação mesmo da personagem, pois era branca, jovem, os olhos claros, a cabeça coberta por um véu claro ou roxo; o Cristo, em geral, mais adulto; o Judas- na verdade, um bêbado, um ator fantástico, o Bena, em minha opinião uma das expressões mais fortes que conheci no teatro popular- sabia de cor e salteado todo o texto. Às vezes, não fazia sentido nenhum a maneira como dizia a fala. O que mais importava era a dicção, a colocação, a imitação do que se dizia e não o significado das frases, era o ritmo o que importava. [...] a pontuação, a respiração não existiam, mas sim o fôlego, regado a cachaça. Pra ser Judas precisava ter aquela garra toda (BORRALHO, 1988, p. 87-88).

Pautado na semelhança fenotípica dos atores, com a idealização do que seriam esses personagens bíblicos, além da adoção de um modo de interpretação, baseado na reprodução gestual dos atores, que já haviam experimentado esses mesmos personagens, Tácito Borralho (1988) narra que os atores de Cecílio Sá se preparavam no palco. Conta Lenita de Sá (1988, p.43) que o ator Benevenuto Teixeira, o Bena, por mais de quarenta anos interpretou, exclusivamente, o papel de Judas; o que nos leva a crer no domínio das falas, e do caráter da personagem interpretada. Não havia ensaios de mesa ou leitura prévia. Conforme Borralho, “ia-se entrando e alguém nos passava alguma coisa” (1988, p. 88).

De maneira semelhante às companhias profissionais e amadoras brasileiras do sudeste do país, cujo repertório era inflado quinzenal, ou mensalmente e, nesse sentido, necessitavam do apoio dos pontos, nos ensaios dos espetáculos dirigidos por Cecílio Sá os atores absorviam o mínimo possível do texto, sendo necessário apenas que se soubesse a própria fala, e eram auxiliados pela figura do ponto. A configuração do conjunto de pessoas que faziam teatro com Sá, desprovidas de condições econômicas e especialidades teatrais que agregassem na obra como um todo, pedia

que os membros fossem plurais nas tarefas do espetáculo; uma vez que tinham que auxiliar na cenotécnica, na contrarregragem, no cuidado individual com os seus próprios elementos de cena. “[...] e ensinava uma coisa muito forte para nós, o fazer o espetáculo” (BORRALHO, 1988, p. 88-89). Sobre o espetáculo, Tácito Borralho nos permite visualizar uma de suas experiências como ator de Cecílio Sá:

Marcado pela religiosidade, as senhoras, as pessoas choravam, havia um certo respeito. Uma encenação sacra em que, de certa forma, se testava a paciência das pessoas, ali sentadas, lembrando, passo a passo, os momentos de Jesus no calvário. Me impressionava o acompanhamento musical de Seu Leonardo, da Dona América, um no acordeon e outro no violino, tocando trechos de clássicos que o elenco inteiro cantava. A música não complementava a ação, mas não era pano de fundo somente, estava dentro da ação, embora cantada de fora. O espetáculo não era um musical, ainda que tivesse algumas partes musicadas: a abertura o “Hosana” da entrada triunfal em Jerusalém, a introdução da cena de Pilatos, músicas muito fortes, marcantes, um acompanhamento musical ao vivo, feito por pessoas mais sérias e mais velhas que ensaiavam duas ou três vezes. Eles ficavam do lado e Cecílio combinava tudo de uma maneira tão equilibrada, tão rápida, ele não era só o diretor, mas o contra-regra, o maquinista, o abridor do pano de boca (BORRALHO, 1988, p. 88).

O crítico teatral maranhense Ubiratan Teixeira (1931-2014) destaca a importância desse amador para sucessivas gerações de artistas maranhenses que tiveram, senão de maneira direta, mas indiretamente, influência ou que participaram de algum espetáculo de Sá, sobretudo das mais diversas versões de *o Mártir do Calvário* que merecem um olhar minucioso em outras pesquisas, por carregarem pormenores a que não conseguiremos fazer jus nessa breve revisão. Assim, diz Ubiratan Teixeira:

Poucos os amadores provincianos que não tiveram as suas passagens pelo “Mártir”. Aqui na “Ilha” ele fez história. E vetustos nomes de probos e honrados cidadãos estão ligados à genealogia do drama sacro de Garrido e entre eles o de Cecílio Sá. Cecílio, envelhecendo com o micróbio do teatro, vem fazendo Mártir desde 1932, é o que se pode chamar de quarentão em martirologia. Sem ser ainda a sua volta olímpica, ele consentiu em montar o texto em nova linguagem: e veio para o Laborarte onde o que se experimenta vale pelo que quer significar a palavra experiência (TEIXEIRA, 1988, p. 93).

A importância do amor pelo teatro, o que caracteriza uma das acepções do “amador”, mas não só isso, de Cecílio Sá, contribuiu, significativamente, na formação de grupos e para um modo de pensar-fazer teatro, assentado numa das mais repetidas histórias da humanidade. Em outras palavras, para a sua época, Cecílio Sá foi um importante inovador, na medida em que retoma as manifestações artísticas, culturais, tradicionais, num invólucro do pensamento moderno; num importante reconhecimento

das manifestações artísticas e culturais oriundas das camadas menos privilegiadas da sociedade ludovicense. Além disso, Sá contribuiu, significativamente, para a criação de uma dinâmica de trabalhos teatrais fora do eixo do principal teatro da cidade de São Luís, o Teatro Artur Azevedo, cujo acesso, tributário das negociações políticas da época, se tornava a cada dia mais restrito à classe artística amadora local, e uma grande barreira também às companhias do sul e sudeste em turnê pelo Norte e Nordeste do Brasil.

2.3 CENA 3 - Imbróglis na “Casa de Apolônia Pinto”: dissensões, renovação e militância no teatro em São Luís das décadas de 40 e 50

Os que viveram os anos 40 e começo dos 50, nesta cidade e ainda estão lúcidos, devem ter uma vaga lembrança da São Luís dos bondes e da Praia Grande ativa, mergulhada naquela saudável inhaca de suor, CC dos saudáveis homens da *estiva*, bosta e mijo de burro lavrando pelos paralelepípedos da Rua Portugal ecircunvizinhas.

Os boêmios, por sua vez, não devem estar deslembados do Bar do Castro e do Narciso, Moto Bar, Café do Chico Preto e a Zona Boêmia. Apesar das eternas duas únicas livrarias servindo a população, Universal e Moderna, lia-se bastante e vivia-se um clima de elite cultural e de nível internacional, considerando-se o farto consumo aqui registrado de livros importados de Portugal. Eram raros os phd's em educação e em literatura; mas dificilmente os nativos não levavam *quinou* dos que vinham da corte (TEIXEIRA, 2012, p. 247).

O “clima de elite cultural” existente em São Luís, entre os anos de 1940 e 1950, comprime-se entre os ares da modernidade e um ambiente de características rurais; São Luís é uma cidade que se inspira intelectualmente nas principais metrópoles europeias e capitais brasileiras, como o Rio de Janeiro, mas sua estrutura urbana e social está profundamente arraigada no século anterior, conforme nos permitiu perceber, panoramicamente, Ubiratan Teixeira (2012). Esse clima cultural, intelectual, indiciado pelo crítico maranhense Ubiratan Teixeira, foi ensejado, *a priori*, por desdobramentos políticos, e a apropriação destes dos novos modos de tentativa de distanciamento de uma estrutura política retrógrada e oligárquica, que resvalou na intelectualidade como novo suporte de condução da coisa pública e constituição de novo perfil administrativo do Estado do Maranhão.

O escritor e jurista maranhense Rossini Corrêa conta que o Maranhão encontrou, na administração do interventor federal Paulo Ramos, o princípio de um processo de redefinição administrativa, nos anos de 1930, bastante peculiar, porém, não exclusivodessa terra. É que para distanciar os ranços e os tentáculos de

uma política “familiarista” e de força da elite rural maranhense, ainda com expressiva influência na Primeira República, Paulo Ramos teria instituído um novo sistema burocrático do serviço público ao fortalecer e ampliar a imagem e a máquina do Estado enquanto detentora das principais decisões políticas e econômicas, muito influenciado pela política da ditadura estado- novista varguista (CORRÊA, 2017, p. 273-274).

Outro elemento trazido por Paulo Ramos, e que de maneira particular interessa a este estudo, é o recrutamento de uma mão de obra alternativa que complementasse, sustentasse e difundisse a doutrina e a fidelidade ao Estado. Segundo Corrêa, esses atores moleculares foram conseguidos na intelectualidade maranhense, que tinha uma espantosa “disponibilidade transcendente à exclusividade literária”, percebida em Erasmo Dias⁶¹, Astolfo Serra⁶², Ribamar Pinheiro⁶³, Paulo Oliveira e Nascimento Moraes⁶⁴ (2017, p. 275).

Rossini Corrêa afirma que, para a nova dinâmica do estado e para os intelectuais, “no exercício intelectual para o Estado, estavam com perspectivas de desfrutar demais estabilidade material, desconhecida na aventura da sobrevivência independente, como professores e como jornalistas” (CORRÊA, 2017, p. 276). Explica o autor, com isso, que houve um movimento inverso de predomínio da proveniência dos autores cultuados da sociedade dominante, como Arthur Azevedo, Sousândrade, Aluísio Azevedo etc., para proveniência de autores da sociedade dominada, ou média. “[...] constituindo-se a afirmação pela inteligência um instrumento e um mecanismo de ascensão social” (2017, p. 276). RossiniCorrêa esclarece que esses intelectuais não

⁶¹Erasmo Dias nasceu em São Luís do Maranhão em 1916 e faleceu nessa mesma cidade em 1981. Ele foi romancista, contista, ensaísta e crítico literário. Escritor do texto *Maria Arcângela*, que Aldo Leite viria a adaptar anos depois para o teatro.

⁶²Astolfo de Barros Serra nasceu em 22 de maio de 1900, no povoado de Matinha, do município de Viana, no Maranhão. Ao longo de sua carreira transitou pela carreira jurídica, política, pela poesia, e foi um dos mais influentes nomes da Academia Maranhense de Letras. Faleceu em 19 de fevereiro de 1978, na cidade do Rio de Janeiro.

⁶³José Ribamar Pinheiro foi jornalista e poeta, membro da Academia Maranhense de Letras, nascido em 13 de junho de 1900, na cidade de São Luís do Maranhão, onde também faleceu em 12 de setembro de 1947.

⁶⁴ “José do Nascimento Moraes nasceu em São Luís do Maranhão, no dia 19 de março de 1882 e faleceu em 22 de fevereiro de 1958, aos 76 anos. Foi poeta, romancista, cronista, ensaísta e jornalista. Além disso, alcançou os cargos de presidente da Academia Maranhense de Letras e professor do tradicional Liceu Maranhense, onde chegou a lecionar para Ferreira Gullar e José Sarney. Descendente de escravos, Nascimento Moraes lutou, por meio de artigos jornalísticos, muitas vezes publicados sob pseudônimo, contra o mesmo preconceito de cor que precisou superar para obter o reconhecimento profissional e literário. Também em sua literatura, o escritor abordou de maneira crítica a temática do preconceito racial, sendo que seu livro de maior destaque, *Vencidos e degenerados*, primeiramente publicado no Maranhão em 1915, discute as consequências do 13 de Maio de 1888”. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/339-nascimento-moraes>. Acesso em 10 de novembro de 2021.

podem ser vistos friamente como “escritores negociáveis e corruptíveis” ao sistema estado-novista apenas, mas eram movidos pela restauração da Sociedade pela condução autocrática do Estado.

Importa considerar, com esse retrospecto, que a partir desse momento, teremos as figuras da intelectualidade maranhense, nem sempre oriunda da classe dominante, conforme apresentado por Rossini Corrêa, entranhadas na máquina do estado e que dividirá aquilo que interessa ao governo e sua ideologia e aquilo que vai interessar à sociedade. É nessa ordem que acepções estéticas, em determinado momento, estarão alinhadas a uma corrente moderna e nessa mesma ordem que aparecerão as cisões, estéticas e políticas. É fulcral lembrar que doravante a imagem social do intelectual, antes fixada na composição de ficções, poesias e contos, agora será esfacelada nos diversos setores de poder da sociedade; seja ele nos altos escalões da administração pública, seja ele nas concepções de políticas culturais nas consecutivas gestões, e até como atores amadores nos palcos ludovicenses.

Para a escritora e poetisa maranhense Arlete Nogueira da Cruz Machado (2006; 2020), os fins dos anos de 1940 preparavam, para os anos seguintes, uma geração afinada com a modernidade cultural, demonstrando uma riqueza “marcante de intelectuais atualizados com o que havia de melhor e influenciando sutilmente jovens, através de jornais e da sala de aula” (MACHADO, 2006, p. 73) pouco vistos até então; em outras palavras, seria o soerguimento daquilo que tanto se propalava nos discursos oficiais: o retorno do sentimento da alma elevada da *Atenas Brasileira*. Nomes como José Nascimento Moraes, Lucy Teixeira, Bandeira Tribuzzi, José Bento Neves, Ferreira Gullar, Lago Burnett, José Sarney, Erasmo Dias, Antônio Lopes e José Brasil teriam inserido na vida cultural de São Luís os famosos ventos do modernismo brasileiro de 1922 (MACHADO, 2020)⁶⁵.

No campo do teatro, no que diz respeito aos artistas “estrangeiros” de teatro, que inseriam São Luís nas suas longas temporadas, no Norte e Nordeste do Brasil, com a chegada do verão no Rio de Janeiro e o baixo fluxo de público, o que os direcionavam para essas regiões para evitar prejuízos orçamentários, desemprego, o desaquecimento dos artistas, foi entre os anos de 1940 e 1950, que muitas companhias de prestígio e repertório moderno chegaram a essa cidade sempre com seus elencos originais de “astros” e “estrelas”, seus repertórios, suas montagens

⁶⁵Entrevista com Arlete Nogueira da Cruz Machado concedida a Gilberto Martins em 22 de janeiro de 2020 na residência da escritora em São Luís, Maranhão.

integrais, deixando suas marcas na cena local, influenciando, decisivamente, os amadores do Maranhão que, quase sempre, desejavam imitá-los (TEIXEIRA, 1989, p. 11-12).

Estiveram na “Casa de Apolônia Pinto”⁶⁶ desde então, Procópio Ferreira, Raul Roulien, Palmeirim Silva, Jayme Costa, Henriette Morineau, Maria Della Costa, Mesquitinha, Dulcina de Moraes, Eva Todor, Joracy Camargo, Vicente Celestino, Iracema de Alencar, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), O Teatro Escola de Renato Vianna, O Teatro de Estudantes do Brasil, de Paschoal Carlos Magno, entre outros.

Esse último, importante entusiasta do teatro estudantil brasileiro, em uma de suas viagens ao Norte e Nordeste do Brasil, assistiu à peça *A Comédia do Coração*, do pernambucano E. de Paula Gonçalves, com a primeira experiência de direção de Ubiratan Teixeira, na Ação Social Católica Arquidiocesana, em 1954. A Ação Social que era coordenada pelo então médico João Mohana, e que tinha como intuito, a partir dessa montagem, abrir o teatro ludovicense para um novo estilo de espetáculo e dinamização do espaço físico dramático, além de reunir adolescentes, todos estreantes, num teatro ao ar livre no quintal do Palácio do Bispo, estruturado na Arquidiocese de São Luís, chamou a atenção de Paschoal Carlos Magno e sua comitiva (TEIXEIRA, 1989, p. 05).

Paschoal Carlos Magno teria reconhecido o talento para o teatro na figura de Teixeira, e o teria convidado, publicamente, após a apresentação de *A Comédia do Coração*, para participar, no ano seguinte, de um grupo de jovens artistas e estudantes que receberiam uma bolsa de estudos para uma imersão na Itália, facilitada porque Paschoal era cônsul do Brasil naquele país. Desta feita, Teixeira registra experiências que foram cruciais à sua formação enquanto artista e intelectual como ter frequentado algumas aulas de direção de Frederico Fellini, no Instituto de Arte Dramática Pro Dei, em Roma e Milão, e compartilhamentos de conhecimentos com Sílvio D’Amico, no Piccolo Teatro di Milano etc. (LEITE, 2007, p. 153- 154).

Ainda na constituição de uma efervescência artística, Ubiratan Teixeira (1989, p. 12) diz que foi por intermédio desses artistas que os amadores locais tiveram acesso aos famosos nomes da dramaturgia mundial, como Sófocles, Eugene O’Neill,

⁶⁶Nome corriqueiro dado ao Teatro Artur Azevedo nesse período pela imprensa e intelectuais locais. Essa relação se deu devido à expressiva fama da atriz maranhense Apolônia Pinto no teatro carioca entre os fins do século XIX e início do século XX. Apolônia Pinto teria nascido nos bastidores do Teatro São Luiz em 1854, e falecido no retiro dos artistas em 1937, na cidade do Rio de Janeiro.

Tennessee Williams, Eurípedes, Calderón de La Barca, Shakespeare, Casona, Pirandello, Marcel Pagnol, Priestley; e do Brasil, como Oduvaldo Vianna, Viriato Correa, Joracy Camargo, Luiz Iglésias, Coelho Netto, Renato Vianna, Martins Penna, Lúcia Benedetti, Maria Jacinta, dentre outros (TEXEIRA, 1989, p. 12).

Ubiratan Teixeira registra em seu pequeno livro autobiográfico, *O teatro que fiz; o espetáculo que vi*, de 1989⁶⁷, que havia um envolvimento dos amadores locais com os elencos itinerantes; conversas sobre a vida do teatro no Sul do país, debates e questionamentos acerca das montagens, passando pelos elementos da encenação, como cenários, a criação de papéis, sistemas de ensaios, indo até mesmo a assuntos relativos à vida íntima dos artistas e o “folclore teatral”. “[...] Amávamo-nos mutuamente. E trocávamos nossas informações sem nenhuma formalidade. Se eles levavam o dinheiro, a melhor parte ficava sempre com os da terra: a lição” (TEIXEIRA, 1989, p. 12-13). Nesse sentido, o dinheiro era mínimo, perto daquilo que esses artistas experientes nos palcos estavam provocando na vida teatral ludovicense.

É nesse período que as convenções acerca da modernização do teatro brasileiro começam a ser alimentadas; a partir de um processo de “profissionalização” dos artistas, antes considerados amadores, pejorativamente, agora propositores de dramaturgias e encenações complexas, que flertam com os modelos de um teatro moderno, que já vinha sendo feito na Europa, desde o século XIX. “O amadorismo, como forma de teatro alternativo, com preocupações artísticas e nada comerciais, surge nesse contexto e constrói as bases sobre as quais se edificará a nossa modernidade” (FERNANDES, 2013, p. 57)⁶⁸.

Grupos como *Os Comediantes* (1938), *Teatro do Estudante do Brasil* (1938), no Rio de Janeiro, *Teatro Brasileiro de Comédia* (1948), *Teatro de Arena* (1953) e *Teatro Oficina* (1958), em São Paulo, estampam as páginas das críticas e compõem as reflexões dos pensadores do teatro brasileiro, no crivo daquilo que havia de mais inovador no cenário teatral nacional. As estéticas e o *modus operandi* desses conjuntos influenciaria toda uma geração posterior de artistas nacionais e locais que, mesmo que para repeli-los, os tinham como paradigma.

⁶⁷TEIXEIRA, Ubiratan. **O Teatro que fiz; o espetáculo que vi**. São Luís: Programa Editorial da AcademiaMaranhense de Letras 1989.

⁶⁸FERNANDES, Nanci. **Os Grupos Amadores**. In: João Roberto (dir.) *História do Teatro Brasileiro*, Volumell: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

Os anos de 1940 e 1950 foram de muita prosperidade cultural e intelectual, na cidade de São Luís, combinados com as intensas disputas políticas que interferiram, diretamente, nos desempenhos culturais e artísticos da cidade. Se, por um lado, as operetas dos *Irmãos Celestinos*, o *Circo Fekete*, *Circo Teatro Show*, *Circo dos Irmãos Stampovich* e *Circo Nerino*, cuja segunda parte das apresentações era composta por dramas teatrais, como *Lusbel*, *O prisioneiro da torre*, *A viagem de Fátima*, e *O Segredo da Rosa Branca* (TEIXEIRA, 1989; 2012)⁶⁹, arrancavam as pessoas de suas casas e caíam no gosto do público, por outro lado, uma leva de amadores do teatro iniciava um novo momento de descobertas e valorização do artista da terra.

Nesse ambiente de transformações em âmbito nacional, de intercâmbios de artistas, criação de clubes culturais, e um expressivo conjunto de intelectuais, ou seja, a mudança de ares da cultura ludovicense para uma determinada modernidade, onde o Teatro Artur Azevedo, “referência obrigatória para os que chegavam ou partiam, ponto de convergência para exposições de pintura dos locais e dos visitantes” (TEIXEIRA, 2012, p. 247), era tido como um dos centros nevrálgicos na reunião desse frenesi, sofre um duro golpe das autoridades.

Uma das dissensões pouco analisadas na vida cultural de São Luís, sobretudo, artísticas e que, a partir dela pode-se vislumbrar as camadas políticas, sociais e as transformações que São Luís e o Brasil estavam passando entre as décadas de 1940 e 1950, seja talvez o impasse político e cultural derivado do arrendamento da então única casa de espetáculos do Maranhão, o Teatro Artur Azevedo, ocorrido em 1949. Esse conflito, que, superficialmente, pode se mostrar como uma antipatia dos artistas amadores e intelectuais, pelo grupo de empresários arrendatários, e a imprensa da época, senão subvencionada, mas, às vezes, de propriedade de grupos políticos representativos, colaborou para essa sensação, na verdade, revela camadas muito mais profundas do cenário político maranhense, de que a cultura e a arte são reflexos.

As fontes jornalísticas de acesso a esse acontecimento impõem dúvidas quanto às reais relações que os sujeitos sociais e culturais foram construindo, e como suas narrativas foram sustentando ao longo da história, conforme o jogo político fosse modificando as suas peças. O debate acerca da importância do Teatro Artur Azevedo para o cenário das artes e da cultura maranhense ocupou as páginas

⁶⁹ TEIXEIRA, Ubiratan. **Bastidores: crônicas**. São Luís: Edições Secma, 2012.

jornalísticas de maneira recorrente, a partir do ano de 1949, encerrando esse episódio apenas no início dos anos 1960. Com efeito, para que consigamos acompanhar a lógica dos acontecimentos, um breve recuo no tempo se faz necessário.

Foi durante o ciclo do algodão no Maranhão, período no qual, como já foi exposto, o Maranhão vivia numa suposta “Idade de Ouro” na sua economia, que, fortalecidos pelo clima de prosperidade econômica, e incentivo à cultura em todo o império português, por meio do alvará de 17 de julho de 1777⁷⁰, que em 1815 deu-se início à construção do edifício que dois anos depois viria a ser chamado de Teatro União, que, segundo o escritor maranhense César Augusto Marques (1870, p. 521)⁷¹ teria sido uma alusão à profunda ligação entre Brasil e Portugal, cuja “independência” só ocorreria cinco anos mais tarde.

Antes do principal teatro do Maranhão ser construído, outras casas de espetáculos foram ensaiadas em resposta ao alvará de 1771. De acordo com Marques, houve, inicialmente, um teatro no Largo do Palácio, nas casas térreas entre a casa do Dr. João Caetano Lisboa e a do negociante José Moreira da Silva. Depois teve outro na frente do Quartel, e o último na Praça da Hortaliça ou do Mercado. Foram todas casas de curta duração (MARQUES, 1870, p. 520).

No que é relativo ao Teatro União, muito embora os incentivos reais, por meio de um Alvará, isso não significou a oferta de uma ajuda material para o empreendimento. “A população, ávida por diversão e estimulada pelo alvará, trabalhou no sentido de atender à recomendação da Metrópole” (LACROIX, 2020, p. 95, destaque nosso)⁷². Eleutério da Silva Lopes Varela, comerciante português, que, segundo César Augusto Marques (1870) era um grande apreciador da arte dramática, teria sido o principal financiador da construção desse teatro, numa profícua parceria com outro português de nome Estevão Gonçalves Braga.

O governador e Capitão Geral da província, Paulo José da Silva Gama, em ofício expedido à Metrópole portuguesa, em 03 de fevereiro de 1818, relata as dificuldades para a implantação de um teatro público na cidade de São Luís, nos

⁷⁰Conforme César Augusto Marques (1870), “Por Alvará de 17 de julho de 1771 aconselhou o governo da metrópole “o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois que deles resultava a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, damoral, do amor da pátria, do valor, do zelo, e da fidelidade, com que devem servir os soberanos” (MARQUES, 1870, p. 520).

⁷¹MARQUES, César Augusto. **Dicionário histórico-geográfico da província do Maranhão**. São Luís: Typographia do Frias, 1870.

⁷²LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **São Luís do Maranhão, Corpo e Alma**. 2ª Ed. São Luís: Edição da autora, 2020. Vol. I. Edição em recurso digital.

últimos três anos, cujo empreendimento teria sido possível, por meio do aforamento de um terreno pertencente à Igreja do Carmo; templo católico de grande poder e influência, na cidade de São Luís, nesse período, a qual teria imposto uma série de dificuldades, quanto à construção de um teatro, ao lado de um templo religioso, considerando esse ato antirreligioso.

Entre acordos e desacordos, o padre José Antônio Ferreira Tesinho determinou que o teatro não devesse ser construído de frente para o mesmo largo, cuja igreja tem sua localização, interferindo, nesse sentido, no seu planejamento arquitetural. O Teatro União teve sua edificação virada para a Rua do Sol, no Centro de São Luís, onde funciona até hoje, e inaugurado em 1º de junho de 1817, com um espetáculo de uma Companhia de teatro portuguesa, trazida por Eleutério Varela.

Após diversos reparos, reformas ao longo dos anos e seu fechamento, em 14 de março de 1852, o Teatro União, reabre com o nome de Teatro São Luiz:

Chegou finalmente o dia 14 de março. Tão ansiosamente suspirado pelos amadores das Belas-Artes que com tomo do edifício do teatro destacavam sempre que passavam pela Rua do Sol, maldizendo do íntimo da alma a lentidão da obra, a demora da chegada dos artistas mandados contratar com Portugal, e por fim, a tardança do tempo em trazer-nos o dia 14, aniversário natalício da nossa amável imperatriz, marcado para a primeira representação dramática. Chegou finalmente esse tão desejado dia! E o nosso teatro, mais pomposo e mais belo depois de crismado com o nome de São Luiz, abriu de par em par as suas portas, no meio do geral aplauso de uma população sôfrega de o ver ressurgir do pó a que o tinham desumanamente atirado. O concurso foi o mais numeroso e o mais lúcido que se tem visto; os camarotes, a platéia, as varandas e as torrinhas estavam apinhadas; a satisfação era geral. Às 9 da manhã, hora anunciada para o começo da venda dos bilhetes à platéia no salão do teatro, já não restava um só bilhete à venda; e o povo que afluía a comprá-los, retirava-se descontente, resmungando contra a diretoria, e o mais é que com muita razão (O PROGRESSO. 24/03/1852, p. 02).

Em abril de 1922, já no governo do Dr. Urbano Santos, o velho teatro recebeu o nome de Teatro Artur Azevedo, em memória ao comediógrafo ludovicense Artur Azevedo (1855- 1908). A iniciativa para que houvesse a mudança do nome do teatro, teria sido de um grupode rapazes que congregava uma sociedade lítero-humorística denominada “Távola do Bom Humor”⁷³, com o apoio de uma gama de intelectuais da época. A solicitação foi, prontamente, acatada pelo governo, sem ter objeções claras

⁷³Agremiação literária e humorística de rapazes advindos da elite intelectual do Maranhão, criada em 1920, e quetinha como alguns de seus princípios: 1) amar o humorismo sobre todas as coisas, como Cavaleiro do Riso, e não insultar em vão e em caluniar o próximo, 2) Não plagiar, nem aceitar plágio, mas combatê-lo de maneira a prová-los dignamente. 3) Não pecar contra a gramática nem manter discussões inúteis de que possam nascer desgostos pessoais, etc. (PACOTILHA, 13/04/1920).

da sociedade (DEPARTAMENTO DE CULTURA DO ESTADO DO MARANHÃO, 1968, p. 17)⁷⁴, uma vez que esse intelectual dispensava maiores justificativas, e servia com alguma frequência, no panteão da intelectualidade maranhense, como álibi de uma suposta superioridade intelectual nata à sociedade maranhense.

No ano de 1932, conforme Decreto nº 353, de dezembro desse mesmo ano, o governado Estado do Maranhão, sob a administração do militar baiano e interventor Lourival Serôa da Mota (1901-1947), cede ao município de São Luís, o Teatro Artur Azevedo “com todo o mobiliário, benfeitorias e pertences” (SÁ, 1988, p. 45), numa atitude que geraria consecutivas polêmicas no cenário cultural, político local e manifestações de artistas de renome no cenário nacional.

Tal decreto, que estabelecia a não alienação desse espaço para outros fins, senão aos que estavam no seu escopo original, ou seja, proporcionar ao público de São Luís espetáculos teatrais sob pena de revogação do acordo, sem que isso implicasse em ônus para as partes (O IMPARCIAL, 1961; SÁ, 1988), abriu espaço para que essa casa de espetáculos passasse por melhorias emergenciais, em sua área interna, às quais o estado deixava aquém, quanto às suas responsabilidades junto a ela desde o século anterior.

Paralelo às possibilidades de reparos e à revitalização do Teatro Artur Azevedo, quesitos polêmicos adviriam dessa cessão. É que em vários momentos o Decreto nº 353 não seria obedecido pelos futuros arrendatários do teatro; e essa situação ficaria mais complexa a partir da assunção da casa pela empresa do Sr. Alfredo Duailibe (Empresa Duailibe Ltda.) em novembro de 1949, além de suas posteriores limitações, pontualmente firmadas nos contratos, o que impediria as administrações futuras reincidirem os acordos fechados nesse primeiro momento.

Desse modo, uma das mais propaladas narrativas nos diversos noticiários da cidade de São Luís no final da década de 1940 e a década seguinte, tanto em termos de acusação, quanto em termos de defesa na imprensa local, - narrativas essas presentes quase sempre nos debates acusações políticas entre políticos -, é que a Empresa Duailibe Ltda. teria contribuído para frear uma efervescência cultural que vinha se constituindo desde a metade da década de 1940; um possível retorno aos tempos áureos, para as atividades voltadas para a alma, como seria a finalidade essencial da arte e da cultura, estariam sendo brutalmente ameaçadas, entre outros

⁷⁴ DEPARTAMENTO DE CULTURA DO ESTADO DO MARANHÃO. **Um pouco de história: Teatro Artur Azevedo**, 1968.

motivos, a partir do que os jornalistas e intelectuais da época interpretaram com a limitação do uso do Teatro Artur Azevedo aos artistas locais, imposta pelos então apadrinhados da ala conservadora política local e arrendatários da casa. Sobre essa questão, o jornal *O Combate* de 1949, de propriedade do também político Lino Machado⁷⁵, do Partido Republicano e, portanto, um dos oposicionistas do governo, assim se refere:

Em vez de sonatas, estudos noturnos e outras massadas de outros cidadãos cacetíssimos de nomes arrevesados, teremos agora Os Três Patetas e o esplendor dos “cow-boys”. Em vez dos gritos da sra. Henriette Morineau interpretando “Medeia”, ou da possibilidade de aparecer, por aqui, o sr. Sergio Cardoso com a dúvidas shakeaspereanas do Príncipe dinamarquês, temos garantidas a beleza das epopeas do oeste, fáceis de compreender, ainda sem legenda, muito mais do que aqueles abacaxis que, embora falados em português, confundem o entendimento. E se houver, por aqui, quem se interesse por tais perfumarias, que compre discos para ouvir as sonatas e resolva ir até ao Rio para ver, no palco, Ésquilo ou Shakeaspeare, O’Neill ou Ibsen. Si o conspícuo governante prescinde de tais frioleiras que dizer do povo? Às urtigas a opinião pública. O teatro está mesmo arrendado. Quem manda nesta taba é o mesmo o Tuchaua dos Leões (*O COMBATE*, 19/11/1949).

O governante, mencionado no jornal *O Combate*, é Sebastião Archer da Silva (PPB- MA)⁷⁶, que governou o Maranhão entre os anos de 1947- 1951. Considerado um “matuto analfabeto” pelos políticos de oposição, Sebastião Archer da Silva teria sido, paradoxalmente, um dos grandes incentivadores da transformação da paisagem das instituições culturais de São Luís nesse período, segundo o crítico teatral Ubiratan Teixeira (1988, p.09) em contraponto às investidas dos seus adversários políticos que não se cansavam de ridicularizá-lo. Com efeito, muito embora as palavras do crítico, alguns cuidados precisam ser tomados, sobretudo, no que tange às questões que interessam a esta pesquisa, às artísticas e culturais.

As fontes consultadas para narrar estes acontecimentos (*O Teatro que fiz; o espetáculo que vi* (1989); as memórias do crítico contidas no livro *Memória do Teatro Maranhense* (2007), e *Bastidores: crônicas* (2012), além dos jornais disponíveis que tratavam da vida cultural em São Luís, como *O Combate* (1940/1960), *A Pacotilha*

⁷⁵Médico, militar e político maranhense. Foi um dos fundadores dos partidos UDN (União Democrática Nacional) e PR (Partido Republicano) na metade do século XX. Lino Machado nasceu em Santa Cruz, no município de Buriti (MA) em 1892, e faleceu em 1954. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/lino-rodrigues-machado>>. Acesso em: 13, maio de 2020.

⁷⁶Político maranhense nascido na cidade de São Luís em 1883, e falecido em 1974, na cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/sebastiao-archer-da-silva>>. Acesso em: 13, maio de 2020.

(1940/1960)) não deixam claro a ligação de Ubiratan Teixeira, ou sua família com o grupo político do então governador, Sebastião Archer da Silva, apenas que tanto o então governador quanto o pai do crítico eram militares do Exército (o primeiro coronel e o segundo sargento); porém chama a atenção o crítico concentrar um vulto cultural de uma cidade relacionando-o a um determinado governante.

Nas memórias de Ubiratan Teixeira que estão registradas, e que tivemos acesso a uma parte para compor essa revisitação do teatro em São Luís nesse período, algo curioso vem à tona. Teixeira, ao contrário dos outros amadores, que veremos nas próximas linhas deste texto, sempre relata os acontecimentos, sobretudo os políticos, com certa imparcialidade, ou como se não tivesse se envolvido com eles. Um distanciamento que nos deixa um pouco cautelosos, principalmente depois dessa atribuição de um ressurgimento cultural da cidade atribuído a um governo.

Outro dado curioso, e que vamos destrinchar nas próximas linhas, é sobre o arrendamento do Teatro Artur Azevedo que ocorreu justamente no governo de Sebastião Archer, mas o crítico atribui a Eugenio Barros, o sucessor, as intempéries, as trágicas implicações a vida artística local. Em outras palavras, Ubiratan Teixeira exime um governo que, provavelmente, tenha tido simpatia, de fatos tão letais à cultural teatral na cidade, tanto quanto às decisões tomadas pelo sucessor ao governo do Estado.

O crítico cita algumas ações do governo, em prol da cultura no Maranhão, como por exemplo: a organização da Pinacoteca do Palácio dos Leões (sede do governo estadual); a revitalização do prédio da Biblioteca Pública, chamando um *expert* em Biblioteconomia, Roberto Tamara, para dar sentido ao acervo da casa; a doação do então prédio da Biblioteca Pública para a Academia Maranhense de Letras; a construção do prédio da atual sede da Biblioteca Pública e sua mudança para a nova sede; deu sede própria ao Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão; incentivo à pesquisa etnológica; estímulo ao teatro, à literatura e às artes plásticas; incentivo a um grupo de cidadãos maranhenses quanto à organização da Sociedade de Cultura Artística do Maranhão (SCAM), que reunia o corpo de seus associados uma ou duas vezes por mês em récitas de música de erudita, à qual participavam nomes como o pianista Arnaldo Estrela, o harpista Nicanor Zabaleta, os violonistas Christancho e Mussapere, a bailarina Margot Fontaine, a declamadora Margarida Lopes de Almeida, assim como musicistas de câmara, quartetos de acorda, tenores,

barítonos, celistas, organistas, orquestras sinfônicas; surgiu a Juventude Musical Brasileira, Seção do Maranhão, que, não raro, preenchia as cadeiras do Teatro Artur Azevedo, a concentrar, segundo Ubiratan Teixeira dois mil estudantes, em vesperais eruditos nesse teatro (TEIXEIRA, 1989, p. 09-10).

Pode-se apreender a partir dos dados trazidos pelo crítico maranhense Ubiratan Teixeira, que a gestão do governador Sebastião Archer da Silva teria sedimentado um terreno de um possível retorno a um *modus vivendi* erudito e de bem-estar intelectual e cultural para o estado, através das diversas ações voltadas para a cultura. Para Teixeira (1989), propiciou-se um clima de estímulo aos grupos de teatro amadores da terra, surgindo diversos elencos que ora se reuniam aos antigos grupos, ora com os novos, numa frequência de espetáculos, que o crítico entende como “bem-acabados”, não especificando o que quer dizer com essa expressão e os fatores que orbitam a ela. Nesse bojo, vislumbra-se os grupos *Talma* (este seria uma segunda versão com alguns elementos da sua primeira organização de 1921), *Os Amigos de Apolônia*, *Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais (AMAI)*, esses dois últimos de grande expressividade e atuação nessa década, *Os Comediantes de Atenas*, *Athenas Brasileira*, assim como o *Teatrinho dos Novos e Movimento Moderno de Teatro*, já nos últimos anos da década de 1950 (TEIXEIRA, 1989, p. 10).

Conforme Ubiratan Teixeira (1989; 2012), esses grupos, que também revelaram nomes da dramaturgia maranhense, como por exemplo, Lucy Teixeira, Ivaldo Coimbra, Assis Garrido, Kleber Fernandes, Carlos Cárdenas, Jamil Jorge, José Brasil, José Bento Neves, Dagmar Desterro e Ubirajara Rayol, centravam as suas montagens, basicamente, no que os dramaturgos brasileiros, sobretudo, os do Rio de Janeiro e São Paulo, conseguiam liberação para desenvolverem junto ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão de publicidade e censura criado no Estado Novo (1939), do então presidente Getúlio Vargas.

Ainda segundo Ubiratan Teixeira, eles representavam “comédias em estilo *boulevard*, de imitação francesa, *vaudevilles* importados que as companhias itinerantes deixavam cópias dos textos para os artistas locais, depois de suas temporadas, dramalhões, um teatro- divertimento sem grandes pretensões formais, políticas ou estéticas” (TEIXEIRA, 1989, p. 11). “[...] E falava-se sobre o quê, então? Falava-se sobre o que se falava no momento e no mundo afora: dos disse-me-disse de esquina suburbana aos ti-ti-tis das grandes decisões políticas; e até mesmo das coisas imateriais” (TEIXEIRA, 2012, p. 42-43).

É curioso, no processo de análise das narrativas produzidas que, embora o crítico Ubiratan Teixeira eleja esse momento como crucial ao desenvolvimento da cultura em São Luís, mas, sobretudo, a teatral, creditando-o ao empenho de uma gestão governamental, inclusive apontando as diversas ações que tal governo teria executado, ao consultarmos outras fontes, para uma reiteração e sustentação desses atos colocados pelo crítico, observamos um cenário um pouco diverso, sobretudo no que se refere, especificamente, ao Teatro Artur Azevedo, o que de maneira direta interferiu num fluxo artístico crescente, por ser um espaço bastante utilizado e tido como referência para os que chegavam à cidade São Luís.

2.3.1 CENA 3 - QUADRO 1: E a Casa de Apolônia torna-se vitrine da *Walt Disney* e dos *cowboys* ianques...

Em 18 de novembro de 1949, contrariando os diversos setores da cultura, além da legislação do Estado do Maranhão e do Município de São Luís, a Empresa Cinematográfica Duailibe Ltda. assina um contrato de cinco anos com a prefeitura de São Luís, e o objeto em questão era o principal teatro do Estado do Maranhão, para o funcionamento de um cinema, que dois meses depois o denominariam de *Cine-Teatro Artur Azevedo*.

Na coluna *Pingos de Fogo*, do Jornal *O Combate*, de 21 de novembro de 1949, o jornalista, que se autodenomina “Tocha”, pseudônimo que faz referência ao título da coluna, ao trazer uma denúncia a público, explica que houve irregularidades e vícios no processo de arrendamento do teatro, apoiando-se na legislação vigente, o que nos leva a compreender a insatisfação generalizada registrada nos diversos jornais do período e por parte dos agentes da cultura de então.

Segundo o jornalista, o Código de Contabilidade do Estado do Maranhão, mandado adotar no Município de São Luís, em seu Art. 221, item B, exigia concorrência pública para arrendamento ou alienação de bens imóveis do Estado e em seus artigos subsequentes estabelecia as condições para concorrências, notadamente prova de idoneidade dos proponentes, caução provisória a ser feita, previamente, para a garantia da assinatura, e caução definitiva para a garantia da execução do contrato (O COMBATE, 21/11/1949).

A Lei Orgânica dos Municípios (Lei nº 17, de 1 de novembro de 1947), também mencionada no corpo do texto da coluna *Pingos de Fogo*, estatui o seguinte:

Art. 31º - Compete à Câmara Municipal:

XIII- autorizar a alienação, “cessão”, permuta e hipoteca de imóveis do Município, como também aquisição de bens.

Art. 45º - Compete ao Prefeito:

X- firmar contratos em nome do Município, com autorização da Câmara Municipal, quando necessária, etc.

XII- fazer publicar os editais sobre os serviços e “concessões” da administração do Município.

Art. 73º - Nenhum contrato de empréstimo, “concessão”, ou delegação de serviço público será celebrado pelos Municípios, sem que a respectiva minuta tenha sido publicada, no Diário Oficial, dez dias, pelo menos, antes da assinatura, sob pena de nulidade (O COMBATE, 21/11/1949).

Este mesmo dispositivo encontra-se na Constituição do Estado, art. 134, conforme o jornalista, porém, nada disto teria sido levado em consideração, o que este mesmo jornalista nos diz ser um “propósito deliberado de beneficiar amigos de peito em detrimento de interesses da própria coletividade” (O COMBATE, 21/11/1949). Ainda segundo “Tocha”, existia nesse período um decreto federal que proibia a instalação de cinemas em teatro, em cidades onde houvesse apenas uma única casa de espetáculos. “Tocha” diz que, baseando-se nesse mesmo decreto, o procurador do Município de São Luís, Dr. Tácito Caldas, teria dado um parecer negativo à também Empresa Cinematográfica Mattos e Aguiar que, anteriormente, pleiteara o arrendamento desse mesmo teatro.

No que se refere ao contrato⁷⁷ celebrado entre a Prefeitura de São Luís e a Empresa Duailibe Ltda., “Tocha” reproduz em seu artigo, apontando que a primeira cláusula estabeleceu tempo de cinco anos de vigência do arrendamento, podendo ser prorrogado, muito embora as conversas dos bastidores da política afirmassem que a permanência dessa empresa no teatro seria apenas o tempo necessário à construção de um confortável prédio próprio.

A cláusula segunda trata do irrisório aluguel mensal de Cr\$ 1.500 (mil e quinhentos cruzeiros) para uma casa de diversões estruturada. Segundo os dados trazidos em seu texto, “Tocha” menciona uma reforma recente realizada pela Prefeitura no prédio do Teatro Artur Azevedo, cujo orçamento teria chegado à casa dos Cr\$ 100 mil (Cem mil cruzeiros), com o propósito de entregá-lo aos seus arrendatários. Enquanto isso, o governo do Estado estaria alugando para instalação

⁷⁷Esse documento, até o momento da realização desta pesquisa, não foi encontrado para que houvesse uma análise detalhada partindo da fonte original. Nesse sentido, a única fonte encontrada que relata algumas cláusulas desse contrato é a que estamos utilizando no corpo texto.

de repartições públicas prédios bastante dispendiosos aos cofres públicos à Rua Osvaldo Cruz no Centro de São Luís, sob os números 175, 218 e 253, pertencentes, respectivamente, aos senhores Heitor Heluy & Cia, Demétrio Heluy e D. Hildefonsa Viana Koblitz num valor mensal de Cr\$ 3.000 (Três mil cruzeiros) nos dois primeiros, e Cr\$ 2.500 (Dois mil e quinhentos) no último.

Outra cláusula polêmica teria sido a quarta, item F, que previa a obrigatoriedade da instalação e manutenção na área livre e lateral do teatro, um bar moderno e confortável para o serviço do público, área essa que, nesse momento, estava arrendada a outro empresário que tinha a opção de prorrogação do contrato em igualdade de condições, pelo módico valor mensal de Cr\$ 700 (Setecentos cruzeiros). Explica “Tocha” que, com essa obrigatoriedade prevista em contrato, os novos arrendatários teriam posse de todo o prédio, sem precisarem pagar por essa área lateral cujo aluguel vinha se realizando de maneira independente das demais dependências do teatro. Essa mesma cláusula, acompanhada desse intrigante item F, previa também a obrigatoriedade da instalação de um “cinema sonoro”, causa precípua do arrendamento. O direcionamento do contrato aos arrendatários estava tão claro, que logo de imediato a Empresa Duailibe Ltda. se encarregou de adquirir alguns aparelhos em outra casa de projeção na cidade, até que chegasse outro “ultramoderno” para ser instalado no agora Cine-Teatro Artur Azevedo (O COMBATE, 21/11/1949).

Em meio às diversas obrigações, as que tratam diretamente de apresentações de espetáculos teatrais nos causam estranheza na medida em que tal contrato impõe algumas limitações às companhias e artistas, tanto às que quisessem fazer temporada na cidade quanto aos grupos amadores locais. Assim reproduz “Tocha”:

Ficam, mais, obrigados a “utilizar” o Teatro em espetáculos de companhias teatrais, que, em excursão pelo Norte do Brasil, (as companhias não poderão vim diretamente do sul), que queiram trabalhar em São Luiz e ainda outros gêneros de diversões de agrado do público, (Bailes carnavalescos, por exemplo), ficando, entretanto, dependendo de prévia licença especial da Prefeitura, a realização de referidos espetáculos e de festivais esportivos (O COMBATE, 21/11/1949).

Alguns pontos podem ser observados a partir dessa cláusula: 1) a contratação direta de espetáculos do Sul exigiria do Teatro e da Prefeitura um valor significativo a ser desembolsado para a manutenção desses elencos na cidade e no teatro, no geral, com bastantes atores em cena; isso, de algum modo, é controlado quando se permite

apenas companhias em trânsito, porque nem sempre esses elencos saiam de suas cidades com os cenários e elencos completos para temporadas no Norte e no Nordeste; 2) Com a utilização do palco do teatro para a projeção de filmes, o que restava era a ribalta para as apresentações; isso não permitia desenvolver grandes cenários, grandes elencos, devido à redução do espaço do palco; de certo modo isso fechou as portas do Teatro Artur Azevedo para diversas companhias que, no seu tradicional trajeto pelas capitais do Norte e Nordeste, excluem São Luís desse roteiro, e 3) O contrato com a Empresa Duailibe Ltda. deixava claro que não era mais “ceder” ou “permitir que se utilizem o teatro”, mas “utilizar”, no sentido de “tirar proveito”, “o que quer dizer que as companhias só poderão trabalhar no Teatro, exploradas pela Empresa arrendatária e para a maior segurança, dependendo de licença especial de um Prefeito camarada” (O COMBATE, 21/11/1949).

Em relação aos grupos amadores da cidade de São Luís, o acordo entre a Prefeitura e a Empresa Cinematográfica previa a “cessão” do Teatro a eles, duas vezes por mês, em dias úteis, mediante prévio aviso à Empresa, não inferior a trinta dias. Esse ponto é, inequivocamente, paradoxal, se seguirmos a lógica de que o cenário teatral local era composto majoritariamente por amadores, que nem sempre dispunham de um planejamento espaçoso, espaço de encontros, e perspectivas de continuidade de um mesmo elenco, haja vista a experiência dos amadores já mencionados nesta pesquisa, como o caso dos grupos de amadores do começo do século e os diversos grupos liderados por Cecílio Sá. Fora isso, há uma limitação, dias e quantidades de dias, de acesso, que terá consequências na vida cultural da cidade.

A denúncia e a exposição de algumas partes do contrato em um jornal de oposição têm como objetivo suscitar a discussão sobre aquilo que pudesse, em algum sentido, estar ocorrendo nos bastidores das articulações do poder. As implicações são incontáveis, mas elas vêm à baila, sobretudo, através dos jornalistas, e da intelectualidade ludovicense que vê o Teatro Artur Azevedo não como um mero espaço histórico de apresentações artísticas, mas um guardião de símbolos, de uma tradição culta, e depositário de uma memória a ser conservada; portanto, conforme Pierre Nora (1993), um *lugar de memória* em potencial.

O sentimento de um progresso cultural, efervescência artística, apoiado, se não apenas, mas, principalmente, num monumento arquitetônico que remete a um passado de bonanças culturais, agora se vê ameaçado pela instalação de uma empresa cinematográfica. A descaracterização daquele espaço à outra linguagem

artística, que não a cênica, é um sinal claro de tentativa de ruptura com um passado, uma tentativa de esfacelamento das memórias de uma elite econômica, intelectual e social, que é absorvida pelas camadas inferiores da sociedade que o entendem como parte de sua constituição identitária e cultural.

Mas, uma pergunta se impõe: a preocupação e o debate acirrado acerca do arrendamento do teatro se deram por uma motivação puramente de manutenção, de um fluxo de progresso cultural, ou está assentada numa disputa política partidária? Onde o primeiro se imiscui com o segundo e vice-versa? Muito embora consideremos as decisões políticas partidárias cruciais no andamento e/ou na interrupção de uma constante cultural em determinadas conjunturas, e a arte e a cultura como essencialmente políticas, não aprofundaremos, neste momento, a complexa rede dinâmica política (Ocupação x Oposições Coligadas) que o Maranhão vivia nesse momento, nos limitando ao que diz respeito à arte e a cultura.

O arrendamento do *espaço-memória* (NORA, 1993), Teatro Artur Azevedo, derivou em muitas críticas e serviu como um campo de batalha, entre mandatários tradicionais do Maranhão e a resistência por uma continuidade de valores centrados em um período específico do passado pela intelectualidade; entre ela, estão os amadores de teatro, derivando, assim, em reações até violentas por parte dos destes.

Para melhor exemplificar o clima de acusações e insatisfações de uma parcela da sociedade ludovicense, em 12 de novembro de 1949 o jornal *O Combate*, traz uma crítica designada de “Às favas os interesses culturais, desde que sejam consultados os da greidominante”, que beira as relações pessoais e a suposta arbitrariedade do estado em ignorar a opinião das instituições culturais diante da situação:

Inegavelmente toda a cidade acompanha, com o mais vivo interesse, o espetacular duelo que se está travando entre as nossas instituições culturais e o governador Archer, sobre o arrendamento do Teatro Artur Azevedo, para a instalação de um cinema, pertencente a uma firma da qual se diz que o próprio Sr. Alfredo Duailibe é sócio camuflado. Enquanto, intelectuais e artistas defendem, no interesse da nossa cultura, a preservação do Teatro para o fim a que se destina ele, o sr. Archer da Silva, com essa fria indiferença pelas cousas do espírito, contrariando até mesmo, o ponto de vista do Prefeito Costa Rodrigues, que vinha tratando de reaparelhar o “Artur Azevedo”, persiste na ideia do arrendamento, naturalmente por um preço “galinha morta”, da velha casa de espetáculos da Rua Nina Rodrigues. Até hoje, todas as empresas de cinema, que tem existido em nosso meio, cuidaram de construir casas de espetáculo. Entende, portanto, o sr. Archer da Silva, que a nova empresa, sendo de gente da casa, tem o direito de receber, para facilitar seus lucros, a cooperação do Estado. Assim, primeiro será cedido o teatro, com o prejuízo e dano para o surto artístico, que se vem ultimamente verificando de maneira tão auspiciosa, em nosso meio. Está visto, porém,

que a empresa não irá se reduzir a um único cinema, especialmente quando tudo lhe está de colher. (O COMBATE, 12/11/1949).

Entre outros aspectos, o texto destaca o embate existente entre as instituições culturais, cujas considerações sobre essa problemática não foram levadas em conta. “O que é mais intolerável, ainda, em tudo isso, é que o Sr. Archer da Silva decidiu reunir para consulta agremiações de cultura, fazendo questão depois, de agir justamente ao contrário das opiniões, que recebera sobre o assunto” (O COMBATE, 14/11/1949).

A matéria deixa sugerir que o então governante tenta deslegitimar a opinião de prestigiadas instituições da cultura local, como, por exemplo, a da Sociedade de Cultura Artística do Maranhão (SCAM), representada nesse encontro pela prestigiada artista da música, e presidente dessa sociedade, Lilá Lisbôa de Araújo. Lilá Lisbôa, mencionada pela imprensa local por ter se manifestado, e exposto sua estranheza à situação, é contradita pelos arrendatários do teatro como sendo uma prova de que esse espaço não havia interrompido o progresso cultural: “É testemunha de nossa maneira de proceder, [...], no que tange à boa vontade por nós demonstrada em prol das audições artísticas com que vêm seus associados [...] a mais fina sociedade de São Luís” (O COMBATE, 1954).

É curioso perceber que, além das instituições culturais, dos artistas, dos intelectuais, o prefeito Costa Rodrigues, que segundo o Jornal *O Combate* de 26 de novembro de 1949, que tinha “convenientemente reformado e aparelhado” o Teatro Artur Azevedo, também foi excluído da decisão, embora presente na reunião já mencionada. O espanto desses artistas também passa por situações anteriores que foram tomadas outras posturas, não trazendo prejuízos à vida cultural da cidade. Essa não foi a primeira vez que o Teatro Artur Azevedo foi arrendado para instalação de um cinema, como já mencionamos, mas a indiferença do Estado, a estruturação de acordos que beneficiassem os empresários, foi sem precedentes.

Se, por um lado, o discurso contrário ao arrendamento, baseado na preocupação com a ruptura do curso artístico e com a tradição tomam as páginas da imprensa local, entre 1949 e ao longo de toda a década de 1950, por outro lado, as justificativas se fundamentam na popularidade que os filmes arrebanham, as relações comerciais entre o teatro e as companhias que visitam essa casa, além dos benefícios transversais, como a manutenção do teatro aberto, o que evitaria sua deterioração, e o acesso às mais modernas películas norte-americanas.

É importante frisar que, nesse momento, os jornais impressos, na sua maioria criada ou gerenciada por políticos, são espaços de debates agudos sobre a realidade política, tanto interna, quanto externa. São esses veículos que vão traduzir os discursos hegemônicos, nem sempre condizentes aos fatos.

[...] fiquei, hoje, surpreendido com o caso, “O TÃO FAMOSO CASO DO ARRENDAMENTO DO TEATRO ARTUR DE ZEVEDO” (sic). Maior, muito maior a minha surpresa porque, entre os que se pronunciavam pelo não arrendamento do Teatro Artur de Azevedo (sic), estão pessoas de comprovada cultura, porém, de pouco ou nenhum conhecimento das coisas de teatro, principalmente no que se refere à parte comercial. É preciso que tais pessoas saibam, e eu o digo com isenção de ânimo porque, não devo o menor obséquio à Empresa arrendatária que, estando o teatro sob jurisdição da Prefeitura não só acarreta despesas extras como também aumenta, sobremodo, a folha interna de qualquer Companhia que nos possa visitar. Senão vejamos: Os Teatros oficiais, em todo o Brasil, ao invés de trazer lucros às Companhias dão somente déficit porque o número de permanentes atinge, na sua maioria, ao número elevado de 46 a 50. Ora, quando uma Companhia cobra do público o preço por ingresso, além de uma folga diária do Teatro, anúncios pela imprensa, rádio, taboetas e outras coisas mais, a importância de Cr\$ 1,800,00. É preciso que o público de nossa terra tenha conhecimento que a atual Empresa arrendatária do Teatro Artur Azevedo cobra, às Companhias que por aqui transitam, a percentagem de 20% dando, além da casa, luz, água, empregados, taboetas pintadas, anúncios em jornais e rádios e, o modo cavalheiresco e gentil com que o senhor José Duailibe, sócio chefe da Empresa arrendatária, trata aos que aqui se aportam. (O COMBATE, 1951).

Ainda no mesmo ano, a Empresa Duailibe solicita ao Jornal *O Combate* uma nota de resposta à sociedade ludovicense que a vê como uma potencial ameaça à cultura local:

Temos feito um comércio asseado. Limitamo-nos a anunciar nossas fitas cinematográficas, sob um alto cunho de independência e imparcialidade, sem darmos tento a que este ou aquele nos procurem cercear as atividades. E temos demonstrado ao público, incessantemente, que, ao lado do natural interesse da percentagem comercial, sem o que nenhuma instituição do ramo se pode equilibrar, temos demonstrado ao público, dizíamos, que também não perdemos de vista o seu requintado bom gosto artístico, tão reconhecidamente rigoroso no assunto. Não raro, os sucessos de bilheteria nos têm favorecido, estimulando-nos a novos contratos, a novas encomendas, a novas investigações, no sentido de não deixar cair nosso padrão de exibições. E o melhor testemunho que temos é a crescente simpatia do povo maranhense, que vem tendo em nossos salões de espera, dia e noite, um ponto de reunião dos mais seletos, sob as atenções de empregados ali postos com arecomendação de receber e tratar da melhor maneira quanto nos frequentam as sessões que lhes oferecemos (O COMBATE, 1951).

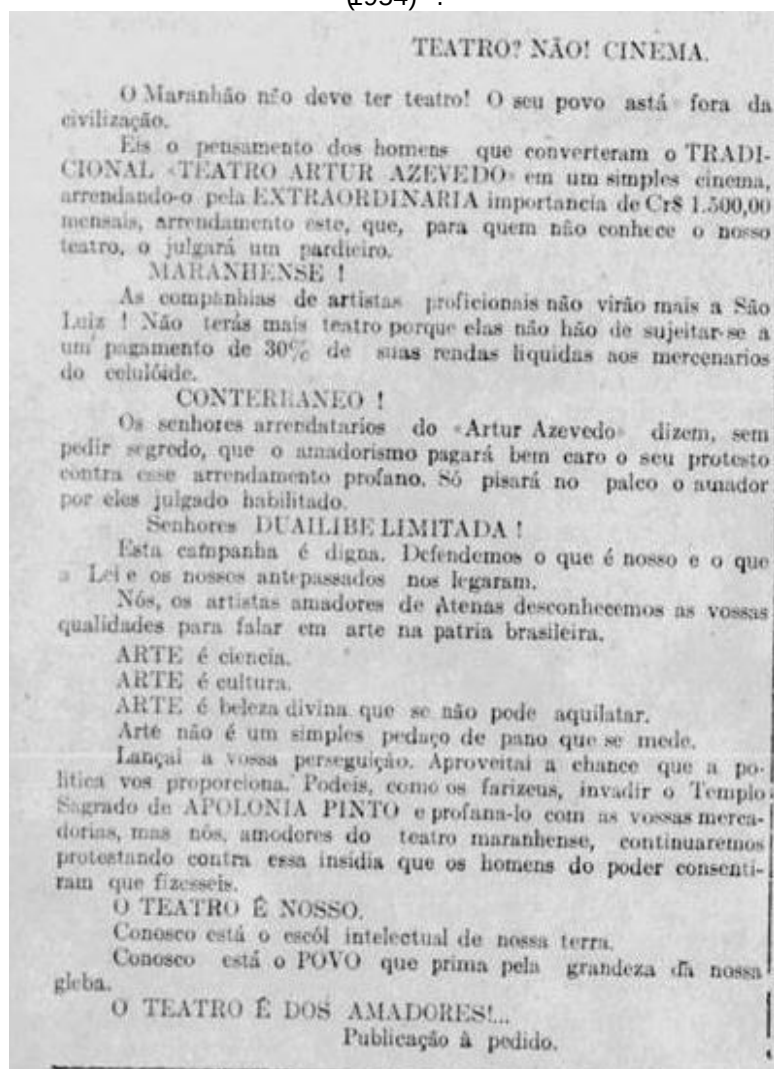
No que diz respeito à vida teatral da cidade, essas disputas acarretarão prejuízos significativos para os amadores, que terão subtraídos um importante espaço de apresentações cênicas; agora bastante restrito. Assim como as companhias de

fora do Estado do Maranhão, que terão restrições no palco, dividindo-o com a maquinaria cinematográfica. Sobre essa restrição, Lenita de Sá (1988) traz trechos de memórias do artista amador maranhense Jamil Jorge:

Quando o Teatro Artur Azevedo passou a ser empresa cinematográfica (Empresa Duailibe Ltda.), a AMAI conseguiu realizar alguns espetáculos naquela casa, porém à custa de muita humilhação. Inclusive a realização de sua estreia se deu em condições vexatórias. [...] Os ensaios eram feitos numa sala do teatro, entre o teto e atorrinha, num ambiente mal iluminado e sujo e num horário impróprio. [...] determinaram que as funções dos grupos amadores acontecessem apenas uma vez por mês, assim mesmo após as sessões de cinema. Os ensaios estavam proibidos no palco, até mesmo o ensaio geral. Por isso, pela total falta de condições, os espetáculos eram abaixo da crítica. O público se constituía, na maioria, dos familiares dos atores e alguns convidados. Ante tal situação, muitos grupos pereceram, embora outros surgissem na esperança de dias melhores (SÁ, 1988, p. 45).

A conjuntura descrita por Jorge ocasionou uma animosidade entre os que agora têm seu principal palco restrito às atividades cinematográficas, e os empresários, que argumentam não interferir no fluxo cultural da cidade. Sobretudo liderado pela AMAI (Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais), grupos, intelectuais locais abrem uma onda de protestos e campanhas para retomada do teatro aos domínios do estado. Sobre essa movimentação em prol de um bem cultural comum, é possível vislumbrarmos, pela primeira vez, um esforço coletivo em favor da cultura, e principalmente, em favor dos valores do teatro em voga e a sua continuidade.

Imagem 8 - Manifesto publicado no jornal *O combate* a pedido dos artistas amadores de São Luís (1954)⁷⁸.



Fonte: Jornal *O Combate*- 1954.

⁷⁸“TEATRO? NÃO! CINEMA. O Maranhão não deve ter teatro! O seu povo está fora da civilização. Eis o pensamento dos homens que converteram o TRADICIONAL ARTUR AZEVEDO em um simples cinema, arrendando-o pela EXTRAORDINÁRIA importância de Cr\$ 1.500, 00 mensais, arrendamento este, que, para quem não conhece o nosso teatro, o julgará um pardieiro. MARANHENSE! As companhias de artistas profissionais não virão mais a São Luís! Não terás mais teatro porque eles não hão de sujeitar-se a um pagamento de 30% de suas rendas líquidas aos mercenários do celuloide. CONTERRANEO! Os senhores arrendatários do Artur Azevedo” dizem, sem pedir segredo, que o amadorismo pagará bem caro o seu protesto contra esse arrendamento profano. Só pisará no palco o amador por eles julgado habilitado. Senhores DUAILIBE LIMITADA! Esta campanha é digna. Defendemos o que é nosso e que a Lei e os nossos antepassados nos legaram. Nós, os artistas amadores de Atenas desconhecemos as vossas qualidades para falar em arte na pátria brasileira. ARTE é ciência. ARTE é cultura. ARTE é beleza divina que se não pode aquilatar. Arte não é um simples pedaço de pano que se mede. Lançai a vossa perseguição. Aproveitai a chance que a política vos proporciona. Podeis, como os farizeus (sic), invadir o Templo Sagrado de APOLÔNIA PINTO e profaná-lo com as vossas mercadorias, mas nós, amadores do teatro maranhense, continuaremos protestando, contra essa insídia que os homens do poder consentiram que fizésseis. O TEATRO É NOSSO. Conosco está o escól intelectual de nossa terra. Conosco está o POVO que prima pela grandeza da nossa gleba. O TEATRO É DOS AMADORES!... Publicação à pedido” (JORNAL O COMBATE, 1954).

Tratando da onda de protestos instituída pelos artistas amadores, Ubiratan Teixeira, em suas memórias registradas no livro *Memórias do Teatro Maranhense*, narra que, o Teatro Artur Azevedo, muito embora os protestos contrários ao seu arrendamento, agora, sob o comando da Empresa Duailibe Ltda., e do sócio majoritário José Duailibe, cognominado de “Zecão”, buscava a todo custo estratégias de aproximação com os amadores, mas com poucos resultados. Uma delas foi que “Zecão” teria se oferecido, segundo Teixeira (2007), para administrar a pasta da direção financeira e os bens da recém-criada Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais (AMAI), e propondo uma espécie de chamamento de sócios para essa entidade. (TEIXEIRA, 2007, p. 150).

A AMAI foi uma entidade sociojurídica criada pelos grupos *Comediantes de Atenas*, *Athenas Brasileira*, *Amigos de Apolônia* e *Grupo Talma*, e que tinha o intuito de dar apoio jurídico e social aos elencos; uma espécie de órgão de classe. Jamil Jorge (1989, p. 44), um dos nomes de relevo desse movimento, e dessa entidade, diz que ela teria sido fundada em 09 de dezembro de 1950, portanto um ano depois do fatídico arrendamento do Teatro Artur Azevedo, por Jório Pereira Rios, Jorge Bittencourt, Bezerra Lobão, Antônio Raimundo, Francisco Novais, Pedro Silva, Antônio Silva, Herbert Fonseca Costa, Olinda Cavalcante dos Reis e Norberto Castro da Fonseca. A sua estreia teria sido com a peça *O Coração não envelhece*, de Paulo Magalhães, sob a direção de Lima Filho, apresentada no Teatro Artur Azevedo (SÁ, 1988, p. 45). Essa instituição foi expressiva quanto ao número de espetáculos produzidos por ela, assim como ao amparo dado aos grupos amadores de São Luís ao longo da segunda metade do século XX. Para exemplificar a sua importância, as primeiras apresentações da encenação *Tempo de Espera*, em 1975, no I Festival de Teatro Amador, em São Luís, e no I Festival Brasileiro de Teatro Amador, em Fortaleza (CE), foi com a insígnia jurídica da AMAI, e posteriormente, como Grupo Teatral Mutirão.

José Duailibe, segundo Ubiratan Teixeira (2007), teria criado o slogan “Se associe a AMAI e entre para o cinema”. É que portando uma carteirinha de sócio como membro da AMAI, esses novos sócios teriam entrada gratuita no cinema. A tática de aproximação e apaziguamento dos ânimos não surtiu por completo os efeitos esperados. Ainda em suas memórias, Ubiratan Teixeira lembra um episódio que, senão jocoso, era um indício da total hostilidade dos artistas e intelectuais àquilo que Teixeira chama de “câncer instalado no templo da arte”:

A ocupação da casa foi tumultuada, os artistas armaram barricadas, foram para a rua denunciar o crime, realizaram comícios, enfrentaram a polícia, praticaram atos de *terrorismo* (grifo do autor) no dia inauguração do Cine Duailibe. A empresa programou como filme de estreia uma das aventuras marítimas (cujo título não vem ao caso), estrelada por Errol Flynn, tão cultuado e carregado de tientes como os Hanks e Cruises do fim do século XX e como do XXI. Sessão das 17:00 horas, casa superlotada, estrategicamente espalhados pela plateia meia dúzia de *amadores* (grifo do autor), portando ampolas de um ácido, que quando estouradas exalavam um fedor pestilento de pêido saído de tripas putrefadas. O empastelamento da sessão aconteceu na metade do filme e naquele dia e mais outros seguidos o público não conseguiu ver o beijo final que antecedia o *The End* (LEITE, 2007, p. 150, grifo do autor).

Se por um lado, têm-se grupos amadores de teatro, de todas as camadas sociais, apoiados por uma sociedade pequeno-burguesa, que não abre mão de usufruir do capital cultural produzido nela, e/ou importado por meio de renomados artistas vindos do Sudeste, é também dentro dessa mesma sociedade, pequeno-burguesa, que se vão produzir narrativas que insuflam a dissensão e a hostilidade entre grupos intelectuais e políticos rivais, onde cultura e arte são apenas caminhos que levam a objetivos os mais diversos. Em outras palavras, esse, que teria sido um importante e agudo embate no seio da cultura em São Luís, no século XX, é capitaneado por membros da classe dominante de artistas, intelectuais e políticos, portanto, restrita, mas não pela massa, não por um público interessado nas implicações que adviriam do arrendamento do teatro.

É importante destacar aqui que, novos valores morais, estéticos e políticos estão em jogo com a popularização do cinema, na mais popular casa de entretenimento do Maranhão, muito embora essa arte já tenha penetrada a vida cultural da cidade desde o começo do século XX; o que, de certo modo, ameaça os dogmas e sentimentos europeus até então cultivados, tanto na busca da continuidade de um discurso da *Atenas Brasileira*, como da transposição de um passado glorioso que se quer, a todo custo, imediato.

Sendo ou não o intuito de preservação de um fluxo cultural amarrado ao passado, ofato é que o arrendamento do Teatro Artur Azevedo pela Empresa Duailibe Ltda. provocou uma rachadura e impôs uma mudança de comportamento dos grupos amadores, diante do que se estava tentando solidificar. Ensaiar no porão, em companhia de baratas e ratos, conforme lembra Jorge (2007), foi, contraditoriamente, uma eficaz dose de ânimo para repensar a postura política dos artistas amadores, da cidade de São Luís, nessa metade século. Para a autora e poetisa maranhense Arlete

Nogueira da Cruz Machado (2020), muito embora o arrendamento do teatro tenha produzido os embates, já expostos neste estudo, o arrendamento dessa casa teria trazido pontos positivos, uma vez que “nós vimos, na minha geração, muito cinema bom no Cine Teatro Arthur Azevedo” (MACHADO, 2020), proporcionado por essa empresa, e também através de outros cinemas existentes na cidade, de propriedade do empresário Moisés Tajra. Arlete Machado ainda pontua que, quando José Sarney se tornou governador do Maranhão, no ano de 1966, o Teatro Artur Azevedo estava em péssimas condições de uso:

[...], mas, quando Sarney entrou, o teatro tava muito esbandalhado, cedido para cinema, sempre muito cheio, aquilo tudo muito frágil, as cadeiras, as mesas, os camarotes. Sarney fez uma maravilhosa restauração, perfeita... muito cara! E aí foi devolvido o Teatro pelo Estado. E aí foi feita essa recuperação na década de 60 (ARLETE MACHADO, 2020).

A respeito da reforma do Teatro Artur Azevedo e seu reestabelecimento ao Estado, Aldo Leite, em seu livro “Memória do Teatro Maranhense” (2007), traz uma descrição literal de uma matéria divulgada no Jornal *O Imparcial*, de 29 de abril de 1961, onde consta a decisão do antecessor de José Sarney no governo do estado do Maranhão, Newton de Barros Belo:

Volta o Teatro Artur Azevedo ao patrimônio do Estado- Informa o Gabinete do Governador: “O Governador Newton Belo, assinou, ontem, o decreto que revoga a adoção do Teatro Artur Azevedo, feito pelo Estado do Maranhão ao Município de São Luís”. NÃO CUMPRIMENTO. O ato do Chefe do Executivo foi motivado pelo não cumprimento das condições estipuladas pelo decreto nº 353 de 19 de dezembro de 1932, que doava ao Município, aquela casa de diversões de propriedade do Estado. Estabelecia o decreto citado que não poderia o Município de São Luís alienar nem desviá-lo do fim especial a que é destinado o de proporcionar ao público, espetáculos teatrais, sob pena de revogação da adoção, sem indenização alguma. No entanto, tendo a Prefeitura Municipal arrendado o Teatro Artur Azevedo, para nele funcionar, em caráter permanente, uma empresa cinematográfica, em contraste flagrante com as condições consubstanciadas no decreto, decretou o Governador do Estado a revogação de nº 352 da adoção, e a volta do imóvel ao patrimônio do Estado. (O IMPARCIAL, 29/04/1961 apud LEITE, 2007, p. 107, grifos do autor).

O quadro geral das transformações do teatro amador em São Luís, na primeira metade do século XX, em confluência ou não com os interesses macros da elite intelectual e econômica, mostram que essa categoria foi engendrada nos interstícios dos interesses gerais do reestabelecimento de um *status quo* do passado, reclamada por vezes pelos próprios amadores (pode-se perceber no nome dado aos grupos).

A linha tênue entre a máscara artística da representação e que se conjuga e clama por modernidades, e a máscara social, de sujeitos determinados pelo seu cotidiano, são embates constantes no perfil desses artistas amadores. Porém, paradoxalmente, esse mesmo ambiente que preza pelo passado cristalizado, e que se mostra numa grande fumaça na iminência de revelar uma realidade distinta, é o mesmo ambiente que produz uma nova conduta à vida teatral da cidade de São Luís.

Se for verdade que, no começo do século XX, os interesses de um entretenimento de uma elite econômica capitaneavam os desejos, também o é que há uma consciência do poder da cultura, em uma sociedade na perspectiva política, não só enquanto formação do cidadão que se rende à moral e aos costumes de um século que se encerrou, o século XIX, mas enquanto progresso de uma coletividade, de uma sociedade; mesmo que esse progresso ainda esteja, amiúde, olhando para passado como fonte e paradigma.

Este Primeiro Ato mostrou, por meio de alguns exemplos, a constituição de um teatro amador em São Luís que perpassa as relações de classes sociais, a assunção da cultura popular, e uma consciência política verificada na organização desses artistas para reivindicar um livre acesso a um espaço de cultura. Toda essa dinâmica consubstanciou e propiciou um forte movimento teatral ocorrido na década de 1970, do qual *Tempo de Espera* é tributário. Se Aldo Leite instaurou uma potente discussão sobre o teatro amador a partir de *Tempo de Espera*, como veremos a partir do próximo Ato desta pesquisa, seus predecessores têm uma forte contribuição.

3 SEGUNDO ATO – PRESSUPOSTOS E MOVIMENTOS HISTÓRICO-CRIATIVOS PARA UMA FORTUNA CRÍTICA EM TEMPO DE ESPERA

Para a pesquisadora aposentada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, Iná Camargo Costa, em seu texto *Brecht e o Teatro Épico*⁷⁹, escrito para uma palestra proferida no Teatro Fábrica, em São Paulo, em maio de 2005, em um processo de compreensão de uma dada realidade social, cultural, e nesse sentido, teatral, existem fatos que ocorrem antes ou durante um dado fenômeno artístico em análise que são primordiais à sua compreensão; esses fatos têm uma relação tal, que o fenômeno em questão fica incompreensível, ininteligível, inexplicável quando são ignorados. A isso Iná Camargo Costa denominou de “pressuposto”; entendido muito mais como um dado conceitual, que, segundo ela, é central ao pensamento dialético, e passa ao largo da noção de suposição de algo, ou simples enumeração de fatos que antecedem um fenômeno (COSTA, 2005, p. 01).

Investidos nessa noção de Costa (2005), o que é indispensável à compreensão de *Tempo de Espera*, de seu autor, e do agrupamento de artistas que deu origem a ela, sem o qual não poderíamos adentrar às suas minúcias? No intuito de investigar os contornos que deram fisionomia a uma das mais instigantes encenações do Maranhão no século XX, este Segundo Ato busca nomes, influências, perspectivas teatrais que urdiram os caminhos necessários à composição desse fenômeno artístico. Elegemos, *a priori*, a partir das fontes encontradas, duas realidades artísticas contraditórias e complementares entre si, como *pressupostos* da constituição artística e intelectual do ator, diretor, dramaturgo e professor, Aldo Leite, no Maranhão, assim como a urdidura de um cenário teatral complexo e basilar no teatro maranhense do século XX. Se não objetivamente, de maneira transversal Aldo Leite carrega em seu teatro alguns fortes elementos do *Teatro Experimental do Maranhão* (TEMA), a partir dos anos de 1960, e do *Laboratório de Expressões Artísticas* (LABORTARTE), entre os anos de 1970.

⁷⁹COSTA, Iná Camargo. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo. Palestra realizada no Teatro Fábrica em 03 de maio de 2005.

3.1 CENA 1 - Do teatro pequeno burguês amador ao experimentalismo popular

Enquanto o movimento cultural brasileiro, e nesse sentido também teatral, na década de 1960, tributário de acontecimentos históricos, políticos e ideológicos pregressos e presentes toma corpo nas veredas da nacionalidade, da autoria autóctone, das experimentações formais, das temáticas sociais e seus conflitos gerados pelas discussões anti-imperialistas e anticapitalistas, além do inevitável embate contra um sistema político que se propôs breve, e que adotou, ironicamente, a insígnia de “revolução”, mas que durou 21 anos, agindo violenta e impunemente, o teatro produzido em São Luís ainda conversa com formas e modos de produção questionáveis em outros lugares do Brasil, mas que, localmente, instituiu um *modus operandi* artístico e de repertório visto apenas nas empresas e companhias, com suas grandes produções, oriundas do sudeste e internacionais que tinham São Luís como roteiro de suas turnês até então.

No âmbito das artes cênicas, sobretudo o teatro, a década de 1960 representou para São Luís o advento de novos valores artísticos. Instigante e contraditório, esses “novos valores” não chegam imbuídos de uma utópica busca intencional por transformação de uma realidade, seja ela teatral, seja ela política e social, deixando ao acaso, com o passar dos anos, que os detentores dos discursos (jornalistas, artistas, críticos, estudiosos etc.) se encarreguem de atribuir a determinados sujeitos e a determinadas obras uma suposta caracterização modernizante. O fato é que nos interstícios das experiências artísticas, aquilo que antes, e *a priori* era uma certeza dos novos ares, passa a ser olhado com certa cautela e de soslaio à medida que o tempo passa.

É comum encontrarmos nos documentos sobre esse período, a década de 1960, e mesmo nas oralidades daqueles que vivenciaram ou foram contemporâneos a essa experiência artística, memórias que restringem o conjunto artístico teatral de São Luís ao *Teatro Experimental do Maranhão* (TEMA). Partindo dessa lógica, acompanharíamos um esquema reducionista ao esquecermos manifestações e artistas outros em função da experiência de um grupo. O que dizer ainda das apresentações populares de Cecílio Sá, a plenos pulmões, com os seus grupos *Renascença* e *Teatro Recreativo Amador Maranhense*? O que dizer de Lucy Teixeira⁸⁰

⁸⁰Lucy de Jesus Teixeira (Lucy Teixeira) nasceu em 11 de julho de 1922 na cidade de Caxias, no

e seu consanguíneo Ubiratan Teixeira do Teatro Universitário de Teatro; Jamil Jorge; Camélia Viveiros⁸¹; Fernando Moreira, dentre outros não registrados? O fato é que, para destrinchar o que transbordou ao um modo popular e convencional de produção de espetáculos, não precisaríamos ignorá-los, ou silenciá-los da história. Não sendo o enfoque deste estudo, um olhar minucioso acerca das produções desses artistas na cidade de São Luís concomitantes ao TEMA despontaria outra faceta do que, convencionalmente, se entendeu como o teatro feito em São Luís entre 1960 e 1970.

Com efeito, considerando as ponderações supramencionadas, foi através do TEMA, fundado e dirigido pelo polivalente artista maranhense, Reynaldo Faray (1931-2003)⁸², que algumas inovações teatrais começam a servir como referência para os demais grupos amadores da cidade de São Luís, ao longo da segunda metade do século XX, ainda que, por vezes, essa referência servisse como crítica a um modelo de se fazer teatro. O que representou o TEMA para o movimento teatral ludovicense na década de 1960? O que representou Reynaldo Faray para o TEMA e para movimento teatral da cidade? Existiria o TEMA sem Faray? Existiria Reynaldo Faray sem o TEMA? Não é fácil chegar a algumas respostas, e nemnos propomos aqui a esgotá-las.

Data de 1960 a criação do *Teatro Experimental do Maranhão*, quando do retorno do artista Reynaldo Faray à cidade de São Luís, em 1957, após uma longa jornada de estudos fora do Maranhão. Conta o jornal *O Estado do Maranhão*⁸³, de 21 de setembro de 1977, em material organizado para homenagear esse artista, que nessa data estava comemorando 25 anos de trabalhos no teatro e na dança em

Maranhão, e ao longo da sua vida atuou como cronista, jornalista, poetisa e crítica literária. Foi membro da Academia Maranhense de Letras. Faleceu em 07 de julho de 2007, em São Luís.

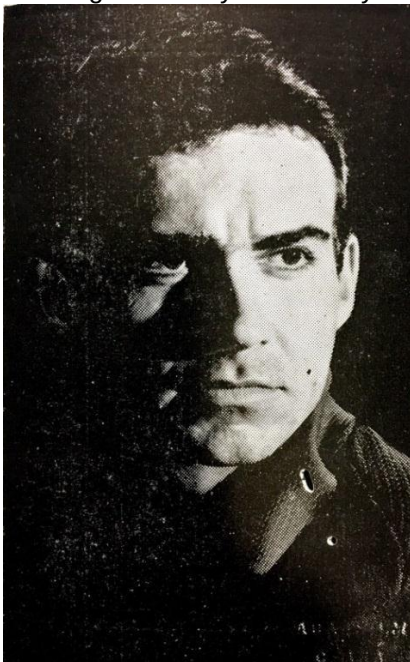
⁸¹Musicista, compositora e educadora preocupada com a formação cultural das crianças e a valorização cultural da arte popular regional; ensaiava com estudantes outros musicais, principalmente o “Boizinho”, auto completo do bumba-meu-boi do Maranhão, em linguagem infantil (PERFIL CULTURAL E ARTÍSTICO DO MARANHÃO, 2006, p. 24).

⁸²Reynaldo Faray nasceu na cidade maranhense de Cururupu em 12 de setembro de 1931. Ele atuou em diversos setores do entretenimento, como a atuação, direção (teatro e TV), além de ter sido figurinista, cenógrafo, bailarino, coreógrafo, professor, produtor de teatro. Faray produziu um número ainda não contabilizado de espetáculos que variavam entre o balé o teatro. É possível mencionarmos, quantos aos espetáculos de Balé: *MaréMemória, Sarau 1900, Amor Cigano Casa Grande e Senzala, Uirapuru, Novela Nordeste, Raízes, Gênesis, Suíte Nordeste, Suíte Contemporânea, O Sapatinho de Cetim, A Moça dos olhos de Esmalte, O lago dos Cisnes, Bodas de Aurora, A flauta Mágica, Maria do Portinho*, etc. No que diz respeito às suas produções de teatro estão: *A gata borralheira, Branca de Neve e os 7 Anões, Chapeuzinho Vermelho, Simbata e o Dragão, Sinos de Natal, D. Patinha vai ser miss, Os Saltimbancos, Irene, Inês sem Pedro, Iaiá Boneca, Society em Baby-Doll, Os Inimigos não mandam flores, A ratoeira, A revolução dos Beatos, TEMA Conta Zumbi, Mistérios dos sexos, Quem Casa, quer casa, Navalha na Carne*, dentre outros.

⁸³JORNAL O ESTADO DO MARANHÃO. **Reynaldo Faray na Arte Cênica do Maranhão**. São Luís, 21 set. 1977.

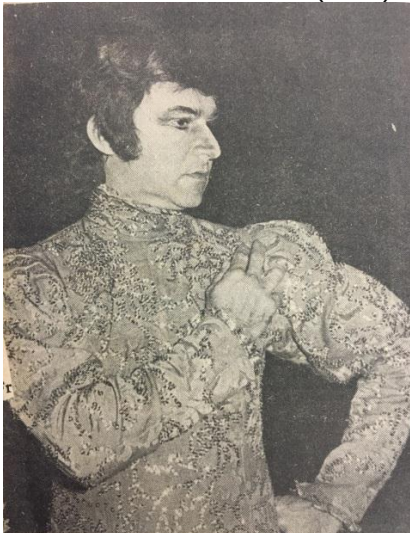
São Luís, que após transitar pelas cidades de Belém, Macapá e Rio de Janeiro, em 1957, Reynaldo Faray retorna a São Luís ávido por colocar em prática aquilo que havia aprendido e visto, sobretudo, no Rio de Janeiro, em cursos de Balé e na Escola de Teatro de Dulcina de Moraes⁸⁴.

Imagem 9 - Reynaldo Faray



Fonte: Jornal *O Estado do Maranhão*, de 21 de setembro de 1977.

Imagem 10 - Reynaldo Faray no espetáculo *Doroteia vai a Guerra*, de Carlos Alberto Ratton (1979).



Fonte: Jornal *Diário do Povo*, de 06 de setembro de 1979.
(Foto: Azoubel)

⁸⁴Essa escola, no ano de 1955, data de sua fundação pela atriz Dulcina de Moraes, denominava-se FBT- Fundação Brasileira de Teatro. A FBT funcionou treze anos no Rio de Janeiro, depois se transferiu para Brasília. Foi considerada a mais importante escola de teatro do Rio de Janeiro de então (CARVALHO, 1989, p. 185).

Segundo registro feito por Darlene Vitória Silva Ewerton⁸⁵, que entrevistou esse artista no ano de 2002, para dissertar sobre as suas contribuições para o teatro maranhense, após consecutivas idas e voltas de Faray ao Rio de Janeiro, decidiu, por motivos também financeiros, permanecer em São Luís, onde trabalhou na Rádio Difusora, e depois como datilógrafo na firma Francisco Aguiar. Faray precisou utilizar, por algum tempo, o pseudônimo Paulo Nolasco para realizar alguns trabalhos no teatro, uma vez que na casa dos seus tios, onde teria sido acolhido, após seu retorno do Rio de Janeiro, a ideia de trabalhar com teatro não era muito bem recebida. E foi então que Fernando Moreira (1930-1994), importante figura da intelectualidade de São Luís, que era amigo de Reynaldo Faray, o apresentou a Elza Prado, assistente social do Serviço Social do Comércio (SESC), em São Luís, que o convidou a dar aulas de teatro e balé nessa instituição (EWERTON, 2003, p. 54).

Sobre esse momento, o escritor e dramaturgo, Fernando Moreira, lembra:

[...] eu era muito amigo de uma diretora do SESC. Ela estava justamente querendo criar um grupo teatral. Meu papel foi só encaminhar a pessoa ideal para o que ela queria. Não tive uma participação muito importante. Depois, Reinaldo montou uma peça minha *A verdade acerca da Beata*, que era uma peça policial, imagina! (LEITE, 2007, p. 133).

Recorda Faray, em entrevista para produção do livro *Memória do Teatro Maranhense* (2007), de Aldo Leite, diz que, quando chegou a São Luís no fim da década de 1950, fazia-se, segundo ele, um “teatro de uma forma bem antiga”. Relata o artista:

Copiava-se o papel de cada um colocando a deixa (última palavra do personagem com quem se contracenava). Então, quando eu cheguei no Rio, vi que cada um tinha o seu próprio texto. Lia-se em conjunto. Aqui não, cada um lia a peça para si. Acho que nem lia, só quem lia era o diretor. Ele lia e os atores pegavam os seus papeis. O diretor dizia, o papel é assim, assim, assim... e cada um fazia como podia. Quando eu vim do Rio, não. Eu já sabia que tinha que ler o texto todo; a preocupação com a época da peça, o local que se passava; a classe social, a situação e a iluminação. Há que se ter cuidado com a indumentária, com o estilo do figurino. Não se pode colocar Julieta vestida de qualquer forma. Só se for feita uma transposição para os dias atuais (LEITE, 2007, p. 168).

Reynaldo Faray desponta, no cenário artístico de São Luís, imbuído de um amálgama de referências artísticas que iam, desde experiências com a atriz e

⁸⁵EWERTON, Darlene Vitória Silva. **A contribuição de Reynaldo Faray no panorama teatral maranhense a partir da década de 50**. São Luís. (Monografia Curso de Educação Artística), 2003.

empresária Dulcina de Moraes, passando pela escritora Maria Clara Machado, Junito Brandão, Paulo Monteiro da Fonseca, o diretor italiano Adolfo Celi, à famosa atriz francesa Henriette Morineau. Afora esses nomes, Faray trabalhou na TV Rio e Tupy, assim como acompanhou de perto a expressiva potência produtiva seriada do *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC), de São Paulo, do qual trará para São Luís perceptíveis influências.

Com a oportunidade de contrato no SESC, em São Luís, Faray criou o *Teatro Escola do SESC-SENAC*, onde oferecia aulas de interpretação, improvisação, cultura da voz e ginástica rítmica. Esse novo empreendimento artístico, voltado para a classe comerciária de São Luís, foi inaugurado em 04 de abril de 1959, segundo o jornal *Pacotilha*, de 25 de março desse mesmo ano. Entre outras atrações que marcaram a solenidade de inauguração, consta o nome do jovem artista Reynaldo Faray, em um recital de declamação poética, onde o jornal exibe sua formação, “Diplomado pela Academia de Teatro “Dulcina de Moraes, no Rio””, como estratégia de atração da juventude ludovicense. Segundo a matéria publicada pelo *Pacotilha*, a Escola-Teatro SESC-SENAC tinha como principal finalidade o desenvolvimento das artes cênicas entre os comerciários, contribuindo, assim, para a educação do público. Ainda segundo as informações do jornal, cedidas por Reynaldo Faray e Benedita Lopes da Silva, diretor e secretária, do Teatro-Escola, tinha-se como meta encenar mensalmente peças teatrais para o público em geral e, em especial, para os comerciários (PACOTILHA, 25/03/1959). No recital, Reynaldo Faray recitou poesias de Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt, dentre outros contemporâneos maranhenses.

Para Ubiratan Teixeira (2012, p. 78), seus trabalhos eram pouco expressivos. O crítico localiza essa primeira experiência de Faray, onde, segundo ele, o embrião do seu estilo começou a se manifestar, em um casarão pomposo na Rua Oswaldo Cruz, no Centro de São Luís. Entre 1957 e 1958, Reynaldo Faray dirige as peças *O Rapto das Cebolinhas*, de Maria Clara Machado, *Irene*, de Pedro Bloch, *Sesc Folies*, *A verdade acerca da Beata*, do dramaturgo maranhense, contemporâneo e amigo de Faray, Fernando Moreira; assim como um *Raio de Sol*, de Guglielmo Zorri, e *A Grande Estiagem*, de Isaac Gondin Filho. Essa última, segundo Faray (2007, p. 49), teria sido sua melhor direção nesse primeiro momento, Conforme Ewerton (2003):

As peças eram montadas no próprio SESC e o público era restrito ao “pessoal” de lá (destaque da autora). Eles queriam mostrar o trabalho para a

cidade. Montaram apenas “Irene” de Pedro Bloch. Não havia muito público visto à época o cinema e o rádio tornaram-se a preferência da sociedade local (EWERTON, 2003, p. 57).

Após dois anos de experiência, nessa instituição, e o expressivo aumento de interessados naquilo que Faray propunha, o artista deixa o SESC “não concordando com certas ideologias” (FARAY, 2007, p. 169) não explicitando, assim, em suas entrevistas, o teor dessas ideologias, mas deixa subentender o elemento moralidade como uma possível causa dessa decisão. Reynaldo Faray, em entrevista a Darlene Ewerton (2003), rememora um novo agrupamento de jovens interessados no teatro e na dança, que também é composto por pessoas que haviam deixado o *Teatro Escola do SESC-SENAC*, e que agora o denominou de *Teatro de Equipe do Maranhão* (2003, p. 57). Este novo grupo, segundo Faray, “era uma coisa já meio profissional para a época. Cada um ganhava seu cachê” (LEITE, 2007, p. 169).

Simultaneamente, ao conhecer a diretora do *Clube de Mães*, de São Luís, Dra. Elly Caracas, passou a prestar serviços para essa agremiação de senhoras da alta sociedade ludovicense. Reynaldo Faray define esse *Clube* da seguinte forma: “era uma sociedade filantrópica. Um grupo de senhoras da sociedade que se reunia para ajudar as mães pobres, através de cursos de bordado, culinária...” (LEITE, 2007, p. 169). Aldo Leite complementa afirmando que o *Clube de Mães* inicia com senhoras da sociedade local que ofereciam cursos de prendas domésticas, e que logo se expande oferecendo cursos de dança e teatro para seus filhos (LEITE, 2007, p. 53).

No que tange à afirmativa de Faray, acerca de um suposto começo de um “profissionalismo”, pautado na ideia de que os participantes do *Teatro de Equipe do Maranhão* recebiam cachê, Zelinda Lima, que era também associada ao *Clube de Mães*, e posteriormente, iria compor o *Teatro Experimental do Maranhão*, afirma que apenas Faray e o pianista, identificado como Nonato, eram remunerados; os demais eram recompensados com os figurinos, lanches e transporte. (ZELINDA LIMA, 2003)⁸⁶. Sobre isso, Faray também identifica as figuras de Dona Simone Faria ao piano, e a orquestra do Sr. “Chaminé” (FARAY, 2007, p. 169).

Acerca dessas relações, entre o artista e essas instituições sociais e artísticas, nos faltam fontes para melhor compreender em que momento o trabalho de Faray deixa de estar atado ao *Teatro de Equipe do Maranhão*, ou ao *Teatro de Adolescente*,

⁸⁶ Entrevista com Zelinda Lima concedida à Darlene Ewerton, em 17 de março de 2003, em São Luís, Maranhão.

também surgido nesse ínterim, e passa a ser do *Clube de Mães*, ou se essas instituições estão atreladas nos trabalhos produzidos pelo artista simultaneamente. Essas informações carecem de um olhar mais detalhado, o que não é possível ainda neste estudo.

Nesse período, inicia-se um expressivo número de produções artísticas dirigidas por Reynaldo Faray, a tomar como principais influências estéticas o modo de produção do *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC)⁸⁷, de São Paulo, pelo seu modelo de organização empresarial, idealizado pelo empresário da indústria, o italiano Franco Zampari, e financiado pela elite de São Paulo, o que coincide com o status do TEMA, e o expressivo trabalho voltado para o público infantil de *O Tablado*⁸⁸, de Maria Clara Machado, no Rio de Janeiro, além de outros nomes do teatro profissional do sudeste, a partir dos quais cria uma “escola farayana” que permeará a formação de inúmeros artistas da dança e do teatro em São Luís na segunda metade do século XX; inclusive Aldo Leite, autor de *Tempo de Espera*, tem sua formação prática, enquanto artista, nesse grupo, e laços fraternos e profissionais que só viriam a ser interrompidos com a morte de Faray em 18 de fevereiro de 2003, acometido de uma parada cardíaca.

O modelo de produção comercial criado a partir de então, quase empresarial/profissional, dá início a um microcosmo de relações capitalistas e alienantes onde os artistas adotam as demandas de um público específico, quase sempre não perturbado com o conteúdo exposto, indiferente às questões de linguagem, alheio aos debates políticos e sociais, pelo menos não concretizados no palco, como um repertório divertido e lucrativo para ambas as partes.

⁸⁷Fundado em 1948 pelo empresário Franco Zampari (industrial brasileiro de origem italiana, empresário artístico e principal fundador desse elenco e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, empreendimentos que enriqueceram a cultura nacional), que exerceu grande influência no panorama do teatro brasileiro de sua época, não só elevando o nível profissional do teatro nacional, como requintando a produção dos espetáculos, desde o repertório até a concepção cênica. No repertório, alternou peças de caráter estritamente comerciais com textos de alto valor artístico e literário, privilegiando os bons autores estrangeiros, muitos dos quais encenados pela primeira vez em nosso país. Dos dramaturgos brasileiros, apenas Abílio Pereira de Almeida conseguiu ter um de seus textos encenado pelo elenco. Essa política de discriminação do produto nacional atingiu também a seleção de diretores, período em que o país foi tomado por notáveis estrangeiros como Ruggero Jacobi (1920-1981), Luciano Salce (1922-1989), Gianni Ratto (1916-1934), Adolfo Celi (1923-1985), Flaminio Bollini Cerri (1924- 1978) e Ziembinski (1908-1978). Apenas o elenco, com exceção de Eugênio Kusnet (1898-1975), manteve os talentos brasileiros, revelando profissionais de alto nível como Paulo Autran, Walmor Chagas (1930-2013), Cleide Yáconis (1923-2013), Cacilda Becker (1921- 1969), Sérgio Cardoso (1925-1972), entre outros (TEIXEIRA, 2005, p. 255-256).

⁸⁸Grupo de teatro fundado no Rio de Janeiro, em 1951, por Maria Clara Machado. Dedicado inicialmente apenas ao teatro para crianças, diversificou o gênero ao longo de sua vasta experiência, instituindo, inclusive, um curso de arte dramática donde saíram os maiores expoentes das novas gerações de intérpretes do teatro brasileiro (TEIXEIRA, 2005, p.173).

Peças como *Chapeuzinho Vermelho*, de Maria Clara Machado, *Iaiá Boneca*, de Ernani Fornari, *Branca de Neve e os sete anões*, *Josefina e o Ladrão*, de Lúcia Benedetti, irão compor o repertório desse artista entre os fins de 1950 e ao longo de toda a década de 1960, responsabilizando-se pelos cenários, figurinos e direção. Faray conta que no *Clube de Mães* apenas as meninas tinham vez nas apresentações, o que limitava alguns trabalhos. Apenas nas peças no final do ano que ele conseguia que os irmãos e primos dessas alunas participassem dos espetáculos de encerramento do curso tanto de teatro quanto os de Balé (EWERTON, 2003, p. 57).

E foi em 1960 que, aquilo que teria ficado nas entrelinhas da motivação da saída de Reynaldo Faray do SESC, se evidencia quando esse artista decide apostar em um texto mais incisivo no *Clube de Mães*. Se não político, como estava se tornando o teatro localizado em outras cidades do Brasil, era perturbador, que tocava no pseudomoralismo típico da pequena burguesia da época. O encontro de Faray com o texto *Society em Baby-Doll*, de Henrique Pongetti, onde o autor satiriza essa pequena burguesia que a todo instante se confunde com a elite, esbarrou em frases como “Ah! não, professor, isso é muito indecente. [...] isso não fica bem para o *Clube de Mães*” (LEITE, 2007, p. 170); mesmo sem nem lerem o texto, o consideraram imoral (EWERTON, 2003, p. 58).

Imagem 11 - Espetáculo *Society em Baby-Doll*. Primeira montagem.
Da esquerda para a direita: Lourdes Tajra, Aldo Leite e Terezinha Rego.



Fonte: Arquivo pessoal de Aldo Leite

Imagem 12 - Espetáculo *Society em Baby-Doll*. Segunda montagem em 1962.



Fonte: Jornal *O Imparcial*, de 26 de setembro de 1962.

Ainda que impedido pelos ditames da moral do *Clube de Mães*, para desenvolver o texto de Pongetti, Faray reúne, a partir do seu amigo Gerd Pflueger, novos interessados em teatro. Nomes como Lourdes Tajra, Murilo Gandra, Terezinha Rego, Marly Boueres, Antônio Neves, Carlos Lima, Zelinda Lima, Ernst-Otto Pflueger, Bernardo Tajra, Carlos Lima, Zelinda Lima, Claudio Ramos, Maria das Graças Soares, Gerd Pflueger, Conceição Ramos, Ana Maria Ramos, Darcy Sampaio, Orlandira Matos e Aldo Leite deram início ao *Teatro Experimental do Maranhão*.

O nome do grupo, que pode conduzir a pensar o experimentalismo, o alargamento de formas, até mesmo certa vanguarda, surge de maneira improvisada, conforme afirma Faray em entrevista cedida à pesquisa de Jocenilde Pereira dos Santos (Jô Santos) *Grupo Teatral "Gangorra" - uma experiência de Teatro Universitário*⁸⁹, em 1994. Registra Santos (1994), ao contextualizar o surgimento desse grupo que, "montada a peça *Society em Baby-Doll*, [...], foi somente na hora de imprimir os ingressos da peça, que lembraram que o grupo não tinha nome e então colocaram o nome de Teatro Experimental do Maranhão (TEMA)" (SANTOS, 1994, p. 44).

Do ensaio à recepção do público, novos traços adviriam das mãos desse novo agrupamento de artistas. Relata Faray:

Quando eu cheguei não tinham refletores, usava-se a luz de ribalta. Era só gambiarra em cima e ribalta embaixo. Aí eu acabei com a ribalta. Mande tirar a ribalta e comecei a fazer refletores. Nós comprávamos lata de manteiga e colocávamos lâmpada dentro. Eu e seu Domingos, que era eletricista do Teatro Artur Azevedo nessa época. [...] todo mundo ensaiando, fazendo leitura de mesa que antigamente não tinha. Marcação, por exemplo, cada um fazia o que bem entendia, o diretor mais ou menos dizia o que queria, só que

⁸⁹SANTOS, Jocenilde Pereira dos. **Grupo Teatral "Gangorra"** - uma experiência de teatro universitário. São Luís (Monografia Curso de Educação Artística-UFMA), 1994.

em cada representação cada um ia para o lado que bem entendia (LEITE, 2007, p. 169).

Complementa Aldo Leite (2007), a partir de sua experiência e com programas de peças encenadas pelo TEMA, que a elaboração do espetáculo era muito bem cuidada, observando-se um rigor nos figurinos. No entanto, o elenco, ainda bastante jovem, e desprovido do cabedal de conhecimentos que Faray tinha, passava ao largo das discussões na criação. Segundo Leite (2007, p. 55), esses jovens eram “totalmente alheios a qualquer discussão teatral, em nada influía na concepção do espetáculo”.

Se por um lado o TEMA traz renovações na cena ludovicense, por outro coloca em prática um “teatro de diretor”, onde a concentração da criação e de poder na elaboração do espetáculo fica nas mãos do diretor. Reynaldo Faray decidia o texto, o figurino, as marcas de cena, a distribuição de papéis, assim como o tipo físico que estaria de acordo com a personagem. Aqui não podemos vislumbrar a ideia de coletividade na criação; característica essa percebível nos artistas que derivariam desse grupo, em suas novas experiências cênicas anos mais tarde.

O sucesso de público no primeiro espetáculo do TEMA, suas seriadas produções infantis, adultas, e de dança, com objetivos claros de formação de plateia, doravante o colocaria na memória do teatro realizado em São Luís, sobretudo, nos anos de 1960. Muito embora o sucesso de Faray começasse a se impor na cidade de São Luís no ano de 1960, esse mesmo artista ainda mantinha vínculos com o *Clube de Mães*, emancipando-se, posteriormente. No *Clube de Mães*, conta Aldo Leite (2007, p. 53), o sucesso dos espetáculos era garantido. Segundo Leite, as senhoras do *Clube* assumiam a responsabilidade na venda dos ingressos, transformando as estreias em um grande acontecimento social da cidade, e esse mesmo método por muito tempo foi estendido ao TEMA. É fundamental destacarmos alguns fatores para melhor compreender algumas narrativas.

Jamil Jorge, membro fundador da *Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais* (AMAI), ao rememorar o teatro produzido em São Luís na década de 1950 e o seu público, traz um dado importante para entender a ideia de “sucesso garantido”, registrado por Aldo Leite em seu *Memória do Teatro Maranhense* (2007):

Naquela época as famílias frequentavam o teatro. O povo quase não frequentava o Teatro Artur Azevedo. Era só gente da elite. Mas com o passar dos tempos, o público foi se misturando. Houve uma época em que havia rivalidade entre os grupos. A AMAI, quando ia representar, os elementos dos

outros grupos iam para a plateia rir, vaiar. Então eu tomei algumas providências: fui à polícia e consegui uns soldados. E na hora que eles começavam com a anarquia, eram postos para fora do Teatro. Isso só veio acabar quando Faray chegou aqui. Ele moralizou um pouco o teatro, porque os ingressos eram vendidos para as pessoas da sociedade, através do Clube de Mães (LEITE, 2007, p. 108).

A moralização aqui pode ser traduzida como a restrição do público a determinado grupo social. Tinha prioridade aos ingressos os familiares e amigos dos atores, ligados, inicialmente, ao *Clube de Mães* e, posteriormente, ao TEMA, que trazia alguns elementos vindos do primeiro. De acordo com as fontes encontradas, esse público, em sua maioria pertencente à classe dominante, transforma em presença os seus gostos literários e temáticos. Em outras palavras, a forma e o conteúdo propostos pelo TEMA serviam ao gosto desse público prioritário. Se algo agrada ou não agrada, não seria o público menos abastado que sinalizaria, mas as referências, os costumes, e a moral de um grupo social específico; como fizeram, por exemplo, em *Society em Baby-Doll*.

O *Teatro Experimental do Maranhão*, originariamente, em sua essência, é em sua grande maioria constituído por figuras pertencentes à alta sociedade ludovicense, e de outros amadores que conseguiam penetrar essa redoma de classe, como é o caso de Aldo Leite; utiliza-se de estratégias bastante eficazes para angariar uma plateia antes morna, ou atédescontente com o pouco que se via de teatro na cidade, ou que não atendia aos gostos específicos; assim como a escassez de espetáculos de outros lugares que deixaram de frequentar São Luís, devido, também, ao arrendamento do Teatro Artur Azevedo durante toda a década de 1950, que limitado à sua ribalta, comprometia o desenvolvimento cênico das grandes produções, e contribuía para o desinteresse do público de São Luís por essa arte.

Zelinda Lima⁹⁰, em entrevista a Aldo Leite, explica que o TEMA é criado com alguns vícios de montagem do *Clube de Mães*. O seu elenco ainda está pautado em nomes expressivos da sociedade ludovicense, o que, segunda ela, já garantiria uma parte do sucesso (LEITE, 2007, p.54). Um fator importante para compreensão desse aspecto está na dimensão social dos atores do TEMA. Para se ter uma ideia, Lourdes Tajra era oriunda de uma família de importância econômica e política do Maranhão. Sua mãe, Carmelita Bello, era de família tradicional maranhense, e seu pai, Moisés Tajra, descendente de libaneses, era empresário e proprietário dos cinemas Éden,

⁹⁰ Entrevista com Zelinda Lima concedida a Aldo Leite, em julho de 2000, em São Luís, Maranhão.

Roxy, Rialto, Rival, Ritz e Rivoli⁹¹. Gerd Pflueger, que se casaria com “Lourdinha”, como era chamada Lourdes Tajra pelos mais próximos, era piauiense, mas de descendência alemã; quando José Sarney assumiu o governo do Estado do Maranhão em 1966, Gerd Pflueger é indicado à direção do Teatro Artur Azevedo onde fica até início dos anos de 1970.

Para Zelinda Lima (2007), o TEMA continuava a ser um grupo da alta sociedade; sociedade a qual gostava de se exhibir, mesmo nos espetáculos infantis que eram, estranhamente, às vezes, apresentados às 21h, ou até mesmo às 23h; tinham as artes como um *hobby*, e o teatro como espaço de interação dos seus iguais. Esses dados lançam luz àquilo que Jamil Jorge menciona, ao se referir a Reynaldo Faray como o responsável por ter “moralizado” o teatro ludovicense apresentado no Teatro Artur Azevedo. “A crônica social dava cobertura ao acontecimento teatral e este acabava por se constituir, como no passado, num desfile de modas e modismos. Era *chic* ir ao teatro. Uma classe menos privilegiada temia ir ao teatro, tal o caráter classista imbuído (LEITE, 2007, p. 54).

Após o sucesso de *Society em Baby-Doll*, o TEMA se fixa, ao longo de toda a década de 1960 e início de 1970, na vida teatral de São Luís, de maneira a atrair uma plateia cativa, que volta ao teatro, após o arrendamento do teatro Artur Azevedo, e às suas restritas apresentações teatrais; eclipsa os demais grupos locais que não tinham a mesma estrutura desse agrupamento. A busca por novos textos, seja infantil, seja adulto, revelava uma capacidade de querer se experimentar no domínio da maquinaria e das técnicas cênicas que, embora incipientes em alguns momentos, distinguia-se dos artifícios usados pelos demais amadores locais, assim como deixava-se, cada vez mais clara, a não assunção política partidária no seu fazer artístico, bastante recorrente nesse período, mesmo que as escolhas dos textos, originalmente, trouxessem um caráter político, como é o caso das peças *Gimba, o presidente dos valentes* (1963), texto de Gianfrancesco Guarnieri, montado originalmente no *Teatro Arena*, de São Paulo, em 1959, e *TEMA MONTA ZUMBI* (1971), baseado no texto *ARENA conta Zumbi* (1965), de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal.

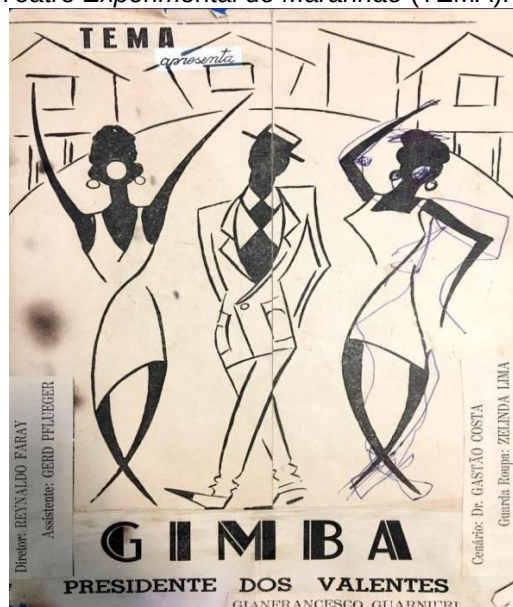
⁹¹ BUZAR, Benedito. **Maria de Lourdes Tajra**. São Luís. (crônica- Academia Maranhense de Letras), 05 de outubro de 2009. Disponível em: <http://www.academiamaranhense.org.br/blog/maria-de-lourdes-tajra/>

O *Teatro de Arena*, grupo no qual foram encenados os textos os quais Faray remontou no TEMA, desde 1958 vinha, na cidade de São Paulo, num processo de busca de uma dramaturgia nacional, seja na autoria, seja no conteúdo posto na cena, e que discutisse a exploração do sistema capitalista no cotidiano do sujeito não pertencente à classe dominante. Nesse momento o Brasil vivia um pujante crescimento desenvolvimentista aguçado pelas políticas de expansão e industrialização do governo Juscelino Kubitscheck. Em *Gimba, o presidente dos valentes*, Guarnieri coloca em cena as comunidades do morro e a influência dos ditames pequeno-burgueses corporificados no herói da peça. Herói este que após passar um tempo fora de sua realidade de marginalidade retorna com seu discurso transformado, e a problematização daquela realidade feita por ele, anteriormente, agora passa a não ter tanta importância.

Em *Arena conta Zumbi*, a universalidade da figura política e de liderança de Zumbi dos Palmares convocada é central no resgate de uma brasilidade, ligando a busca por liberdades dentro de um contexto de perseguição e exploração escravista do século XVII ao contexto de então, de ditadura e repressão das liberdades individuais e coletivas. A encenação orquestrada pelo *Arena* constituiu-se em bases técnicas e teóricas levantadas pelo intelectual e artista Augusto Boal (1931-2009), onde se utilizou de procedimentos como a desvinculação do ator da personagem; perspectivas narrativas una; o ecletismo de gênero e estilo, assim como o uso de músicas (ROSENFELD, 1982, p. 12-13)⁹².

⁹² ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Imagem 13 - Cartaz do espetáculo *Gimba, o presidente dos valentes* (1963)
Teatro Experimental do Maranhão (TEMA).



Fonte: Centro de Documentação e Memória do Teatro Arthur Azevedo.

Imagem 14 - Cena do espetáculo *Gimba, o presidente dos valentes* (1963).
Teatro Experimental do Maranhão (TEMA).

Em cena os atores Orlandira Matos e Reynaldo Faray



Fonte: Centro de documentação e memória do Teatro Arthur Azevedo.

É possível verificar na Imagem 13, referente ao espetáculo *Gimba*, que o ator e diretor Reynaldo Faray, em cena, com a atriz Orlandira Matos, pinta-se com uma tonalidade escura para se aproximar fenotipicamente do personagem central do texto de Guarnieri. Essa imagem, ainda que esse não seja o debate central desta pesquisa, pode sugerir uma investigação mais aprofundada acerca da presença de artistas negros no grupo de Faray, sobretudo na década de 1960.

Para exemplificar a nulidade aplicada ao texto de Guarnieri e Boal ao escolhê-lo, numa fase em que o TEMA busca uma reformulação de seus métodos de

montagem de espetáculos e temáticas, Reynaldo Faray atem-se ao que ele considerou como “sucesso” do espetáculo do Arena, supondo poder agradar da mesma forma a plateia de São Luís, assim como a atualidade do texto e das músicas, bem como provocar os atores do grupo numa proposta de interpretação distinta das que vinham sendo realizadas. Para Aldo Leite, ator desse mesmo espetáculo, “o diretor tenta dar continuidade a uma mudança nos rumos do grupo. Mas apenas uma mudança estética, tentando fugir do rótulo de arrumadinho” (LEITE, 2007, p. 63, grifo do autor).

Narra Leite (2007) que, mal se compreendida a proposta do Sistema Coringa, executado nos espetáculos do *Arena*, que consistia, *grosso modo*, no antagonismo protagonico dos atores em relação aos personagens, podendo estes assumirem a consciência de todos eles em um único espetáculo, em outras palavras, o Coringa é o sujeito onisciente do espetáculo (ROSENFELD, 1982, p. 19); o TEMA a usa, mas sem as discussões teóricas e estéticas, além dos objetivos que tal proposta deseja provocar no público, para “referendar a continuidade da forma aleatória como levávamos ao palco, até mesmo uma experiência com toda uma teorização, [...], coerente com os princípios do grupo paulista (LEITE, 2007, p. 63-64).

Interessa observar aqui que, paradoxalmente, o grupo de artistas amadores de teatro que dinamizou a forma de produção artística na cidade de São Luís, sobretudo, na década de 1960, apoiou-se numa alta sociedade ludovicense nem sempre tão democrática em seu acesso. Pode-se imaginar o TEMA sem os auspícios da alta sociedade e pequeno-burguesa de São Luís dos fins dos anos 1950 e 1960? As escolhas estéticas de Reynaldo Faray e de seu grupo estão apenas vinculadas a uma afeição estética, ou a adoção dela estão relacionadas às relações de apoio de uma determinada classe? As saídas pela tangente de assuntos e procedimentos políticos, em seus espetáculos, foi apenas uma pura falta de conhecimento e entrosamento com aquilo que já estava em discussão, sobretudo, depois do Golpe de 64, ou uma posição política diante do novo sistema e dos financiadores dos seus espetáculos em não quer se comprometer? Qualquer caminho adotado aqui, não deixa de ser política.

Há ciclicidade histórica, pois alguns elementos de um teatro atrelado às classes dominantes organizados na primeira metade do século XX, em São Luís, reaparecem com uma nova vestimenta. A isso, o historiador inglês, Peter Burke,

categorizaria como os *paradoxos gêmeos da tradição* (BURKE, 2005)⁹³. Para Burke, “uma aparente inovação pode mascarar a persistência da tradição. [...] inversamente, os signos externos da tradição podem mascarar a inovação” (BURKE, 2005, p. 39). Alguns traços do passado vêm a reboque nas relações sociais que o teatro condiciona.

De maneira ambígua, o *Teatro Experimental do Maranhão* traz em sua essência, como já mencionado, certa resistência, ao querer, inicialmente, por em cena um texto que geraria atritos com a condição social do público que lotava suas apresentações, porém, profundamente assegurado numa sociedade que impunha limites morais, se não direto, mas indiretamente, ao que era mostrado.

Essa relação, sobretudo de Reinaldo Faray, com grupos da alta sociedade lhe renderia, e por extensão ao TEMA, a atribuição de uma suposta alienação ao longo de toda a década de 1960 e 1970. Obtendo relações de patrocínio em determinados momentos do Estado do Maranhão, na figura dos governadores José Sarney e Pedro Neiva de Santana, e de outras representações públicas e privadas do Maranhão para apresentações em alguns festivais importantes fora do Maranhão, é compreensível o não engajamento declarado, assim como o atendimento a uma formalidade comercial, pautada no esteticismo. Tácito Borralho (2005), adverte:

Mesmo com possíveis “defeitos e vícios”, não é justo desabonar o TEMA como fenômeno de transformação que ele demonstrou ser no panorama do teatro maranhense. Se era um grupo formado pela elite pequeno-burguesa da cidade não cabe aqui discutir. Apenas salientar que suas funções estéticas não tinham nenhuma preocupação com o público de baixa renda e que não se preocupava com a produção popular, o que não fez desaparecer nem enfraquecer. Ao contrário, serviu de referencial estético para os encenadores populares (BORRALHO, 2005, p. 31).

A escritora e poetisa Arlete Nogueira da Cruz Machado compreende o líder do TEMA da seguinte maneira: “ele sabia muito sobre o teatro, muito... ele era um teatrólogo e um bom diretor; o problema dele era a ligação que ele tinha mentalmente com uma classe que ele precisava honrar. Esse que foi o problema” (MACHADO, 2020).

Dando um salto para o ano de 1972, destacaremos outro *pressuposto* fulcral para o teatro maranhense que abre novas perspectivas estéticas, políticas e de linguagem, além de por em constante revisão as bases do teatro que vinha sendo feito até então em São Luís. Se o amadorismo do TEMA se impõe enquanto inovação na

⁹³ BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

reformulação da relação com o texto, a consciência dos atores da trama a ser colocada no palco, assim como a postura dos atores em relação ao teatro e à sua maquinaria, é com o *Laboratório de Expressões Artísticas* (LABORARTE), que o esgarçamento da linguagem artística pautada, simultaneamente, em expressivos encenadores europeus (como, por exemplo, Adolphe Appia e Jerzy Grotowski) e a apurada engenharia dos diversos criadores da cultura popular do nordeste tomam forma; além do entendimento político da arte, tanto em relação aos fatores exógenos, universais, quanto a própria forma de organização adotada desse laboratório.

Se no TEMA o agrupamento origina-se na verticalidade de um indivíduo que reúne os demais elementos para formar um grupo, aqui as noções de sociabilidade, coletividade e horizontalidade estão na raiz da criação do LABORARTE. O modo de organização de um grupo, tendo em vista estes que estão no nosso horizonte aqui em pauta, não raro traduzem as estruturas sociopolíticas e econômicas de uma dada realidade.

Outro fator são as referências ideológicas de seus participantes, mas, sobretudo, de quem lidera essa organização cultural. Reynaldo Faray vinha de uma relação com a arte (Balé e Teatro) permeada pela visão empresarial da coisa; agora, como um dos mais expressivos nomes do LABORARTE, a partir do qual esse coletivo adotou uma série de sugestões nos mais vários campos do conhecimento e, sobretudo, advindas de sua experiência pessoal, Tácito Borralho (1948-) embora também houvesse passado por experiências empresariais, lidou de maneira distinta; antenado com os aspectos estéticos e políticos da tradição teatral ludovicense, assim como os do seu presente.

Imagem 15 – Imagem de Tácito Borralho



Fonte: Arquivo pessoal de Tácito Borralho

O número de publicações acadêmicas ou textos livres acerca desse importante movimento estético e político da cultura em São Luís nos anos de 1970, permite a compreensão da sua origem nas seguintes falanges: a primeira diz respeito às experiências teatrais de Tácito Borralho com o *Grupo Teatro de Férias do Maranhão*, e seu repertório artístico adquirido no Recife; a segunda a partir de um grupo mais voltado para dança popular, denominado de *Grupo Chamató*, e o ultimo, também fundamental, através da reunião de alguns poetas antipassadistas designado de *Movimento Antroponáutica*⁹⁴, sobretudo o poeta Valdelino Cécio.

Tácito Borralho, ao reavivar suas memórias sobre as origens do LABORARTE em seu livro *O Boneco- Do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O Cavaleiro do Destino* traz à tona um debate ainda pouco verificado nos registros sobre o teatro em São Luís entre os anos de 1960 e 1970: a presença dos estudantes no processo de radicalização nos movimentos culturais contra a ditadura na Brasil e a um estado de coisas consequentes daquela, como o cerceamento da livre expressão.

⁹⁴Algumas fontes que reiteram as afirmações indicados no corpo do texto: **O Boneco-Do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O Cavaleiro do Destino**, de Tácito Borralho (2005); **Tácito Borralho In: Memória do Teatro Maranhense**, de Aldo Leite (2007); **Laborarte: integração e diversidade**, de Ana Carolina Magalhães Mendes (1999); **A trajetória política e teatral do Laborarte de 70**, de Maria da Paixão Araújo de Castro (2002); **Grupo Grita: sua estética e sua política**, de Maria José Lisboa Silva (2002); **Um ensaio sobre o teatro em São Luís na década de 70: espetáculos teatrais Tempo de Espera e O Cavaleiro do Destino**, de Rosângela Cutrim Santos (1998); Entrevistas com Tácito Borralho (2015, 2019, 2020).

Esquece-se a impetuosidade e o imediatismo, como componentes próprios da juventude e, que nesse contexto, contribuiu de maneira positiva para as lutas contra a moralidade fascista e a repressão militar que apertaram o cerco em 1968, com a edição do Ato Institucional nº 05 (AI-05), especialmente em relação aos estudantes universitários e secundaristas, os quais viam, alguns mais radicais, a saída daquele estado de coisa, via luta armada, conforme sustenta o sociólogo brasileiro, Marcelo Ridenti, ao afirmar que a maioria dos membros das organizações de esquerda amada eram estudantes e intelectuais, de origem pequeno-burguesa (RIDENTI, 2010, p. 107)⁹⁵. Esquece-se, também, quando se trata do teatro dos anos de 1970, que está se falando em parte de jovens, de estudantes irrequietos, ávidos de um debate político e desejos de transformações sociais.

Borrvalho (2005) afirma que, “reprimidos pela ditadura, os movimentos jovens estudantis buscavam nos grupos de igreja e nos salões paroquiais, territórios mais ou menos livres onde logravam o exercício do debate” (BORRALHO, 2005, p. 37). No entanto, a prioridade dada à espiritualidade refreava os impulsos revolucionários. Ainda, segundo Tácito Borrvalho, a dialética do movimento católico, que acolhia os jovens revolucionários, os impedia de apostarem em medidas mais radicais como a integração na luta armada; no entanto, esse mesmo movimento não expelia quem decidisse apostar entrar nessas propostas (BORRALHO, 2005, p. 38). Do ceio da Comunidade de Jovens Católicos de São Pantaleão, onde jovens artistas idealistas mesclavam trabalhos artísticos e sociais, nasce um grupo denominado de *Teatro de Férias do Maranhão* (TEFEMA), onde suas atividades eram sempre ativadas no período de férias do seu idealizador, Tácito Borrvalho, que também dirigia o *Grupo Armação*, no Recife.

Com o TEFEMA, Tácito Borrvalho apresentou em 1970 a peça *Uma meia para um par de homens*, de sua autoria e direção, no qual já demonstrava entender o poder da arte para fins de denúncia e debate social. Sobre essa experiência, diz Borrvalho:

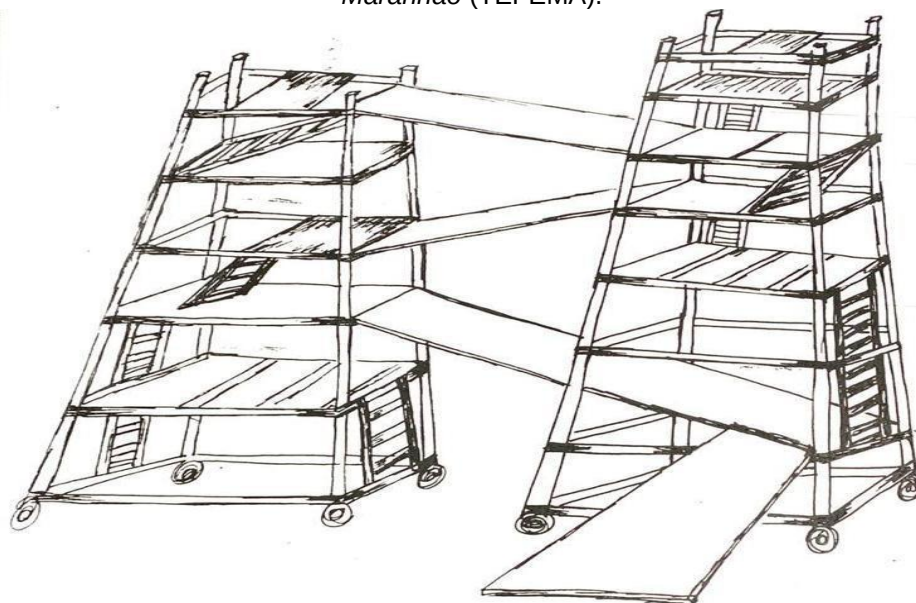
[...] eu pensei em fazer uma peça que a gente abordasse dois problemas: um era a droga entrando na juventude maranhense; os caras ficavam de baixo de elevado que tinha aqui para fumar maconha não sei se usava outra coisa. Mas, então aí a gente fez um texto, os personagens eram tudo psicodélicos, a cabeleira de palha de aço, aquela mais grossa, então fazia umas perucas muito loucas, e umas roupas bem psicodélicas; não era hippie, era maluco mesmo. Eles se drogavam, e era um poema. Eu nunca tive juízo! Mas assim, mas era uma coisa mais poética, mais para refletir a miséria em que eles

⁹⁵RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

estavam ficando, era o sair da realidade. De repente essa parte do espetáculo todinha, a primeira parte, era essa reflexão, mas não tinha uma coisa falsa moralista. A segunda parte era o sobre o incêndio do Goiabal, que era uma coisa... que eu vivenciei (BORRALHO, 2019)⁹⁶.

Para o TEFEMA o que importava, nesse momento, não era apenas a montagem, mas a reflexão sobre as transformações sociais que estava ocorrendo em São Luís, “o jovem estava ficando descabelado, cabeça de louco, e não era mais capaz de enxergar as mazelas sociais (BORRALHO, 2020), associado a essa temática, um incêndio ocorrido no dia 14 de outubro de 1968, no Bairro do Goiabal, às margens do Rio Bacanga⁹⁷, região central de São Luís, obriga diversas famílias a migrarem para outra região da cidade. A primeira parte do espetáculo resumia-se à marginalidade social, à alienação da juventude pelas drogas, com a escritura do texto coletiva e a segunda tratava-se da marginalidade econômica, a miséria e afome no incêndio do Goiabal, com autoria do texto de Tácito Borralho (BORRALHO, 1997, p. 06)⁹⁸.

Imagem 16 – Cenário do espetáculo *Uma meia para um par de homens* (1970), *Teatro de Férias do Maranhão* (TEFEMA).



Fonte: Arquivo pessoal de Tácito Borralho

⁹⁶ Entrevista com Tácito Borralho concedida a Gilberto Martins, em 15 outubro de 2020.

⁹⁷ Para saber mais sobre o incêndio do Goiabal e o nascimento do Bairro Anjo da Guarda, ver artigo de Marcelo Lima Costa- **Das chamas nasce um Anjo: a formação do bairro Anjo da Guarda, em São Luís do Maranhão no contexto do milagre econômico (1968-1980)**. Disponível em: <file:///D:/ARQUIVOS/Downloads/Das%20chamas%20nasce%20um%20Anjo.pdf>. Acesso em 29 de abril de 2021.

⁹⁸ BORRALHO, Tácito. **O Cavaleiro do Destino e a cenografia no Maranhão dos anos 70**. (Trabalho dedicado à disciplina Renovações Cênicas do Século XX-PPGAC/ECA/USP), 1997.

A perspectiva de teatro de Tácio Borralho, antes de criar o LABORARTE, com outros jovens artistas de São Luís, traz inovações de linguagem que vão da temática à forma dos seus espetáculos e da dramaturgia. Para exemplificar os rumos que esse artista estava propondo a uma cidade onde a referência estética estava limitada a uma plasticidade que se queria a mais próxima da realidade, Borralho descreve a sua proposta para o espetáculo *Uma meia para um par de homens* da seguinte forma:

Com um título alegórico tentando sintetizar a encenação de dois espetáculos de trinta minutos de duração cada um, *Uma meia para um par de homens* utilizava o mesmo espaço cênico e uma única concepção cenográfica. Constava de dois cavaletes, um de três e outro de quatro metros de altura (na verdade, duas torres para afinação de iluminação do próprio teatro), de madeira e com roldanas para deslocamento. Postados um de cada lado do palco, a partir da metade do espaço cênico, para os fundos, serviam de suporte para as rampas e passarelas confeccionadas com tábuas de andaime de construção civil. Concebido nos moldes construtivistas, com material aparente, sem pintura ou qualquer outro tipo de acabamento, era a iluminação que determinava a aparência e definia a ambientação. A primeira parte do espetáculo utilizava a construção como fundo, fazendo parecer uma obra de construção civil interrompida ou uma ponte, ou mesmo as ruínas de um viaduto. A iluminação privilegiava os atores e o cenário era uma grande silhueta, bem apropriada à ação e a evocação de submundo (BORRALHO, 1997, p. 06, grifo nosso).

No que diz respeito à segunda parte do espetáculo, continua Tácio Borralho:

Torres e passarelas eram utilizadas como pontes de palafitas, ambientes de casebre, etc., com iluminação suficiente para mostrar a ação e seus quadros. Quando irrompe o incêndio, toda a metade do palco para o prosscênio fica escura e a estrutura do cenário, envolvendo atores e objetos, enfim, toda a ação fica iluminada de um vermelho intenso, obtido (naquela época) com esforços de refletores de fachada de prédios (iluminação de rua), proporcionando uma luz chapada e insuportável, contrastando com a dinâmica do corpo dos atores em movimento frenético. Transmitem a sensação de que as figuras (atores e objetos) se transformavam em imagens de película fotográfica em negativo, vistas sob a luz neutra do laboratório de revelação (BORRALHO, 1997, p. 07-08).

Esse espetáculo, onde os efeitos de construção, armação, linhas e ritmo do cenário, além de surpreender o público, marcava o começo de uma década de muitas ousadias, no palco do Teatro Artur Azevedo. Assim, a inquietação estética do momento, adicionada à escassez de recursos dos grupos jovens, contribuíram para tomada de posição que viola os cânones daquela casa oficial de espetáculos. A experiência desse espetáculo foi, de alguma maneira, a primeira produção do LABORARTE, o espetáculo embrião, pois alguns dos jovens atores que estavam

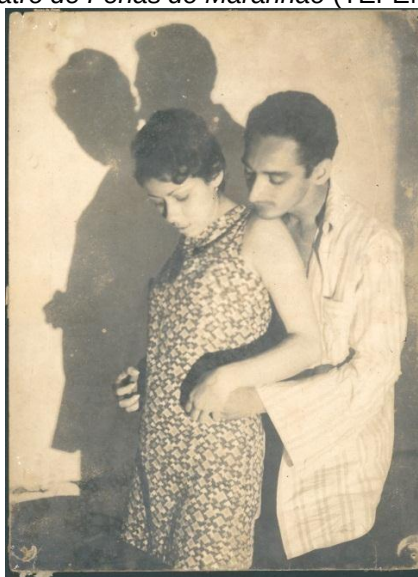
envolvidos nesse grupo, participariam da criação do LABORARTE, de maneira oficial, posteriormente. (BORRALHO 1997; 2005; 2007).

Imagem 17 - Nair Martins e Juvenal Cardoso
Cena do espetáculo *Uma meia para um par de homens* (1970), *Teatro de Férias do Maranhão* (TEFEMA).



Fonte: Arquivo pessoal de Tácio Borralho.

Imagem 18 - José Ribamar Martins (Ribinha Martins) com atriz não identificada.
Cena do espetáculo *Uma meia para um par de homens* (1970),
Teatro de Férias do Maranhão (TEFEMA).



Fonte: Arquivo pessoal de Tácio Borralho

Outra falange constituidora do movimento LABORTARTE, em São Luís, foi o *Grupo Chamató*. O cantor e compositor maranhense César Teixeira, em entrevista ao

*Suplemento Cultural do Serviço de Imprensa e Obras Gráficas do Estado (SIOGE)*⁹⁹, na edição comemorativa de 18 anos de criação do LABORARTE, em 1990, lembra que antes da criação do LABORARTE, houve uma tentativa de integração entre músicos, atores e as pessoas envolvidas com dança, através da bailarina Regina Telles¹⁰⁰. Essa integração de indivíduos de linguagens artísticas distintas ficou chamado de *Chamató*. César Teixeira (1990) lembra da dificuldade de espaço para ensaios, até que se conseguiu uma sala na parte de trás do Ginásio Costa Rodrigues (SIOGE, 1990, p. 09).

Caracterizando-se enquanto um “grupo folclórico”, segundo César Teixeira (1990), “chamavam-se as pessoas lá da Madre Deus, Vavá, Tabaco, essa turma, para ensaiar, por exemplo, como se toca uma matraca, como eram as toadas, a gente gravava e ia estudar. A partir dele, havia um trabalho de estilização desse grupo” (SIOGE, 1990, p. 09). Ainda sobre esse aspecto, Tácito Borralho, que também foi entrevistado para essa edição do Suplemento de Cultura, acrescenta ao ser questionado se com a proposta do *Chamató*, eles já realizavam experiências da linguagem artística, ele responde:

Não. Com o *Chamató* a gente começa a estudar dança folclórica pretendendo uma revolução da linguagem, quer dizer, não copiar a dança, assim e tal, ele era mais estilizado, quer dizer, aprender a estilizar, quer dizer uma linguagem mais contemporânea, mas um popular não do povo, um popular já estudado, é por aí o *Chamató* (BORRALHO, 1990, p. 06, grifo nosso).

O músico César Teixeira lembra o seu papel, assim como o de outros dois músicos envolvidos com essa proposta, Sérgio Habibe e Cirano Gandra, que consistia em uma espécie de assessoria musical, observando os ritmos, estudando-os e interferindo nas propostas práticas. Teixeira acrescenta aos dados falados em entrevista que, o *Grupo Chamató* tinha seus dançarinos e fazia espetáculos públicos, sempre tendo como essência do seu trabalho os ritmos populares. Essa experiência seria um embrião daquilo que viria a ocorrer algum tempo depois, prognostica o artista (TEIXEIRA, 1990, p. 06).

⁹⁹ **LABORARTE 18 ANOS DE IDEALISMO ATUANTE.** Suplemento Cultural do Serviço de Imprensa e Obras Gráficas do Estado (SIOGE). São Luís, Ano III, nº 12- Nov/Dez, 1990.

¹⁰⁰ Maria Regina Soares Telles de Sousa (Regina Telles) é atriz e bailarina/coreógrafa. Nasceu em 23 de novembro de 1951, em São Luís do Maranhão. Foi uma das atrizes fundadoras do LABORARTE, compondo a equipe do Departamento de Artes Cênicas. (PERFIL CULTURAL E ARTÍSTICO DO MARANHÃO, 2006, p.03).

Após o retorno de Tácito Borralho a São Luís, em 1971, acompanhado de outros atores pernambucanos, Tarcísio, Anselmo Quequéu e Flávio Costa, Borralho cria um grupo de teatro que trazia o mesmo nome do grupo no qual era membro no Recife¹⁰¹. Tácito Borralho afirma que o *Grupo Chamatô* era uma proposta do grupo de dança dentro do *Grupo Armação*, que estava sendo fundado naquele momento (BORRALHO, 1990, p. 06). Ainda sobre essa experiência, lembra Borralho (2020):

Cláudio Vaz nos chamou na prefeitura porque o Maranhão tinha que levar uma atividade para o JEBS, interestaduais, jogos brasileiros estudantis. Aí tinha que ter uma coisa, aí Regina sabia só dançar e tinha que fazer uma coisa maior que era pegar todos os folguedos e criar uma apresentação. Nós criamos um espetáculo com pessoal que era estudante que ia para o JEBS. A partir daí foi tão boa que criamos o grupo *Chamatô* de dança popular, tinha um balé popular do Recife, o balé Popular da Bahia, a gente quase que ia criar um balé popular. Depois veio o meu colega Américo Azevedo, e cria o Cazumbá (BORRALHO, 2020, grifo nosso).

A terceira e última falange que compõe a tríade originária do movimento LABORTARTE, é o *Movimento Antroponáutica*. Composto por cinco jovens poetas maranhenses: Viriato Gaspar, Raimundo Fontenele, Chagas Val, Valdelino Célio e Luís Augusto Cassas, no início dos anos de 1970. Os revolucionários jovens poetas entendiam que “já vivíamos a segunda metade do século XX e por aqui ainda eram perceptíveis traços do simbolismo e parnasianismo nas obras de poesias que eram

¹⁰¹Sobre esse momento, a então diretora do Teatro Artur Azevedo, Arlete Nogueira da Cruz Machado, registra em seu artigo *A obra fundamental de Tácito Borralho*, publicado no jornal *O Imparcial*, de 09 de janeiro de 1994: “a primeira vez que vi Tácito, dizia eu, foi em 1971, quando ele veio com uns estudantes de Pernambuco, onde então morava, com a peça *Antígona*, que ficou em cartaz no TAA, na exata semana em que, curiosamente, uma outra *Antígona*, de um grupo teatral de São Paulo, exibia-se na Fonte do Ribeirão. Vi as duas montagens paralelas, numa atenção que passou a se constituir para mim num dever: o de não faltar a qualquer evento cultural, enquanto dirigisse órgão público de cultura, quer fosse na área da literatura, do cinema, do teatro, da música, e das artes plásticas, nas dimensões do erudito e do popular, a fim de prestigiar os artistas e inteirar-me do que estava sendo feito no Maranhão. Procurada por Tácito que, na época, tinha em torno de vinte anos, e explicando-me ele de sua coragem de trazer aquele elenco do Recife, sem convite oficial ou outro qualquer, e não logrando a esperada bilheteria, estava em apuros para voltar com o grupo. imediatamente, possibilitei-lhe as condições de retorno por meio do órgão que eu dirigia e, naquele dia, estimei-o a regressar a São Luís, a fim de se juntar ao idealismo de Reynaldo Faray, quando ele me disse que já estava pensando nisso. Perguntou-me então se o Departamento de Cultura poderia oferecer-lhe um mínimo de condições de trabalho, ao voltar. Respondi-lhe que sim, apesar da precaríssima situação financeira do órgão naquele tempo e especificamente, naquele começo de governo. Infelizmente, Tácito Borralho retornou num instante muito difícil, particularmente para mim. Era final de fevereiro de 1972 e só soube que ele voltara, porque o vi entrando no TAA, num dia de espetáculo ali, lembrando-me nitidamente, como se fosse hoje, de tudo: de cabelos compridos, ele era uma figuramarcante. Vestia uma calça branca e um paletó de veludo negro, todo aberto, sem camisa por dentro, com apenas um colar com enorme dente de elefante junto à pele, que contrastava com o tom escuro do paletó. Eu estava numa frisa, e ele ao me ver ali, veio falar comigo e cobrar a promessa que lhe fizera. Expliquei-lhe que o momento era de fato particularmente difícil: eu me ausentaria naquela semana para ter meu filho e ficaria fora do DC, de licença-gestante, por três meses (JORNAL O IMPARCIAL apud MACHADO, 2006, p. 83-84).

lançadas. Os cinco propunham uma renovação urgente no fazer poético no Maranhão” (CASTRO, 2016)¹⁰². Segundo o escritor Natan Castro (2016), o *Antroponáutica* eram:

[...] todos poetas genuínos que tinham como interesse maior renovar a poesia no Estado do Maranhão, rompendo com as antigas escolas literárias do Século XIX que tanto influenciaram as gerações passadas. [...] Por volta de 1971 começaram os encontros num bar no Canto da Viração no Centro de São Luís, as reuniões eram regadas a cerveja e muita discussão em torno dos caminhos futuros da poesia maranhense. A princípio o primeiro passo era chamar a atenção da elite literária da capital, o que foi alcançado logo depois que nomes como João Mohana, Nascimento de Moraes, Arlete Nogueira, Jomar Moraes e Nauro Machado perceberam a chegada dessa nova leva de jovens poetas que buscavam mudanças no meio literário do Maranhão (CASTRO, 2016).

Segundo o escritor e poeta maranhense, Luís Augusto Cassas:

Escrevíamos na imprensa criticando o passadismo que, segundo nós, estava ameaçando retornar, com movimentos de trovadores, Academia Maranhense de Trovas, etc., que ocupava o espaço cultural da ilha, criando um clima de velhice e velhacaria. "O último trovador morreu em 1917", escreveu Drummond. Nosso intuito era afirmar a nossa juventude e pregar contra o que considerávamos, não sei se foi ideia do Viriato ou Fontenele, "os Waldiks Sorianos da literatura maranhense". Foi um exercício de demolição pública. Retirar o lixo das ruas. Pensávamos assim. (CASSAS, 2019, grifos do autor)¹⁰³.

A reunião desses três vieses, “uma ampla faixa da juventude recém-impedida de qualquer participação política e ansiosa por encontrar uma válvula de escape para o seu natural impulso de contestação” (MICHALSKI, 1979 apud BORRALHO, 2005, p. 38)¹⁰⁴ encontraria nas discussões de integração de linguagens artísticas, a priori, na pura intuição e sentimento, a busca por uma definição ao que fazer com a arte que já minha praticando. Nos encontros, reuniões constantes realizadas e conjugadas às suas linguagens, uma ideia é comungada pela maioria: “que um povo que reconhece como legítima a sua produção artística e cultural e a exerce com dignidade, apropria-se cada vez mais e melhor das suas formas de expressão, bem como das ferramentas que as produz” (BORRALHO, 2005, p. 38).

Observemos com atenção a centralidade das ideias desse grupo de jovens artistas e intelectuais, vindos de experiências as mais diversas. Propõe uma total consciência dos meios, das origens e das ferramentas de produção de um produto

¹⁰²CASTRO, Natan. **Movimento Antroponáutica - Atitude e Ousadia Poética No Maranhão em Meio ao Regime Militar**. Disponível em: <http://literaturalimite.blogspot.com/2016/02/movimento-antroponautica-atitude-e.html>. Acesso em 30 de abril de 2021.

¹⁰³Dados obtidos através de conversas via e-mail entre Gilberto Martins e o poeta Luis Augusto Cassas, em 24 de setembro de 2019.

¹⁰⁴MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

artístico. O inverso dos modelos comerciais de agrupamentos artísticos da época, onde o artista preocupava-se apenas em executar o seu papel e obter um produto consumível pelo público que compartilha das mesmas ideias.

Acreditavam que, com o enriquecimento advindo do seu autoconhecimento e fortalecido pela certeza do reconhecimento do seu produto, um povo passa a acreditar na sua força e a entender melhor o que é ser proprietário da sua produção (BORRALHO, 2005, p. 39). É o momento no teatro ludovicense, arriscamos a afirmar, em que a centralidade na ideia de povo, e das suas manifestações, o popular, ganha uma expressividade para além da exotividade populista eleitoreira, como vinha ocorrendo desde o início da década de 1960 no Maranhão.

Sobre esse ímpeto pela essência do povo, o popular, o sociólogo Marcelo Ridenti¹⁰⁵, ao refletir sobre a cultura e a política no Brasil dos anos de 1960 e 1970, resgata o conceito de “romantismo revolucionário” formulados por Michael Löwy e Robert Sayre. Esses dois últimos autores formularam tal conceito, diz Ridenti, a partir do contexto de Guerra Fria, em voga no mundo, entre os Estados Unidos e União Soviética, nos anos 1960, onde acreditavam poder surgir alternativas libertadoras no Terceiro Mundo. Conforme Ridenti, naquele contexto de surgimento do conceito de “romantismo revolucionário” determinados partidos e movimentos de esquerda, seus intelectuais e artistas estavam assentados na valorização da ação para mudar a história, para construir “o homem novo”, no que eles entendiam coadunar com os pensamentos de Karl Marx e Che Guevera. No entanto, afirma Ridenti, o modelo para esse novo homem estava no passado, idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, pretensamente, não corrompido pela modernidade urbana capitalista, o que possibilitaria uma alternativa de modernização que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro (RIDENTI, 2009, 135-136).

Em outras palavras, traduz-se no Brasil, a partir da década de 1950, intensificando-se no início de 1960, o sentimento de um retorno ao passado, a uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, moderna e desalienada, conforme o entendimento da ideologia socialista explicitado por Ridenti.

¹⁰⁵RIDENTI, Marcelo. Cultura e Política: anos 1960-1970 e suas heranças. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, L.A.N. (Org.). **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura- regime militar movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009.

A combinação dos jovens maranhenses entorno das ações do reconhecer como legítima a produção artística e cultural, praticá-la, apropriando-se, assim como identificando as diferentes formas e meios de produção dessas manifestações, sobretudo, da cultura do povo e suas intempéries, da cultura popular, nasce em 1972, o que viria a ser denominado de *Laboratório de Expressões Artísticas* (LABORARTE). Entre os dramas da pequena burguesia (traições, paixões, vida condominial etc.), e o radicalismo partidário (greves, conspirações etc.), esses jovens artistas encontram no popular, na cultura do povo, assim como na denúncia social uma alternativa para realizar a sua resistência e saída para o teatro brasileiro.

O *Jornal de Cuiabá*, de 08 de fevereiro de 1979, em matéria que anuncia a definição de linguagem dos espetáculos do LABORARTE trazendo *A festa da Clareira maior* como um modelo, reitera os caminhos adotados por esse movimento como alternativa para o maniqueísmo temático em voga no Brasil:

[...] o grupo já defrontava com a necessidade de pesquisar as formas de expressões da cultura popular para poderem formalizar o seu trabalho. [...] Para eles, a dramaturgia brasileira precisa de cor, forma e linguagem literária regional, pois acreditavam que dessa forma a dramaturgia será verdadeiramente nacional. Se hoje chegamos a essa forma de representação de espetáculo, foi depois de uma exaustiva pesquisa e ao contrário de pararmos, continuaremos cada vez mais embrenhados nesta batalha. Para nós, a utilização dos bonecos nos espetáculos de atores foi um achado miraculoso. Foi a partir desse achado que o nosso teatro alcançou a proposta principal, que é alcançar o povo com seus próprios recursos de linguagem. “Essa é praticamente a nossa posição diante do teatro do teatro brasileiro. Fazer o teatro assumir o seu verdadeiro papel, sem carecer das verdades da TV para substituir” (Tácito Borralho) (JORNAL DE CUIABÁ, 08/02/1979).

Conta Borralho (1997; 2005; 2007; 2019; 2020) que o LABORARTE nasce em 20 de fevereiro de 1972, porém é apenas em 11 de outubro desse mesmo ano, que sua existência jurídica toma forma.

Para o que interessa a este estudo, a denúncia social e o redimensionamento de linguagem e do modo de produção de grupo, o que interfere em sua estética, esse movimento vai trazer determinados aspectos basilares que se repetirão em outros grupos de teatro que orbitavam a ele, quais sejam: a horizontalidade do seu modo de organização (coletividade); a construção de uma dramaturgia própria, não raro escapando das seculares regras da escrita dramática; o redimensionamento de suas temáticas para os dramas do povo, seja ele urbano, seja ele rural, e a pesquisa de campo, prática e teórica envolvendo debates sobre a ideia proposta, assim como ideologicamente identificados com o resultado apresentado no palco. Se não inspirado

em alguns aspectos dessa configuração do fazer teatral, Aldo Leite, no seu grupo Mutirão, no processo de criação de *Tempo de Espera*, absorve, involuntariamente, alguns passos inaugurados com o LABORARTE, em termos locais.

Embora as fontes documentais (escritas e orais) destaquem a figura de Tácito Borralho, na direção dos espetáculos e com forte influência prática, técnica e teórica, nas quais o grupo e o artista se confundem, esse movimento de artistas inverte alguns valores estruturais capitalistas de produção, onde cada sujeito especializa-se, em uma parte de um todo, sem ter a mínima noção do processo de produção da parte seguinte ou antecedente, e encaminha-se para uma coletividade na criação e nas decisões.

O LABORARTE foi estruturado em seis departamentos com seus respectivos coordenadores: Artes Cênicas, sob a responsabilidade de Tácito Borralho, Som, com Sérgio Uchôa Habibe, Artes Plásticas, com José Tarciso Gomes de Sá, Propaganda e Divulgação, com Maria Regina Telles, de Imprensa, com Wilson Martins, e de Fotografia e Cinema, com Murilo Santos.

A partir dos dados mencionados acerca desse movimento até aqui, destacaremos três experiências do LABORARTE, no intuito de verificarmos uma mudança de pensamento e de linguagem no teatro ludovicense, envolto das discussões sobre opressões ao homem moderno e suas mazelas, e que de alguma forma desembocará naquilo que *Tempo de Espera*, do Grupo Mutirão, desenvolverá com mais radicalismo em 1975. A primeira trata-se do espetáculo *Uma meia para um par de homens* (1970), já mencionado, e que hipoteticamente, teria sido o embrião do movimento em pauta; a segunda é *A agonia do homem* (1973), e terceira é *Maré Memória* (1974).

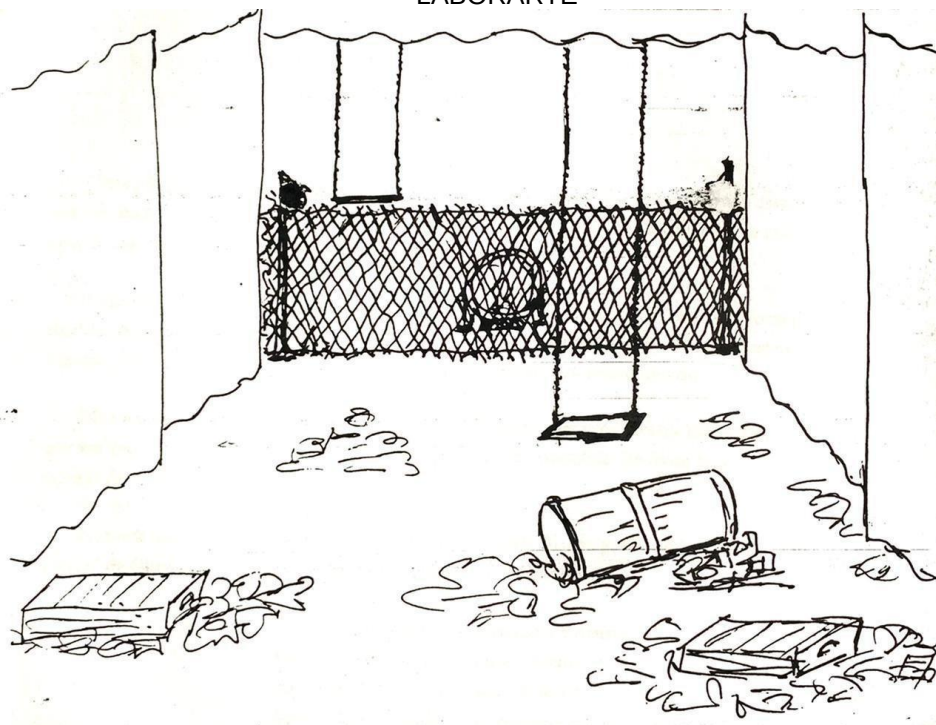
A agonia do homem trata de uma compilação poética de autoria do poeta maranhense Nauro Machado, roteirizado por Tácito Borralho e Arlete Machado. O LABORARTE vinha de um trabalho laboratorial de corpo e voz, a partir dos encaminhamentos dados pelo Departamento de Artes Cênicas, cuja coordenação era de Tácito Borralho.

Em 1973, o Departamento de Artes Cênicas do Laboratório de Expressões Artísticas realizou um estudo teórico e prático dos poemas de Nauro Machado, poeta maranhense do século XX, tendo em seu elenco Laura Victor (esta seria uma das atrizes de *Tempo de Espera*, do Grupo Mutirão, anos mais tarde), Ivan Carvalho,

Regina Telles, Wilson Martins, Nilber Ribeiro, Tarciso Sá e Polary Pinsk, com estudos de som de César Teixeira e Sérgio Habibe, e direção de Tácito Borralho.

De acordo com Borralho (2005, p. 51), o formato dramatúrgico adotado, nesse momento, além de uma busca de linguagem, teria sido uma forma de driblar a censura, uma vez que não era necessário o envio do texto a Brasília para liberação, apenas com a apreciação da censura local. Segundo o autor, o espetáculo continha uma “dramaturgia de palco”, fundamentado da estética do lixo (literalmente) como podemos observar na Imagem 18, o que poderia ser verificado numa cenografia eclética com elementos construtivistas, naturalistas e simbolistas, com momentos que se assemelhava a algumas proposições estéticas do artista e teórico francês Antonin Artaud (1846-1948).

Imagem 19 - Cenário do espetáculo *A agonia do Homem* (1973)
LABORARTE



Fonte: Arquivo pessoal de Tácito Borralho.

O diretor do espetáculo descreve a proposta cênica do grupo:

O cenário compreendia uma espécie de pátio ou terreiro destinado para arejamento ou banho de sol de prisioneiros. Do teto do palco descia um trapézio onde um ator dependurado de cabeça para baixo declamava trecho de um poema enquanto subia, paralelo a este, um outro ator num balouço declamando outro trecho do mesmo poema. Movimentos contrários de ascensão e queda, de afundamento e aspiração de liberdade. Um cenário de linha construtivista, composto por uma grande cerca de arame ao fundo do palco (tela de alambrado de ginásio de esportes) fixados em postes de

madeira fosca com luminárias de rua em estilo antigo. Por trás da cerca, mais ao fundo, permitindo a passagem dos atores a sua frente, ficava instalado um canhão de luz de foco não muito intenso que livrava apenas o ângulo frontal de visão do público, mas que funcionava como se fosse um holofote de penitenciária. Ofoco era centralizado no meio do palco e iluminava apenas o rosto dos atores quando estes passavam por ele. Um tonel velho, caído, espalhando lixo e mais duas caixas velhas, completavam o ambiente (BORRALHO, 1997, p. 12-13).

Semelhante a *A agonia do Homem*, em 1974, o LABORARTE inspirou-se, novamente, em um poema. Dessa vez, dramatizou o poema *Maré Memória*, do poeta paraibano radicado no Maranhão, José Chagas (1924-2014). Em *Maré Memória*, com estreia em 01 de maio de 1974, o LABORARTE coloca no palco uma ideia de arte integrada, a qual acompanhou as primeiras discussões sobre a criação desse movimento. Essa integração de linguagem distancia-se da compreensão e da influência de *Arte Total* do maestro e compositor alemão Richard Wagner no século XIX. “[...], mas uma mostra tão integrada que era teatro mesmo, ao mesmo tempo em que poderia ser entendido (se fosse hoje) como espetáculo multimídia (embora incorretamente)” (BORRALHO, 1997, p. 14). A integração do teatro, da dança, da música, da fotografia, filmes, numa cenografia construtivista/naturalista, visava a discutir tragédia da miséria do homem que vive nas lamas das palafitas de São Luís.

O LABORARTE interessou-se pelo tema da palafita, via poesia de Chagas, não pela pobreza material executada na cena, e nem pela facilidade comunicativa desse tipo de temática que não raro desperta certa comoção do público, mas pelo material de pesquisa gerados desse processo. Para esse espetáculo houve um processo de pesquisa de campo bastante significado.

Às margens da cidade, estão os homens que chegam do interior e trazem consigo toda uma bagagem cultural que ainda conservam até serem violentados pela praga da massificação. No monturo das palafitas existe vida, alegria, cores, esperança, dor, fé. A despalaftização urbana pode ser função do governo, mas a despalaftização humana tem que ser obra de todos nós (PROGRAMA DA PEÇA MARÉ MEMÓRIA apud SOUSA, 2020, p. 271).

Segundo Danielle Assunção Pereira Sousa, em seu artigo *Laborarte: ebulição na cultura maranhense* (2020)¹⁰⁶, a sonoridade do espetáculo era composta por sons de lama, assim como sons de humanos e porcos afundando-se em lamaçais, o que buscava provocar certa repugnância catártica no espectador naturalizado com o estado de pobreza da população maranhense, nesse caso das

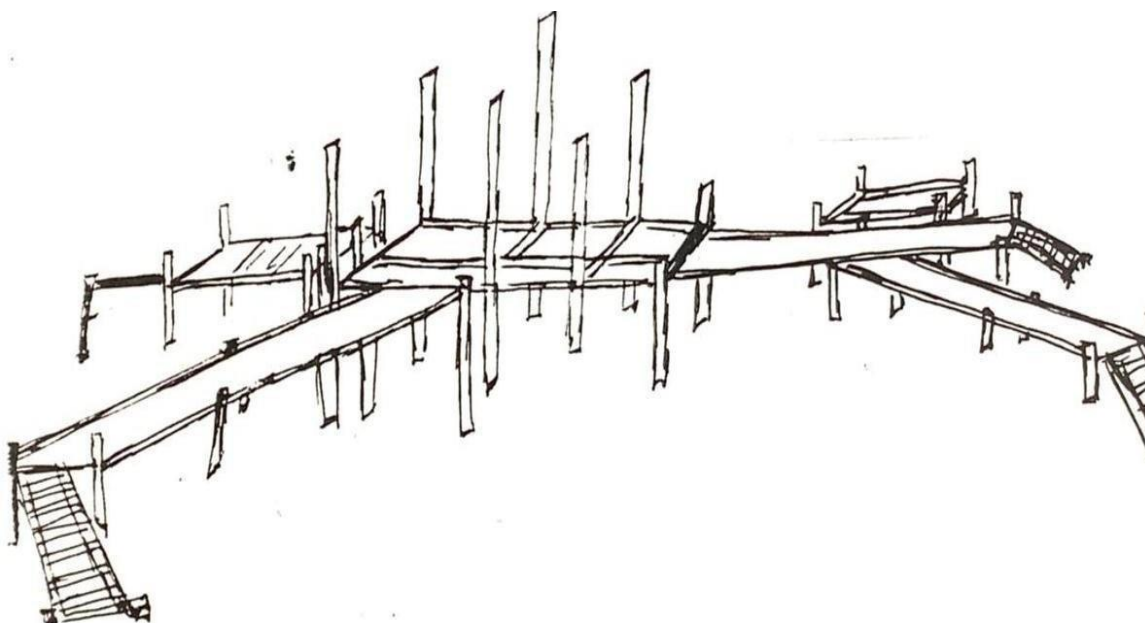
¹⁰⁶SOUSA, Danielle Pereira. Laborarte: ebulição na cultura maranhense. In: BARROS, P.M.; ROST, I.(Org.). **Transas da cultura brasileira**. São Luís: Passagens, 2020.

palafitas, as quais eram vistas apenas como certa paisagem de mau gosto, mas não um problema sistêmico a ser combatido (SOUSA, 2020, p. 271).

Esse trabalho foi considerado um dos projetos do LABORTARTE que logrou executar a integração de linguagens e debate social, a partir de uma criação coletiva. Afirma Borralho (1997) que era uma década em que a sede do coletivo, a necessidade de juntar forças, ainda que numa proposta cênica, era fundamental. Para o diretor do espetáculo, não era negada a necessidade de um organizador final, diretor geral; o que era exigida, no entanto, era a indispensável participação ativa, real, de todos os envolvidos. A isso, Tácio Borralho chamou de “crescimento artístico” (BORRALHO, 1997, p. 15).

A proposta inicial do espetáculo consistia na integração dos espaços do público e dos atores, no entanto, na impossibilidade de reformulação do palco do Teatro Artur Azevedo, houve o uso da plateia, porém, de maneira distinta ao que se queria inicialmente. As cenas eram realizadas em todo o teatro. O recorte fixo de cenário era um bairro de “palafitas”, cravadas na lama das marés ou manguezais que contornam a ilha de São Luís, como se pode observar na Imagem 20.

Imagem 20 - Cenografia de Tácio Borralho para o espetáculo *Maré Memória* (1974).



Fonte: Arquivo pessoal de Tácio Borralho.

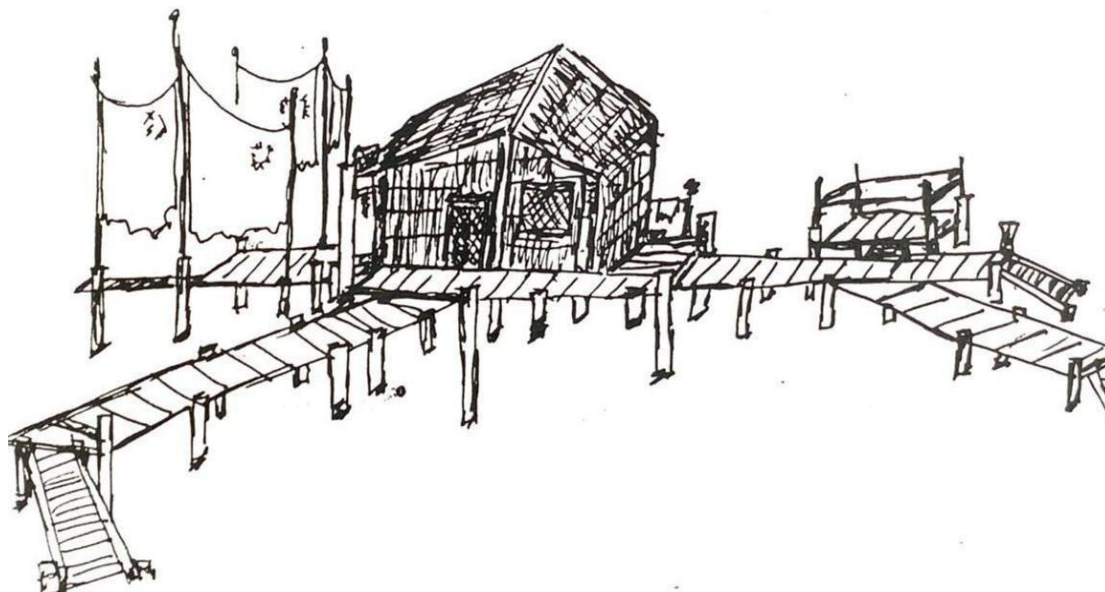
“O espetáculo iniciava com as armações para as “pontes”, para a casa de palha, para os palanques e jiraus estavam fixados no palco e os atores, no decorrer

das cenas, iam construindo o cenário. Inclusive o emparedamento e a cobertura de palha da palafita central” (BORRALHO, 1997, p. 15). O diretor, Tácito Borralho, continua a descrever o espetáculo:

No desenrolar da ação, mulheres lavavam roupa e estendiam nos varais grandes lençóis surrados, que eram utilizados como tela para a projeção de filme que mostrava a continuação da ação que se passava no interior da casa, quando era noite o casal de protagonistas deitava-se em sua rede, fechando as “mençabas”. Na sequência, morria um homem e os atores (como homens-caranguejos) cuidava do seu velório e o enterro na lama era iluminado por grandes faróis de querosene que eram trazidos nas mãos dos atores. Todas as cenas de velório e enterro aconteciam na parte inferior do cenário, entre as estacas. Como a vida é um ciclo, do casal protagonista nasce um rebento (BORRALHO, 1997, p. 15).

A marginalização dessa população, consequência de um descaso do governo, esteve na primeira ordem do debate cênico do LABORARTE com esse espetáculo. De acordo com o diretor do espetáculo, muito embora a censura não tenha criado dificuldades para a liberação do espetáculo, a forma de denúncia das mazelas sociais implicou na retirada de todos os patrocínios oficiais, e agitou a imprensa local. Esse desfalque financeiro precisou ser compensado com a venda de ingressos na bilheteria.

Imagem 21 - Cenografia de *Maré Memória* (1974) LABORARTE



Fonte: Arquivo pessoal de Tácito Borralho

Imagem 22 – Cenografia de *Maré Memória* (1974) - LABORARTE

Fonte: Arquivo pessoal de Tácito Borralho.

Conforme o comentário de José Chagas no Jornal *O Estado do Maranhão*, de 01 de maio de 1974, “é teatro em sua expressão total, teatro-força, teatro-vida, no qual se combinam espírito e corpo, com a ardente vontade humana a perfazer aquela infinita distância que vai da alma ao suor, do coração à pele, do nosso núcleo sensível ao próprio osso” (Jornal *O Estado do Maranhão*, 01/05/1974).

As luzes emitidas à cultura ludovicense, pelas propostas cênicas do TEMA e do LABORARTE, produziram novos comportamentos cênicos que irão desembocar em *Tempo de Espera*, do Grupo Mutirão, em 1975. Fortes influências desse movimento renovador da cena maranhense, seja ele assumindo-se apolítico, seja ele transgressor na sua linguagem e temática, contribuiu para conduzir aquilo que a poetisa e escritora Arlete Machado, acionando a dialética hegeliana, chamou de síntese. *Tempo de Espera*, para ela, seria a síntese do que Reynaldo Faray e Tácito Borralho propuseram para a cena teatral ludovicense, entre as décadas de 1960 e 1970 (MACHADO, 2020).



TERCEIRO ATO

Fortuna crítica da obra Tempo de Espera, de Aldo Leite (1975-1978)



4 TERCEIRO ATO – FORTUNA CRÍTICA DA OBRA TEMPO DE ESPERA, DE ALDO LEITE (1975-1978)

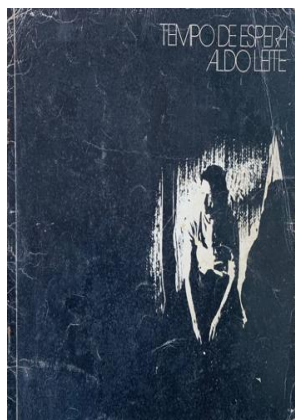
Ao passo que a encenação *Tempo de Espera* começa a mostrar os seus primeiros traços, por meio de documentos diversos- sejam eles orais, sejam eles escritos-, a tentativa de compilar toda a produção discursiva acerca dessa obra na ânsia de compreendê-la, vai se distanciando proporcionalmente; falou-se muito sobre *Tempo de Espera*. No interior das tentativas de reforçar a ousadia, o ineditismo, e mesmo a surpresa quanto a tamanha façanha oriunda das margens da redoma criativa e crítica sudestina, há repetições, colagens, mas sempre no intuito de dizer que aquela obra não poderia passar despercebida. Que havia algo nela que coadunava com o que se queria dizer em termos teatrais (formais e conteudísticos) nos diversos pontos do Brasil de então.

Se por um lado um grupo de artistas, liderado por Aldo Leite, estava aberto para sinalizar à humanidade que as “veias abertas da América Latina” (GALEANO, 1971), mas, sobretudo, a brasileira, ainda não havia estancado o sangue de um passado colonial transbordante nas relações sociais “desde os remotos tempos em que os europeus do Renascimento se aventuraram pelos mares e lhe cravaram os dentes na garganta” (p. 10), houve a captação de especialistas que entenderam o recado e procuraram retransmiti-lo para os diversos Brasis que ainda não se conhecia totalmente. O propalado “chute nos bagos do sistema” (TEIXEIRA, 2012, p. 167), imperativo de um contexto local ululante, teria sido sentido sem a força discursiva e sintática dos produtores de discursos teatrais das grandes cidades? Estes atraíram outros curiosos, sem dúvida, atribuindo uma condição *sine qua non* para dizer que se assistiu a um bom teatro entre os anos de 1976 e 1978, anos em que se encontram a maioria das críticas sobre a obra do Grupo Mutirão. Como emerge das críticas mapeadas, o “bom teatro” aqui se refere ao teatro que diz, tanto em sua forma, experimental, quanto em sua mensagem, tratando de assuntos que deixará “nossa comida, durante alguns dias, um gosto singularmente amargo. E um gosto amargo na comida é um poderoso estímulo à reflexão”. (MICHALSKI, 1977).

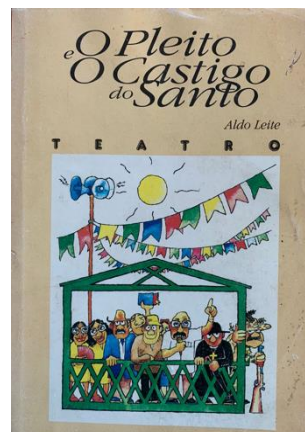
Neste Ato veremos como os especialistas críticos visualizaram a obra *Tempo de Espera*, ainda a partir de perspectivas pessoalíssimas, relacionando-a a outras obras, correntes artísticas e modos de produção teatral no Brasil. Vislumbraremos, ainda, um quadro de circulação e temporadas feitas pelo Grupo Mutirão pelo Brasil e

no exterior na medida em que as fontes, dentro de seus limites, puderam conceder tais dados.

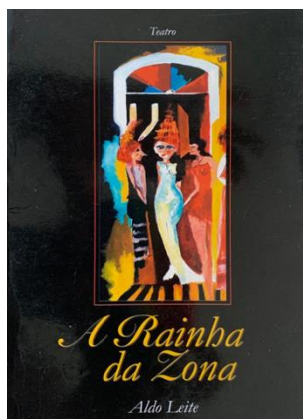
4.1 CENA 1 - Obras, edições e coletâneas de Aldo Leite



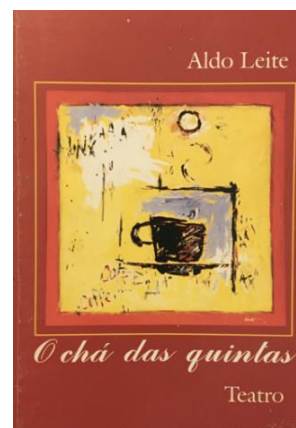
Tempo de Espera
UFMA/Prefeitura Municipal de São Luís
São Luís, 1980



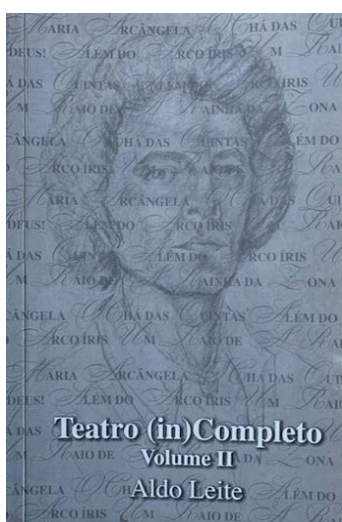
O Pleito/ O Castigo do Santo
LITHOGRAF
São Luís, 1997



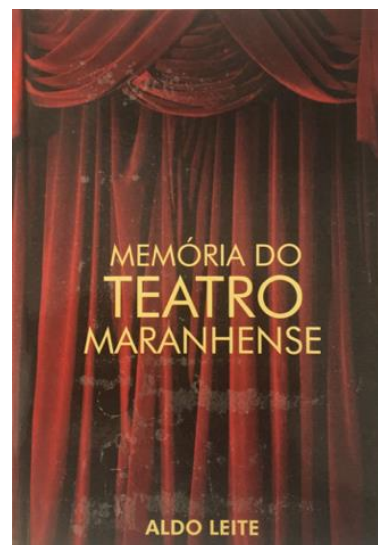
A Rainha da Zona
Fundação
Municipal de
Cultura
São Luís
2006



O chá das quintas
Fundação Municipal de Cultura
São Luís, 1999



Teatro (in) completo- Vol. II
EDFUNC
São Luís, 2008



Memória do Teatro Maranhense
EDFUNC
São Luís, 2007



Teatro (in) completo - Vol. I
EDFUNC
São Luís, 2008

4.1.1 CENA 1 - QUADRO 1: Dramaturgia de Aldo Leite

Tabela 1 - Obras de Aldo Leite com suas respectivas datas de criação e montagem.

TEXTO	ANO DO TEXTO	MONTAGEM	PUBLICAÇÃO
Tempo de Espera	1975	Grupo Mutirão	Prefeitura Municipal de São Luís
Aves de Arribação	1980	Grupo Gangorra/UFMA	Editora da Fundação de Cultura de São Luís
ABC da Cultura Maranhense	1980	Grupo Gangorra/UFMA	***
Maria Arcângela (Adaptação do conto homônimo de Erasmo Dias)	1982	FETEMA	Editora da Fundação de Cultura de São Luís
Classe A, ha!ha!ha!;	1982	***	Prêmio “Cidade de São Luís” - Prefeitura Municipal de São Luís
O Castigo do Santo	1983	Teatro Experimental do Maranhão-TEMA	LITHOGRAF
O Pleito	1988	Teatro Experimental do Maranhão-TEMA	Gráfica Universitária-UFMA/CORSUP
A Arca de Noé	1988	Grupo Mutirão	Editora da Fundação de Cultura de São Luís
Um raio de Luar	1990	Grupo Gangorra	Editora da Fundação de Cultura de São Luís
Além do Arco Íris	1999	Grupo Universitário de Teatro-GUT	Editora da Fundação de Cultura de São Luís
Papo Guará	2000	***	***
Alô, Amém, Adeus	2001	***	Editora da Fundação de Cultura de São Luís
A Rainha da Zona	2005	***	Editora da Fundação de Cultura de São Luís
O Chá das Quintas	2005	Companhia de Teatro da Cidade-CTC	Editora da Fundação de Cultura de São Luís
Quem bem me avisa, meu amigo é.	***	***	***

4.2 CENA 2 - Roteiro de Tempo de Espera

Interior de um casebre feito de palha de babaçu, à beira de uma estrada nordestina. Um cômodo, apenas, servindo de quarto, cozinha... No quarto, à esquerda, uma rede rasgada e suja; à direita, a porta que dá para o quintal. Nesta parede da direita uma mesa com utensílios de cozinha, bastante gastos. Pilão, caldeirão na tacuruba (fogão), chaleira etc. Trapos rasgados e encardidos jogados na parede do fundo. Um tamborete, um urinol, dois copos. Os elementos descritos deverão ter a aparência de bastante usados, sujos... latas etc. que porventura venham a ser utilizados, não deverão conter rótulos dos produtos. Uma corda deverá ser fixada na parede do fundo – Black out – Entram um homem de 40 anos, roupas maltrapilhas, barba por fazer, aparência doentia. Deitado, enrola-se com os trapos da rede, acometido de malária e tuberculose. Uma mulher de 35 anos, grávida de 9 meses, aparência doentia. Saia e blusa encardidas. Estará catando a palha do arroz junto ao pilão, ao acender as luzes. Refletores com gelatina amarela: mais três com focos brancos, para posterior utilização. A maquilagem dos atores deverá ser cuidadosamente elaborada a fim de dar a aparência suja, suada, doentia. Ao mesmo tempo em que as luzes se acendem (já em cena, o homem na rede e a mulher no pilão), ouve-se a transmissão de um programa transmitido pelo Serviço de Alto-falante A Voz da Cidade, localizado na praça da vila próxima da casa onde transcorre a ação. Consta este programa de mensagens de amor, avisos, recados, enfim, uma série de comunicados, sem nenhuma intenção crítica. Apenas a narração característica (Que por si só, criará o clima de contraste entre o cotidiano do casebre e a aparente felicidade narrada na programação do alto-falante). A mulher no pilão executa sua tarefa... (O homem da rede dá sinais de cansaço, agonia). A lentidão dos gestos deverá ser gritante. O tempo de ação de cada personagem, não será determinado. Cada ator encontrará seu tempo. Por exemplo, na próxima cena, a mulher deve, ao perceber o mal-estar do marido, sua tosse e consequentes vômitos, parar com a atividade do pilão, olhar para o marido, andar em sua direção, parar junto da rede e apanhar o urinol para jogar fora o seu conteúdo no quintal. A cena inicia na primeira música: Quem eu quero, não me quer, com Raul Sampaio. Esta sequência será encenada pela atriz. A marca é: o homem tosse, a mulher encaminha-se para ele para prestar-lhe assistência – Os olhares, as paradas, serão criados pelo tempo da atriz, que não deve esquecer a lentidão, fundamental para caracterizar a inanição. Assim também, o homem na rede

tem como marca a tosse, o vômito. A duração desta sequência será determinada pelo ator. Sai a mulher com o urinol pela porta da direita. O homem acomoda-se com seus trapos na rede. Pela mesma porta que sai a mãe, entra simultaneamente a filha, com um pote d'água na cabeça. Jovem de 16 anos, roupas igualmente encardidas, cabelos em desalinho, suada, olhos vivos, tempo diferente. O seu andar, gestos, diferem um pouco dos demais. Não fica alheia ao que se passa dentro da casa, mas acompanha apenas com o olhar diferente... entra, deposita o pote ao lado direito da mesa na cozinha, põe a rodilha na parede, encaminha-se ao centro da cena, onde estão revistas espalhadas!... Senta-se à vontade, arruma – (A mulher já entrou com o urinol limpo, coloca-o embaixo da rede, tem um gesto de carinho com o marido! Aqui também o gesto deverá ser cuidado para não ser piegas – Uma parada, um olhar para a filha, volta ao pilão). – As suas revistas, passa a folheá-las. (Nova mensagem do Serviço de Alto-falante. Apenas a mocinha ouve, interessa-se. Parada. Olhar distante. Em todas as mensagens, a menina ficará atenta, assim como também em determinadas músicas, para sua atividade e se liga na letra de música. Reação!...). (Nas paredes algumas fotos coloridas. A menina escolhe novas!... Estas fotos não representam o ídolo da TV, o cantor. Ela não conhece TV, não sabe ler!... As fotos são o bonito lá fora! Este lá fora poderá ser uma paisagem, uma roupa bonita, um rosto etc. Ter cuidado de não colar fotos recentes de revistas, fotos que identifiquem algum caso recente. São revistas velhas deixadas pelo motorista de algum caminhão). Música: Poema – Renato Guimarães. Início da música: a mocinha já escolheu a primeira foto para colar na parede. – Um certo devaneio diante das fotos. – Não esquecer de estar sempre atenta às mensagens. Entra o filho: 19 anos, calça arregaçada, sem camisa, chapéu de palha, uma rede de pesca (seca) no ombro, um cofo vazio na mão, facão na cintura. Mesmo tempo da mãe, mesma apatia, olhar mortiço. Entra pela plateia vindo da pesca que não houve – ...tem vez que a gente bazuga a tarrafa no rio e traz um peixinho!... Mas tem dia que a preguiça não deixa!... (Trecho das entrevistas). As entradas e saídas para fora do casebre, dar-se-ão sempre pelo lado direito da cena – do lado da cozinha. Ele entra no início da música com passos lentos, põe o chapéu no canto da parede (a mãe no pilão, para e observa), dirige-se à mãe, toma-lhe a bênção, encaminha-se para o centro esquerdo da parede do fundo, onde pendura a sua tarrafa (A irmã, observa-o por um instante). Pendurada a tarrafa, acomoda o facão e o cofo no canto e vai ao pote tomar água. Toma e, em seguida, enche um outro copo para a mãe, atendendo a um olhar desta. Dirige-se então para a extrema-esquerda do

palco, acocora-se e começa a fazer o seu cigarro de maconha em papel de embrulho. Fuma olhando para fora, olhar vazio!... Nova mensagem. Reação da mocinha!... Música: Castiga-me, com Roberto Muller. O rapaz continua a fumar o seu cigarro, a mãe na sua tarefa de socar o arroz, retirar a palha, renovar o arroz no pilão. A mocinha com suas revistas. O homem da rede respira com dificuldade, pouco participa das atividades dos demais!... Mensagem: nova música. Justiça de Deus, com Waldick Soriano. Ao iniciar a música, o rapaz estará terminando de fumar o seu cigarro. O homem da rede começa a tossir forte até chegar a um princípio de vômito. Todos estarão ligados nele. O rapaz, mesmo acorado se volta um pouco! A mulher da porta que dá para o quintal, para de catar a palha do arroz no balaio, observa a filha que se levanta e, com um certo mal-estar, aproxima-se do pai e retira o urinol. Simultaneamente, a mulher sai da porta e volta à mesa; o rapaz dirige-se ao canto esquerdo para consertar sua tarrafa. A mocinha volta com o urinol e, com relutância, aproxima-se da rede para depositar o urinol junto desta. Em seguida, recomeça a folhear suas revistas e colocar mais uma foto na parede de palha. Tempo: O filho, após o conserto vai para a extrema-esquerda refazer seu cigarro de maconha. Próximo ao pilão, acorado, fuma olhando para o infinito. Mensagem: música: Perdida, com Silvinho. O olhar da mocinha acompanha os movimentos da mãe, numa evocação de uma possível ligação entre a letra da música e o seu dia a dia. Tempo: outra foto colocada na parede... Na mesa, a mulher num gesto para agachar-se, sente um princípio de dor!... Geme, apoia-se na mesa e continua. A mocinha percebe e fita-a. mensagem encerrando o programa... Silêncio! Tempo: as atividades continuam durante a interrupção do programa do alto falante...ouve-se então o ruído de um caminhão que passa. A filha levanta-se rápida, tentando arrumar os cabelos. Vai sair, porém, percebe o olhar fixo da mãe que apoiada na mão de pilão encara-a firmemente. Um instante e logo a filha abaixa os olhos e volta a folhear as revistas com certa revolta. A mãe soca o arroz e logo sente uma dor muito forte. Quase caindo, apoia-se no pilão, cabisbaixa, enquanto um novo ruído de caminhão que passa desperta novamente a filha, que observa logo a mãe. Como esta não se dá conta em virtude da dor, a menina sai da casa e na extrema-direita vê o caminhão que freia bruscamente. Risonha, abre a blusa deixando o busto à mostra. Num gemido muito forte, a mãe cai. Ao mesmo tempo, o filho e a filha voltam-se para a mãe, percebendo o momento do parto. Entreolham-se e, a um só impulso saem correndo pela direita (entrada) à procura do socorro. Silêncio apenas cortado pelos gemidos da mulher no chão,

tentando equilibrar-se nos cotovelos. O homem da rede tenta sentar-se, esforça-se, tosse e, aos poucos, com bastante dificuldade, consegue sair da rede. Cai! Um tempo para recompor-se do esforço! A mulher praticamente no mesmo lugar onde caiu, geme, contorce-se, de costas para o marido, percebendo o seu esforço, estica-se tentando aproximar-se deste. Após um tempo, ambos, com bastante dificuldade, chegam a se dar as mãos, deitados. Os filhos voltam então com a parteira. Primeiro entra correndo o rapaz. Notando o pai no chão, ajuda-o a deitar-se. Volta-se para a mãe. A filha com a parteira já estão ao seu lado – (A parteira, uma preta velha, traz uma trouxa com um banquinho baixo, cuia, vidros com xaropes, tesoura, cordão, um ovo e folhas verdes). Na cintura, uma corda. Roupa surrada, porém, limpa, uma sombrinha. Agachada junto à mulher, observa suas unhas, põe a mão na testa da mulher. Com um olhar para o rapaz, levanta-se, e os três, filho, filha e parteira, arrastam a mulher para a parede do fundo. Enquanto os filhos amparam a mulher, a parteira abre a trouxa, retira o banquinho e, juntos, sentam a mulher. Num gesto rápido, a parteira procura entre os trapos, uma corda fixa. Esta estará atrás da mulher. A filha ampara a mãe. O rapaz recebe da parteira as folhas e rápido vai ao fogão preparar um chá; continua ligado na ação. Com ajuda da parteira, a mulher segura firme na corda e faz força! A parteira com um olhar rápido, observa se a criança está nascendo, a mulher perde o equilíbrio. Novo esforço na corda. A parteira põe na cuia um xarope e dá a mulher. Esta rejeita. Aponta o marido na rede, a filha ajuda a parteira a dar o xarope. Ânsia de vômito, esforço, a mulher toma o xarope. O filho vem rápido do fogão e fica ao lado, tenso. Novamente a corda é usada, novamente a parteira observa entre as pernas da mulher. Não há sinal de parto. Olhar da parteira para os filhos. A filha pega rápido um trapo e o estende no meio da cena; volta-se e, juntamente com os dois, deita a mulher (Os filhos tensos, cansados, a parteira rápida, sem expressão de sofrimento. A mulher contorcendo-se de dor. O velho, na rede, observa tudo com sofrimento). A parteira arruma a trouxa a seu lado; vidros, tesoura, tudo para ser usado. O filho, em pé, junto à cabeça da mãe. A filha, agachada, ao lado; a parteira, entre as pernas da mulher, dobra-as apoiando a saia para melhor trabalhar. Atenção: antes de agachar-se entre as coxas da mulher, a parteira segura com força a sua barriga, pressionando-a para baixo. Reação da mulher. A parteira levanta-se, passando para o filho essa tarefa. Estando já entre as pernas, torna a pressionar com força a barriga. (Observando sempre o parto). Faz força! Arruma as pernas da mulher, dobrando-as e abrindo-as. Novo esforço com as mãos. Retira então

a corda da cintura e dá uma laçada na barriga da mulher. As ponta da corda entrega aos filhos. Continua pressionando. Com as mãos entre as coxas da mulher, começa a fazer o parto. A mulher geme forte, os filhos tensos; a parteira volta sempre a arrumar as pernas da mulher, abrindo-as. Aos poucos a criança vai nascendo. Um gesto mais brusco, um grito forte, a criança nasce morta. (A colocação da saia da mulher, assim como a posição da parteira, não deixam visível a criança). A filha, num gesto automático, levanta-se e apanha um trapo na parede, jogando-o ao lado da parteira. Esta, que tem ao seu lado a trouxa, pega o cordão e amarra o umbigo da criança morta. Em seguida, joga a tesoura no chão. Com o ruído da tesoura, a mulher se dá conta que o filho nasceu morto. Tem um gesto de sentar-se, erguer-se, o filho a ampara. Geme! A parteira pega o trapo que a filha jogou a seu lado, embrulha a criança e vai saindo em direção à porta do fundo. A mulher, deitada, dá um grito mais forte e estende a mão, tentando tocar na criança. Segura na saia da parteira que por um momento para e olha-a firme. Continua andando e desaparece na porta do fundo com a criança morta. O filho cabisbaixo, tenso, sai de perto da mãe e senta-se no pilão. A filha sai para a outra extremidade, lívida. Lágrimas nos olhos, tensa, chega ao proscênio! Paralelamente a parteira volta e, acorada, faz a mulher tomar um ovo cru na cuia. Levanta-se e procura um novo trapo para terminar de tirar a placenta. – Ruído de caminhão na estrada, desperta o torpor da mocinha! Um olhar de surpresa, olha para o lado de onde vem o ruído, volta-se rápido para a mãe (que ainda está deitada e semimorta) olha-a e corre saindo pela outra extremidade do palco. Apenas o pai, na rede, vê e reage com um gesto à saída da filha; com esforço, senta-se na rede para cair deitado novamente com acesso de tosse. A parteira já retirou a placenta, colocando-a pela porta do fundo. Volta e entrega ao filho o restante das folhagens. O rapaz saído do pilão e acorado prepara novo chá. A parteira enxuga as pernas da mulher, arruma sua roupa, deixa-a em posição relaxada. Pega sua trouxa, põe em ordem os vidros etc. amarra-a, retira a corda da cintura da mulher e guarda consigo. Levanta-se e, ao sair, olha firme para a mulher que lhe estende a mão. Apertam as mãos! A parteira retira da parede sua sombrinha e vai saindo. Passando pelo filho acorado no fogão, toca-lhe no ombro; este levanta-se e acompanha-a até a saída. No momento em que a parteira está esticando as pernas da mulher, o Serviço de Alto-falante volta a funcionar (antes da parteira sair). – Mais ou menos nesse momento é que a parteira está saindo de cena! – O leilão não para! Simultaneamente, os atores vão desempenhando suas tarefas. Tão logo a parteira saia, o filho põe o chá em uma

caneca e leva para a mãe tomar. Levanta-lhe a cabeça. Em seguida, procura um outro trapo, estende-o no chão em pouco mais à frente e segurando a mãe pelos braços, deita-a neste novo trapo, enquanto o anterior é enrolado em um cesto no canto. O rapaz procura então seu cigarro e vai fumar no canto à direita! Lentamente, acocorado, fuma olhando para o infinito. A mulher, deitada, depois de acomodada pelo filho, tenta aos poucos apoiar-se nos cotovelos; cai, torna a tentar até conseguir. Com o tórax apoiado nos cotovelos, olha à sua volta. Quando, mudando de posição, toca com as mãos nas revistas da filha, vira-se para todos os lados, à procura desta! Cai novamente e com um forte impulso levanta o tórax dá um gemido forte, abraçando-se com as revistas. O rapaz volta-se rápido, ampara a mãe, percebe o seu gesto, olha à sua volta, corre a um canto e num gesto brusco empunha o facão, correndo para a saída da esquerda. Com o braço levantado empunhando o facão, rosto contraído, para. Respiração forte! Por alguns segundos parado, deixa cair, aos poucos, o braço e, desanimado, lento, deixa o facão sobre a mesa. Olha para a mãe e volta para o canto, para continuar a fumar acocorado.⁸⁶ A partir do momento em que o filho corre com o facão, a mulher sai arrastando-se em direção da esquerda da parede do fundo. Apoiase no mocho, ergue-se e consegue arrastar-se. Sentada, levanta as mãos rasgando as figuras coloridas presas pela filha. Na extrema-direita da parede volta-se e, ainda sentada, amarrota entre as mãos uma foto qualquer, totalmente angustiada, cabisbaixa (Luz). Apenas dois focos dirigidos. Um para o filho fumando, agachado, outro para a mãe sentada no mocho, até o final da transmissão do leilão. Quando a última música tocar, a mulher já sentou no banco, os focos já estarão dirigidos. Ao término da música, o último pregão: “dou-le uma, dou-le duas, dou-le três”! (Blackout).

LEILÃO – (Locução em off do alto-falante). Serviço de Alto-falante – A voz da Cidade, transmitindo da praça matriz. E vamos começar o leilão. E atenção, muita atenção, o Senhor Vigário avisa a todos que os batizados serão feitos logo que ele descanse um pouco. E atenção, minha gente, vamos colaborar com o nosso padroeiro! Olha que belezão, minha gente! Olha que beleza de capão!...veio lá do sítio de Dona Mundoca! Que beleza!... Quem vai dar o primeiro lance?... Capão bonito de danar... 1 conto! 1 conto!... Quanto? 2 conto no capão. Quem dá mais! 5 conto!... Quem dá mais?... Quanto?... 10 contos no capão. Quem dá mais?... 11 e 500. 12 contos... É o leilão para ajudar o nosso padroeiro! Atenção: doule 1, dou-le 2 e dou-le 3! Pronto! Tá arrematado ali para o compadre! Cabra bom... E agora menino, olha que beleza: um prato de filhós, um prato de filhós feito com amor e carinho por Dona

Divina. Quem vai dar mais?... Vamos ao primeiro lance: olha o prato de filhós! 5 conto pra começar! (Vozes)... 6 conto... 7 contos, dou-le 1... 8 conto... 8 e 200... Quem dá mais? 8 e 600... é o leilão pra ajudar a nossa matriz. 9 cruzeiro... 9 conto, subiu, atenção, 10 contos, dou-le 1, 10 contos dou-le 2, 10 contos dou-le 3, pronto! Arrematado. Vamos aplaudir o compadre aí! O homem tem dinheiro para arrematar tudo!... (Vozes)...Êta cabra danado de bom! Arre égua! E atenção: nós vamos agora apresentar pros nossos amigos, deixa eu caçar uma coisa boa aqui pros nossos amigos! Temos aqui!... O quê? Quem é que 86l com sono aqui? Atenção! Atenção, minha gente!...Êta maçã pai d'égua de bonita!... Veio lá da casa do compadre Tônico! Tá vermelhinha como as bochechas dele!... E cheirosa! Dá pra comer por uns 8 dias!... Arre égua!... Ei, compadre Tônico, sua maçã vai ser arrematada. Quem dá mais? 2 contos! Êta leilão danado! 6 e 500 é quanto você vai pagar...Ôba... 7 conto... 7 e 200, dou-le 1, dou-le 2 e dou-le 3! Pronto 86l arrematada! É isso aí, minha gente! (Vozes). Vamos dar sequência ao nosso leilão; é o leilão para homenagear nosso padroeiro! Êta 87 que coisa mais cheirosa!... Tá mais cheirosa que cangote de moça solteira!... Olha só este quanto de leitoa, tá mais gordo do que mulher de resguardo, arre égua!... Quem vai dar o primeiro lance? 2 conto pra começar! 10 contos... subiu, subiu o lance! A leitoa é do compadre Zé Raimundo!... 12 conto! 12 contos e 500... (Vozes). Pronto, subiu pra 15. O quê? 20 conto... 20 e 500! Pronta comadre, dou-le 1, dou-le 2 e dou-le 3, o quarto da leitoa é seu! ... Olha agora mais essa beleza!... Não se pode parar... vamos continuar! Olha só, 3 litros de mel de abelha! ... Quem dá mais? Isso é bom pra tudo. Até pra prisão de ventre!... Ai, meu Jesus Cristo!... Bom pros pulmões!... Quem começa? Iche!... O moço ali parece que acordou agora! 5 pra começar! Ave Maria, isso com Pitu é bom demais... 3 litros de mel... Oba, 10 conto! 10 e 500 (Vozes). 12 conto, 12 conto, quem dá mais? Dou-le 1, dou-le 2 e dou-le 3!... Arrematado. E agora essa penca de manga rosa!... Mas essa quem vai ficar sou eu!... Mas só por causa da filha de quem mandou pro santo!... É comadre, eu sou sacristão, mas sabe como é!... Eu vou dar logo 5 conto e ficar com as mangas... Nós vamos continuar! Nós vamos agora botar a musiquinha do Lindomar Castilho, vamos oferecer essa música pros compadres e pras comadres que tão aqui com a gente e que deram a sua contribuição! Nós vamos agora ouvir o disco do Lindomar Castilho, esse cabra que canta pros corações apaixonados!... E logo depois nós vamos fazer o leilão do disco! Atenção! O disco é novinho em folha! Pra começar 7 conto!... Quem dá mais? (Entra a música: A minha vida mudou, depois que você foi embora...). MENSAGENS:

SERVIÇO DE ALTO-FALANTE – A VOZ DA CIDADE ...Serviço de Alto-falante – A voz da Cidade, uma emissora a serviço da informação e da comunicação! E atenção, muitaatenção povo desta modesta, porém decente cidade! Estamos transmitindo da praça da matriz em homenagem ao santo padroeiro que está em festa. Venham todos para a praça agradecer ao nosso padroeiro os milagres que ele nos fez durante todo o ano. E atenção porque esta é a primeira mensagem que recebemos hoje: não esqueçam que por 2 conto, mandaremos aquela música e aquele abraço ao escolhido do seu coração! E atenção, muita atenção J. S. recebe esta linda gravação da festa passada. Aí está Raul Sampaio, Quem eu quero não me quer... (Música). A voz da Cidade mandando brasa da praça do santo padroeiro. E não esqueçam minha gente, que o padre pede a todos os moradores, que mandem até antes da missa, as suas lembranças para o grande leilão que vamos fazer logo após a missa. Aí já estão chegando umas cambadas de coisas que o fazendeiro Oliveiros mandou pro santo. Mandem logo, gente! E olhem só que novidade: esta mensagem estão mandando lá pra capital! Será que se ouve por lá a Voz da Cidade? Claro, minha gente, os americanos mandaram os homens pra lua, pra facilitar as coisas pra nós todos. E aí vai a mensagem que Maria do Rosário vai receber lá na capital!... Alô, alô, tá me ouvindo Maria? Se tiver dormindo pedimos que transmitam esta mensagem de amor e saudade. Mando junto um beijo, assina, PR. A música é de Renato Guimarães. Poema... (Música). Serviço de Alto-falante a serviço da informação! Estamos hoje na praça do santo padroeiro, dando uma ajuda ao senhor vigário nas transmissões das notícias mais importantes de hoje! E atenção Mundiquinho Gouveia, te segura porque tem aqui um recado que nem tu nem ninguém da tua casa vai gostar. Teu vaqueiro tá aqui te dizendo que tu venha depressa te encontrar com ele aqui. É que as piranhas comeram os bicos do peito da tua vaca de estimação. Ele te espera aqui no estúdio. E olha o leilão do santo!... Quem não mandar a sua oferta o santo se sente chateado. E atenção, mamãe! Quem te oferece esta música é teu filho mais velho como prova de estima e respeito que tem pela senhora! Assina Bertoldo da Purificação. A música é com Roberto Muller. Castiga-me... (Música). Serviço de Alto-falante – A Voz da Cidade... é muita gente chegando aqui no estúdio. Venham também quem estiver mais longe e traga a prenda do santo. Mais uma mensagem: desta vez é do seu Anísio pro seu compadre Filomeno que morreu no ano passado, mas que deve estar nos escutando lá no céu! Justiça de Deus... (Música). E atenção CCJ receba esta mensagem pela passagem do seu natalício, transcorrido no mês passado.

Quem te oferece, não pode dizer... Silvinho canta Perdida... (Música). E atenção, muita atenção. Serviço de Alto-falante- A Voz da Cidade, vai interromper as suas transmissões para o nosso vigário rezar a missa do nosso padroeiro. Aproveitamos para pedir a todos que fechem suas barracas e suas brincadeiras de largo até o fim da missa, quando terá início o leilão, que este ano promete ser muito gordo para a matriz. Quem vai gritar o leilão é o sacristão. Fim.

4.3 CENA 3 - Críticas

JAMIL JORGE

Ator, diretor, dramaturgo e escritor maranhense.

FESTIVAL DE TEATRO AMADOR

Jornal *O Estado do Maranhão*, 16 de outubro de 1975.

Um trabalho perfeito e bem urdido, *Tempo de Espera*, de autoria de Aldo Leite. Se não original, pelo menos deu-nos algo fora do que se repete, e obrigatoriamente, em todos os palcos do mundo. Não deixa de ser uma pesquisa, também, porque o autor retrocedeu décadas para mexer com o “cinema mudo”. Aldo dessa vez, mostrou-nos que a sua força de concepção é mais forte em caráter direcional de que como ator. Queremos lembrar, nesta oportunidade que, como experiência de teatro mudo, não foi a primeira vez a ser realizado em São Luís. Há dez anos, o nosso conterrâneo, Murilo Gandra- atualmente residindo no Rio de Janeiro- encenou uma peça sacra no mesmo estilo. Para mim o espetáculo mereceu classificação. É para espectadores de percepção aguçada. Somente com os olhos e poder dedutivo poderão captar todo o entrecho da encenação, enquanto, com diálogos, o entendimento requer menos esforços.

YAN MICHALSKI

Ensaísta, teórico e crítico polonês radicado no Brasil

O VÍCIO DA COMPETIÇÃO NUM FESTIVAL SEM PRÊMIOS- SOBRE TEMPO DE ESPERA NO FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO AMADOR, EM FORTALEZA.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, quarta-feira, 19 de novembro de 1975

Após criar um impasse quase insolúvel para o Festival, essa região acabou lhe fornecendo um de seus melhores momentos teatrais, através da experiência da Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais intitulada *Tempo de Espera*. Trata-se de um espetáculo sem palavras, mas que não é um mimodrama, é teatro mesmo, um teatro de gestos e climas expressando ações em que qualquer palavra seria redundante. Estamos no interior de um casebre interiorano, onde uma miserável família cumpre, com uma lentidão esmagadoramente verdadeira, o monótono ritual do seu cotidiano: o homem tuberculoso agoniza na rede; a mulher grávida executa os afazeres domésticos; o filho volta do trabalho e prepara o seu cigarro de palha; a filha recorta interminavelmente numa revista retratos de seus ídolos e os prende nas paredes. O contraponto verbal que sublinha ironicamente o patético desse *Tempo de Espera* é fornecido pelo serviço interiorano de alto-falantes, a romper o vazio do silêncio. De repente a monotonia é cortada por um incidente: a mulher sente as dores do parto, a parteira entra em cena, o filho nasce morto, a mocinha aproveita-se da confusão para fugir com um chofer (personificado apenas pela sonoplastia do ruído do motor). *Tempo de Espera*, mortalmente lento, monótono e sem sentido, recomeça. A pequena *tranche de vie* aparentemente antiquada no seu naturalismo, produz atuais e legítimas ressonâncias gorkianas e beckettianas, filtradas através da evidente sensibilidade de Aldo Leite, diretor e autor do roteiro. O clima é sufocantemente denso, o tempo e os gestos muito exatos, a execução quase brilhante na sua grande simplicidade. É inegável, porém, que se trata de uma experiência de linguagem que se esgota em si mesma e não abre caminho para uma continuidade de trabalho.

JOSÉ ARRABAL

Professor universitário capixaba, jornalista e crítico de literatura e teatro.

TEMPO DE ESPERA¹⁰⁷

“Digo: o real não está na saída nem na chegada, ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. (Guimarães Rosa)

Quando se diz que o teatro não-empresarial, por sua estrutura de funcionamento, é quem tem, hoje, todas as condições para romper com os freios impostos à expressão criticada da realidade, através da linguagem cênica, os velhos mandarins do chamado “teatro progressista”, imbuídos de nostalgia, pulam, regateiam e esbravejam, com exemplos do passado, mergulhados que estão nos seus compromissos com o teatrão. Esquecem-se que muita coisa mudou, nos últimos anos, em termos de perspectivas e possibilidades do teatro de empresa. Este teatro, por sua vez, só terá mesmo condições históricas de desenvolvimento crítico, se for desencadeada toda uma luta interna, no seio do seu processo de produção, questionado as relações, seja entre o empresário e o ator, seja entre o espetáculo e a plateia, acirrando assim as contradições da sua existência como meio dominante do teatro profissional. Fugindo desse modo à fraternidade populista do passado, que, como se constata agora, só serviu para mascarar a concretude das possibilidades dialéticas do palco brasileiro.

A presença de *Tempo de Espera* (Teatro Cacilda Becker), espetáculo produzido em moldes não-empresariais, no estado do Maranhão, é uma prova viva da tese que se expõe acima. Liberto das falácias tradicionalistas que movem o teatrão, a montagem de Aldo Leite, não só é uma proposição de uma realidade social posta em debate, mas também uma discussão a respeito do discurso do palco. Muitas lições ele tem a dar, principalmente às mentalidades conservadoras que permanecem rodando em torno de si mesmas, na defesa de um teatro moralista purgativo, ao se referirem às condições de vida das classes oprimidas de nossa sociedade.

¹⁰⁷ Não foi possível encontrar a versão original desta crítica até o fechamento desta pesquisa, o que nos levou a reproduzi-la a partir de duas fontes complementares: ARRABAL, José. *Tempo de Espera*. In: **Teatro Brasileiro nos anos 40/Os Festivais de Teatro Amador no Brasil**. Rio de Janeiro, (UNIRIO), Revista O Percevejo, 2001/2002. E, LEITE, Aldo. **Teatro (in) completo**, Vol. I. São Luís: EDFUNC, 2008.

A força crítica de *Tempo de Espera* reside na sua coragem de dialogar com o público, sem lhe impor tomadas de posição como se fosse simplesmente massa de manobra a ser carreada tantopara bilheteria, na compra do ingresso ao espetáculo, como para o enfrentamento que nadatêm a ver com seu nível de consciência ou vivência. Pois que o espetáculo maranhense é abertura de um panorama contraditório à plateia, dispondo para essa mesma plateia toda uma gama de opções e reflexões críticas não imperativas.

Exibe-se como um teatro de libertação para o público, na medida da aprendizagem desse mesmo público, através do contato com uma realidade que é estranha. O surpreendentemobiliza a atenção do espectador, deixando-o, contudo, à vontade, para pensar a respeito do assunto exposto, conforme as reais possibilidades desse espectador. É a negação do espetáculo “progressista” tradicional que se mostra como uma missa leiga rezada aos “pés dosinfelizes”, diante de quem o espectador pequeno burguês deve purgar os “pecados” e “culpas” de sua condição “privilegiada”, no contexto social.

Tempo de Espera é simples e sem meias palavras. Seu bilhete reside na relação dialética, no movimento que se estabelece a partir de seu andamento cênico. Diante do público, um barracodevassado, onde transitam os personagens de uma condição social marginalizada da produção. São essas pessoas que subsistem à coisificação progressiva do imposto desenvolvimentocapitalista brasileiro. Nem heróis, nem anti-heróis, nem vítimas. Apenas pessoas vivendo todo um tempo de espera, seja da morte, seja da libertação de sua condição de vida. Personagens existindo numa marcha lenta que lhes consome o cotidiano de impossibilidades. Uma vivência nos limites da resistência calada e da capitulação aos mitos do sistema.

Em contraponto a essa realidade desvelada, um alto-falante na praça da cidade, martelando todos os sonhos e fetiches da alienação social. Entre o som desse alto-falante e o barraco maranhense que nos traz *Tempo de Espera*, o público.

Não se propõe, no caso, qualquer relação ou grandeza de identidade entre o espectador e a situação social dada. Ao “povo” do barraco, se correr o bicho pega, se fica o bicho come. É com relação a essa contradição acirrada que se solicita a atenção da plateia. Isto, a partir do desenrolar de comportamentos e vivências sociais. E não com base em frases feitas, reflexões mastigadas ou óbvias que só servem ao carreamento da postura do público a uma submissãoao ponto de vista do espetáculo, de seu diretor, autor, o que mais for: à bilheteria, em última instância.

A coragem do espetáculo reside nele acreditar na sua postura diante da realidade. Ele defende aquilo com que está realmente comprometido (pois seu compromisso é com o espetáculo e não com o faturamento na venda do ingresso). E o que defende, expõe no diálogo aberto e franco, distanciando e crítico (não impositivo, sobretudo) com a plateia.

Tem-se um quadro dramático e suas contradições, como também suas possibilidades e impossibilidades. *Tempo de Espera* não teme, inclusive, em criticar diante de suas dificuldades. Mas essa crítica não é moral, pois que é uma crítica à própria moral isolacionista desses mesmos personagens acantonados numa condição de vida limite.

O espetáculo transcende os limites do palco tradicional, abordando todo o contexto especial do Teatro Cacilda Becker. O “povo” da plateia representa sua função. O alto-falante da praça, por sua vez, exhibe, com sua violência, o papel dos meios de comunicação de massa, alienadores da realidade social; alcançando a plateia e o barraco, como uma canção mágica e entorpecedora das possibilidades de resistência aos valores dominantes, veículos da exploração.

O “povo” do barraco se mostra aos gritos, sussurros e presença, procurando, desesperadamente, meios de expressão para superar suas dificuldades imediatas. Apenas gestos - a linguagem essencial do palco - como o bastante para, contraditoriamente, expressar todo um estado de “resignação prática” daquela gente. Pois a palavra, entre outras coisas, é diante deles um dado de dominação e opressão: o material abundante do alto-falante, porta-voz dos fetiches sociais. Dos falsos valores com que se pretende submetê-los.

Nesses termos, *Tempo de Espera* desmascara, na prática, a falácia de certa ideologia racionalista, que defende a necessidade de retorno da “palavra” ao palco. Quando se sabe que a “palavra” nunca esteve ausente no palco, pois nem mesmo em *Tempo de Espera* ela está ausente: já que, aí, sua presença se faz clara, ainda que transparente, nessa mesma ausência.

Falácia ideológica- retorno da “palavra” ao palco. Sim: pois que a proposição racionalista tenta submeter a força global da linguagem cênica ao discurso verbal. Dando a este uma predominância imperativa e demagógica; obliterando o movimento do discurso cênico composto, complexo e contraditório, em direção a um teatro de libertação, materialista e dialético, sem dados de predominância na sua expressão do real.

Tempo de Espera, nesse sentido, vem mostrar que não existe socialmente a “palavra” em termos abstratos. Pois que a “palavra” (mesmo na sua vez mais “abstrata”: nos dicionários, por exemplo) tem uma determinação histórica. Servindo ao dominante, de um lado, e ao dominado, de outro. Muitas vezes expressando bem mais à imposição do silêncio (como o alto-falante da praça, em *Tempo de Espera*), do que ao gesto libertário.

Libertário é o funcionamento do espetáculo em cartaz no Cacilda Becker, pois que o não uso da “palavra” pelos personagens em questão, de modo algum é uma proposta dogmática do grupo maranhense. Para se chegar à montagem, diálogos foram usados no processo de criação pelos atores, dos personagens um tanto distante deles, em termos de vivência. O que acontece é que o grupo dirigido por Aldo Leite não se prende, nem se submete a ideologias dogmáticas e abstratas. Como não é dogmático, nem abstrato o acontecimento teatral que propõe à reflexão da plateia.

Não se tem, contudo, um espetáculo liberal humanista e piegas. As coisas estão dispostas nos seus lugares ao nível de suas contradições. A praça da cidade, com a violência de seus instrumentos de dominação. Os moradores do barraco, exibindo uma certa solidariedade que os conduz na resignação na ação “prática” de seu cotidiano. Ao não solidário, nesse contexto, resta fugir, cedendo passivamente ao que o violenta: a menina que irá se prostituir, opção que oferece a praça.

No meio desse embate contraditório, o público fica distanciado em ambas as situações, pronto para uma tomada de posição, conforme as reflexões que lhe forem consequentes, de acordo com a sua vivência de plateia.

A resposta mais extremada do barraco à violência externa é um gesto individual, de nível moral, daí gesto impotente, bruscamente interrompido, no desenvolver dos acontecimentos. Solidariedade e violência, pois, não se confrontam numa resposta coletiva de parte do oprimido. Este é um marginalizado da produção, massacrado na luta por sua subsistência mais imediata. Falta-lhe uma perspectiva que lhe assegure um lugar social de maior mobilidade histórica. Por isso persiste num cotidiano se arrastando em *Tempo de Espera*.

Não se tem, ainda, na sua plenitude, um teatro feito para os iguais aos personagens desse mesmo teatro, exibidos. Sendo esse um ponto de estrangulamento no desenvolvimento no grupo maranhense. A origem social e a vivência do grupo talvez não, sozinho, desate esse nó. Tendo, para tanto, que aprofundar suas relações com o contexto social a que se compromete, para tirar daí

o sentido, a direção e o movimento da linha de teatro do oprimido que pretende desenvolver, mesmo que nas suas direções ambíguas, em termos de plateia socialmente determinadas nas suas diversidades: o público pequeno-burguês (como o do Cacilda Becker, por exemplo), e o público potencial das favelas maranhenses, de quem Aldo Leite e seus atores tiraram o farto material e o dialético procedimento de *Tempo de Espera*.

ALBERTO GUZIK

Crítico, professor, ator, diretor e teórico de teatro.

A COLHEITA DA ESPERA

Jornal *Última Hora*, 26 de junho de 1976.

Depois das luzes fulgurantes (ou nem tanto) que brilharam nos céus do II Festival de Teatro, acidade abriga um espetáculo que surge quieto e quase escondido, mas nem por isso dispensa maior atenção. *Maria Maria e Mumu*, a vaca metafísica (Marcílio Moraes) representaram no Festival, não o Brasil, mas uma parte de sua cabeça. *Tempo de Espera* é outra parte. Um tema pode ser batido até a exaustão, explorado do gênio a medíocre, estar esquecido de um público que consome tanto tragédias como modismos passageiros; mas tão logo recuperado por gente jovem e sincera, reconquista dimensão, vibração e interesse.

Tempo de Espera, em cartaz no Teatro Aplicado, aportou a São Paulo vindo da longínqua e azulejada São Luís, trazido pela persistência e coerência de Tom Santos. Não é grande, não é novo. Ao contrário até, é tão humilde quanto o tema, a miséria dos miseráveis. Entretanto, por sensibilidade do grupo e do diretor, evita instituir-se como “mais um” lamento pela pobreza nortista/nordestina. Foge tanto da demagogia, que nem usa a palavra diretamente. O que Aldo Leite e seu grupo trazem do Maranhão não é a paisagem ao crepúsculo no Olho d’água. É um quadro de penúria feia, arrancado das entranhas da realidade, reproduzido com um rigor quase naturalista. O roteiro do espetáculo foi levantado pelo diretor e pelo grupo, como um depoimento gravado na pele e no cérebro das pessoas impressionáveis e impressionadas como a dor, sem alento que foram testemunhas.

Tempo de Espera não tem histórias, não tem mensagem. Conta, sem comentários, a mudez passiva de quem se consome e se esvai no tempo da espera. Conta um velho morrendo, uma mulher parindo um natimorto, um homem que tudo vê e não pode nada, sequer trazer peixe consegue, uma jovem que sonha com fotografias de ídolos telenovelistas pelas paredes da palhoça e, finalmente, decide seu caminho para a vida cedendo à cantada insistente de um chofer de caminhão. É a vida vegetada, recebida confusamente como herança a ser preservada, mantida precariamente como herança a ser destroçada. Como se vê, *Tempo de Espera* não trata de nada novo. Tampouco oferece soluções formais renovadoras para iluminar

velhos debates. Ancora num teatro convencional, costumeiro, imediatamente identificável por qualquer público.

A montagem maranhense cresce pela sinceridade com que se entrega à tarefa de fazer o espectador pensar um pouco melhor no país que vive e, por que não? No próprio tempo de espera do ser humano, quando vida e morte se sucedem num amontoar de lentos cotidianos sem saída. É tanta vibração com que os atores e o diretor mergulharam nas águas duras da realidade, tamanha é sua indignação ante a tolerável expectativa, a miséria onipresente, que a encenação é acrescida de um poder de convicção a mais. Todos já ouvimos isso tudo várias vezes. Mas nunca assim. O que não quer dizer que *Tempo de Espera* seja um trabalho genial. Não é, não. É um esforço sério, que atinge o público pelo ímpeto com que cada um de seus participantes se empenha, na tarefa de contar uma história de desamor.

Nem aqui, nem em São Luís, nem em lugar algum, *Tempo de Espera* será um espetáculo de repisado turismo. Está intimamente ligado ao grupo que criou numa linha exigente de pesquisa, (o “desemprego” da palavra”) não pensada, para ter validade permanente, mas usada e testada com eficácia nessa montagem, como única via para expressar a verdade, na qual jaz soterrada sob insensibilidade, desalento e desesperança. A perplexidade de um grupo jovem e agora inquieto é uma das promessas de transformação da espera em colheita.

HILTON VIANA

Jornalista, cronista, escritor, poeta, colunista, ator e cantor paulistano.

PEÇA: "TEMPO DE ESPERA". CARTAZ DO TEATRO APLICADO

Jornal *Diário da Noite*, terça-feira, 29 de junho de 1976

ROTEIRO, DIREÇÃO E CENÁRIOS DE ALDO LEITE. INTÉRPRETES: LEDA NASCIMENTO, COSME JÚNIOR, FÁTIMA MORAES, JOSÉ IGNÁCIO MORAES REGO E LIZETE RIBEIRO.

Na última quinta-feira, *Tempo de Espera* foi apresentado em sessão especial para a classe, às 24 horas, no Teatro Aplicado. Muitos perguntavam por que o espetáculo não abriu o "11º Festival", há pouco realizado em São Paulo. Interessa para os brasileiros, principalmente os residentes nos grandes centros, saber como vivem milhares de pessoas no interior do Norte e Nordeste. No caso, os enfocados são moradores do interior do Maranhão, em alguns municípios que distam 400 quilômetros de São Luís. Não poderia haver um título o mais adequado do que *Tempo de Espera* para definir o atual cartaz do Teatro Aplicado. A encenação mostra o interior de um casebre localizado à beira da estrada principal e que liga a cidadezinha, nas proximidades. E é de lá, da praça da igreja que o alto-falante transmite as novidades do lugarejo, único ponto de comunicação dos moradores com a semi-civilização. Eles não falam, pois nada têm a dizer, senão curtir sua miséria. A dona da casa, grávida, soca o milho para cozinhar. O marido na rede, aos poucos, vai se definhando. O filho mais velho chega da pescaria, mas nada trouxe de proveitoso. A filha mais nova já se corrompeu. Em troca de algumas revistas, vindas da cidade grande, entrega-se aos motoristas que passam pela região. Através da revista, tem contato com os seus ídolos. Estes são recortados e colados à parede de taipa.

DIREÇÃO E INTERPRETAÇÃO

Aldo Leite, apesar do trágico da situação, nada forçou. Os atores agem do mesmo modo que os moradores dos casebres enfocados. Não se preocupam em representar. Por isso todas as intenções passam para a plateia, já que os acontecimentos vão se desenrolando sem nenhum simbolismo, tudo muito claro. E para poder interpretar as situações com tanta verdade, os intérpretes, que são todos do Maranhão, ao lado do diretor, percorrem centenas de quilômetros daquele estado e conviveram- sem que eles soubessem a motivação- com diversas famílias. Tudo foi captado. O viver sem pressa, a falta do que dizer e do que fazer. As intenções são

todas transmitidas através de uma verdade interior de cada intérprete, onde não há ninguém a destacar, já que todos são autênticos. Mas além do retrato social tão autenticamente vivido e mostrado, há ainda a beleza plástica que o diretor conseguiu com o próprio movimento dos intérpretes, os adereços de cena e o cenário. Como vemos, o Teatro Aplicado segue com sua linha em só apresentar espetáculos brasileiros, sempre enfocando um problema social ou mostrando costumes de uma região. *Tempo de Espera* veio coroar a decisão tomada por Tom Santos, em utilizar as dimensões simples do Aplicado e só apresentar espetáculos mostrando uma problemática bem brasileira. E não foi à toa que *Tempo de Espera* foi premiado no Festival de Fortaleza, realizado no início deste ano. É bem provável que muita gente prefira se divertir com *A Gaiola das Loucas* ou *Feira de Adultério* ou mesmo com o consequente *Alegro Desbum*, mas, *Tempo de Espera* deverá constar no programa de entretenimento das pessoas esclarecidas.

HELLA SCHWARTZKOPFF

Jornalista e escritora, de origem não identificada.

A REALIDADE COTIDIANA DE UMA FAMÍLIA, ONDE A PALAVRA JÁ NÃO REPRESENTA MUITO. QUEM CORREU PARA VER A ÁFRICA, CORRA PARA VER O BRASIL.

Semanário *Aqui*, 01 a 07 de julho de 1976

“Brasil a maior nação do mundo latino, quer pelo seu efeito demográfico, quer pela dimensão de seu território. Entre os países mais populosos do globo, coloca-se um oitavo lugar depois da China, Índia, U.R.S.S., EUA etc. Entre os países de maior extensão territorial, coloca-se em quinto lugar depois da U.R.S.S., Canadá, China, EUA. Área: 8.511.965 km². Habitantes: 110 milhões Delta Larousse.”

E o que é que nós, saudáveis e prósperos habitantes megalópoles, sabemos do Brasil? E será que interessa saber? Mas se alguém com “um bom estômago e a alma encouraçada” tiver curiosidade, vá ali à Brigadeiro Luís Antônio, 931, no Teatro Aplicado, e veja o Grupo Mutirão, com a peça *Tempo de Espera*. Aldo Leite, autor e diretor, trouxe em esboço de sua e nossa terra, sem o retoque barroco dos azulejos de São Luís do Maranhão, mas a realidade cotidiana de uma família que representa milhões de famílias do Brasil, onde o código de comunicação básico do homem- a palavra- já não representa muito, porque o serviço de alto-falante da praça, local entre e frases feitas “os americanos foram”, “a luta para melhorar as coisas” - fala por eles. Aldo Leite acertou quando fez do silêncio dos personagens a única voz audível. E os atores se movem com a lentidão, a apatia dos quase mortos de fome e doença que não sabem mais o que esperar. Ainda há pouco causou reboliço e interesse a peça *Os Iks*, que tratava do etnocídio de uma tribo africana. E os europeus, e em especial os ingleses, correram ao teatro para ver o que estava acontecendo. Nós também vimos *Os Iks*, e a realidade dos africanos com o Grupo Vitor- Arteatral, e os colégios levavam suas classes para ver, e os críticos sublinhavam a peça. Causará o mesmo interesse o que se passa por aqui? Certamente, e vão indagar se o Grupo Mutirão é bom. E eu posso responder que é o melhor do Maranhão. Os atores: Leda Nascimento, Fátima Moraes, Lizete Ribeiro, Cosme Carvalho Jr. e José Inácio Moraes Rego são “a mãe, a filha, a parteira, o filho e o pai”. A operação de luz e som é de Iramar Santana.

O Teatro Aplicado, através de Tom Santos, vem trazendo a São Paulo a dramaturgia brasileira, sem focalizar especialmente o eixo Rio-São Paulo, e já montou

Três Dias para Donana, Ronaldo Ciambrone, de São Paulo; Guerra do Contestado, de Jairo Lima; Viva o Cordão Encantado, de Luiz Marinho; Derradeira Ceia, de Luiz Marinho; Morro do Ouro, de Eduardo Campos, do Ceará, e está com estreia, prevista para 10 de julho, de uma peça infantil cujo assunto é a ecologia,- Vamos Colorir o Mundo, de Jurandyr Pereira,- preenchendo um vazio que é a vida teatral infantil (e Tom assegurou que não vão usar diminutivos e babaquices infantilóides). O Teatro Aplicado faz um trabalho duro, mas que deveria receber o maior apoio, oficial e de público, porque integra o Brasil através de sua dramaturgia, mostrando exatamente quem somos e o que produzimos no teatro, através dos subsídios locais. Se não tem lantejola e paetê é porque lá nessas bandas não se usa lantejoulas nem paetê.

CLÓVIS GARCIA

Crítico, cenógrafo, figurinista, ator e professor paulista.

MARANHÃO TRAZ ESPETÁCULO DE GRANDE FORÇA DRAMÁTICA- TEMPO DE ESPERA

Jornal *O Estado de São Paulo*, 02 de julho de 1976

Grupo: Mutirão do Maranhão. Autor, diretor e cenógrafo: Aldo Leite. Produção: Teatro Aplicado. Elenco: Leda Nascimento, Fátima Moraes, Lizete Ribeiro, Cosme Carvalho Jr., José Ignácio Moraes Rego.

Primeiro Pernambuco, depois Ceará e agora Maranhão, o Teatro Aplicado vem cumprindo a tarefa que se impôs de apresentar a dramaturgia característica brasileira. Com temática social e elementos aproveitados da cultura espontânea do nosso povo. Um objetivo de grande importância, mas quase heroico dentro do panorama comercial que o teatro paulista apresenta atualmente com o público insensível a uma das funções da arte dramática, a expressão social e cultural de um povo, e, possivelmente, com a indiferença oficial. Entretanto, é ali, nesse teatro inacabado e modesto, que está o caminho possível para a evolução do nosso teatro. A não ser que a atividade teatral, capaz de atingir mais diretamente o público como comunicação grupal, se contente em permanecer caudatária dos meios de comunicação de massa, alienantes e massificantes.

O espetáculo montado pelo Grupo Mutirão, encenado por Aldo Leite, que depois de experiências teatrais em São Luís fez o curso da Escola de Comunicações e Artes da USP e voltou ao Maranhão para continuar lá no seu estado as suas atividades cênicas, coisa rara entre os “emigrados”, é antes de tudo um impacto, um soco no estômago, na nossa insensibilidade megalopolitana. Não que a problemática apresentada não se encontre entre nós, a pouca distância, nas favelas, na periferia e nos cortiços, ainda que outro contexto e outra forma de expressão, mas estamos distantes dela em termos de consciência. O espetáculo maranhense tem, antes de tudo essa virtude de nos jogar na cara uma realidade que se procura desconhecer. Sendo um espetáculo breve, de pouco mais de quarenta minutos de duração, sua intensidade dramática, sua força expressiva, dão ao espectador uma dimensão extensa do tempo psicológico, de grande proporção. É verdade que muita coisa acontece no pequeno momento da vida dos personagens, retratados pelo autor, até mesmo um parto em termos realísticos, mas isso se deve à necessidade de apresentar, na vivência de parte de um dia apenas, todas as características de

comportamento do grupo familiar marginalizado, surpreendido no seu cotidiano passivo, acomodado, mal tocado pelas condições de vida sub-humanas em que vegeta.

A encenação decorre sem que uma palavra seja dita pelos personagens, ainda que todo o diálogo fique subentendido. Compreendemos a reação de muitas correntes modernas de teatro com ao excesso verborrágico que nos veio do classicismo, eliminando a palavra, mas achamos que a linguagem oral foi uma invenção fundamental na comunicação humana e, portanto, não pode ser esquecida. Entretanto, no espetáculo maranhense não sentimos falta da palavra. Além de apresentar gente que na sua inércia já quase perdeu o uso da fala, estamos de acordo com o diretor e autor quando esclarece que qualquer palavra por ele colocada nos personagens resultaria artificial e demagógica.

A linha de direção, inclusive nos detalhes de cenografia, é naturalista, mas a força dramática do espetáculo se aproxima muito mais do expressionismo. A ação intencionalmente lenta dos personagens, a sucessão de atitudes quase mecânicas, a passividade diante de uma vida sem esperança, da qual apenas a filha procura fugir, primeiro pela visão de um outro mundo espelhado nos recortes, depois pelo único ato de decisão da peça, escapando para um destino talvez pior, criam um clima dramático. Somente possível pela grande força interpretativa dos jovens maranhenses, inteiramente integrados no espetáculo que, termos de brasilidade, é dos mais importantes desse ano em São Paulo.

SÁBATO MAGALDI

Teórico, crítico teatral e professor mineiro

O ELOQUENTE SILÊNCIO VINDO DO MARANHÃO

Jornal da Tarde, 02 de julho de 1976

Uma grande surpresa esse *Tempo de Espera*, trazido pelo grupo maranhense Mutirão para o Teatro Aplicado. Agradável do ponto de vista artístico, por se tratar de uma obra consumada de um conjunto que se afirma fora do eixo Rio- São Paulo. Porque o que o espetáculo narra, sem necessidade de recorrer à palavra, não pode ser nem um pouco do nosso agrado. *Tempo de Espera* impressiona pela autenticidade, pela emoção simples e direta, que não enfeita o real. Em menos de uma hora, desfila para o público cotidiano de uma família interiorana, pertencente tanto ao Maranhão como a qualquer outro estado onde impera a miséria. Concentram-se os episódios, eloquentes no seu lugar-comum, já que não há originalidade na forma de padecer uma existência triste e sem perspectivas.

A abolição da palavra não nasce do modismo que, durante um certo tempo, consagrou a expressão corporal. Não se trata de decretar a falência da palavra como instrumento de comunicação, pois ela serviria mais para esconder do que para revelar. A perda da palavra perdeu o sentido porque a inanição chegou ao tal ponto que não adianta falar. A perda da palavra torna-se sinônimo de esvaziamento da vida. Como diz o programa do espetáculo, as palavras perderam o seu valor como código de comunicação.

Em contraste com esse silêncio, alto-falantes transmitem as músicas e um leilão, na praça da igreja, tem uma função irônica o preço em crescendo dos valores leiloados, enquanto o pai da família se esvai em tosse, a mãe dá a luz a um natimorto e a filha se prepara para a fuga com um motorista de caminhão. Todos os elementos num quadro realista, sem retoques, tomado rotina num sertão faminto.

A autoria é de Aldo Leite, responsável também pela concepção cênica e pela direção. Um jovem que tem muito a oferecer, ainda, ao teatro brasileiro. Sem demagogia, ele expõe os fatos, e a eloquência está justamente na singeleza de recursos. Um enquadramento de esteirase poucos objetos, essenciais, criam o clima desejado. Aldo Leite soube contar a história com tal clareza, em pinceladas rápidas e sugestivas.

Os cinco atores estão muito integrados nos papéis, deixando recorrer a artifícios para sensibilizar a plateia. Cabe um destaque, porém, ao sofrimento sincero

de Leda Nascimento na personagem da mãe, e à composição dolorida de José Ignácio como pai.

O empresário Tom Santos trouxe *Tempo de Espera* a São Paulo, louvado repercussão crítica do espetáculo no festival que se realizou no ano passado em Fortaleza. Uma bela iniciativa, a de aproximar agora de nós o Maranhão, depois de Pernambuco e Ceará. São Paulo vai descobrindo, aos poucos, teatro brasileiro.

Por essa louvável política de cultura, o Teatro Aplicado é a sala que tem apresentado o programa de espetáculos mais coerente e significativo da cidade. Ele merece inteiro apoio, sobretudo do público estudantil, que precisa prestigiá-lo como um instrumento honesto para se conhecer o país.

FAUSTO FUSER

Ator, professor, crítico de teatro e diretor

TEMPO DE ESPERA, EM SILÊNCIO

Jornal *Folha de São Paulo*, 03 de julho de 1976

O Grupo Mutirão, de São Luís, despido de pretensões, afirma em São Paulo uma presença artística e humana de grande significado. O espetáculo em cartaz do Teatro Aplicado, como eles mesmo definem, é constituído de retalhos do cotidiano de uma família em estado de inanição que não sabe sequer a razão da espera sem fim. O silêncio não impede a linguagem, a emoção será o elemento de comunicação plena com a plateia.

Pouco acontece, em *Tempo de Espera*.

Uma mulher grávida soca o arroz. A filha, jovem, recorta fotos de atores da revista e as prega à parede de palha da choupana. Na rede, está prostrado o pai, doente. O filho, pescador, guarda a rede de pescaria inútil e pita o cigarro de palha, acorocado. O serviço de alto-falante transmite músicas simples e noticiário canhestro de gente do lugarejo. Uma nova criatura nasce, mas a vida não chega. Um caminhão leva o fardo leve dos sonhos da mocinha e quando a poeira que levantou na estrada se assenta, baixa-se o braço armado da revolta inútil.

O arroz continua a ser socado no ritmo modorrento, como sempre.

Eles vêm do Maranhão, liderados pelo conterrâneo Aldo Leite. Juntos, haviam percorrido em inúmeras viagens o interior de seu estado. *Tempo de Espera* é a reflexão do grupo sobre a realidade presenciada. É fruto da observação através dos sentidos, da alma da inteligência. É o espelho fiel do viver marginal dos seres humanos.

Aldo Leite somou as observações da peça, mais propriamente roteiro das ações translúcidas e completou seu trabalho com a direção do espetáculo. O resultado é uma apresentação rigorosa, desprovida de aparatos secundários. O diretor não poupa atores nem plateia. A encenação realista, quase tosca chega a incomodar pelo despojamento onde cada gesto, cada olhar, diz um mundo de palavras já gastas, e, portanto, inúteis.

Sobre o palco, nem uma palavra chega a ser emitida, o que não exclui enredo nítido em evolução permanente. De fora chega o palavrório do locutor provinciano anunciando alegria falsa. A coletividade, seus sonhos pré-fabricados, irreais, penetram na cabana com a mesma violência da miséria implacável. Nunca, porém, o

espetáculo sugere um caminho já estabelecido. Nem de piedade, nem de soluções dogmáticas.

Seria fácil.

O perigo foi evitado inteligentemente. Sem desfraldar bandeiras, *Tempo de Espera* tem uma posição humana claramente definida. Sem fazer qualquer discurso, fala muito, convence, explica. A solução é problema nosso. Aos artistas coube a demonstração. Por ser demonstração envolvente e sincera, nossa busca de soluções torna-se parte do ciclo iniciado com as pesquisas e observações do maravilhoso grupo.

A forma teatral apresentada, em última análise, não é novidade. Mas os maranhenses que nos visitam não estão absolutamente preocupados com a novidade. Surpreende a maturidade do grupo, todos jovens que se iniciam no profissionalismo pela porta do despojamento e da dignidade corajosa. Não apregoam descobertas que não fizeram, não procuram impor ideias prontas. Não se preocupam com a moda teatral. Não forçam exibição de talento vaidoso e inútil.

Mas seguem o caminho aberto por eles mesmos. Têm, mostram e despertam ideias. Sua simplicidade pode nos servir de lição. A presença da triste vida por eles retratada é oportuna e nos comove.

Leda Nascimento é a mulher sofrida; em composição de grande sinceridade e força, assim como Cosme Carvalho Junior (O filho) e José Ignácio Moraes Rego (pai). Lizete Ribeiro (parteira) e Fátima Moraes (filha) estão no mesmo nível corajoso, onde a emoção verdadeira eo despojamento são premissas maiores.

JAIRO ARCO E FLEXA

Ator, diretor, jornalista e escritor paulistano

COMO ANIMAIS

Revista *Veja*, 14 de julho de 1976

Tempo de Espera, de Aldo Leite, com o Grupo Mutirão do Maranhão- Teatro Aplicado; São Paulo.

Desde o ano passado que Tom Santos, empresário do Teatro Aplicado, vem apresentando unicamente peças de autores do Norte e Nordeste do Brasil. Sempre que possível, ainda, as obras são levadas na encenação original, permitindo ao espectador paulista um oportuno contato com o trabalho de atores e diretores militando fora do eixo São Paulo-Rio. É verdade que nem todos os cartazes do Teatro Aplicado se mostraram plenos de méritos. Alguns não passaram mesmo de uma pálida repetição de teatro do sul do país. Mas isso não diminui os méritos da iniciativa, de certo modo uma repetição da tendência do Teatro de Arena há uma década e meia. Numa época em que o repertório das companhias era composto quase só por textos estrangeiros, o grupo do Arena especializou-se em promover dramaturgos nacionais. Muitos não fizeram carreira. A insistência do Arena naquela linha de programação, porém, permitiu a revelação de teatrólogos, como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho.

TEMA INQUIETANTE- *Tempo de Espera*, obra da tenacidade do jovem maranhense Aldo Leite (também diretor e cenógrafo), apresenta, em ato único, um pungente flagrante do cotidiano de uma família de uma pequena cidade do norte brasileiro. Mas poderia desenrolar-se em qualquer região do país. São quatro personagens que- viver não é exato- apenas adiam o momento de sua morte em um miserável casebre. Sem nenhuma perspectiva otimista, a situação da família reduz-se a uma quase animalidade. De fato, durante 50 minutos de duração do espetáculo, não se pronuncia uma única palavra em cena. Ouve-se apenas o som de um alto-falante transmitindo banalidades pseudo- informativas, langorosas canções de Waldick Soriano e um leilão de quermesse. O recurso se mostra, sem dúvida, eficaz, pela inevitável comparação entre aqueles anúncios sonoros de um aparente bem-estar e a desesperadora realidade da família. A maioria dos críticos paulistas, aliás, comovida com o retrato dessa contradição, desmanchou-se em elogios ao espetáculo.

Mesmo assim, impossível não observar que *Tempo de Espera* merecia um desenvolvimento de maior dinamismo cênico. Por mais que o espectador se solidarize

com a denúncia social implícita na obra, esta permanece apenas um retrato. O tema é inquietante e o foco exato, mas retratos são invariavelmente estáticos- o que torna *Tempo de Espera* por vezes terrivelmente monótono, apesar de sua curta duração.

RUGGIERO

Jornalista e crítico teatral

UM TEMPO DE SILÊNCIO E UMA SOMBRA DE ESPERA

Gazeta do Ipiranga, São Paulo, 16 de julho de 1976

Tempo de Espera, de Aldo Leite. Direção do autor. Elenco: Leda Nascimento, Fátima Moraes, Lizete Ribeiro, Cosme Júnior e José Inácio Moraes Rego. Operador de luz e som: Iramar Santana. Teatro Aplicado- Av. Brigadeiro Luiz Antônio, 931- Fone: 36-4496.

Desta feita é o Maranhão e com ele, um eco de silêncio. Não um quadro de múltiplas tonalidades, de expressões versificadas, de conteúdo contraditório. Simplesmente um trato, fiel, sobretudo, há muito não se via.

Se inexistisse a palavra, como meio de comunicação dita, o próprio ator a suscita, dentro do processo de integração ao espetáculo. Estamos em plena cena e em pleno Maranhão, um Estado rico por suas belezas naturais, mas até certo ponto estagnado, perdido dentro de sua grandeza. O silêncio persiste em ser. A plateia, atenta. A expectativa, cada vez maior, concentra-se na continuidade da cena: uma ânsia de descobri-la, de adivinhá-la. Uma intenção mágica, mas...

A dramaticidade do texto cresce e se propaga. Quando os alto-falantes se fazem ouvir, transmitindo as músicas e notícias na praça da igreja, a plateia se descontrai.

Daí se inicia um diálogo mudo, fundamentado no gesto, na expressão de cada um dos atores. Uma identificação? Ou a comunicação entre o palco e plateia fica por conta de uma grande dose de sentimentos?

A tensão aumenta.

Bem no interior de um casebre, uma família (centro do espetáculo) - em tal estado de inanição, nem mais sabe o que quer e muito menos o que a espera. Sucedem-se as desgraças: o pai acometido de tosse, enfim repousa. A mãe dá luz a um filho natimorto, enquanto a filha prepara a fuga com um motorista de um caminhão.

Lá se forma os 50 minutos. As luzes se apagam e os atores reaparecem. Muitos aplausos. Aldo Leite é o autor e diretor. Como autor foi autêntico. Seu texto é real, despojado, sem retoques. No segundo caso, seu trabalho funciona objetivamente e em nenhum momento nos dá a ideia de ter usado artifícios. A continuar assim, Aldo Leite terá rápida ascensão como autor e como homem de teatro. Os atores Leda

Nascimento, Fátima Moraes, Lizete Ribeiro, Cosme Jr. e José Inácio, viveram com intensidade os seus papéis.

CARLOS ERNESTO GODOY

Escritor, especialista em literatura e crítico teatral

A TEMPORevista *Visão*, 26 de julho de 1976

Os desastres das vanguardas e a voga antropológica levaram o teatro a buscar na autenticidade da pesquisa uma nova fonte de expressão. Daí a *mise-en-scène* de Peter Brook que impressionou a Europa recentemente, *Os Iks*, e o cuidado de um espetáculo como INOUK, o homem, que os finlandeses trouxeram a São Paulo, durante o 11º Festival Internacional de Teatro. Experiência semelhante é a última montagem do Teatro Aplicado, trazido do Maranhão, que surpreendeu a crítica paulista pela crueza da elaboração e sua carga de terrível verdade. Como pesquisador, Aldo Leite bateu na tecla justa; como autor e diretor, conseguiu uma encenação altamente concisa, em que a escolha dos elementos se adequa de todo à mensagem, nascida da minúcia de uma quase antiação.

Um espetáculo sem palavras. No palco, apenas um grupo de pessoas que se move a custo num arremedo de vida. Poucos personagens, cenários parcos, raros movimentos. Mas, quanta coisa é dita naqueles cinquenta minutos de agir lentamente, em que cada gesto é a um tempo apelo e denúncia, fundido em emoção. Como “background”, a distância, um alto falante de praça sugere o contexto. O lugar é um canto qualquer nos cafundós brasileiros do Nordeste, onde as condições de sobrevivência são mínimas, devido a razões econômicas e sociais nem sempre lembradas. No silêncio de todos está o elemento mais expressivo da peça, não conseguem falar porque não têm alento; a penúria e a falta de horizontes conduziram-nos à inanição. Confinados numa choça de palha, têm no viver o sentido de não morrer. Os mais jovens tentam a escapada: o moço, na pesca, onde o fracasso parece uma rotina a que se acomodou; a menina, num mundo longínquo, mal divisado nas revistas, onde há pessoas bem-vestidas, felizes...

O elenco maranhense desempenha seus papéis com a disciplina de profissionais e, além disso, com a força interior de quem conhece de perto a problemática desenvolvida no palco. Marcando a temporada paulista com realismo, temos, sem dúvida, um espetáculo incômodo por não fazer concessões, mas por isso mesmo necessário, revelador e urgente.

CECÍLIA PRADA

Jornalista paulista, dramaturga, tradutora, crítica de literatura e teatro

TEMPO DE ESPERA

Jornal O Fluminense, sexta-feira, 23 de julho de 1976.

Um casebre no interior do Maranhão: a luz incide sobre os personagens e a sua espera desesperada; espera da morte para um velho pai, espera de uma criança que nascerá morta para a mulher, espera de um peixe não pescado para o marido, espera de amor impossível para a irmã mocinha. Dentro da sua espera no estado de semi-inanição, os personagens arrastam-se, cumprem pequenos gestos rituais, cotidianos, resignados à condição subumana, ouvem os ecos que lhe chegam do mundo exterior através do serviço de alto falante da praça da matriz: um mundo de ilusão, em que pessoas se dedicam músicas por dois cruzeiros, certos do que tudo o que importa é a festa do padroeiro, missa cantada, o leilão abrilhantado pelas prendas de senhoras da sociedade local ou por algum novilho gordo, generosamente oferecido pelo fazendeiro Nequinho.

Autor e diretor, Aldo Leite de 35 anos, quis trazer para o Sul e quer levar para outros Estados um pedaço da realidade do seu Estado natal; com a sua poderosa cenografia, o desempenho que conseguiu dos atores e a ação desenvolvida, tê-lo da maneira a mais eloquente possível: sem dar aos seus personagens uma fala, uma palavra sequer. A absoluta economia verbal é um imperativo da situação trágica que apresenta, porque o homem verdadeiramente miserável não necessita de palavras, ou esqueceu-se de usá-las há muito, emprenhado que está, totalmente, na luta pela sobrevivência.

Tempo de Espera nasceu quando Aldo viajou pelo interior do Maranhão, apresentando com um grupo de São Luís, *Os mistérios do Sexo*, de Coelho Neto. Do seu contato com a população miserável do Maranhão, tirou a ideia do seu espetáculo atual: “a miséria das cidadezinhas do interior é imensa, mas a resignação é ainda pior. Não fazem nada para melhorar a sua sorte, não têm consciência de que poderiam fazer algo, aceita a miséria como dada por nosso Senhor. E o que é pior, morrem de fome enquanto têm ao seu alcance recursos de fauna e flora que desconhecem. Não estão preparados para cultivar o solo, para a caça organizada”.

O homem, diz Aldo Leite, é ainda mais resignado e fatalista que a mulher. Esta começa a apresentar sintomas de revolta, justamente por ser mais oprimida e sofrer mais do que o homem. Foge frequentemente da casa- como a mocinha da peça, nem

que seja para prostituir-se na Capital. “A televisão está tendo nessas cidades (onde, às vezes, há só um aparelho) esse papel um tanto renovador, por mais conservadora e massificante que nos pareça, aqui de longe. Sempre aparece um Roberto Carlos de calça vermelha, ou uma moça que não se sujeita à dominação patriarcal. Isso já ajuda. Imagine se a televisão se propusesse mesmo a uma programação educativa”. Comenta o jovem diretor.

A REAÇÃO DOS PAULISTAS

O “Grupo Mutirão” foi o vencedor, em novembro do ano passado, do Festival de Teatro organizado pelo SNT, em Fortaleza. *Tempo de Espera* foi elogiado, por unanimidade, pelos críticos que tinham ido vê-lo de todo o Brasil. E foi assim que recebeu o convite de Tom Santos, diretor do Teatro Aplicado, para vir a São Paulo.

“Mas, eu temia a reação dos paulistas”, diz Aldo Leite. “Achava que não iriam compreender esta realidade que apresentamos, tão diferente da sua. Mas até agora só tivemos uma reação assim: numa destas noites- a peça estreou no dia 25 de junho- um homem indignado dizia, à saída, “isto é mentira, é uma lenda, não existe”. Mas, também houve reações extremas: uma mocinha de 19 anos que teve uma crise histérica de choro, no fim do espetáculo, subiu ao palco, sentou-se num tamborete e teve de ser acalmada pelo elenco. Uma jovem bailarina veio dizer-nos que, depois do nosso espetáculo, estava se perguntando que sentido teria continuar apresentando balés clássicos para o público da elite.

Aldo Leite faz teatro há 15 anos, em São Luís do Maranhão, embora só tenha fundado este seu grupo em novembro do ano passado. Mas, quer continuar a apresentar cenas assim, da realidade brasileira, ao público. Gostaria de fazer espetáculos no interior de São Paulo, por exemplo. “Poderíamos, mesmo enquanto estamos aqui, contratados pelo Tom, reservar as segundas e terças espetáculos no interior. Esperamos os convites dos interessados”.

Aldo pretende escrever mais peças do gênero; acha que o Brasil deve ser mostrado aos brasileiros, que toda a censura deveria ser abolida, porque, somente conhecendo-se e discutindo-se a nossa realidade socioeconômica podemos progredir, no ritmo de país que realmente se desenvolve. “Mas, além da censura, nosso teatro está sofrendo de um outro mal: o comercialismo; os empresários só querem o teatro digestivo, as pecinhas importadas, os sucessos da Broadway, etc.”.

Nosso público também- ainda segundo ele- precisa ser educado para a arte. Em São Luís, há alguns grupos tentando fazer teatro, como de Reynaldo Faray, com quem Aldo estudou, ou o de Tácito Borralho, que mistura teatro com artes plásticas e poesia. Mas, o estudante universitário maranhense, ao contrário do paulista, não tem estímulo para ir ao teatro. O “Grupo Mutirão” propôs à Universidade do Maranhão a realização de um espetáculo completamente grátis, porém a burocracia que teve de enfrentar foi tanta, tanta a falta de compreensão dos próprios dirigentes universitários, que acabou desistindo. O professor de Literatura Brasileira da Universidade do Maranhão, Fernando Moreira, teve de exigir dos alunos que fizessem um trabalho sobre *Tempo de Espera* para que eles fossem ao teatro. E, apesar da imposição, 90 por cento escreveram favoravelmente a peça.

Ainda a respeito de *Tempo de Espera*, Aldo Leite revela que, na verdade, o trabalho é o resultado de uma pesquisa realizada pelo “Grupo Mutirão”, no Estado do Maranhão. O texto final construído em torno do comportamento de todos os componentes de uma família em estado de inanição- foi escrito pelo próprio diretor da peça. No Teatro Aplicado de São Paulo, o espetáculo está sendo apresentado a preços populares (Cr\$ 15,00), no horário das 21 horas. O elenco tem Lêda Nascimento, Lizete Ribeiro, Cosme Carvalho e José Ignácio. A temporada não tem tempo determinado para permanecer em cartaz na capital paulista. Além do interior de São Paulo, o grupo gostaria de percorrer todo o país, já que a peça que interpreta mostra um problema comum de qualquer região brasileira.

TÂNIA PACHECO

Escritora, crítica teatral e dramaturga

OS SEVERINOS MARANHENSES NOS PALCOS DE SÃO PAULO

Jornal *O Globo*, 07 de novembro de 1976.

O que dizer de uma peça que se limita a mostrar, durante 50 minutos, cinco seres humanos quase rastejando num palco? O que dizer de um espetáculo onde esses mesmos 50 minutos, além de poucas tosses e gemidos ocasionais, são ocupados, em termos sonoros, apenas por um serviço de alto-falantes da Matriz, oferecendo músicas e transmitindo um leilão de porcos? O que acontece no Teatro Aplicado, nesse *Tempo de Espera*, que Aldo Leite escreveu e dirigiu, e Tom Santos trouxe do Maranhão, é a montagem mais séria e mais forte do atual panorama paulista. Os 50 minutos fluem. Não encantam, porque é impossível se deixar encantar pelo que é mostrado. Mas emocionam, chocam, agriem no seu silêncio. No seu silêncio que tem um inexorável poder de fazer pensar. Peter Brook foi buscar estudo antropológico de uma tribo de Uganda em seu belo Iks, que Celso Nunes dirigiu e trouxe ao Cacilda Becker há poucos meses. Aldo Leite, aluno da USP em recesso-, voltou ao Maranhão, montou uma peça e começou a viajar pelo interior. Da realidade que viu- muito mais forte que a de Uganda-, nasce a peça-roteiro *Tempo de Espera*. Basicamente, o texto nos mostra um dia na vida de uma família. O pai (José Ignácio), tuberculoso em último grau, passa o tempo deitado numa rede, dividido entre a necessidade de continuar respirando e uma obrigatória atitude de espectador do que se passa em casa. A mãe (Leda Nascimento) está grávida e vai dar à luz a um natimorto antes que os 50 minutos se esgotem. A filha (Waldette Cantarelli) se dedica a olhar e recortar restos de revistas e a ouvir o serviço de alto-falantes. O filho (Cosme Carvalho Júnior) faz cigarros de palha e fuma. Só.

Do início ao fim, o que mais choca é a total incomunicabilidade desses seres. As crises de tosses do pai não merecem sequer um olhar dos outros. No máximo, minutos depois, alguém irá até perto da rede pegar o penico para esvaziar. Mas nem nesse instante olhará o velho. E, no entanto, é precisamente ele- o que está mais próximo da morte-, que ainda parece ter algo a dizer, algo a dar. Neste universo de miséria, os mais vivos são os mais mortos. Talvez porque precisem do pouco de vida que têm para garantir a sobrevivência. Como a filha se iluminando à medida que o alto-falante berra “poema é um poeta apaixonado...”, correndo para pegar na parede de sapé a foto de uma noiva em meio um campo verde florido. E, de repente, em meio

a uma crise de tosse mais forte do pai- como as outras, ignoradas-, enquanto a mãe bateo pilão com cara de dor e o filho faz o primeiro dos seus cigarros, alguém oferece a música “Justiça de Deus”, com Waldick Soriano. É o serviço de alto-falante parodiando o espetáculo. Ou sublinhando-o: logo em seguida a música parece “Perdida” vai marcar um rápido barulho de motor de caminhão como presságio do futuro da filha que procura correr para frente do palco abrindo a blusa e mostrando os seios ao invisível motorista.

Em todo o espetáculo, há apenas um momento em que todos estão unidos, embora continuem sem falar: a hora do parto. De repente a mãe solta um gemido maior e cai ao chão. Os dois filhos saem de cena correndo e, enquanto a mulher se debate, o velho se joga na rede, e os dois, de costas no chão, sem nem ao menos se verem, vão se rastejando com dificuldade em direção ao outro. No momento em que suas mãos se encontram, chega o filho, que empurra o velho de volta para debaixo da rede. Com a entrada em cena da parteira (Iola Maia) há um certo momento de trabalho coletivo. Os filhos ajudam a fazer os chás e a apertar as cordas em torno do ventre da mulher grávida no parto primitivo. Há uma cronometragem precisa neste instante: de um lado, o parto, o nascimento; do outro, o velho num desesperado esforço de subir na rede. O bebê nasce morto. A mãe cai no chão desesperada. A filha ouve um novo barulho de caminhão e foge. Só o pai percebe. Mas a sua angústia é impotente porque ninguém o olha. Na Matriz, está sendo feito um leilão de porcos: “Para ajudar o santo”. Depois de uma fraca tentativa de revolta (o filho tenta empunhar o facão para correr atrás da irmã mas depois volta ao fumo; a dor da mãe se resume a arrancar da parede a fotografia colorida da noiva e amassá-la), eles voltam ao mesmo universo de desesperança onde até as palavras morreram.

Mesmo contando o tênue fio da narrativa, é impossível explicar a força dessa gente suja e agonizante se movendo no seu cenário pobremente iluminado. Aldo Leite teve um momento de rara felicidade quando elaborou seu roteiro. E quando, ao fazer o espetáculo, lançou em cena todas essas coisas mortas- o tempo todo pontuadas pelo som irritante, alienado e inconsciente (mas altamente crítico) do serviço de alto-falantes-, Aldo Leite chegou à verdadeira essência do ato teatral, impiedoso, sem catarse ou purgações. O silêncio da família maranhense é o mesmo dos severinos. É o mesmo de milhões de brasileiros. É mais duro que o dos Iks, embora seja também um silêncio da fome. No serviço de alto-falantes o locutor afirma: “Os americanos mandaram o homem para a lua para facilitar as coisas para nós todos”. Neste mesmo

instante a filha, ainda em cena, prende na parede o retrato de Roberto Carlos. Talvez trazer *Tempo de Espera* para o Rio e procurar compreender a realidade dessa gente desesperada nos ajude- além do prazer de ver um excelente espetáculo- a entender como podemos “facilitar as coisas” de forma verdadeiramente humana.

CLÓVIS LEVI

Diretor, teórico, autor, crítico e professor

PANO DE BOCA

Revista Ele e Ela, dezembro de 1976.

Estive em São Paulo para observar alguns espetáculos. Na impossibilidade de ver todas as montagens, selecionei três que me pareceram as mais significativas de um teatro que possa ser chamado de vivo. Parece que a escolha foi acertada: as três peças mostram, cada uma a seu modo, cada qual com suas qualidades específicas, como o teatro pode manter sua característica básica de arte comprometida com os problemas fundamentais do seu humano. Aqui. Agora. O mais paradoxal é que nenhuma das peças tem sua localização no Rio ou em São Paulo, neste ano de 1976. Aliás, apenas uma mostra um tipo de realidade caracteristicamente brasileira (*Tempo de Espera*, de Aldo Leite, que se passa no Maranhão), pois as demais são localizadas “no meio de um deserto” (*Mahagony*, de Brecht) e numa aldeia medieval indefinida (*Ponto de Partida*, de Guarnieri).

“Mas toda essa nossa Mahagony surgiu porque o mundo anda mal.” (Brecht-*Mahagony*).

Não apenas a cidade dourada de Brecht surgiu “porque o mundo anda mal”. Também *Ponto de Partida* e *Tempo de Espera* aparecem pelo mesmo motivo. E, em todas as três, fica, no final, a expectativa para que os seres humanos que dispõem ao mesmo tempo de pão e circo de comida e liberdade, olhem com carinho, solidariedade e afeição para aqueles que não têm o que comer, que não utilizam a liberdade e não têm oportunidade para vivenciar o prazer. As três peças mostram duras realidade e deixam, no espectador, a lembrança (às vezes amarga) de que ele também é responsável pela miséria de seu irmão. Se não é o responsável como causador do sofrimento, torna-se cúmplice da dor ao negar a mão a quem precisa. Em *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, em cartaz no Teatro Tereza Rachel (Rio), o personagem assassinado ao final, Branca Dias, afirma que os espectadores “entrarão em seus carros e irão cear”, esquecendo-se imediatamente das injustiças sofridas por ela. A capacidade que tem o teatro para fazer o público refletir sobre os acontecimentos depois das duas horas do espetáculo é sempre colocada em cheque. O que vem reforçar cada vez mais nossa teoria de que teatro algum fará a revolução e que, por isso, a censura deveria olhá-lo com menos severidade: não é um bicho tão perigoso como parece à primeira vista.

Tudo sob controle, o destino foi dominado. Aplausos, senhores, e depois podem ir em paz para seus campos e oficinas, em nome do bem-estar. No domingo, haverá aguardente, jogos e medalhas para o campeão.

(Guarnieri- Ponto de Partida)

Ponto de Partida dá seguimento à obra dramatúrgica de Guarnieri, sempre marcada pela preocupação em questionar os valores desumanos e injustos da sociedade. Um morto é o ponto de partida para a discussão dos processos que determinam a verdade. Até que ponto a história é crítica (ou melhor: reescrita) pelos redatores que fazem o jogo dos poderosos? Até que ponto a verdade oficial é a verdade real?

Mahagony é um Brecht numa montagem exuberante (o que lhe tira inclusive, um pouco da contundência) que analisa o exercício da corrupção e do poder através da linguagem determinada pelo dinheiro. Em Mahagony, cidade dos prazeres, tudo é permitido- menos deixar de pagar a conta.

Tempo de Espera é, dos três, o único espetáculo que não conta com uma produção cara e nem tem nomes famosos em sua ficha técnica- são todos amadores. Entretanto, este trabalho que vi pela primeira vez em novembro do ano passado, no Festival Nacional de Teatro Amador, realizado em Fortaleza, tem uma força esmagadora. É uma peça sem palavras, onde o contraponto sono é dado pelo serviço de alto-falante da Matriz. Toda miséria e a falta de perspectiva de uma família do interior do maranhense são mostradas através de imagens duras às vezes. Ou comoventes. Ou de um lirismo amargo. Tanto as músicas que alguém oferece para fulana como o leilão de porcos para ajudar o santo refletem com clareza a diferença gritante entre a euforia e o otimismo dos alto-falantes e a vida miserável de uma parcela enorme da população. Nos três espetáculos paulistas há a ressaltar cuidado artesanal e a segurança dos elencos que, além dos bons ex-amadores maranhenses contam, ainda, com nomes expressivos como Guarnieri, Othon Bastos, Marta Overbec, Sérgio Ricardo (Ponto de Partida), Renato Borghi, Cacilda Lanuza e Estér Góis (Mahagony).

ILKA MARINHO ZANOTTO

Crítica e pesquisadora paulistana

TEATRO EM SÃO PAULOJornal *O Estado de São Paulo*, 02 de janeiro de 1977

Continuando no seu propósito de trazer a São Paulo o teatro dos outros Estados- assim vieram *Lampião do Inferno*, *Viva o Cordão Encantado* e *Morro do Ouro* dos cearenses Eduardo Campos e Haroldo Serra-, o Teatro Aplicado abriga desde junho *Tempo de Espera*, espetáculo de um grupo amador de estudantes maranhenses dirigidos por Aldo Leite e que se constitui um verdadeiro impacto. 50 minutos sem palavras, mostrando simplesmente a inação patética dos marginalizados- também eles- da nossa sociedade de consumo. Obra urgente, necessária, corajosa, digna do maior apoio, foi revelada no I Festival Nacional de Teatro Amador promovido pelo SNT em Fortaleza, em fins de 75. Se não tivesse méritos, o Festival justifica sua existência- e a FENATA (Federação Nacional de Teatro Amador) - pelo simples fato de facultar ao Brasil o conhecimento de propostas teatrais como a de *Tempo de Espera*.

YAN MICHALSKI

Ensaísta, teórico e crítico polonês radicado no Brasil

LIÇÃO DE ESPERAR POR NADA

Jornal do Brasil, 08 de janeiro de 1977

Pela primeira- e espero que pela última- vez, o infernal calor do Teatro Cacilda Becker resulta benéfico a um espetáculo. Assistir a *Tempo de Espera* é, pela sua própria natureza, uma experiência sufocante; o suor que cobre o corpo dos intérpretes acrescenta ao espetáculo uma dose adicional de autenticidade; e o ar abafado que o espectador respira ajuda-o a identificar-se com a atmosfera que o trabalho sugere e a acreditar sem reservas naquilo que se está vendo.

É difícil discutir aquilo que ele está vendo em termos teatrais. O impacto que *Tempo de Espera* suscita deve-se essencialmente ao conteúdo como documento social, ao qual o teatro emprestou, apenas, o potencial de pungência inerente à natureza da sua comunicação. Mas fica mais uma vez provado que é através desse tipo de empréstimo que o teatro pode cumprir hoje em dia entre nós a mais dignificante missão conscientizadora que lhe possa caber.

A miséria do Nordeste... bem, todos nós que vivemos no relativo conforto da classe média carioca sabemos que ela existe, e damos um jeito para conviver sem maior incômodo nem dor de consciência com as informações de que dispomos a respeito da existência.

Se misérias semelhantes- e, no caso, é irrelevante estabelecer uma hierarquia de intensidade-, presentes muito mais perto de nós, acabam sendo assimiladas sem nos impedir de cumprir na mais santa paz de espírito as nossas rotinas diárias, é evidente que não é o pensamento de que há muita miséria no interior do Maranhão que vai, normalmente, nos impedir de digerir bem o jantar nosso de cada dia. Um documento como *Tempo de Espera* talvez não estrague a digestão de todos os espectadores por muito tempo; mas não deixará de conferir à nossa comida, durante alguns dias, um gosto singularmente amargo. E um gosto amargo na comida é um poderoso estímulo à reflexão.

Um dos grandes méritos da produção do Grupo Mutirão, de São Luís, é que embora tenha a coragem de servir-se de várias imagens cênicas baseadas no lugar-comum, que no caso é necessário e eficiente, ela acaba nos propondo uma imagem global da miséria que escapa inteiramente ao lugar-comum.

Bem entendido, o barraco da família da qual nos é mostrada uma compacta *tranche de vie* é o mais pobre que se possa imaginar. Bem entendido, as pessoas estão malvestidas, sujas, e dá para se perceber que devem estar subnutridas. Mas o impacto essencial não provém da constatação destas condições materiais, e sim da esmagadora noção de falta de perspectiva imposta por estas condições materiais. O título *Tempo de Espera* é uma insuperável síntese da ação dramática. Cada um dos personagens espera alguma coisa durante todo o desenrolar dessa ação, e o drama maior reside na natureza vazia do objeto particular da espera de cada um. O velho tuberculoso espera a morte. A mulher grávida espera a hora do parto, que lhe trará um filho morto. A mocinha espera o ruído do motor de um caminhão, única promessa de fuga desse inferno para, não há dúvida, um outro inferno equivalente. O irmão do morto espera a repetição da rotina diária da saída para a pesca e da provável volta da pesca com as redes vazias. Em torno destas quatro esperas estabelece-se a convenção de um “tempo de espera”, dentro da qual cada momento custa muito mais a passar e pesa muito mais do que dentro da convenção temporal à qual estamos acostumados.

Este *Tempo de Espera* não comporta comunicação verbal entre os personagens, e um dos achados decisivos do autor e diretor Aldo Leite consistiu precisamente em suprir qualquer diálogo, trancando assim cada personagem dentro de um destino estanque que não admite o alívio de uma troca de ideias, em qualquer nível que seja. A única mensagem verbal lhes vem de fora, através do cruelmente irônico serviço de alto-falante instalado na praça, fonte exclusiva de alguma espécie de alimento cultural e mais em elemento definidor da estreiteza do horizonte. E, no entanto, estas quatro figuras reduzidas a uma vegetação tão subumana quanto a tribo africana de *Os Iks* não abdicam, contrariamente ao que aconteceu com aquela tribo, da sua dignidade humana que se traduz por um rude interesse e afetos pelos outros. Na ausência das palavras, estes sentimentos são projetados através de raros e furtivos gestos quase ritualísticos de ternura ou respeito, cada um dos quais adquire, pelo contraste com a inexistência da comunicação falada, um peso admirável.

Do ponto de vista formal, a despojada e à primeira vista simplória encenação, e de uma coragem enorme, na medida que assume os aparentemente impraticáveis recursos do mais extremo naturalismo do fim do século passado, e os leva de tal modo às últimas consequências que eles perdem o seu ranço naturalista e se transformam em imagens estilizadas, de alto teor simbólico. É digna de nota, em particular, a

pesquisa da linguagem gestual, que decompõe amplia exageradamente cada movimento, como se ele estivesse sendo visto através de uma lente de aumento, o que permite incorporar nele o peso da lentidão que caracteriza a convenção do *Tempo de Espera*. O público que consagrou *Gota d'água* e *O último Carro* não pode deixar de interessar-se pela mensagem em muitos sentidos equivalente e complementar que o Grupo Mutirão nos traz do Maranhão.

TÂNIA PACHECO

Escritora, crítica teatral e dramaturga

É PRECISO LOTAR O CACILDA BECKER: É PRECISO VER, RÁPIDO, TEMPO DE ESPERA

Jornal *O Globo*, 09 de janeiro de 1977

Afinal o que toca mais nesse *Tempo de Espera*, que Aldo Leite escreveu, dirigiu e nos trouxe, desesperado e amargo, mas dono de uma garra incomum, que transpira de cada ator, do serviço de alto-falante da Matriz e, seres humanos em poucos momentos, de tosse e gemidos, nos mantém 50 minutos imóveis nos bancos de madeira do Cacilda Becker? No seu desconforto normal, acho que esse teatro teve dois momentos de coerência cênica total: a montagem de Celso Nunes de *Os Iks* e, agora, esse *Tempo de Espera*. É basicamente, de um mesmo tema: a miséria elevada à potência máxima. Impossível imaginar *Tempo de Espera* (que ganha na comparação, de *Os Iks*, em todos os sentidos montada no Teatro do BNH, por exemplo, entre cores e veludos. Ela precisa da madeira crua, como precisa da árida iluminação amarela, insuportavelmente quente, mortiça, quase fria. Aliás, talvez *Tempo de Espera* comece a ser apresentada bem antes da nossa chegada ao Cacilda Becker: no trânsito, nos sinais, na agressividade das ruas, na imensa cratera do metrô que somos obrigados a cruzar nós, os civilizados, os preocupados com o fechamento dos postos de gasolina aos domingos, com Búzios e Cabo Frio-, antes de pagar os nossos Cr\$ 20 (apenas) e entrar no desconforto quente do Cacilda Becker, finalmente, estamos prontos para assistir à tuberculose do pai, ao parto morto da Mãe, à prostituição da filha, à vida morta do filho. Estamos prontos para olhar curiosamente a parteira estrangulando o ventre da mulher grávida com suas cordas, num parto selvagem e primitivo (mas ao qual não falta, no final em meio ao nada e a miséria, a emoção da mãe que perdeu seu filho). Estamos prontos para achar graça nas canções cafonas oferecidas- “a dois contos” - através do serviço de alto-falante da Matriz. E, ao final, estamos prontos para aplaudir. Os sonhos do filho ficam por conta do cigarrinho de palha amorosa e ritualisticamente fabricado, apagado sempre que é necessário fazer outra coisa. Para a filha, além dos ocasionais sons de motores de caminhão, há a revista colorida com os retratos dos artistas de tevê para serem recortados e colocados nas paredes de sapé.

Não existe interpretação. Porque não existem atores. Menos ainda, amadores maranhenses. A impressão que se tem, vendo o trabalho de Leda Nascimento,

Cosme Júnior, Fátima Moraes, José Ignácio Moraes e Lizete Ribeiro, é que são eles na verdade os personagens da peça. Como se Aldo Leite pegasse uma família do interior do Maranhão e a teletransportasse para o palco do Cacilda Becker onde eles seguiram na rotina árida do seu dia a dia, sem nada perceber. Difícil acreditar que ainda existam, no Brasil, atores tão perto da terra, tão descontaminados pelas viroses dos seus estudos superiores. Difícil, mas bonito. Gratificante.

Falta falar, parece, da direção. E isso é uma coisa à parte. Porque, pela primeira vez, o espectador vê “close-ups”, no palco de um teatro.

Nesse imobilismo absorvente, Aldo Leite consegue que cada mínimo gesto, cada pequeno olhar seja visto, percebido, acompanhado. Como se a câmera de um excelente diretor nos desse, na tela gigante de um cinema, o roteiro a ser seguido por nossos olhos: a minúcia, o detalhe em tamanho descomunal, gritante, atingindo.

Há espetáculos que se aplaudem de pé. Há alguns para os quais se grita “Bravo”, “Bis”. Todas as vezes em que assisto ao *Último Carro*, acabo aplaudindo. Mas a minha emoção verdadeira que começa não sei bem onde e explode à medida que Ilva Nino inicia seu lamento- “Ele era meu homem...” -, e todos, juntos, vão crescendo na pergunta “Até a próxima...estação...?”, é de chorar. *Tempo de Espera* nos provoca uma emoção semelhante.

TRIBUNA DA IMPRENSA

TEMPO DE ESPERA

Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1977

O pai (José Inácio), jogado numa rede, arfa de tuberculose. A mãe grávida (Leda Nascimento) soco o arroz. O filho (Cosme Júnior) está de cócoras, enrolando um cigarro de palha. A filha (Fátima Moraes) recorda um mundo de ilusões da revista colorida. Ouve-se um locutor de rádio pregando uma falsa alegria. A miséria e fome se alastram por tudo. É o retrato (não só) do interior brasileiro oferecido pelo grupo maranhense Mutirão em *Tempo de Espera*, atual cartaz do Teatro Experimental Cacilda Becker.

Não há texto. Existe um roteiro de ações assinado por Aldo Leite que também se encarregou da direção e do cenário. Um decreto da falência da palavra? Não exatamente, talvez denúncia humana e emocionante de um povo sem voz ativa, que não pode mandar no seu próprio destino. Um povo doente, tomado pela passividade e inércia (veja a figura paternal), alimentado em sua alienação (veja-se a filha), mas morrendo de inanição- é o caso de toda a família, especialmente o da mãe que dá luz a um natimorto.

Sem fazer qualquer tipo de concessões, inserido no mais absoluto despojamento, ajudada, apenas, por três refletores amarelos, a direção de Aldo Leite constrói imagens fortes, cujo terrível realismo torna redundante a presença da palavra- ou de qualquer explicação. A insistência da difícil respiração do tuberculoso vai, aos poucos, adensando o clima sufocante do espetáculo cujo ritmo é compassadamente marcado ora pelo monocórdio socar de arroz, ora pelo rádio que, ironicamente, transmite o bolero Justiça de Deus, de Waldick Soriano. No decorrer dos minutos de *Tempo de Espera*, assiste-se, assim, a um espetáculo sem demagogias, preocupado, somente, em mostra uma determinada realidade, deixando que o espectador tire as suas próprias conclusões. O lento andamento do espetáculo (que não tem nada a ver com lerdo), o preciso vagar da movimentação do excelente elenco, parecem querer dizer que, vivemos, realmente, num *Tempo de Espera*. Um hiato (ou impasse?) histórico que, no entanto, tem seus dias contados. Afinal como já disse alguém, os prazos da História estão cada vez mais curtos.

RONALDO BOSCHI

Diretor, dramaturgo e professor de teatro mineiro

SOBRE TEMPO DE ESPERA

Jornal *Diário do Comércio*, Belo Horizonte, quinta-feira, 10 de fevereiro de 1977

Em *Tempo de Espera*, que, provavelmente, teremos a oportunidade de ver em Belo Horizonte ainda no primeiro semestre, o que mais impressiona é o resultado atingido num trabalho aparentemente despretensioso, mas que traz em si toda uma realidade amarga, difícil e insolucionada vendo o espetáculo, nenhum espectador ficará impassível. Somos todos denunciados, dados por permitirmos um estado de coisas deste nível, num país onde há uma coberta de desenvolvimento em cidades maiores, onde há promessas de vida melhor, alardeada aos quatro ventos. Vem *Tempo de Espera* e sacode a gente. É impossível ficarmos impassíveis.

Maranhão: Um grupo de atores, partindo para um novo trabalho, pesquisa no interior de seu estado, a fim de levantar dados para a nova peça. Chocam-se com uma realidade completamente diversa do que tinham no texto primordial. Abandonam-no e partem para o trabalho-laboratório, coordenado e dirigido por Aldo Leite. O tema “A Espera”.

As personagens tiradas do cotidiano do interior do Maranhão, não o que esperam, assim como um “Pedro Pedreiro” de Chico Buarque, um “Vladimir” ou “Estragon” de Beckett, mas numa dimensão muito maior, muito mais profunda pelo desenrolar franco, natural, sem intervenções literárias ou estéticas. Não existe preocupação do estético em *Tempo de Espera* o que não significa que o espetáculo não o é. As personagens como “Vidas Secas” do Graciliano Ramos, não falam. O sofrimento, a incerteza do amanhã, a insegurança vital é próprio texto. Graciliano narra. Em *Tempo de Espera* não há necessidade desta narração, o concreto está presente. A própria realidade conduz o espetáculo. O ruído da moto lá fora (coisa de cidade), é bastante para nos fazer sentir como a filha do casal, a vontade de partir. Uma prostituta no ovo? Uma consequência? E a menina espera a oportunidade.

Na rede, o velho pai também espera a morte. Que vem antes do término do espetáculo. A mulher grávida tem também o fim de sua espera um filho morto. O filho continua à espera de melhores dias, naquele marasmo próprio do inapto, consequência do ambiente. Lá fora, na barraquinha da igreja, as músicas são oferecidas como “prova de amor e carinho”.

WILSON CUNHA

Jornalista e crítico carioca

TEMPO DE ESPERA E FORA DE JOGO*Revista Manchete*, 12 de fevereiro de 1977

Em sua filosofia de trazer grupos estaduais para temporada nos centros sulistas, o SNT apresenta no Cacilda Becker (Rio), o Mutirão, maranhense, com *Tempo de Espera*. Enquanto isso, uma outra tentativa de teatro extra eixo comercial, o MAM carioca abriga *Fora de Jogo*. Entre os dois espetáculos existem muitas diferenças, mas o fundamental está no expressivo silêncio de *Tempo de Espera* e no apenas verborrágico palavrório de *Fora de Jogo*. No primeiro, a denúncia contundente do quadro da miséria (ainda) reinante em nosso interior; no segundo, o blá-blá-blá do homem da cidade- no caso dois elementos da categoria teatral- discursando, como já se ouviu tantas vezes, sobre as angústias existenciais pequeno-burguesas. Nunca o silêncio foi tão de ouro. É só ver *Tempo de Espera* e *Fora de Jogo*. E comparar.

WILSON CUNHA

Jornalista e crítico carioca

AS EXPERIÊNCIAS PARALELAS*Revista Desfile*, março de 1977

Em uma feliz iniciativa, o Serviço Nacional de Teatro (SNT) tem promovido a excursão de diversos grupos estaduais ao Rio e São Paulo, entre outras cidades fazendo com que o mostrem seu trabalho fora dos naturais limites geográficos. Neste caso, incluem-se o Grupo de Belo Horizonte com seu *Pelos Caminhos de Minas* ou o Grupo Maranhense Mutirão com *Tempo de Espera*. Enquanto *Pelos Caminhos de Minas*, Jota D'Ângelo- autor, diretor e intérprete- mostra (algumas vezes ironicamente) seu amor por Minas, num espetáculo sincero a que o elenco se entrega com indisfarçável alegria.

Tempo de Espera é um teatro cru, nu, amargo, da realidade das populações do interior. Nunca o silêncio foi tão de ouro quanto aqui: as personagens de *Tempo de Espera* não dizem uma palavra- e nem precisam. No quadro das experiências marginais, o MAM do Rio agregou uma montagem apenas curiosa e cheia de boas intenções. *Fora de Jogo*. Mas enquanto o silêncio de *Tempo de Espera* é de uma inegável contundência, o texto de *Fora de Jogo* fala muito para dizer quase nada. Ainda no chamado circuito paralelo, ou no quadro do teatro não exatamente comercial, surge uma experiência fascinante através do Grupo Unidos da Ribalta e seu *O Dia de São Vatapá*. Um grupo de inegável garra, os jovens do Unidos da Ribalta fazem espetáculos itinerantes- apresentando-se em universidades, fábricas, buscando uma comunicação mais direta com um público que, nem sempre, tem acesso às formas teatrais convencionais.

Numa cidade como o Rio, cujo destino parece unir a cultura ao turismo, vem surgindo outro centro, com intensa programação alternativa, que vale apenas acompanhar, o Parque Lage. Apesar de tudo, como diz Renato Borghi, existem motivos para sermos otimistas- pelo menos em relação ao teatro. Caso novas desgraças, como a ocorrida recentemente com *A longa noite de Cristal*, que sofreu uma suspensão de 20 dias por motivos subjetivos, não venham a se abater sobre a sempre tão frágil estrutura do teatro brasileiro.

FOLHA DE LONDRINA

TEMPO DE ESPERA EM SILÊNCIO, COMEMORA HOJE O DIA DO TEATRO, VERBAS PARA O FESTIVAL DE NANCY

Folha de Londrina, 26 de março de 1977

O GRUPO MUTIRÃO, que está em Londrina desde quinta-feira, fez ontem uma apresentação da peça *Tempo de Espera*, no Teatro Universitário. O Grupo fará ainda mais duas apresentações, hoje e amanhã, às 20:30 horas. Os ingressos (10 e 25 cruzeiros) podem ser encontrados na porta do Teatro Universitário. O Grupo formou-se em outubro de 1975 para fazer a primeira apresentação de *Tempo de Espera*, no Festival de Teatro Amador, em Fortaleza.

Cosme Júnior, um dos integrantes do grupo, explica que a peça, de autoria de Aldo Leite, para ser montada, teve todo um trabalho de pesquisa feito grupo e pelo autor: “Quando fazíamos uma excursão no interior do Maranhão, apresentando a peça *Mistérios do Sexo*, nós fizemos uma pesquisa junto aos povoados do interior do Estado. Conversamos longamente com as famílias. Procuramos viver a realidade deles, que na verdade não precisava ser falada. Os sonhos, os desejos, a concepção da vida e da morte que a gente conseguia entender desse pessoal era uma coisa nova para a gente. Mas foi importante quando montamos a peça”.

Tempo de Espera retrata a apatia do homem e a sua inércia frente à miséria em que vive.

Fátima Moraes explica, no contexto da peça, o comportamento apático e importante do homem como resultado da falta de consciência do meio ambiente em que ele vive: “o confinamento, as condições de isolamento impõem uma apatia frente à miséria. Quando a um deles é dada a oportunidade de aprender (no caso de escolas dos povoados) o que lhes é ensinado, foge totalmente de sua realidade. Eles aprendem a soletrar palavras, às vezes de coisas que nunca terão oportunidade nem mesmo de ver. E eles acham bonito, por exemplo, soletrar, escrever e dizer para que serve o avião. Mas nunca lhes é ensinado, nem incentivado uma maneira de sobreviver, aproveitando, por exemplo a terra. Quando se fala nisso emudecem. A terra nem sequer é deles”.

Fátima faz questão de frisar que este trabalho “não é mais uma lamúria do homem nordestino. É um trabalho político, social. A agressividade vem pela própria miséria, pela ignorância, pela inércia imposta pelas condições em que vive o homem.

Pelas situações sem saída em que se encontram. É o retrato, não só do nordestino, mas de dois terços de nossa população”.

O TEMPO DE ESPERA NO SILÊNCIO

O espetáculo todo é feito no silêncio. Não existe diálogo, não existem comentários. Lizete explica que o silêncio na peça não é uma tentativa de inovação artística. “A coisa nasceu pela própria realidade. As palavras seriam redundantes. Os gestos e as situações falam muito mais, e são mais gritantes que qualquer texto ou qualquer grito. Este trabalho exigiu muito da gente. Não do sentido de tempo para a montagem. Exigiu um trabalho partindo do nosso emocional, conseguido através de exercícios de laboratórios e um grande trabalho de convivência com a realidade. Não existe apesar disto, nem uma “forma criada” no trabalho. Nem exagero na dramaticidade. Pelo contrário, as formas criadas e os exageros tirariam toda a essência do trabalho”.

VERBAS PARA O FESTIVAL DE NANCY

O autor e diretor da peça, Aldo Leite, não veio com o grupo. Ele está em Brasília tentando conseguir verbas junto aos órgãos oficiais, para que o grupo possa ir a NANCY no dia 25 de abril representar o Brasil no Festival de Teatro. “A peça- explica Lizete- foi convidada a representar o Brasil no Festival de Nancy. O problema é que nós temos que conseguir verbas para ir. O SNT só patrocina apresentações dentro país. O que Aldo está tentando fazer é conseguir, por meios oficiais, uma verba que seja suficiente, pelos menos para a passagem. Sabemos que não vai ser fácil. Mas afinal nós vamos representar o Brasil lá fora”.

Segundo o grupo, Aldo deverá chegar a Londrina hoje ou amanhã, possivelmente com alguma solução para o problema das verbas. O grupo segue segunda-feira para Jacarezinho, Maringá e Curitiba onde fará apresentações até o fim da próxima semana.

JORNAL ÚLTIMA HORA

SUCESSO BRASILEIRO EM NANCY

São Paulo, sábado/domingo, 07 de maio de 1977

Milhares de pessoas assistiram, na última quinta-feira, por ocasião do XII Festival Mundial de Teatro, em Nancy, França, aos brasileiros e chilenos que participam do certame. O representante brasileiro é o Grupo “Mutirão”, de São Luís do Maranhão, que está mostrando em Nancy o mesmo espetáculo que fez uma brilhante carreira em São Paulo no ano passado: *Tempo de Espera*, peça escrita e dirigida por Aldo Leite. Peça que, segundo declarou seu autor em Nancy, “ilustra as misérias cotidianas de uma família do interior do Maranhão, que se encontra num estado de inanição que seus integrantes já não sabem o que esperar”.

Escreve Horacio Magnasco, enviado especial da France-Presse a Nancy, sobre o espetáculo brasileiro:

Durante menos de uma hora, desfila ante o público a vida de todos os dias de uma primária célula social, a qual reflete não somente a realidade do Maranhão, mas também a de todo lugar do mundo onde as dramáticas condições materiais reduzem os seres humanos a uma existência que lembra a animalidade.

A palavra e os diálogos em *Tempo de Espera* se limitam ao mínimo indispensável já que, a juízo de Aldo Leite, “tudo quanto pudéssemos fazer, dizer a nossos personagens seria artificial e demagógico”.

Desse modo, o realizador teatral brasileiro tomou o partido de conseguir a “máxima expressão” dos protagonistas através do movimento próprio cotidiano, de dar maior relevo à realidade.

“Do ponto de vista técnico, além de uma ajustada direção dos atores- Leda Nascimento, José Ignácio, Fátima Moraes, Lizete Ribeiro e Cosme Jr.-, Aldo Leite utiliza o mínimo de recursos, do qual sabe tirar o melhor partido. Alguns objetos e o enquadre de tapetes rústicos, bastam para criar o clima desejado”.

JOURNAL LE MONDE**SELEÇÃO- GRUPO MUTIRÃO- RUE DUNOIS**

Paris, 26 de maio de 1977 (Tradução: Prof. Fernando Moreira (Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão-UFMA))

Alguns objetos, tapetes, gestos banais, cinco atores mudos na alegre confusão de uma quermesse. O discurso perdeu o sentido porque a inanição chegou a tal ponto que sua utilização se tornou supérflua. *Tempo de Espera*, apresentado no Festival de Nancy foi concebido ao longo de uma tournée no Maranhão, uma das províncias pobres do Brasil, seu aspecto negro. O Brasil sem cariocas, sem carnaval, que não dança o samba.

HANNIE ALKEMA

IMAGENS TRISTES DA POBREZA BRASILEIRA

NRC Handelsblad, Amsterdam, quinta-feira, 02 de junho de 1977 (Tradução: Padre Lino Roelofs, então pároco holandês da Igreja de São José de Ribamar, região metropolitana de São Luís do Maranhão)

Apresentação: *Tempo de Espera*, pelo Grupo Brasileiro Mutirão; Autor e diretor: Aldo Leite. Lugar: Teatro Sousterrain, até 04 de junho, início às 20 horas e domingo, 05 de junho, início às 15 horas.

Uma apresentação de um país estrangeiro às vezes tem a desvantagem que potenciais interessados desistam de assistir por medo de não entender e de não compreender nada de que se fala. Neste caso, porém, ninguém precisa ter receio. Exceto uns sons de rádio, saindo de um alto-falante, na peça *Tempo de Espera* não se fala nenhuma palavra espanhola ou portuguesa.

Que, por isso, a apresentação no exterior é facilitada, é, porém, secundário. O autor da peça que somente apresentar situações e acha textos falados artificiais e demagógicos. As cinco personagens não trocam nenhuma sílaba um com o outro. Só o olhar e os gestos deles faz saber o que pensam.

A apresentação deles não é abstrato, mas, ao contrário muito concreto. Numa rede está deitado um pai velho, ele está gemendo. Uma grávida tenta cumprir as obrigações caseiras na medida possível neste estado dela. Seu marido procura momentos consoladores de esquecimento, fumando¹⁰⁸. Uma mocinha escuta ansiosa a voz que sai do rádio, o barulho de uma motoca (sic) longe e cola retratos de revista, sugerindo riqueza ocidental nas paredes de esteira de palha.

SEM PERSPECTIVA

Os movimentos deles são cansados, indolentes, num desespero resignante. Esta gente está no mesmo barco de pobreza sem perspectiva. Eles não têm mais nada a dizer um ao outro. Mesmo quando está com dores de parto e uma parteira de aldeia vai ajudar, ninguém fala nada. Em silêncio são feitas as providências necessárias, marcando assim o sem sentido desta existência. *Tempo de Espera* significa esperar, aguardar e mostra estes brasileiros sem alguma perspectiva de um

¹⁰⁸ É possível que o autor do texto original tenha se equivocado quando escreveu esta parte da crítica confundindo o pai com o filho. Conforme mostra o texto de Aldo Leite, quem fuma em cena é o personagem do filho e não o pai, uma vez que esse se encontra em estado terminal com uma tuberculose aguda.

futuro melhor, impotentes também de lutar para isso. Pois, conforme o grupo, parte subdesenvolvida do povo brasileiro não luta. Ele espera.

A peça é a imaginação de uma impotência total.

A apresentação não ativa a gente, mas faz a gente profundamente triste. Tão triste que eu, quando a mulher que está dando a luz e o pai velho estão gemendo no mesmo tempo, estou sentindo um sentimento contrário dentro de mim: estou com vontade de rir por causa desta situação ridícula e ao mesmo tempo estou com pena por esta realidade que não é imaginária.

Tempo de Espera é um grito saindo da escuridão, que não sei explicar. Palavras como revolução e ajuda de desenvolvimentos estão ressoando nos meus ouvidos como alguma coisa confortável sem esperança e mesquinha. Esta é uma experiência que não anima e ao mesmo tempo uma experiência que dá para pensar. Estou alegre e contente, quando posso sair e quando lá fora o dia está claro.

VOLKSDAGBLAD

IMAGEM PENETRANTE DA MISÉRIA

Amsterdam, quarta-feira, 02 de junho de 1977

Numa rede, um velho espera a morte. Sua tosse e gargarejos, com câibras, são quase o único sinal de vida que ele ainda dá. Uma mulher grávida se move com dificuldade em sua cabana. O nascimento da criança reúne os homens na cabana por um momento, o velho observa tenso, o marido, a filha e a parteira nativa estão juntos com a mulher. Mas o bebê está morto, está morto, cada um recai em sua própria paciência, em sua própria espera, triste pelo resto da vida.

Um quadro sombrio de pobreza e miséria sem fim. A apresentação foi realizada na noite de quarta-feira no *Soeterijntheater* pelo grupo brasileiro Mutirão na peça *Tempo de Espera*. Uma peça em que nenhuma palavra é dita, em que os únicos grunhidos humanos são suspiros e tosses. Onde o único sinal do mundo exterior são os sons de um rádio em algum lugar, o ronco do motor ao longe. Sons que chegam à pequena menina, que para ela com os jornais ilustrados parece ser o contato com outro mundo.

Não há palavras nesta peça. Mas o grupo consegue de forma muito penetrante pintar a pequena peça (leva apenas três quartos de hora) a imagem da vida em algum lugar.¹⁰⁹

¹⁰⁹ A continuação deste anúncio não foi encontrada até o fechamento desta pesquisa.

FUNDAÇÃO DE ARTE DE ROTTERDAM

Rotterdam, quarta e quinta-feira, 08 e 09 de junho de 1977

No Teatro Lantaren, Gouvernestraat ,133, o grupo brasileiro Mutirão se apresenta com *Tempo de Espera*, a história do cotidiano de uma família brasileira pobre em uma pequena aldeia.

Tempo de Espera é uma peça fascinante sem palavras, uma pintura "comovente" que retrata a pobreza e a espera sem fim. Diz o próprio grupo: "Um povo subdesenvolvido tem duas opções: lutar ou esperar. O povo brasileiro não luta, então espera. Espera, na tristeza, na ignorância. Descansa, espera. Cada dia é uma longa espera.... Esperando em condições terríveis".

Tempo de Espera é uma peça de teatro impressionante, taciturna, mas significativa. A história se passa em uma vila no norte do Brasil. Apenas um alto-falante na praça da vila traz som: música, mensagens, fragmentos, de jogos de futebol e notícias para os moradores, que se aglomeram na praça. Silencioso e esperando. A música da realidade. Uma fuga para o nada. Jovens e velhos esperam. Para a vida ou para a morte. A morte está presente no nascimento de um filho. Entre esses dois eventos se passa a peça, sobre uma família, sobre um povo à espera. Sem esperança, sem ódio. Até a morte chegar. Além disso, a nova vida está apenas esperando o fim que virá um dia e acabará com a espera sem fim. Quarta, dia 08, e quinta, dia 09, a partir das 20:30. Ingressos: 3,50 f.

THOMAS PETZ

Crítico alemão de teatro e de cinema

UMA HORA CINZENTA- GRUPO BRASILEIRO MUTIRÃO NO TAM'S (TEATRO DA SECRETARIA SOCIAL)*Süddeutsche Zeitung*, Munique, sábado/domingo, 18 e 19 de junho de 1977¹¹⁰

Grupo teatral Mutirão se apresenta atualmente no TAM'S em Munique, grupo que se destacou em Nancy. Proveniente do Maranhão, Nordeste úmido brasileiro. Lá vivem 30 milhões de brasileiros como trabalhadores agrícolas. Dois terços das crianças antes de atingirem 5 anos de vida tornam-se “anjos”. Milhões desses homens (migram) para o sul e constroem lá favelas, cinturão de miséria, em volta das outras cidades grandes. *Tempo de Espera*, a deste grupo, é um jogo sem palavras, com um tempo conciso, justo, onde se vê um pouco do cotidiano dessa população. Algumas esteiras de palha desenhavam um barraco miserável: o pai, deitado em uma rede rasgada, a mãe em estado avançado na gravidez, rala mandioca encostada no pilão. O filho volta para casa com uma rede vazia e refugia a fome com sonhos mesclados à maconha; a irmã recorta fotos de jogadores de futebol de velhas revistas e as pendura na parede. Aqui se trata das últimas forças da vida.

Um quadro muito triste. A mãe, com sua barriga imensa, em pé na sala, em suas derradeiras forças esgotadas pela futura criança, não se preocupa mais com o marido. Sua dedicação é consumida pelo morrer, não sobra nenhuma força da vida anterior. Aqui o nascimento aparece como um milagre sujo. Num mesmo compartimento convivem a morte e a vida. O Grupo Mutirão é formado por estudantes, universitários e uma secretária. Todos trabalham juntos. São diletantes com uma grande energia, que apenas nos amadores parecem manter. De suas experiências junto à população através de um questionário, o grupo transformou esse material para essa hora cruel. O teatro da Secretaria Social mostrará neste fim de semana os dois últimos dias de apresentação em sessão dupla, começando às 20:30 e 22 horas, respectivamente. Leda Nascimento, que interpreta o papel da mãe, declara: “não sei se poderei suportar sem intervalo tanto sofrimento”. Há muito tempo eu também não assistia a uma apresentação que me sensibilizasse tanto quanto esta

¹¹⁰Tradução reproduzida da dissertação de mestrado de Aldo de Jesus Muniz Leite (1989), na qual algumas críticas estão sem o responsável pela tradução. Há indícios- pela recorrência do nome em outras traduções- de que elas tenham sido feitas pelo padre holandês Lino Roelofs. Desse modo, tomaremos como de sua responsabilidade a conversão em português dos textos estrangeiros utilizados aqui.

comovente concentração de vida horrível. Pois este teatro é pleno de sofrimento tanto para o espectador como para os atores, que não desempenham seus papéis e sim sofrem realmente”.

EFFI HORN

Jornalista, escritor e crítico literário alemão

**TEMPO DE ESPERA DE POBREZA PLENA DE SOFRIMENTO- PANTOMIMA
BRASILEIRA NO TAMS**

Münchener Merkur, Munique, sábado/domingo, 18 e 19 de junho de 1977

O grupo brasileiro Mutirão, atualmente nos visitando, apresenta a pantomima de Aldo Leite *Tempo de Espera*, trazendo ao palco um problema nacional, com os simples recursos.

O problema nacional é: fome num estágio que segue a um completo aniquilamento de toda a vitalidade. No auge do realismo, lembrando alguns filmes russos dos anos vinte, o grupo, em encenação muda, descreve numa curta peça, o cotidiano desesperado de uma família num barracão miserável da favela (sobretudo com três papéis femininos convincentes, expressivos e perseverantes): na rede, encontra-se o pai, agonizante, arfante, tossindo e cuspidando, fatalmente doente, cuidado pelos outros familiares, com os mesmos hábitos indiferentes. Em avançado estado de gravidez, a mãe rala, num alguidar de madeira o pouquinho de milho ou cereal que deverá alimentar a família.

A irmã, ainda viçosa e jovem, seleciona, sentada entre revistas, retratos saudosos de uma época melhor, que o rádio também lhe relembra, em reportagem esportivas ligeiras e músicas sentimentais com voz de tenor. O irmão fatigado, que retorna para casa, se movimenta apenas para enrolar um cigarro absorto.

Tudo é fraqueza, resignação. Todos esperam. Esperam a morte do pai (e a dos outros), o parto da mãe, o mergulhar em transe pelo filho, a aventura libertadora da irmã, que parece aproximar-se de um carro após ouvir o seu barulho. Este é saudado pela moça com todos os gestos colocados à disposição dele. Este curto momento oferece a fantasia daquele cenário mínimo, dissimulada até o último aceno, com descrição exata e detalhada da realidade.

Também para o espectador essa concentração de miséria pode ser repugnante, de modo que ele, com o estômago vazio, inicialmente nada quer do que uma cachaça, que não apenas mexem com a responsabilidade do próximo, mas que novamente fazem essas fisionomias mudas falarem, de um modo completamente vazio de sentimentos e penetrante; como simples repórter, em quem se acredita.

SÜDDEUTSCHE ZEITUNG

ESPERA NUMA INFINDÁVEL MISÉRIA

Munique, segunda-feira, 20 de junho de 1977¹¹¹

No teatro da Secretaria Social apresenta-se o grupo brasileiro Mutirão, com a peça *Tempo de Espera*.

O cenário: o miserável barracão de uma família de lavradores do Nordeste brasileiro. Aqui 20 de 30 crianças tornam-se anjos antes do quinto ano de vida, como diz o adágio popular, informa um folheto com as informações da apresentação.

Como movimentos cansados e olhares vazios todos fazem o que eles ontem fizeram e amanhã farão. Então nesta miséria nascerá ainda uma criança. Ao fundo, um programa de rádio soa. Uma peça sem palavras, nada há de novo para comunicar.

Cenas de miséria do Terceiro Mundo, como peça de teatro no palco de um país rico, isto não é um fato que não deixa de ter problemas. Pois esse grupo não apresenta não para além do evidente, mas com restrições, pois há milhões de barracos semelhantes nas mesmas condições e ao mesmo tempo. Uma peça que torna o espectador impaciente, que poderia fazer alguma coisa para encurtar o tempo de espera dos pobres do Terceiro Mundo.

¹¹¹ Idem.

SÜDDEUTSCHE ZEITUNG

DOENTE MORTAL NA REDE- GRUPO TEATRAL BRASILEIRO NO TAMS

Munique, sábado/domingo, 18 e 19 de junho de 1977¹¹²

O grupo de teatro brasileiro Mutirão apresenta-se ainda amanhã no TamS com o seu drama mudo sobre a miséria, *Tempo de Espera*. Angustiados aplausos.

Um drama realista e agudo, mudo, a palavra reduz-se a gemidos e respirações interrompidas. Mortalmente, respirando com dificuldade, encontra-se deitado na rede um homem. Cheia de dores, a criança morta será retirada do corpo da mulher, em estado avançado de gravidez. O filho sem forças, aniquilado, com olhares bovinos no cigarro, a irmã adolescente sonha com uma vida melhor.

O drama de pantomima, assim nomeia o grupo a sua peça, mistura de cenas mudas e um realismo ambiental à flor da pele, confrontando com a vida famigerada dos colonos brasileiros na mais ínfima desesperança. A realização encontrada é uma tentativa, através do teatro, de fornecer uma informação social, em hipótese nenhuma falada. Mas se reagimos com espanto, é justamente porque a peça apresenta-se intencionalmente no estrangeiro. Tal realismo acentuado necessita de moldura informativa, esta significa nada mais do que uma crítica social. O cérebro, todavia, esvazia-se depois desta dolorosa apresentação.

¹¹² Idem.

CARLOS ERNESTO GODOY

Escritor, especialista em literatura e crítico

CONGRESSO DE BLÁBLÁBLÁ

Revista Visão, 20 de junho de 1977

Há muito tempo, as agências de turismo fizeram dos frequentadores de congressos os seus melhores fregueses e desses encontros os mais rendosos programas turísticos. Pelo menos foi essa a impressão da jornalista Carmelinda Guimarães diante do Congresso do Instituto Internacional de Teatro, em Estocolmo, onde, durante seis dias, quinhentos representantes de 45 países se limitaram a discutir a necessidade de formar uma comissão para debater dança, teatro musical, novo teatro musical, novo teatro do terceiro mundo. “Como um teatro de Ionesco, eles acabaram por eleger a tal comissão no último dia, convencendo a começar a discussão no próximo congresso”, relata a enviada de VISÃO, que acabou presenciando a expulsão do Brasil como membro do IIT, por falta de atividade de seus representantes e atraso na comunidade por três anos- única resolução formal tirada do encontro. A expulsão, defendida pelo secretário do Instituto, o francês Jean Darcante, só teve um voto contra, o da Espanha, cuja delegação se justificou argumentando que o Brasil fora um dos países pertencentes ao núcleo inicial da organização, há quase vinte anos, e não é o único nessas condições. Poucas palavras, portanto, são suficientes para dar conta do que aconteceu em Estocolmo. O tema do congresso- “Integração das culturas teatrais nacionais e internacionais” - só foi tratado por três delegações, da Tunísia, Dinamarca e Suécia. A comissão de estudos reviu os problemas do autor dramático em relação às dificuldades de encenação e publicação de seus textos.

“De forma geral, as discussões tiveram um caráter pouco concreto e os problemas discutidos não foram bem-preparados, pouco ou nada acrescentando ao futuro da cena mundial”, concluiu Carmelinda Guimarães, que ressalta ainda uma temporada pouco significativa do teatro em Estocolmo pois seus dois mais importantes diretores, Ingmar Bergman e Alf Sjoelberg, estão ausentes. Sendo assim, ela não hesita em dizer, depois de assistir a mais de sessenta peças nos festivais de Nancy, das Nações (em Paris) e de Estocolmo, que “o teatro brasileiro está muito bem. Se tem coisas a aprender com o teatro europeu, também tem muitas coisas a mostrar”. E é o que está acontecendo com o Grupo Mutirão, que, depois de apresentar *Tempo de Espera*, de Aldo Leite, nos dois festivais franceses, cumpre

temporada na Holanda e na Alemanha, aguardando confirmação de convites para Portugal e Espanha.

ARY PARARRAIOS

Ambientalista, artista plástico, diretor de teatro e jornalista

CHEGOU TEMPO DE ESPERA

Correio Braziliense, Caderno 2, Brasília, 29 de setembro de 1977

O Grupo Mutirão do Maranhão existe desde novembro de 1975, quando se apresentou no I Festival de Teatro Amador, promovido pelo Serviço Nacional de Teatro e Federação Nacional de Teatro Amador, em *Tempo de Espera* realizado em Fortaleza. Depois, desse, o grupo montaria, ainda, os seguintes espetáculos: *Beijo no Asfalto* (Nelson Rodrigues), *Revolução dos Beatos* (Dias Gomes), *Arena Conta Zumbi* (Boal- Guarnieri) e *a História do Zoo* (Edward Albee).

Tempo de Espera foi apresentado ainda em São Paulo onde valeu a Aldo Leite o prêmio de revelação de diretor concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte, Prêmio um dos cinco melhores espetáculos da temporada paulista de 1976, do Serviço Nacional de Teatro. Também em temporadas bem-sucedidas, foi também levada a peça ao Rio de Janeiro, Curitiba, Londrina e Belo Horizonte.

Quando viajava por essas cidades, o grupo foi convidado oficialmente para representar o Brasil no XII Festival Mundial de Teatro em Nancy, França, onde “se impôs a uma plateia atenta e comovido até às lágrimas como uma das propostas mais vigorosas do Festival”, segundo jornal paulista. Amsterdam, Rotterdam (Holanda), Mettingen, Munique e Colônia (Alemanha) foram outras cidades que viram o espetáculo na Europa.

Aldo Leite, autor e diretor, diz do seu trabalho: “a aceitação do meu trabalho por parte da crítica e do público deve-se, acredito, ao fato de não ter tido medo de levar ao palco um tema que enfoca uma problemática nacional, apresentando-se de forma simples. Não me preocupei em elaborar cenas nas quais aparecem a genialidade do diretor, que chega a se perder para o público diante de tantos efeitos. Não temi em apresentar um trabalho muito simples, muito chão, referindo-se não à forma, como a própria situação retratada”. Sobre a peça ser apenas plástica, Aldo explica que “qualquer palavra que eu colocasse na boca dos personagens resultaria artificial e demagógica. O próprio movimento e cotidiano deles mostram muito melhor a realidade que, na verdade, não precisa de palavras para explicar”.

Fartamente recomendado pela crítica especializada, deverá estreiar em Brasília esse espetáculo que promete novos horizontes em nossos cansados repertórios *made in* São Paulo e Rio de Janeiro.

No elenco que também atua no cenário concebido por Aldo e sob luz e som de José Heluy, estão Leda Nascimento, Zezé Lisboa, Ana Mineu, Cosme Junior e José Ignácio.

O Grupo Mutirão é muito mais do que isso tudo, e estreia hoje no Teatro da Escola- Parque, com a apresentações que vão até domingo sempre às 21horas. Patrocínio SNT-FUNARTE-DAC-FC-DF.

ARY PARARRAIOS

Ambientalista, artista plástico, diretor de teatro e jornalista paranaense

SANGRANDO E SEM AÇÚCAR

Jornal *Correio Brasiliense*, Brasília, 27 de novembro de 1977

Finalmente, da rigorosa dieta imposta pelos órgãos competentes que nos remete avassaladora programação tipo “Teatro é Cultura” fabricados e concebidos em série nas mesas de bar de Ipanema e adjacências, surge um vigoroso trabalho de uma não empresa que é este Grupo Mutirão do Maranhão. *Tempo de Espera* destoa completamente. É um lancinante grito trancado na garganta, além de uma legítima manifestação regional, e por isso mesmo concebido, chegue até o espectador numa clareza e completamente destituída de qualquer vanguardismo. Ao mesmo tempo que expõe nossas feridas sociais, deixa patente, por intermédio de uma interpretação segura e interiorizada dos atores, a conotação ontológica das personagens. Eles interpretam a partir de sua própria essência humana, a solidão surge de uma família que é tão nordestina como brasileira, como de qualquer parte deste nosso planeta. Suas angústias partem de um retrato social, mas ultrapassam logo de início todos os seus dados para amadurecer o desembocar numa ampla e profunda dor do ser. Sem artifícios, sem emitir uma única palavra, os atores desfiam um rosário de desgraças e subvidas das personagens.

Enfim, se você não está a fim de saber de mais nada além do seu apartamento, do seu carro e do seu supermercado, se você acha que tudo está no seu devido lugar, não precisa ir ver *Tempo de Espera*. Ou talvez, justamente, por isso deverá ir. Não há nada para rir, isso eu lhe garanto. Ninguém vai falar de divorciozinho, traiçõezinhas, briguinhas, condomínios, falta de gasolina, seleção de futebol, parada de sucessos, loteria esportiva, direitos autorais, cabeleireiros (nunca acerto escrever isso), moda, beleza, campeões mundiais, tala-larga, sabão em pó. Aliás, ninguém vai falar nada. Sim, ia esquecendo. Também não será servido chá com torradas. Nem enganações. E tem que comer cru. É como está servido esse *Tempo de Espera*. Sangrando e com muita pimenta.

Se espantei você, não ligue. Vá assim mesmo. Se não por outra coisa, para ver o magnífico trabalho de Aldo Leite, José Heluy e os atores Leda Nascimento, Zezé Lisboa, Ana Mineu, Cosme Jr. e José Ignácio.

Por incrível que pareça, o espetáculo é patrocinado pelo Serviço Nacional de Teatro,

Funarte e Fundação Cultural do Distrito Federal e DAC.
No teatro da Escola Parque, às 21horas, até domingo.

YAN MICHALSKI

Ensaísta, teórico e crítico polonês radicado no Brasil

TEATRO, 1977, FORA DE SINTONIA COM O CORO NACIONAL

Jornal do Brasil, terça-feira, 27 de dezembro de 1977

Honrosas exceções: A todas essas tristes qualificações escapam por completo dois espetáculos *hors concours* da temporada- sintomaticamente os dois criados fora do Rio: *Ponto de Partida*, que veio de São Paulo, e *Tempo de Espera*, que veio do Maranhão. Estes, sim, souberam ser coerentes com o grande coro de uma nação que clama por mudanças, e procuraram refletir a verdade profunda do universo específico em que foram criados; e, ao mesmo tempo, expressaram essa verdade com um significativo sopro de inspiração artística. Por todos os títulos, essas visitas constituíram os dois pontos altos da temporada: a atividade local nada produziu que pudesse rivalizar sequer de longe com a emocionada clareza da metáfora de Guarnieri e com o impacto do silencioso sofrimento nordestino dramatizado pelo Grupo Mutirão.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO

SANTA ISABEL APRESENTA PEÇAS APÓS ABERTURA

Recife, terça-feira, 04 de abril de 1978

O Teatro Santa Isabel, dentro do seu programa de reinauguração, volta esta semana a apresentar teatro, trazendo o melhor da encenação e da dramaturgia nacional. O Teatro Piolin é responsável pela promoção, e os espetáculos são *Tempo de Espera* (representante brasileiro no Festival Nacional de Teatro de Nancy- França) e *Saltimbancos* (fábula musical inspirada nos contos dos Irmãos Grimm, com tradução e adaptação de Chico Buarque de Holanda).

Tempo de Espera se apresentado nos dias 6,7,8 e 9 deste mês, às 21 horas; e *Saltimbancos* nos dias 8 e 9, às 17 horas. Ingressos e reservas no Teatro Santa Isabel, a partir de amanhã.

PROMOÇÃO

Os espetáculos estão sendo trazidos ao Recife, pela primeira vez, pela Federação de Teatro de Pernambuco, dentro do seu programa de realizações, que prevê uma **descentralização** e **Ação Interligada**, onde, sob orientação da Federação, grupos, entidades, instituições etc., promovem seminários painéis, debates, mostras, congressos ou qualquer atividade ligada à prática de teatro.

Tempo de Espera aborda a temática acerca das condições e miséria humanas, num casebre que reconstitui o universo econômico-socioculturais passados em algum lugar do Maranhão, do Brasil ou do Mundo. Este espetáculo fez temporada em Tomblaine, Lille e em Paris, tendo sido apontado pela crítica especializada do Jornal Le Monde, como um dos cinco melhores espetáculos da semana parisiense. Fez também temporada marcante em Amsterdam e Rotterdam (Holanda), Colônia e Munique (Alemanha), e foi convidado agora para representar o Brasil no Festival Internacional das Nações, na Venezuela.

Escolhido pela Associação de Críticos de São Paulo como o melhor espetáculo da temporada de 1976. *Tempo de Espera* recebeu indicações para seis prêmios do Troféu Mambembe 1976, do Serviço Nacional de Teatro, do Ministério da Educação e Cultura.

VALDI COUTINHO

Jornalista, crítico, professor de teatro, encenador, ator, dramaturgo e escritor pernambucano

“TEMPO DE ESPERA” FAZ ESTREIA NO STA. ISABEL

Diário de Pernambuco, Recife, quinta-feira, 06 de abril de 1978

Um dos espetáculos mais comentados da atualidade, *Tempo de Espera*, de autoria e direção de Aldo Leite, pelo elenco do Grupo Mutirão, faz sua estreia, hoje, às 21 horas, no Teatro Santa Isabel, devendo permanecer em cartaz até o próximo domingo, numa temporada promovida pelo Teatro Piolin. O mesmo Grupo Mutirão estará apresentando, próximos sábado e domingo, às 17 horas, no mesmo local, outro espetáculo que vem causando sucesso em todo o país. Trata-se de “Os Saltimbancos”, de Luiz Henriquez e Sérgio Bardotti, com tradução e adaptação de Chico Buarque de Holanda, e direção de Aldo Leite. Ele também é promovido pelo Teatro Piolin.

Representante do Brasil no Festival Internacional de Teatro de Nancy, França, *Tempo de Espera* foi considerado pelo jornal “Le Monde” como um dos cinco melhores espetáculos da semana, realizando temporadas na França, Holanda e Alemanha, depois de ter sido considerado o melhor espetáculo da temporada de 77, em São Paulo, e merecer indicação para 6 prêmios do Troféu Mambembe. As críticas sobre *Tempo de Espera* dão uma ideia da importância e significação deste trabalho. “Um dos melhores momentos teatrais. Trata-se de um espetáculo sem palavras, mas que não é um mimodrama, é teatro mesmo, um teatro e gesto e climas expressando ações em que qualquer palavra seria redundante”, escreveu Yan Michalski, do “Jornal do Brasil.

“Obra urgente, necessária, corajosa, digna do maior apoio, foi revelada no I Festival Nacional de Teatro Amador, promovido pelo SNT, em Fortaleza, em fins de 75. Se não tivesse outros méritos, o Festival justifica a sua existência e a da Fenata, pelo simples fato de facultar ao Brasil o conhecimento de propostas teatrais como a de *Tempo de Espera* - Ilka Zanotto- Suplemento Cultural do Estado de São Paulo.

“Um espetáculo icônico por não fazer concessões, mas por isso mesmo necessário, revelador e urgente” - Revista Visão.

“O tema é inquietante e foco exato” - Jayro Arco e Flexa- Revista Veja.

UBIRATAN TEIXEIRA

Jornalista, diretor e dramaturgo maranhense

SOBRE TEMPO DE ESPERA

TEIXEIRA, Ubiratan. Bastidores: crônicas de teatro. São Luís, Edições SECMA, 2012.

Tempo de Espera, de Aldo Leite, foi um escândalo em 1975. Foi um chute nos bagos do sistema. Tão forte e tão desconcertante o impacto que a plateia maranhense não compreendeu no primeiro instante o que estava sendo mostrado, só dando cor de que estava de diante de uma obra de arte milênios à frente da dramaturgia praticada na terra, muito tempo depois, quando o grupo “Mutirão” voltou do planeta lá de fora carregando os troféus conferidos pela civilização europeia.

4.4 CENA 5 - Da circulação e temporadas de Tempo de Espera no Brasil e no exterior

Tabela 2 - Apresentações de Tempo de Espera entre os anos de 1975 a 1978.

ANO	LOCAL	TEATRO/LOCAL	DIA	MOTIVAÇÃO	PATROCÍNIO
1975	São Luís/MA	Teatro Artur Azevedo	07/10	I Festival Estadual de Teatro Amador	FENATA/ Fundação de Cultura do Maranhão
1975	São Luís/MA	Teatro Artur Azevedo	21/10	I Festival Regional de Teatro Amador- Região Norte 2	FUNCMA/Universidade do Maranhão/Sec.de Educação do MA/ Sec. de Educação de São Luís/ Sec. da Indústria e Comércio/Dep. de Turismo
1975	Fortaleza/CE		08 a 15/1	I Festival Nacional de Teatro Amador	SNT/MEC/Secretaria de Cultura do CE/FENATA
1975	São Luís/MA	Teatro Artur Azevedo	24 e 25/1	Temporada	Bilheteria
1976	São Paulo/SP	Teatro Aplicado	25/06 a 3	Temporada	Tom Santos/bilheteria
1976	São Bernardo/SP	Anfiteatro Cacilda Becker	05/10	Temporada	Entrada Franca
1976	Santa Bárbara do Rio Pardo/	***	***	***	***
1976	Assis/SP	***	***	***	***
1976	Águas de Prata/SP	***	***	***	***
1977	São Paulo	Teatro Aplicado	01 e 02/0	Temporada	Tom Santos/bilheteria
1977	Rio de Janeiro/RJ	Teatro Experimental Cacilda Becker	04/01 a 1	1ª Temporada	Serviço Nacional de Teatro- SNT
1977	Rio de Janeiro/RJ	Teatro Experimental Cacilda Becker	16/02 a 0	2ª Temporada	Serviço Nacional de Teatro- SNT
1977	Belo Horizonte/MG	Teatro PUC-MG	09 a 16/0	Temporada	DCE/PUC/MG- Bilheteria
1977	São João do Meriti/RJ	Teatro do SESC	24/03	Temporada	Bilheteria
1977	Londrina/PR	Teatro Universitário/UEL	24 a 29/0	X Festival Universitário de Teatro de Londri	UEL/Bilheteria
1977	Jacarezinho/PR	***	***	***	Entrada Franca
1977	Curitiba/PR	Teatro Paiol	07 a 10/0	Temporada	Fundação Cultural de Curitiba
1977	São Luís/MA	Teatro Artur Azevedo	15 e 17/0	Temporada	Bilheteria/ Fundação Cultural do Maranhão
1977	Campo Grande/RJ	Teatro Arthur Azevedo	19 e 20/0	Temporada	Bilheteria
1977	Nancy/FR	G.E.C du Cours Léopold	05 a 08/0	XII Festival Mundial de Teatro/Nancy	Bilheteria
1977	Tomblaine/FR	Teatro da Universidade de Tomblaine	***	Temporada	Bilheteria
1977	Paris/FR	Teatro da Rue Dunois	25 a 29/0	Temporada	Bilheteria
1977	Lille	***	31/05	Temporada	Universidade de Lille

1977	Amsterdam/NED	Teatro Soeterijn	01 a 05/0	Temporada	Tropical Institute/Bilhetria
1977	Rotterdam/NED	Teatro Lantaren/ Fundação de Arte de Rotterdam	08 e 09/0	Temporada	Bilheteria
1977	Mettigen/DE	Comenius- Kolleg	11/06	Temporada	Institut Zur Erlangug Der Hochschulreife/Bilheteria
1977	Munique/DE	Teatro da Secretaria Social	13 a 21/0	Temporada	TamS Theater Am Sozialmt/Bilheteria
1977	Colônia/DE	***	24/06	Festival de Artes Latino-Americanas	***
1977	Salvador/BA	Teatro Santo Antônio	05 a 07/0	II Seminário sobre Estudo do Nordeste	MEC/UFBA/Fundação Cultural do Estado da Bahia Sec. de Educação e Cultura de Salvador
1977	Imperatriz/MA	***	02 a 07/0	II Mostra Maranhense de Teatro	***
1977	Brasília/DF	Teatro Escola- Parque	27/09 a 0	Temporada	Serviço Nacional de Teatro-SNT/ Fundação Cultural do Distrito Federal
1978	São Luís/MA	Teatro Artur Azevedo	05/03	Temporada	Bilheteria
1978	Recife/PE	Teatro Santa Isabel	06 a 10/0	Temporada	Promoção do Grupo Piolin/ Federação de Teatro de Pernambuco
1978	Areia/PB		21/04	III Festival de Artes de Areia	FUNARTE/UFPB/EMBRAFILME/Cinema do MAM/ Prefeitura de Areia/Sec. de Educação e Cultura-PB
1978	São Luís/MA	Teatro Artur Azevedo	28/04	Temporada	Bilheteria/Companhia de Desenvolvimento Rodoviário Do Maranhão- CODERMA
1978	Fortaleza/CE	Concha Acústica- Universidade Federal do Ce	***	Sessão única	Centro de Humanidades- Centro de Cultura alemã- Universidade Federal do Ceará.
1978	Coroatá/MA	***	03 a 09/0	III Mostra Maranhense de Teatro Amador	MEC/DAC-UFMA/SNT/ Prefeitura Municipal de Coroatá
1978	Manaus/AM	Teatro Amazonas	19 e 20/0	Temporada	SNT
1978	Rio Branco/AC				Federação de Teatro do Acre/ SNT

Fonte: Quadro elaborado pelo autor do trabalho

QUARTO ATO

Urdiduras de um fenômeno: entrando em um casebre feito de palha de babaçu.



5 QUARTO ATO – URDIDURAS DE UM FENÔMENO: ENTRANDO EM UM CASEBRE FEITO DE PALHA DE BABAÇU

5.1 CENA 1 - Aldo Leite: uma antena social ou um estripador de órgãos vitais da sociedade

Aldo é apenas um desses raros espécimes iluminados que sabe olhar o mundo em sua volta e entender exatamente essa coisa trivial, quase lixo, que se habilmente reciclada pode se transformar em obra de arte. (...) Tem algo que o torna especial e talvez único entre nós. Ele é o dramaturgo/cronista, o teatrólogo/pintor” (TEIXEIRA, 2012, p. 117-119).

O jornalista e teatrólogo maranhense Ubiratan Teixeira, figura conhecida pelos comentários ácidos, mas lúcidos, acerca do teatro maranhense e brasileiro da segunda metade do século XX, fez uma afirmativa polêmica e curiosa em um dos seus textos encomendados para compor o programa de uma peça teatral. A peça era *A Arca de Noé*¹¹³ (1989), texto adaptado por Aldo Leite, de um conto cuja autoria era de um americano anônimo nas fontes, e dirigido por Tácito Borralho, em uma das últimas aparições do *Grupo Mutirão* na cena ludovicense, em 1989. Ubiratan Teixeira dispara a seguinte afirmação: “a dramaturgia maranhense praticada na província é pobre e desvalida. E a razão disto é simplória: falta o seu meio natural de divulgação imediata- o espetáculo” (TEIXEIRA, 1989, p. 05)¹¹⁴.

É evidente que o crítico direciona seu olhar apenas para constituição do texto, mas esquece das condicionantes para pôr em prática essa sua observação. Não basta escrever, é preciso ter estrutura física, financeira e políticas de divulgação de novas obras nos palcos da cidade, o que em nosso olhar passa ao largo da realidade amadora de São Luís nesse contexto. Considerando que seu olhar está voltado para a dramaturgia, e do como a natureza do texto e a cena são inerentes, Teixeira avalia que a impossibilidade de visualizar seus textos na cena tenha arrefecido “possíveis dramaturgos locais quando uma boa ideia lhes toma de assalto” (TEIXEIRA, 1989, p. 05). O crítico vai longe em seu texto, traz exemplos de uso imediato, divulgação do texto na cena desde as *Dionisiacas*¹¹⁵ da antiga Grécia aos amadores de São Luís,

¹¹³Mais informações sobre esse texto e montagem, verificar obra MARTINS, Gilberto dos Santos. **Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM): memórias e resistência de uma escola de teatro (1997-2007)**. Jundiá: Paco Editorial, 2019.

¹¹⁴TEIXEIRA, Ubiratan. **A Arca de Noé**. (Prefácio). Programa do espetáculo, 1989.

¹¹⁵As Grandes Dionisiacas remontam ao século V a. C na Cidade-Estado grega Atenas; esse festival, cuja concentração de pessoas tinha motivação religiosa, econômica, artística e intelectual, foi entendido por diversos pesquisadores como o momento na história em que o teatro no Ocidente teria

na figura de Carlos Cárdenas, que, segundo o autor, representava seus próprios textos no grupo *Comediantes de Athenas*, na metade do século XX.

Numa hipótese de escrita da história da dramaturgia maranhense, Ubiratan Teixeira aponta nomes que para ele nem sempre o prestígio dedicado a eles acompanha os serviços prestados à cultura teatral maranhense. Para Teixeira (1989, p. 05), quando o solicitam um dado geral sobre o teatro maranhense, os nomes de Artur Azevedo, Gonçalves Dias, Viriato Correa e Oswaldino Marques, não compõem a constelação da dramaturgia de impacto para o contexto maranhense; primeiro porque o autor não se sente à vontade de incluir os que tiveram aprendizado e adquiriram métodos e formas fora do Maranhão; e segundo que, para ele, esses autores “são estrangeiros, apenas com certidão de nascimento local” (TEIXEIRA, 1989, p. 05). Para nós, o segundo argumento é um pouco mais coerente, enquanto o primeiro não se sustenta na própria trajetória do crítico. Por outro lado, dramaturgos como Fernando Moreira, João Mohana, Ivan Sarney, Facury Heluy, Tácito Borralho, Dagmar Desterro, Jamil Jorge, Carlos Cárdenas, José Bento Neves, Kleber Fernandes, Ivaldo Coimbra, Assis Garrido, José Brasil, Cecílio Sá e Aldo Leite, comporiam um documento memorial e de complexidade dramática de grande valor cultural para o Maranhão e para o Brasil.

Afunilando as palavras de Teixeira, no que interessa ao escopo desta pesquisa, é que os maiores e mais densos capítulos dessa história estariam concentrados nas obras de João Mohana, Fernando Moreira e Aldo Leite. Sobre esses três nomes, ele justifica da seguinte forma:

Aldo Leite é o teatrólogo do agora e do hoje, com uma visão aguçada sobre o homem como sistema e comunidade. Diferente de Fernando, que trabalha com os sentimentos e se preocupa mais com o caráter da personagem, esculpindo personalidade densas e mergulhadas em conflitos existenciais profundos, e Joao Mohana, que toca a alma evangélica e orchestra sinfonias históricas, Aldo tem a gesticulação do saltimbanco que levando suas ideias ao delírio da gargalhada fere com a precisão de *um estripador os órgãos vitais da sociedade*. Aldo constrói tipos, como encenador brilhante que também é, ele estrutura espetáculos e sua grande preocupação é o palco (TEIXEIRA, 1989, grifo nosso).

Especificamente sobre Aldo Leite, homem de teatro que teve sua carreira construída em várias frentes da cultura no Maranhão, como ator, diretor, figurinista,

iniciado sua configuração enquanto tal, de forma metrificada e organizada. É nesse momento que se registram as primeiras competições entre escritores dos gêneros da Tragédia e Comédia na Europa os quais constituiriam uma importante tradição na escrita dramática no Ocidente com influências na atualidade.

dramaturgo, carnavalesco, professor, é importante destacar a acuidade desse artista para os acontecimentos sociais e políticos que alimentaram, sobremaneira, sua obra dramaturgica, como afirmou Ubiratan Teixeira em citação no começo deste Ato. Buscando fatos contemporâneos com experimentações cênicas, ou fatos contemporâneos com gêneros teatrais do passado, como suas comédias de costume sobre a peculiaridade da política no interior do Maranhão, Aldo Leite foi aclamado como artista ao longo século XX como um dos grandes pilares do teatro no Maranhão na segunda metade do século XX, ladeado e imiscuído nos projetos estético-políticos dos outros dois pilares que formam a grande tríade da cena maranhense na segunda metade do século XX, Reynaldo Faray e Tácito Borralho, como já foram apresentados no Segundo Ato desta pesquisa.

Embora sua projeção para o Brasil, enquanto dramaturgo, tenha sido, sobretudo, por meio da encenação *Tempo de Espera*, Leite não se afastou das temáticas sociais e políticas, bastante influenciado pelas incursões em contextos que lhe abriram a mentalidade acerca da interface entre arte, política e sociedade. Apesar de sua trajetória no teatro, no âmbito do TEMA, essas ocorrências serem raras, foi em contato com outros artistas em diversos festivais e sua formação na Universidade de São Paulo que esses aspectos floresceram em sua perspectiva artística.

Aldo Leite não restringe o conteúdo de suas peças, quando de cunho sociopolítico, seja de forma dramática, seja de forma cômica, à conjuntura imediata, como é se supor, assim que o público se depara com seus trabalhos, e em especial a *Tempo de Espera*. Seus conteúdos são atemporais e sem demarcações de fronteiras geográficas e culturais. Em outras palavras, a mensagem de Aldo Leite compartilhada em suas peças não se destinam ao seu tempo apenas, mas são relevantes em diferentes tempos e nem estão presas a um círculo cultural específico, mas, dentro de suas proporcionalidades, comuns a diversos contextos. Exemplos dessa afirmativa podem ser visualizados não só na peça objeto deste estudo, *Tempo de Espera* (1975), mas também, de maneira direta, em *Aves de Arribação* (1981), *Maria Arcângela* (1982) e *O Pleito* (1995), para citar algumas.

Na contramão de sua mais famosa peça, *Tempo de Espera*, Leite acentua em *Aves de Arribação*¹¹⁶ o contragolpe ao sistema do capital opressor metaforizado em

¹¹⁶ Escrita e dirigida por Aldo Leite e músicas de Josias Sobrinho. Elenco: Leda Nascimento, Cosme Jr., José Inácio, Lizete Ribeiro, Jaime Furtado, Rosa Almeida, Jô Santos, Hilda Chagas, Cláudio Ramos, Ana Tereza Destêrro (Estrelinha), Laura Victor, Glória Correia, Renato Pereira, Nerine

pássaros da região da baixada maranhense. Assim, desfilam no palco Papagaio, Coruja, Periquito 1, Periquito 2, Arara, Pica-Pau, Canário Belga e Periquito Australiano, representando os pássaros de cima. Tetéu, Siricora, Jaçanã, Japeçoca, Socó, Garça, Surulina, Pequapá, Marreca, Fiti e Croacanga, os pássaros de baixo. O eixo da peça reside na luta pelo poder articulada pelo Papagaio, candidato a governante da floresta e seu cabo eleitoral. A Coruja, que de comum acordo com o Papagaio, convida dois técnicos estrangeiros, os Canários Belga e Periquito Australiano, para visitarem e apoiarem a “gestão do próximo novo governante” (O NORTE, SEGUNDO CADERNO, 12/06/1981).

Aldo Leite transporta para pássaros habitantes de uma ilha flutuante todos os espúrios métodos e tramas maquiavélicas acontecidos em qualquer ilha real habitada por humanos. Nessa ilha, os pássaros de cima, de voo alto, fazem tudo, em termos de corrupção, fraude e opressão, para manter-se no domínio da fauna. As aves inferiores, de terra firme, nada conseguem com seus ciscados na folhagem e arrebitar de penas, pois toda a produção da ilha é para o consumo dos exploradores do alto em suas homéricas festanças e esbanjamentos de comidas especiais. Revoltados com esse estado de coisa, os pássaros de baixo resolvem dar um basta, organizando-se para lutar pelo poder na ilha, “mas não pense que é só esperar por esperar! Há um tempo de espera da mesma forma que há um tempo de ação. E enquanto se espera, se articula a ação” (LEITE, 2008, p. 61)¹¹⁷. Marcada a eleição para o governante de todos, o Papagaio, candidato único, encontrou resistência dos pássaros de baixo que decidiram não dar quórum ao pleito cheio de fraude, onde os prepotentes pássaros de cima, votaram mais de uma vez. Uma ave é engaiolada para que seu voto não seja contabilizado (O IMPARCIAL, 20/06/1981). O colonialismo moderno e a exploração pelo capital estrangeiro dos países até então subdesenvolvidos, com suas multinacionais, já denunciado em *Tempo de Espera*, e que, no entanto, não encontra resistência, aqui há uma força coletiva que não se curva e toma providências no âmbito da coletividade, ainda que a opção tomada não seja uma das melhores, a abstenção ao voto.

Lobão, Maria do Carmo e Maria Lúcia.

¹¹⁷LEITE, Aldo. Aves de Arribação. In: LEITE, Aldo. **Teatro (in) completo volume I**. São Luís: Edfunc, 2008.

Em *Maria Arcângela*¹¹⁸, em 1982, texto baseado em uma novela homônima do também escritor maranhense Erasmo Dias, Leite traz a discussão das ocupações de terrenos na área urbana de São Luís do período que, assim que levantadas as primeiras estacas dos futuros barracos, são reivindicados pelos supostos proprietários que se utilizam de instrumentos do estado, como a polícia, como forma de repressão e desocupação de áreas que nem sempre são legalmente comprovadas a sua titularidade pelos que se apresentam como donos. Como é posto no texto de Aldo Leite.

Imagem 23- Espetáculo *Maria Arcângela* (1982)



Fonte: <http://historiadoteatromaranhense.blogspot.com/2011/01/tema-maria-arcangela.html>.

Acesso em 28 mar. 2022

¹¹⁸Este espetáculo foi montado com a parceria de vários grupos de teatro de São Luís de então: TEMA, Mutirão, Gangorra, LABORARTE, Caricaretta, Fundo de Quintal e GRUMATE. No elenco estiveram: Aldo Leite, Reynaldo Faray, Glória Correia, Concita Ramos, José Inácio Moraes Rego, Leônidas Carvalho, Bené Freitas, Augusto Rodrigues, Joacy Barros, Toinho, Joel Tavares, Marilene Moraes, Joana Costa, Conceição Carvalho, Alex Dias, Iracema Cutrim, Mundinha Freitas, Lucilene Costa, Rita de Jesus, George Medeiros, Raimunda Frazão, Zilma Costa, Alice Alves, Jorzimar Araújo, Inaldo Lisboa e Isabel Amorim. Cenário: Nerine Lobão e figurino de Zelinda Lima.

Imagem 24- Espetáculo *Maria Arcângela* (1982)



Fonte: <http://historiadoteatromaranhense.blogspot.com/2011/01/tema-maria-arcangela.html>.
Acesso em 28 mar. 2022

Imagem 25- Aldo Leite em cena, na peça *Maria Arcângela*.



Fonte: Acervo Aldo Leite/UFMA

A concentração de terras nas mãos de poucos diante de uma alta demanda de famílias sem lugar para constituir o básico para sua sobrevivência, não é uma peculiaridade dos anos finais do século XX, mas um modo de organização social que acompanhou a configuração dos países colonizados na América Latina ao longo dos

séculos¹¹⁹. Leite espelha essa dimensão global na ação de indivíduos localizados em um bairro da região central da capital maranhense, o bairro Belira.

Embora servindo como pano de fundo para a dinâmica cotidiana da vida desses personagens, e o protagonismo da personagem Maria Arcângela, Aldo Leite não leva até o final do texto a ênfase e as implicações de se viver naquelas situações de conflito entre moradores que buscam lugar para viver e donos de terras que só são impedidos de dar cabo daqueles invasores porque há mediação de sanguessugas, candidatos a cargos políticos ávidos por votos que veem naquela situação uma oportunidade de alcançar seu intento.

Em seu outro texto, *O Pleito*¹²⁰, Aldo Leite retorna, assim como o fez com *Tempo de Espera*, às suas raízes, comenta Ubiratan Teixeira, “de onde extrai trama e tipos para a construção de uma deliciosa farsa sobre a mais hilária, discutível e nada confiável de todas as instituições democráticas brasileiras que chamamos de eleições” (TEIXEIRA, 2012, p. 117). Ambientada em uma cidade do interior, o uso de um vocabulário peculiar, que em determinados momentos só faz sentido quando lido em voz alta ou posto em cena, *O Pleito* representa a maturidade dramatúrgica de Aldo Leite.

¹¹⁹Sobre esse debate acerca da constituição socioeconômica das Américas pelo viés colonizador, ver a obra GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. 48ª edição. Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro, 2008.

¹²⁰ A montagem de estreia feita pelo *Teatro Experimental do Maranhão* em 1995 correspondeu a comemoração dos 35 anos de existência do grupo e 180 anos do Teatro Arthur Azevedo. Estavam no elenco os atores: Domingos Tourinho, José Inácio Moraes Rego, Leda Nascimento, Ana Tereza (Estrelinha), Mariano Costa, Gilberto Goiabeira, Jeferson Bruno, Sérgio Helal, Claudiana Cutrim. Direção e Cenários: Reynaldo Faray. Figurinos: Chico Coimbra. Criação de painel: João Ewerton. Criação Escultura: Miguel Veigas. Adereços: Urias de Oliveira. Sonoplastia: Marcondes Oliveira. Contra- regra: Gil Sodré e James Dean. Montagem: Joaçy Santos. Produção: Carminha Cabral.

Imagem 26 - Foto do espetáculo *O Pleito* (TEMA).
Da esquerda para a direita, os atores: Ana Tereza Destêrro Rabelo (Estrelinha), Domingos Tourinho, José Inácio Moraes Rêgo e Lêda Nascimento.



Fonte: Acervo pessoal de Lúcia Nascimento

A peça, uma comédia de costume dos métodos utilizados por dois candidatos à prefeitura de uma cidade pequena do Maranhão, coloca em relevo personagens profundamente reais e bastante integrados ao *modus operandi* de fazer política no Maranhão até então, onde a fraude, a compra de votos, as sedução, a leviandade, eram ingredientes básicos para obter objetivos políticos, e bastante usados pelos personagens criados pelo autor. Dessa forma, resume o autor:

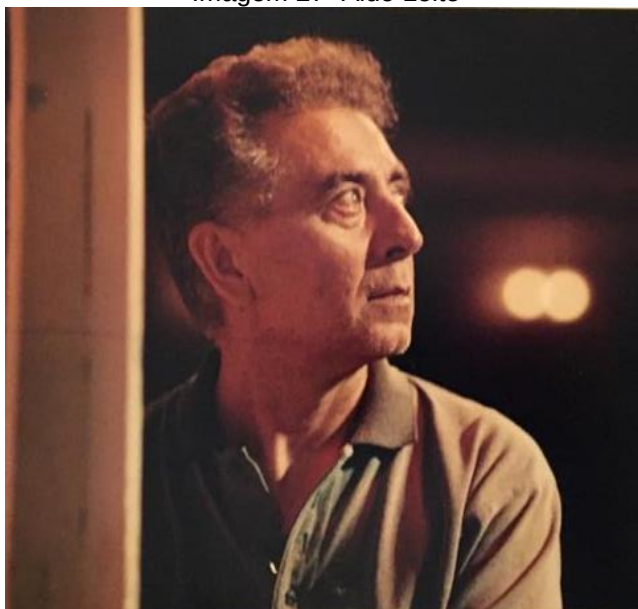
A peça trata do período pré-eleitoral da pequena cidade de Maracassumiu. Os dois candidatos e rivais são vizinhos e, durante as reuniões, todos se preocupam em falar baixo para que o outro não saiba dos planos finais das campanhas. Cada um deles, tanto Viturino quanto Manoel Ligão, assim como seus assessores e esposas, estão dispostos a tudo neste final de campanha para garantir a vitória nas urnas. Viturino pretende atear fogo na escola municipal, e Manoel Ligão se fazer de morto para então ressuscitar diante do povo na hora do enterro com a missão divina de governá-los, o que, segundo ele, garantiria os votos dos muitos religiosos da cidade. Manoel Ligão se deita no caixão e sua então “viúva” começa a chorar alto para chamar a atenção dos vizinhos. Chega D. Maria Joaquina, mulher de Viturino e começa a lamentação. D. Clodesinda, mulher de Manoel, sai a procura de flores para o caixão. Ao se ver sozinha com Manoel, D. Maria Joaquina confessa a tristeza de nunca mais poder estar com ele, revelando um caso antigo entre os dois. Manoel Ligão puxa D. Maria Joaquina que se deita com ele no caixão. Quando chega D. Clodesinda e Viturino, eles fecham a tampa do caixão, e de lá de dentro ouvem a confissão dos outros dois que também eram amantes. Depois de descobertos resolvem fazer um acordo político e matrimonial, que garantirá aos dois a chance de governar, formando uma chapa única para a candidatura, além de continuarem os encontros clandestinos e a troca de esposas. Todos os assessores ficam indignados com o acordo político, mas acabam aceitando. No dia do pleito, todos se assustam com a inesperada candidatura de D. Candoca, esposa do Pastor Tatá, que se junta ao padroeiro da cidade, S. José de Maracassumiu, para lutar contra as injustiças e os problemas daquela terra. A candidatura é apoiada pelo povo. Manoel Ligão e

Viturino veem seu plano de coligação ir por água abaixo, encontrando em D. Candoca uma rival capaz de vencê-los (LEITE, 1997, p. 08).

De maneira breve, é possível perceber que a dramaturgia de Leite, nesses três exemplos mencionados, bem como perceptível esses aspectos em seus outros textos, atualiza-se a cada direcionar de olhar e objetivos que se busque verificar por estudiosos dos seus trabalhos, além de tratar de aspectos que, se não universais, são pelo menos muito característicos do Brasil.

O olhar remodelado, desnaturalizado de Aldo Leite, para a realidade maranhense, permitiu que esse autor fosse, ao longo de sua carreira, para um lugar de importância no teatro local. Além disso, uma forte influência em novo modo de fazer teatro no Maranhão, inaugurado com *Tempo de Espera* e distinto daquilo que os outros dois influentes encenadores, Reynaldo Faray e Tácito Borralho, estavam desenvolvendo na cidade, concomitantemente.

Imagem 27- Aldo Leite



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Aldo de Jesus Muniz Leite (Aldo Leite) nasceu na cidade maranhense de Penalva, cidade situada na microrregião da Baixada Maranhense, em 23 de agosto de 1941. Filho mais velho de uma família de nove irmãos (um deles morreu logo após o nascimento), era filho do próspero comerciante José Sá Leite e de Dona Carmem Costa Muniz Leite. A próspera profissão do pai no comércio¹²¹, profissão esta passada

¹²¹Célia Leite, irmã mais nova de Aldo Leite, em entrevista para este estudo, diz que seu pai, descendente de holandeses e portugueses, conhecido na região da baixada maranhense como Zezico Leite, foi “comerciante pesado mesmo, daqueles que tu ia na quitanda, né, como a gente

das antigas à nova geração, não assentiu que Aldo Leite experimentasse a pobreza extrema e nem a riqueza, mas uma condição social razoável que não lhe faltasse comida em casa, que lhe permitiu apenas estudar, e em seu tempo livre participar de aulas extracurriculares ministradas todas as quartas-feiras pela tia Maria do Socorro Leite, no Grupo Escolar J.J. Marques (LEITE, 1978; O ESTADO DO MARANHÃO, 2003).

Aldo Leite experienciou, por um lado, uma infância típica de uma criança interiorana da época, correndo pelas ruas com o pé no chão, subindo em árvores, caçando com baladeiras (estilingues), pescando com caniço; e por outro lado, obteve alguns privilégios que não são, naturalmente, próprios de famílias não abastadas, o incentivo à arte. Foi com a tia Socorro Leite que Aldo teve seus primeiros contatos práticos com a arte. Ele diz ao periódico *Curto-Circuito*, de 01 de maio de 1978, o qual intitula a entrevista de *Aldo Leite: não é mole não*, que sua tia antes de ter se formado como professora já escrevia pequenas peças em épocas juninas, e montava com os vizinhos. Devido a sua tenra idade, Leite não podia participar das comédias montadas pela tia. “Então eu entrava só de olheiro na história, mas atentamente, tentando sacar de todos os lances e dar palpites” (LEITE, 1978, p. 06).

Sobre a primeira vez que lhe foi permitido entrar em cena, Aldo Leite lembra:

Tinha também um primo que era um garoto muito vivo, desinibido, eu era muito introspectivo e era ele que conseguia ficar com todos os papéis, com todas as esquetes (sic), pois ele era mais desinibido. Então nessa vez tinha um livro que falava dos tipos regionais: jangadeiro, o gaúcho, o malandro carioca, tipos de todos os estados do Brasil. Ela dava pra cada um decorar aquela passagem que fala como cada tipo vivia, como morava, e deram pra ele fazer o tipo carioca, mas esse cara tinha que dançar, e na hora H, não sei o que teve que não colou e não acertou. Aí ela perguntou: quem tem coragem de decorar esse texto e ao mesmo tempo dançar? Eu disse: tenho. Ela disse: se você tem coragem então pegue o papel. Me esbaldei de pular de dançar, de berrar e consegui botar tudo pra fora, terminei ficando com o papel. Logo depois eu me entusiasmei com aquele negócio, que tinha dado certo, tinha vencido a barreira da vergonha que tinha assim de fazer tudo, e comecei a reunir com esse meu primo e outros também que brincavam comigo, e começamos a realizar uns espetáculos que eram muito engraçados. O material era o seguinte: eu pedia pra minha mãe preta me cantar todas as músicas antigas que se cantava lá em Penalva, então me mãe de criação sabia todas as músicas que a minha tia cantava e representava nas comédias, e ela me ensinou aquelas músicas. Eu ensaiava com os garotos, com minha irmã Terezinha e com outras meninas de Penalva, a gente ensaiava aquelas músicas antiquíssimas lá no quintal de casa (LEITE, 1978, p. 06).

chamava, e tinha do esmalte, a farinha, a carne, a cachaça, a bicicleta, a aparelhagem de som; tudo ele tinha no comércio. Ele tinha de tudo, roupa, perfume, relógio cordão, tudo ele tinha (CÉLIA LEITE, 2020. Informação verbal).

É curioso pensar que Aldo Leite, ainda criança, involuntariamente, por meio da arte articula no seu desejo pela cena, os tabus sociais, como a ideia de que homem não dança, visto no caso do seu primo, que mesmo apresentando uma espécie de talento, esbarra com essa condicionante, e a tradição musical popular na memória e na experiência da sua mãe de criação, a “mãe preta”. A “mãe preta”, que agora se apresenta como a guardiã do conhecimento musical popular ausente na memória desses pequenos aventureiros da arte, conhecimento “antiquíssimo”, possivelmente pode ser visualizada em *Tempo de Espera* na figura de uma parteira, “uma preta velha”, encarregada de realizar o parto da mãe, e que traz consigo toda sorte de folhas e instrumentos para lograr em sua missão.

Ainda na sua infância e adolescência, Leite foi bastante influenciado pelos circos mambembes que circulavam pela sua cidade natal, mas que era comum observá-los em outras cidades do Maranhão, imitando-os assim que partiam em pequenas comédias realizadas no quintal da sua casa. Essas peças eram anunciadas via alto-falante para os vizinhos, que além de apreciarem a atração artística, tinham direito a um copo de refresco e a um pedaço de pão de ló, feitos pelo próprio Aldo, sua irmã e as crianças que estavam envolvidas. Conta-nos a irmã mais nova de Aldo Leite, Célia Leite, em entrevista cedida para este estudo, que o pai de Aldo Leite, embora comerciante, tinha certa afeição pela música, e menciona um dado importante para identificarmos alguns elementos usados no texto e na cena de *Tempo de Espera*.

No interior, a gente tinha um estúdio de alto-falante. O estúdio de alto-falante era uma casinha no fundo do quintal, com um alto-falante que a gente utilizava como se fosse uma rádio; e colocava, e a cidade toda ouvia o que tava tocando, inclusive as notícias que aconteciam na cidade. Então era transmitido pelo alto-falante. E nesse, Aldo aproveitou bastante esse alto-falante em *Tempo de Espera*, pra representar isso aí, pra colocar notícia, pra falar, pra dizer poesia. Tinha inclusive pessoas que... por exemplo: a menina chegava aqui, e dizia eu namoro com Pedro que mora lá na rua tal, “eu tô oferecendo essa música com amor e carinho pra Pedro”, mas não dizia o nome da pessoa, dela, dizia as iniciais. Então tinha muito dessa brincadeira de recadinho, de amor, de encontros; isso na programação da cidade que meu pai promovia lá em Penalva (CÉLIA LEITE, 2020)¹²².

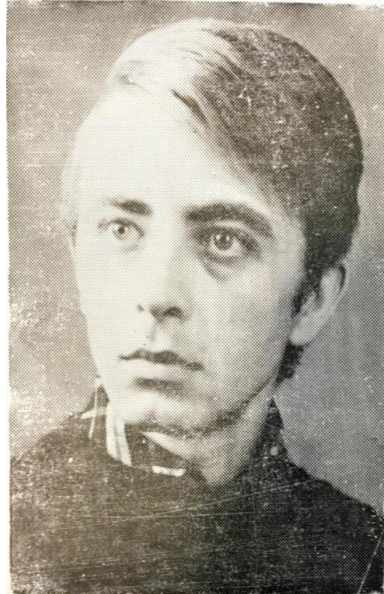
Célia Leite menciona situações da infância de Aldo Leite ainda em Penalva que serão retomadas anos depois na encenação objeto deste estudo, como é o caso do alto-falante e do seu uso em situações semelhantes às executadas em *Tempo de*

¹²² Entrevista com Célia Leite concedida a Gilberto Martins, em 21 de setembro de 2020, em São Luís, Maranhão.

Espera. Adentraremos aos meandros da peça de Leite com mais profundidade nas próximas linhas desta pesquisa, porém o que se evidencia de imediato é que, na contramão do que comumente se afirmou até agora em pesquisas e noticiários jornalísticos acerca da origem e principal influência para a criação da principal peça teatral de Aldo Leite, há uma forte carga autobiográfica na sua criação; elementos de sua realidade na infância e sua cidade natal, e do próprio seio familiar, reaparecem interpostos com suas experiências em circulações de espetáculos pelos interiores do Maranhão.

Leitor ávido em sua adolescência de Alexandre Dumas, Eça de Queiroz, não perdia as transmissões das radionovelas; quando tinha a oportunidade de ir a São Luís aproveitava para assistir os mais recentes filmes nos cinemas. A partir de 1953, Aldo Leite passou a residir em São Luís para cursar o ginásio no Liceu Maranhense, onde exercitava a arte da escrita e direção de pequenas peças na escola com seus colegas de turma, além de participar de concursos de beleza, como o “Rei dos Calouros”.

Imagem 28- Aldo Leite na adolescência.



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

A inserção definitiva do jovem Aldo Leite nos palcos de São Luís se deu a partir da peça *Simbita e o Dragão*, de Lúcia Benedetti, que estava em processo de montagem pelo crítico e teatrólogo Ubiratan Teixeira. Mostram as fontes encontradas que Leite havia conhecido Mary Teixeira, esposa de Ubiratan Teixeira, quando ambos trabalhavam na Assembleia Legislativa do Maranhão; trabalho esse, de Oficial

Legislativo, que complementava a mesada do jovem artista enquanto morava em um pensionato estudantil no centro de São Luís durante os seus estudos no Liceu Maranhense. Antes dessa experiência, Leite já havia ficado impressionado ao assistir em cena o recém-chegado a São Luís, Reynaldo Faray, em um recital de poesias; “fiquei bem impressionado quando vi ele no palco, todo de preto, berrando desbragadamente” (LEITE, 1978, p. 06), “fiquei impactado com a força dramática que ele emprestava à interpretação” (LEITE, 2007, p. 192).

Conta Aldo Leite que certo dia Mary Teixeira entrou na seção em que trabalhava na Assembleia e o perguntou:

Meu filho você faz teatro ou já fez? Aí eu disse: Olha, em Penalva eu fazia de brincadeira, e no Liceu eu faço, mas não é teatro, faço figuração, por quê? Aí ela disse: é porque meu marido quer fazer uma peça chamada *Simbita e o Dragão*, ele tá precisando de um garoto como você, bonitinho, loirinho, de olho verde. Você pode vir aqui na minha casa hoje à noite? Eu morava numa pensão aqui na Rua Henrique Leal; eu disse: eu posso, é perto. Daqui dá até para eu vim a pé (LEITE, 2018)¹²³.

A partir desse convite inicial, que não durou mais do que uma apresentação no Teatro Artur Azevedo, Aldo Leite começou a fazer parte de uma rede de artistas e intelectuais fundamentais para o seu trajeto enquanto artista em São Luís, como Ubiratan Teixeira, Fernando Moreira, e principalmente, Reynaldo Faray.

Imagem 29 – Aldo Leite como príncipe em *Branca de Neve e os Sete Anões*



Fonte: Acervo Aldo Leite (UFMA)

¹²³ **No palco com Aldo Leite.** Direção: Direção: Inaldo Lisboa. Produção e distribuição Guarnicê Produções /SYNC. São Luís: 2018.

Em seguida, Reynaldo Faray, que já era diretor do *Clube de Mães*, faz um convite a Aldo Leite para representar o personagem do príncipe em *Branca de Neve*, de Lúcia Benedetti, como se pode ver na Figura 25, no qual, ele, Faray, já demonstraria sua versatilidade artística como cenógrafo, figurinista, diretor e ator é um único espetáculo. O que parecia o início de uma profícua parceria, a moralidade social se impôs e mostrou-se impiedosa. Narra o artista:

Nesse tempo, teatro infantil se fazia de noite, não ia praticamente criança. Aquelas montagens, o Reynaldo fazia muito rebuscadas, muito bom gosto, figurinos, aquelas coisas que ele faz. Na estreia de *Branca de Neve e os Sete Anões*, eu saí do teatro debaixo de uma vaia: qualira, qualira. Quase morro de medo do pessoal me malhar. No outro dia, não fui à aula morrendo de medo. (LEITE, 1978, p. 06).

Em outro registro sobre sua carreira, complementa Aldo Leite (2007):

Com esse espetáculo (*Branca de Neve*), quase abandono de vez o teatro. Primeiro, porque meus colegas do Liceu souberam e fiquei uma semana sem frequentar as aulas com receio de ser linchado. E depois, pela reação do meu pai, que ao saber que estava fazendo teatro com Reynaldo Faray, veio de Penalva e reuniu nossos parentes que residiam aqui, para tentarem me proibir. Fui salvo por um tio, Nelson Leite, que ao chegar à reunião e me ver acuado, chorando, mudou o rumo das críticas, me aconselhando a continuar com o meu sonho. Fazer teatro naquele tempo (final dos anos 50) era um exercício de superação de preconceitos (LEITE, 2007, p. 192-193).

Do espetáculo, que teve sua estreia às 20 horas na ribalta do Teatro Artur Azevedo, em 26 de outubro de 1960, conforme noticiou no dia anterior o *Jornal Pacotilha*, participaram os atores Ana Maria Ramos (Rainha), Aldo Leite (Príncipe), Fernando Castelo Branco (Espelho Mágico), Tânia Silva Freitas (Aia), Terezinha Rêgo (Avó), Vera Lúcia de Matos (*Branca de Neve*), Odila Heluy, Lúcia Ferreira e Marylucy Ferreira (Aias), Lúcia Tolentino, Vera Lúcia Castelo Branco, Amélia Cristina, Alice Maluf, Maria de Fátima Cunha Costa e Maria de Fátima Rodrigues (*Anões*) e Reynaldo Faray (*Botabaixo*). Sobre essa experiência com os jovens atores do *Clube de Mães*, Ubiratan Teixeira discorre sobre a sua percepção do espetáculo e ao mesmo tempo nos dá algumas imagens dele:

Dirigindo o grupo de adolescentes que constitui o Teatro do Clube de Mães, ele fez mais do que dirigir: teve que transmitir palavra por palavra, gesto por gesto para os intérpretes, é o que se sente pelo menos através da preocupação inconsciente que os atores demonstram de não esquecer o ensinado pelo professor. Querer mais é exigir o impossível desses jovens amadores que fazem do teatro um entretenimento para horas de folga.

Utilizando-se de outros recursos além do texto e das rubricas sugeridas pela autora, êle deu vida à peça de Lucia Benedetti. Deu vida e deu alma. Marcando quase sempre em ritmo de “ballet” (aproveitando as intérpretes, quase todas estudantes de dança) a peça ficou mais plástica e com mais vivacidade. Seu terceiro ato, contudo, foi o ponto alto. Criando um momento intenso auxiliado por uma mímica precisa, êle transformou o que seria, na mão de outro diretor menos tarimbado, um momento não-dinâmico, numa cena de intensa plasticidade e coreografia.

Destacar um elemento de outro não nos é possível. O elenco esteve em uma só altura. Ressalvemos apenas, sem desdouro para os demais intérpretes, a atuação de Ana Maria Ramos, na “Rainha”. Sente-se nessa mocinha, que começou fazendo teatro ainda criança, uma segurança de atriz experiente. Ela sabe transmitir com sobriedade, sabe viver o personagem com dignidade e sabe dizer. Mais do que tudo: sabe dizer e tem porte. Sua “Rainha” foi magnífica. Verdade, magnífica. Chegou a dominar os seus companheiros, subjugá-los quando estava em cena. E mereceu os aplausos em cena aberta, quando terminou a cena em que estava transformada em bruxa. Aninha não é mais uma promessa é uma realidade.

Vera Lúcia esteve também aceitável na sua “Branca de Neve” e Tânia Freitas na “Aia”. Tânia canta, mas em palco.

Como diretor, Reynaldo tem mostrado sua versatilidade e sua capacidade de criação. Como ator, agrada em cheio para quem o vê por uma vez só. Mas, acompanhando as suas interpretações, Reynaldo Faray, principalmente, nos papeis que exigem criação, repete-se, continuamente. Seu “Botabaixo” nada mais nada menos é do que uma repetição do “Lobo Mau”, de *Chapeuzinho Vermelho* e o “avô” de *Rapto das Cebolinhas*. Foi uma mistura de tudo isso e mais uma cópia do Esopo de Sérgio Cardoso, que acredito nosso jovem ator conhecer.

Lutando com as deficiências técnicas do nosso Artur Azevedo, e utilizando-se de “tapadeiras”, Reynaldo conseguiu construir bons cenários. Não fôssem também as deficiências de iluminação acredito que toda aquela belíssima improvisação teria sido melhorada grandemente. Mas o espetáculo, no conjunto agradou honestamente. Aconselhamos (UBIRATAN TEIXEIRA, ACERVO ALDO LEITE; grifos nossos)¹²⁴

Como já explanado nesta pesquisa, quando inferimos comentários acerca do artista teatral Reynaldo Faray, no Segundo Ato, nesse período a presença de meninas nos grupos que Faray comandou era expressiva. Como o chamariz cultural dos grupos criados por Faray concentrava-se na modalidade Ballet Clássico, é compreensível os destaques feitos às atrizes Ana Maria Ramos, Lúcia Vera e Tânia Freitas, não invalidando a possibilidade de comentários aos rapazes que estava em cena, inclusive o próprio Aldo Leite, mas que não assumiram lugar de destaque às vistas de Teixeira. Esse pensamento pode ser confirmado quando o crítico faz comentários elogiosos à plasticidade do espetáculo trabalhado, sobretudo, nos corpos dos atores. Reynaldo Faray, com sua experiência na dança, sobretudo no ballet, viria a ser reconhecido

¹²⁴Não foi possível identificar a referência completa desta matéria jornalística devido ao estado físico do jornal está bastante desgastado pelo tempo; sabe-se apenas que ela teria sido escrita pelo crítico local Ubiratan Teixeira, provavelmente para o Suplemento Cultural do *Jornal do Maranhão*, e guardado no acervo dedicado a documentos relativos a vida e obra de Aldo Leite.

pelos artistas locais, *a posteriori*, como o precursor dessa modalidade de dança no Maranhão.

Foi nesse contexto, de envolvimento com a dança e o teatro, sob a batuta de uma das figuras de destaque nas artes cênicas, que Aldo Leite inicia sua carreira teatral na cidade de São Luís. Concomitante a prática artística no *Teatro Experimental do Maranhão* (TEMA), e cada vez mais próximo de Reynaldo Faray, Aldo Leite assumia funções em repartições públicas. Após ter trabalhado como Oficial Legislativo, subiu ao posto de Técnico Legislativo da Administração, também na Assembleia Legislativa do Maranhão. Em 1975 foi Chefe de Gabinete e Técnico em Comunicação da Secretaria de Urbanismo e Planejamento- SURPLAN, na gestão do Prefeito Antônio Rodrigues Bayma Junior (1975-1977).

Mas, as transformações na vida desse jovem artista começam a acontecer quando em agosto de 1970 inicia o Curso de Comunicações Sociais na Escola de Administração da Federação das Escolas Superiores do Maranhão- FESM, permanecendo nesse curso apenas três semestres. As razões estão diretamente ligadas a dois fatos: enquanto Aldo Leite estudava na FESM, o TEMA, grupo o qual pertencia e que havia se tornado um influente ator, montava a peça *TEMA CONTA ZUMBI*; paralelo a isso um grupo de professores da Escola de Arte Dramática (EAD), da Universidade de São Paulo, que havia sido solicitado como programação de formação de artistas da Secretaria da Educação e Cultura do Maranhão, assistem à montagem do TEMA e tecem comentários elogiosos aos atores.

Conta Leite (1989, p. 46), que esse grupo de professores da USP era composto por nomes como Miroel Silveira¹²⁵, Alberto Guzik, Maria José de Carvalho¹²⁶ e Yolanda Amadei¹²⁷. O propósito desses professores era realizar uma série de palestras destinadas aos artistas amadores de São Luís e aos alunos do Curso de Comunicações Sociais da FESM, que teriam participado ativamente dessas atividades. Durante uma semana foram ministradas teorias, noções de interpretação, voz, corpo e improvisação.

De acordo com Aldo Leite (1989), o processo do fazer teatral foi discutido com minúcias no curso, o que teria ido ao encontro dos desejos dos artistas amadores

¹²⁵ Miroel Silveira foi um crítico, tradutor, diretor, ator e professor paulista -(1914-1988).

¹²⁶ A atriz, professora, diretora, pianista e cantora era paulistana nascida em 1919 e falecida em 1995.

¹²⁷ Yolanda Amadei foi professora, bailarina e escritora. Nascida no Rio de Janeiro, viveu boa parte de sua vida na cidade de São Paulo.

presentes, sobretudo, aos do TEMA, na medida em que já vinham sentindo a necessidade dos estudos de teatro, em seus diversos vieses, para dar suporte ao trabalho prático do grupo, na cena (LEITE, 1989, p. 46). Enquanto acontecia o curso ministrado pelos professores da EAD, o TEMA apresentou sua nova montagem, *TEMA CONTA ZUMBI*, que teria arrancado aplausos dos professores. Diz Leite (1989, p. 46), que esses professores, conhecedores do processo praticado no *Teatro Arena*, não sugerem o rompimento do processo o qual o TEMA estava experimentando, mas apontam novas possibilidades de saídas cênicas para aquilo que se estava propondo.

Como já mencionado nesta pesquisa, Reynaldo Faray adotou nesse processo procedimentos cênicos que, originalmente, coexistiam a uma discussão de modo de produção e leituras políticas que estavam atreladas ao momento repressivo que o Brasil vivia sob o governo dos militares. No entanto, embora se inspirando no espetáculo apresentado pelo *Teatro Arena*, o TEMA se desvencilha do caráter político subjacente àqueles procedimentos, e prende-se às novidades estéticas.

Narra Aldo Leite (1978) que depois do espetáculo, dois professores, Miroel Siveira e Alberto Guzik foram ao camarim onde ele estava, e em meio a uma conversa propuseram a sua transferência do curso de Comunicações Sociais para Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes, da USP (LEITE, 1978, p. 07).

Enquanto estudava na Universidade de São Paulo, Aldo Leite fez um teste paratrabalhar no elenco do espetáculo *A Viagem*, no Teatro Ruth Escobar, sob direção de Celso Nunes, em 1972. A peça era uma adaptação da obra *Os Lusíadas*, feita por Carlos Queiroz Teles, e contava com um número de 70 atores em cena, com cenários e figurinos de Hélio Eichbauer, coreografia de Marilena Ansaldi, música de Paulo Herculano e produção de Ruth Escobar. A partir dessa experiência, Aldo Leite percebeu situações do mundo do teatro profissional que o fez refletir sobre esse ambiente:

O rapaz que fazia o segundo papel da peça- o Jorge Gomes- teve que ir para o Rio fazer um filme e falou comigo para tomar conta dos dois papéis dele, um na primeira parte do espetáculo e outro na última parte, quando chegava na Índia. Eu achei ótimo, porque os papéis dele eram os que eu mais gostava. O Vasco da Gama, o papel que eu fazia, eu não gostava porque não tinha físico pra fazer. Na véspera da estreia eles mandaram me chamar na secretaria e disseram: “bom, você vai ficar no lugar do Jorge, muita gente ainda não te viu, vai ser uma ótima oportunidade para você fazer um trabalho deste, logo o segundo papel mais importante do espetáculo. Então, vamos fazer o seguinte: vamos deixar o contrato que você tem conosco do mesmo, você vai ficar ganhando os quatrocentos por mês”. Aí eu virei: bom, pra mim ficar ganhando quatrocentos por mês... o papel que eu fazia era o Júpiter, na

medida que eu faço um papel maior é justo que eu ganhe mais". Eu não fiz aquilo pra querer ganhar dinheiro, foi apenas por uma questão de honestidade, porque eu sabia quanto o Jorge ganhava. Aí o secretário da Ruth disse: "você não vai querer ganhar o mesmo que o Jorge ganhava!". Mas eu sabia que esse secretário era caso do Jorge, eu disse: "bom, eu não vou querer ganhar o mesmo que ele, porque existe entre você e ele um relacionamento que não existe entre nós dois. Agora, por direito eu deveria ganhar a mesma coisa. Se for pra ficar assim, vou ficar fazendo só Júpiter e vocês pedem a outro ator para fazer o papel de Jorge". Isso, na estréia, eles não tinham como voltar atrás e disseram: "então, tá bom". A Ruth ainda quis fazer uma jogada comigo. Me disse: "Olha, Aldo, se você deixar o contrato como está, daqui a três meses, quando viajarmos para Portugal, eu ponho você no elenco". Só que o elenco da Missa Leiga, essa peça que ia pra Portugal, era gente conhecida minha, e eu já sabia que este elenco estava completo. Eu disse a ela: "seria muito bom eu participar de Missa Leiga porque eu poderia voltar à Europa". E disse: "Europa, pra mim, não é novidade". Então ficamos neste; não me pagaram o que eles pagavam para o Jorge, mas consegui aumentar para 600 cruzeiros. Eu batalhei por aquilo que achava certo. Bom, daí, quando eu consegui terminar esta temporada, eu tava completamente nervoso, eu não queria mais nem ouvir falar em o que era teatro profissional (LEITE, 1978, p. 07).

Aldo Leite deixa sugerir em sua entrevista que aquela experiência no Teatro Ruth Escobar não teria sido agradável, e que a ideia de investir no teatro profissional fora do Maranhão já não era mais uma certeza. Tentativa de lucro dos produtores em cima dos atores, brigas entre diretor e produção (inclusive Celso Nunes deixou o projeto antes da estreia), o desbunde, muita droga nos camarins, e pouco comprometimento com o trabalho de parte do elenco, fizeram com que esse artista repensasse os seus objetivos no teatro, e após os seis meses de contrato, não o renovou.

Outra experiência teria sido com a autora e atriz Claudia de Castro, com a qual viajava com algumas pequenas peças teatrais pelo interior de São Paulo apresentando em escolas que compravam espetáculos infanto-juvenis. "Não era uma coisa em ritmo profissional, mas era uma coisa muito gostosa de se fazer" (LEITE, 1978, p. 07).

No entanto, no primeiro semestre do ano de 1975, Aldo Leite retorna a São Luís em consequência de uma expressiva greve na Universidade de São Paulo que paralisou todas as atividades da instituição. Com a retomada da reorganização do movimento estudantil nos anos de 1974 e 1975, durante o regime militar no Brasil, uma das maiores greves desse movimento ocorreu no âmbito da Universidade São Paulo, instaurada em 16 de abril de 1975. De acordo com o Volume II do Relatório da Comissão Nacional da Verdade, de dezembro de 2014, essa greve teria sido decretada quando o diretor da Escola de Comunicações e Artes (ECA), da USP,

Manuel Nunes Dias, considerado pelos alunos um “agente dos órgãos de repressão”, após inúmeros “desmandos”, cancelou o contrato do professor Sinval Freitas Medina, por ter sido “reprovado” pela banca de qualificação de mestrado. Os estudantes exigiam a saída do diretor. A greve durou 73 dias em grande movimento composto por alunos de dez cursos dessa universidade que, além desse episódio, pediam a revogação do Decreto-Lei nº 477, do AI-5 e do jubramento, entre tantas outras reivindicações (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p.279)¹²⁸.

Segundo Santos (2010), documentos sobre a época identificam a prisão de inúmeros grevistas identificados como trotskistas que teriam sido intimados a depor no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), os quais leram essas prisões como um ato de perseguição política a eles e ao professor demitido; em solidariedade ao professor do curso de Jornalismo, Sinval Freitas Medina, outros professores pediram demissão, além da destituição do diretor, que mesmo após o ocorrido não teria se pronunciado. Manuel Nunes Dias era considerado dentro da instituição um simpatizante do salazarismo português, o que teria elevado o nível de hostilidade por parte do corpo acadêmico (SANTOS, 2010, p. 42)¹²⁹.

Com a imprecisão de quando essa agitação política pudesse ser encerrada, Leite assim que retorna a capital maranhense é informado de que Reynaldo Faray estava com uma proposta do Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL) para realizar apresentações dentro do projeto MOBRAL Cultural pela periferia de São Luís e no interior do Estado do Maranhão (LEITE, 1978, p. 07). Essa proposição fazia parte de um programa de alfabetização amplo, que tinha como um dos seus escopos a erradicação do analfabetismo no Brasil, no qual o Maranhão apresentava, naquele momento, um dos seus piores índices¹³⁰. A aliança entre os artistas do *Teatro*

¹²⁸ BRASIL. COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **Relatório Volume II Textos Temáticos**. Dezembro, 2014.

¹²⁹ SANTOS, Jordana de Souza. **A atuação das tendências políticas no Movimento Estudantil da Universidade de São Paulo (USP) no contexto da Ditadura militar nos anos 70**. Marília. (Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGCS, UNESP), 2010.

¹³⁰ Nadjelena de Araújo Souza (2018) traz dados em sua dissertação que nos ajudam a visualizar o cenário desastroso do analfabetismo no Maranhão, resultado das ineficientes políticas educacionais implementadas por sucessivos governos federais e estaduais entre os anos de 1970 e 1980. Conforme os dados trazidos pela autora, apenas 39,7% da população maranhense em idade de 15 anos ou mais, era alfabetizada até 1970; esses números se aproximavam da percentagem ampla comparada ao Nordeste e ao Brasil, que eram de 45,3% e 66%, respectivamente. Em 1980 é possível verificar uma tímida recuperação, no entanto, os números se aproximam das taxas correspondentes a toda a região Nordeste, e de uma pequena diferença em termos comparativos nacionais, 50,3%, e 74,6%. ... atribui esses números ao descaso e abandono que os governos impuseram à educação pública maranhense acarretando no avanço das desigualdades sociais e na manutenção da pobreza (SOUZA, 2018, p. 40-41).

Experimental do Maranhão e esse projeto, se deu a partir da assunção do cargo de Coordenação Geral da então professora Maria do Socorro Neiva.

5.1.1 CENA 1 - QUADRO 1: Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL)

Em 05 de julho de 1975, o Jornal *O Estado do Maranhão*, traz uma matéria, em grande destaque, noticiando que no dia anterior, dia 04, a coordenadoria do MOBRAL no Maranhão estava passando por mudanças em sua gestão. É que havia tomado posse a Dra. Maria do Perpétuo Socorro Ramos de Neiva como coordenadora geral e, como adjunta, Ligia Maria Gayão de Oliveira (O ESTADO DO MARANHÃO, 05/07/1975).

Imagem 30 - Cerimônia de posse da nova gestão do MOBRAL no Maranhão (1975). No centro, de vestido claro, encontra-se a nova coordenadora Maria do Socorro Ramos de Neiva.



Fonte: Jornal *O Estado do Maranhão*, de 05 de julho de 1975.

Maria do Perpétuo Socorro Ramos de Neiva era professora universitária, nascida na cidade de Araiões, no Maranhão, filha do ex-Deputado Estadual e ex-Secretário do Interior e Justiça do Estado do Maranhão, no Governo de José Sarney (1966-1970), Cícero de Neiva Moreira (1894-1980) e Corina Moreira Ramos (1901-?)¹³¹. As fontes não permitiram traçar a rede genealógica e de influência da Coordenadora Adjunta. A solenidade, segundo registra o Jornal *O Estado do Maranhão* da data mencionada, contou com a presença do Gerente de Recursos Financeiros do MOBRAL, Dr. Luiz Fernando Bibiani, que teria se deslocado do Rio de Janeiro para São Luís para representar o Presidente do MOBRAL, Dr. Arlindo Lopes Correia, assim como o então Reitor da Universidade do Maranhão (FUM), José Maria Ramos Martins, o delegado da Associação dos Diplomados da Escola Superior de

¹³¹SITE PARENTESCO. Árvore genealógica de Corina Moreira Ramos. Disponível em: http://www.parentesco.com.br/index.php?apg=arvore&idp=24039&ver=por&ori=&c_palavra=. Acesso em 02 de dezembro de 2021.

Guerra (ADESG), Josemar Raposo, representantes da Guarnição Federal e do Governo do Estado, Deputados Wilson Neiva e Carlos Guterres, além do Prof. Luiz Rego, Dr. José Maria Cabral Marques, autoridades locais, funcionários, parentes e amigos da nova Coordenadora (O ESTADO DO MARANHÃO, 05/07/1975).

Para além das redes de relações de poder, mas sem deixar de considerá-las, uma vez que essas instâncias são produtoras dos discursos oficiais que justificam determinadas práticas políticas, que Maria do Socorro Neiva estava atrelada, ela assume a responsabilidade de atenuar um dos maiores índices de analfabetismo da região Norte e Nordeste do Brasil. E ela tinha consciência dessa árdua tarefa quando discursa apontando alguns dados:

O Censo de 1970 revelou que, entre a população maranhense de mais de 5 anos de idade, o analfabetismo atingia o percentual de 65%, quando esse percentual era de 46% no Norte, 61% no Nordeste e 40% no país como um todo. E se considerada a população da faixa etária dos 15 aos 45 anos- plenitude da força de trabalho- a taxa de analfabetismo é extraordinariamente elevada: 59%. Está nesse déficit cultural, sem dúvida, localizadas umas das mais ponderáveis causas do subdesenvolvimento do Estado. [...] pode e, creio, deve afirmar-se que o Maranhão está a merecer, por parte do MOBRL, o tratamento de área prioritária de atuação (JORNAL O ESTADO MARANHÃO, 05/07/1975).

Maria do Socorro Neiva reforça, em seu discurso de posse, a necessidade da Coordenação Central do MOBRL unir forças e priorizar o Estado do Maranhão em ações de combate ao analfabetismo em estado de calamidade, como explicitado pelos números trazidos pelo jornal. A partir de então há uma intensa difusão de ideias de que o MOBRL estaria agindo dentro das perspectivas do programa de erradicação do analfabetismo proposto pelo governo federal. Várias matérias do Jornal *O Estado do Maranhão* trazem percentuais justificando a importância do programa para a diminuição do número de analfabetos no Brasil e o decrescente número deles em todo país.

Vale atentar para um detalhe quanto a elaboração dos discursos na mídia quando quem as elabora tem proximidade com figuras importantes do poder local e federal. É importante ficar atento ao nível de parcialidade que esses sujeitos podem sugerir. Muitas mensagens acerca do MOBRL foram dadas via outros jornais, mas há uma robusta frequência de divulgações dessas ideias no Jornal *O Estado do Maranhão*, que tem como um de seus proprietários José Sarney, então ex-governador do Maranhão e que tinha proximidade institucional com os militares que estavam no poder em Brasília. Logo, uma ação criada no regime militar passa a ser divulgada no

jornal local cujo proprietário tem ligação com o regime vigente. Esse olhar político, sociológico e histórico é bastante discutido por pesquisadores no Maranhão em distintas áreas do conhecimento.

Desde a década de 1930 que o Estado brasileiro toma para si a responsabilidade de erradicação de um dos grandes entraves para o desenvolvimento do Brasil: o analfabetismo. Algumas iniciativas foram adotadas nesse sentido ao longo dos anos, no entanto não dando prosseguimento motivadas, sobretudo, por problemas metodológicos, estratégias de implantação e massificação da importância desse processo para os cidadãos brasileiros e para o país. Em inícios de 1964 foi lançado o Plano Nacional de Alfabetização, resultado das convergências de experiências de movimentos de educação de base e popular, sobretudo calcado nas ideias do teórico e professor Paulo Freire¹³². Para o sistema político que adviria ainda nesse mesmo ano, pensar o indivíduo como sujeito de sua própria história e um processo educacional questionador das estruturas que os condicionem ao lugar em que vive, não interessava e ia contra a nova perspectiva de controle.

O hiato produzido pelas diferenças ideológicas no campo da educação e da política ocasionou a criação da Lei 5.379/67; e, a partir de então, estava instituído o Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL) que, grosso modo, poderia ser compreendido da seguinte forma:

Instituído como um órgão autônomo em relação ao Ministério da Educação (MEC), era responsável pela orientação pedagógica e produção do material didático, coordenando as milhares de comissões municipais –responsáveis pela execução direta das atividades de alfabetização, mas hierarquicamente submetidas ao órgão central– que surgiram com a massificação da campanha de alfabetização. O Mobral visava, basicamente, à alfabetização funcional de jovens e adultos, o que permitiria –segundo sua concepção– não apenas a aquisição e domínio da leitura, escrita e cálculo, mas sua integração à comunidade e ascensão social. (HENRIQUE; BARROS; AZEVEDO, 2006, p. 17).

Com o intuito de prestar serviços com maior eficácia, esse programa federal reestruturou-se em 1970 adotando três níveis administrativos: MOBRAL/Central, Coordenações Estaduais ou Territoriais (COEST/COTER) e Comissões Municipais (COMUM). Conforme o Jornal *O Estado do Maranhão* de 07 de setembro de 1975, as Comissões Municipais eram os principais agentes executivos dos programas do

¹³²HENRIQUES, Ricardo; BARROS, Ricardo Paes; Azevedo, João Pedro. (Orgs.). **Brasil Alfabetizado: Caminhos da avaliação**. Brasília: Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2006.

MOBRAL. Segundo essa mesma fonte a partir de dados divulgados pela Coordenadoria estadual, eram quase 4 mil espalhados pelo Brasil, encarregados de mobilizar os analfabetos e professores, conseguir salas de aula e organizar os cursos de alfabetização. Ainda segunda a fonte, as Comissões Municipais reuniam elementos das prefeituras, empresários, membros do clero e dos clubes de serviço, procurando juntar os esforços comunitários em prol da alfabetização e dos demais programas do MOBRAL (O ESTADO DO MARANHÃO, 07/09/1975).

No que tange às atribuições das Coordenações Estaduais e Territoriais, elas planejavam, coordenavam e controlavam as atividades do MOBRAL em nível estadual. À Coordenação Central, cabia tomar as decisões e estabelecer as linhas gerais para todo o território nacional. Ela operava com as Comissões Municipais, por meio de convênios, fornecendo material didático contando para isso com a equipe técnica local (O ESTADO DO MARANHÃO, 07/09/1975).

Atrelado às transformações que esse programa foi sofrendo desde a sua criação em 1967, criou-se o MOBRAL Cultural, que agregava atividades culturais às ações de alfabetização dos alunos do MOBRAL. Para Ramos e Cavalcanti (1979, p. 11)¹³³, o MOBRAL Cultural nasceu das raízes dos resultados conseguidos com as ações do MOBRAL nos programas de alfabetização funcional e educação integrada visando a prolongar a ideia de educação permanente. Para esse programa, era fundamental que a acepção de uma educação permanente fosse consolidada.

Nesse sentido, de acordo com Ramos e Cavalcanti (1979), o MOBRAL Cultural tinha como objetivo a ampliação do universo cultural dos alunos e de sua comunidade, de forma dinâmica, flexível e informal, adotando ações que atenuassem ou impedissem a regressão ao analfabetismo, que reduzissem a evasão escolar, que atuassem como um mobilizador da erradicação do déficit educacional, estimulando o espírito associativo e comunitário, através da filosofia do MOBRAL, em atividades a serem realizadas em tempo livre, contribuindo, assim, para a democratização da cultura no país (RAMOS; CAVALCANTI, 1979, p. 11-12).

A política mobralense compreendia o significado e a dimensão da ação cultural nas comunidades atendidas por esse programa através de quatro aspectos: a democratização da cultura; a dinamização da criatividade e intercâmbio cultural; a valorização do ser humano e a preservação da cultura. Não compete a esta pesquisa

¹³³RAMOS, O.C.A.; CAVALCANTI, M.L. MOBRAL Cultural. In: **Fundação Movimento Brasileiro de Alfabetização: Cultura e Comunidade**. Rio de Janeiro: (Estudos e Documentos 2), 1979.

a problematização desses aspectos em profundidade, mas é imperativo interrogar cada ponto considerado no significado e na dimensão cultural proposta pelo MOBRAL, quando os relacionamos ao contexto sociocultural e político do Brasil de fins da década de 1960 e 1970. É importante que o leitor nunca perca de vista o pano de fundo histórico e político nos quais essa política de erradicação do analfabetismo foi criada. Que perspectiva de cultura está em pauta nesse programa? Uma coisa é o que está no papel outra coisa é a transposição e condições que essas políticas foram executadas e como elas estavam coadunadas ou não à realidade da sociedade.

Quanto ao significado e dimensão da cultura, pode-se dizer:

- a. **Democratização da cultura:** descentralizando as atividades do Programa e ajustando-se às condições e iniciativas locais; utilizando meios de comunicação de massa, tais como publicações, radio, televisão, cinema etc.
- b. **Dinamização da criatividade e intercâmbio cultural:** contatos pessoais, não apenas para enfatizar o conteúdo das mensagens dirigidas, mas como complementação, através do diálogo, para uma comunicação eficaz; informalidade motivadora, combinando diversão e descanso, para que aquela seja efetiva e este agradável, evitando imposições e provocando reações criativas; competição, visando estimular e melhorar o rendimento, como fundamento e fator da cultura: concursos, torneios, festivais, etc. o que envolvem a comunidade; autodidatismo, como atividade fecunda, partindo do princípio de que todo indivíduo não apenas é potencialmente um educando, mas também um educador.
- c. **Valorização do Ser Humano:** trajeto cultura-profissão, visando a evolução dos processos criativos que despertam vocações, orientando-as para a profissionalização; ênfase no rendimento pessoal para a formação de indivíduos mais capazes e aptos a se integrarem na sociedade, partindo do princípio de que a melhoria do desempenho individual faz crescer a economia do país.
- d. **Preservação da cultura:** vitalizar a espontaneidade e originalidade das formas culturais, procurando preservar a arte popular e evitar a sua desfiguração; pesquisas, levantando dados para o que se poderá chamar de “mapa cultural do Brasil”. Como corolário desta pesquisa, avaliação e documentação, teremos a memória eletrônica, registrando e organizando a memória nacional; tomar consciência da necessidade de preservar o patrimônio de recursos naturais do país (RAMOS, CAVALCANTI, 1979, p. 12-13, grifo nosso)

A dimensão cultural proposta por esse segmento do MOBRAL tenta demonstrar uma abertura para ouvir os aspectos culturais do povo, com proximidade e garantia de manutenção de sua memória. Há uma espécie captação cultural dessas comunidades atendidas por esse programa naquilo que há de mais puro, genuíno, através de momentos de descontração, trocas de conhecimento, impulsionamento da alta-estima e profissionalização; tudo isso descentralizando as atividades das capitais num processo de interiorização da cultura.

Esse plano de cultura criado para complementar as ações de alfabetização da população, foi implementado paulatinamente através de unidades operacionais, as quais foram divididas em unidades fixas (Postos Culturais) e as móveis (MOBRALTECAS). Em ambas foram desenvolvidos subprogramas (literatura, patrimônio histórico, artístico, cultural, e reservas naturais, teatro, cinema, TV, publicações, artes plásticas, arte popular e folclore) que atuassem em apoio a manifestações locais, pretendendo valorizar a cultura local e, num processo de interação, difundi-la em todo o país (RAMOS, CAVALCANTI, 1979, p. 13-14).

A partir do desalinhar de uma tentativa de estabelecimento de uma política educacional, nacional e local, focando no seu aspecto cultural, que vamos encontrar o gene que deu origem a encenação objeto desta pesquisa. Dentro da gestão de Maria do Perpétuo Socorro Ramos de Neiva encontraremos duas situações que ajudam na compreensão do nosso objeto que não raro passam, superficialmente, na repetição e reafirmações dos discursos quando sujeitos diversos se remetem ao surgimento da peça *Tempo de Espera*: a parceria com o *Teatro Experimental do Maranhão* (TEMA) e o Prêmio MOBRL de Jornalismo.

Em 13 de julho de 1975 a imprensa de São Luís notícia que ainda estava aberto o edital do Prêmio MOBRL de Jornalismo, instituído em âmbito nacional. Segunda a reportagem, até o dia 20 desse mesmo mês o Movimento Brasileiro de Alfabetização estava recebendo reportagem públicas em jornais e revistas nacionais, ilustradas ou não, sobre a sua contribuição ao desenvolvimento social do país. Poderiam concorrer, igualmente, reportagens fotográficas e fotografias isoladas, às quais seria destinado um dos prêmios. Os prêmios eram de 25, 15 e 10 mil cruzeiros, aos respectivos lugares de 1º, 2º e 3º lugar. O resultaria sairia dia 08 de agosto. As fontes consultadas para falar sobre *Tempo de Espera* mostram que Aldo Leite, o seu autor, tinha a intensão de participar desse edital, provocado pelas informações que havia colhido e a percepção das incongruências entre aquilo que era propagado pela imprensa e a realidade a qual agora tinha conhecimento.

Outro elemento que essa contextualização acerca do Movimento Brasileiro de Alfabetização nos leva a pensar na criação de *Tempo de Espera*, foi a parceria entre o TEMA e a Coordenação do MOBRL, atendendo a demanda dos subprogramas dos postos culturais e às dimensões propostas pelo aspecto cultural do MOBRL. Entre os diversos grupos de teatro atuantes na cidade de São Luís, o *Teatro Experimental*

do *Maranhão* a partir de então embarca numa movimentada circulação de seus espetáculos, sejam eles inéditos, sejam eles remontagens.

Um fator interessante destacado nas memórias de Aldo Leite é que esse programa de atividades do MOBREAL também decidia quais textos seriam encenados e que iriam para a circulação nos interiores. Segundo Aldo Leite, as prefeituras distribuíam uma relação de textos já com o carimbo de liberação da Censura Federal, assim como publicava uma série de cartilhas, textos dramatúrgicos, dentre outros, de nomes importantes ligados ao teatro, como Martins Penna, Coelho Neto e Artur Azevedo, para que o grupo os selecionasse (LEITE, 1989, p. 50). Há uma clara preocupação com o conteúdo dessas mensagens levados aos alunos do MOBREAL nas cidades do interior do estado. Ainda que a crítica a moral, aos costumes sociais e políticos estivessem envoltos a um tom de comicidade e que para os censores pudessem passar despercebidos, esses autores citados falavam do cotidiano de sua época de maneira irônica e com o riso, o que deixava leve a crítica social, mas ainda assim a sociedade não deixa de ser objeto.

5.1.2 CENA 1 - QUADRO 2: “Se a compreensão é crítica, a ação também o será”, e assim surgiu um roteiro

Os anos de estudos na USP, o contexto sociopolítico brasileiro e as experiências poéticas adquiridas na cidade de São Paulo foram fulcrais na transitividade ingênua à crítica na formação artística e intelectual do jovem artista Aldo Leite. As fontes mostram que ideias freirianas permearam e alimentaram boa parte daquilo que viria a se tornar uma das mais importantes obras desse autor. Aliás, a influência das ideias de Paulo Freire, direta ou indiretamente, no teatro ludovicense da década de 1970, pesquisa a ser aprofundada por outros pesquisadores, sobretudo materializadas na trajetória criativa de *Tempo de Espera* e nas produções do movimento *LABORARTE*, são perceptíveis. O sistema ativo freiriano foi a lupa sob a qual o amadorismo local e uma vertente do brasileiro lançou mão, no sentido do redimensionamento das suas práticas poéticas para a reflexão da realidade e marginalidade do povo brasileiro. Isso foi o que deu a Aldo Leite o relevo que as fontes e memória do teatro brasileiro registram: a captação crítica da realidade e a devolução de uma ação crítica à sociedade.

Essa nova perspectiva sobre a função do teatro na sociedade, sob a óptica da sua relevância e como essa linguagem poderia interferir no processo transformador de São Luís, fez com que Aldo Leite colocasse em dúvida, ainda durante os seus estudos na Universidade de São Paulo, textos e autores universalmente reverenciados. Em entrevista à revista *A Ilha*, na edição de abril de 1977, ocasião em que o *Grupo Mutirão* concede uma entrevista e fala sobre o sucesso de *Tempo de Espera*, Aldo Leite diz o seguinte:

Antes de tudo, antes de qualquer outro tipo de colocação, eu diria que surgiu da minha consciência de hoje, da *minha consciência política e social*. Antes de qualquer outra coisa. Uma das coisas que eu comecei a questionar muito, por exemplo, quando lá na faculdade eu comecei a estudar autores, assim, maravilhosos como Shakespeare, Sartre etc., etc., eu comecei a me questionar da validade do teatro dentro de uma cidade como São Luís, onde as pessoas não têm condições de assimilar determinados textos. Então eu comecei praticamente a negar a montagem de espetáculos tipo *Esperando Godot*, dentro de São Luís, quando *Esperando Godot*, por exemplo, é um espetáculo lindíssimo, de um texto que eu considero, assim, como um dos três maiores textos em termos de dramaturgia teatral. E eu comecei a me perguntar da validade de, de repente, se montar *Esperando Godot* em São Luís, quando o público, mesmo já tendo saído de uma universidade etc. e tal, não vai assimilar aquele texto. Não vai assimilar por uma série de razões, inclusive culturais, entre outras. Então, em parte, eu comecei a me questionar muito, a me indagar, a ficar assim até meio desesperado, sem saber; pra você ter uma ideia, eu dizia: “eu não tenho nenhum texto que possa montar e que vá me satisfazer” (A ILHA, 1977, p. 08, grifos nosso).

É possível apreender na fala de Aldo Leite que ele não põe em questão o valor cultural, a validade dramatúrgica e a importância dos autores mencionados, sobretudo o texto de autoria do irlandês Samuel Beckett. Leite inicia afirmando que a sua perspectiva acerca da realidade do Maranhão, aguçada pelos estudos e distanciamento geográfico, transforma-se, e que os fatores sociais, como os níveis de educação, estão intimamente ligados aos aspectos políticos, que em face destes, atribui uma impossibilidade de acesso aos autores citados.

Falar de maneira que possa ser compreendido, dialogar, conforme prevê o *corpus* teórico de Paulo Freire, é nesse momento, fundamental. O reconhecimento de si e das suas problemáticas é vital para que haja uma conscientização contextual e programação de ações transformadoras imediatas. Não é à toa que Aldo Leite desespera-se e pouco acredite que o seu retorno para o teatro de São Luís, em breve, será frutífero.

O teórico e educador pernambucano, Paulo Freire (1921-1997), que foi um indubitável alicerce teórico-metodológico na vida artística de Aldo Leite, sobretudo

após sua formação da Universidade de São Paulo, ao longo do seu exílio nos anos de autoritarismo no Brasil e, posterior a eles, à Ditadura e ao exílio, condensou ideias-conceito que se tornariam centrais nas obras desse autor. Algumas têm correlação direta e influência na feitura do texto/roteiro e na encenação de *Tempo de Espera*. Mas, mais do que debater e aprofundar a lógica pedagógica freiriana, interessa muito mais como Aldo Leite se apropriou delas para assumir um lugar de resistência a uma realidade de pobreza, miséria e analfabetismo, historicamente, naturalizadas.

Freire, em sua obra *Educação como prática da liberdade*¹³⁴, considerada por alguns exegetas de suas obras como o livro que reúne uma visão global acerca das suas ideias pedagógicas, apresenta três tipos de consciência do homem para o homem frente à sua realidade e sua promoção para uma consciência crítica; quais sejam: a consciência crítica, a consciência ingênua e a consciência mágica. Paulo Freire, ao apresentar algumas etapas do método ativo adotado da educação popular e de base no Movimento de Educação de Adulto, entre os anos de 1950 e 1960, contrapunha-se a ideia de uma educação mecânica e vertical. O educador acreditava no processo de alfabetização do homem brasileiro através de uma tomada de consciência de sua realidade e sua emergência. Em outras palavras, era da realidade do homem brasileiro e sua tomada de consciência que surgiram temáticas geradoras do processo de alfabetização (FREIRE, 1967, p. 103).

A transitividade entre uma consciência ingênua e uma consciência crítica requereria dos alfabetizadores e dos alunos uma apreensão da realidade que fosse também crítica. Assimilar a realidade dada numa compreensão simplista, subestimando os seus atores, sem penetrá-la com argumentos consistentes, seria o estágio inicial compreendido por Paulo Freire como consciência ingênua, ou a conformação da realidade como algo já estabelecido, estancado na impossibilidade de transformações, como consciência mágica (FREIRE, 1967, p.105).

A teoria, baseada em uma prática, difundida por Paulo Freire através muito mais de palestras, encontros, debates que em livros, a partir da década de 1950, expunha a necessidade dos valores e as condicionantes dos sujeitos serem pauta instrumental no movimento de transição entre uma perspectiva naturalizada, como se tudo em que o homem está imerso fosse algo predeterminado pela natureza ou subjugado por uma força onipresente e incomensurável, para a tomada do homem

¹³⁴ FREIRE, Paulo. **Educação como prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra LTDA, 1967.

como sujeito potente e construtor da sua história e transformador do seu contexto. No entanto, Freire adverte o seguinte:

Acontece, porém, que toda compreensão de algo corresponde, cedo ou tarde, uma ação. Captado um desafio, compreendido, admitidas as hipóteses de resposta, o homem age. A natureza da ação corresponde à natureza da compreensão. Se a compreensão é crítica ou preponderantemente crítica, a ação também o será. Se é mágica a compreensão, mágica será a ação (FREIRE, 1967, p. 105-106).

Imerso nessas leituras, acompanhadas de um contexto acadêmico movimentado, de pouca ou quase nenhuma resiliência, oriundo de um estado e de uma região do país onde a consciência ingênua e mágica transbordava como um movimento natural da vida, além da prática artística questionadora, experimental e desafios de categoria, Aldo Leite retorna à cidade de São Luís.

Com o seu retorno para São Luís, motivado pela Greve do Movimento Estudantil na USP, Aldo Leite toma conhecimento que o *Teatro Experimental do Maranhão* (TEMA), grupo ao qual estava ligado, havia feito parceria com o MOBRAL para circulações de espetáculos pelo interior do Maranhão, conforme já mencionado. Seriam intensas maratonas “que percorreram vinte e cinco cidades, além de alguns povoados e bairros da periferia de São Luís” (LEITE, 1989, p. 51).

A convite do diretor do TEMA, Reynaldo Faray, Aldo Leite entra para o elenco da peça que estava sendo remontada no momento para esse projeto do MOBRAL. Um dos grandes imbróglis de memória que desapercibidamente reproduzem os veículos de comunicação e estudiosos que citam *Tempo de Espera* em seus discursos é que em fontes diferentes Leite e os atores do *Grupo Mutirão* acionam experiências dramatúrgicas distintas para dizer em que situação estiveram nas cidades do interior do Maranhão cobertas pelo projeto MOBRAL. De acordo com o ofício nº 593/72 da Coordenação Estadual do MOBRAL do Maranhão emitido ao DOPS/MA, em 04 de setembro de 1972, em resposta a solicitação feita por esse órgão que desejava saber quem eram os monitores desse programa nas cidades do interior do Maranhão, as seguintes cidades recebiam ações do MOBRAL: Governador Archer, Santa Rita, Guimarães, Passagem Franca, Presidente Juscelino, São Vicente de Ferrer, São Benedito do Rio Preto, Vargem Grande, Amarante do Maranhão, Afonso Cunha, Porto Franco, Penalva, Primeira Cruz, Altamira do Maranhão, Vitorino Freire, Codó, Chapadinha, Urbano Santos, Pinheiro, Pindaré Mirim, Carutapera, Icatú, Lima Campos, Axixá, Anajatuba, Anapurus, Santa Luzia, Itapecuru-Mirim, São Mateus,

Bacabal, Mirinzal, São Raimundo das Mangabeiras, Pastos Bons, Pedreiras, Rosário, Ribamar, São João dos Patos, São Bento, Mata Roma, Brejo, Paraibano, Cedral, Duque Bacelar, Cururupu, Araioses, Pirapemas, São Luís Gonzaga, Paço do Lumiar, Burity, São Bernardo, Lago da Pedra, Cajapió, Viana, Barreirinhas, São Félix de Balsas, Cândido Mendes, Graça Aranha, Igarapé Grande, Esperantinópolis, Gonçalves Dias, Nova Iorque, Santa Quitéria, Balsas, Grajaú, Bequimão, Santa Inês, São Domingos, Palmeirândia, Governador Eugenio de Barros, Olho D'água das Cunhãs, Arari, Coroatá, Caxias, Pio XII, Colinas, Matões, Matinha, Fortuna, Turiaçu, Santa Inês, Lago Verde, Lago do Junco, Benedito Leite, Lorêto, Timbiras, Presidente Vargas, Dom Pedro, Morros, Santa Helena, Aldeias Altas, Bom Jardim, Joselândia, Barão de Grajaú, Fortaleza dos Nogueiras e São Domingos do Maranhão (BRASIL, MOBREAL, 1972)¹³⁵.

Muito embora o Movimento Brasileiro de Alfabetização alcançasse um raio extenso de cidades do Maranhão, não foi possível identificar nas fontes acessadas quais cidades, especificamente, o *Teatro Experimental do Maranhão* se apresentou; apenas a cidade de Cururupu é mencionada nas narrativas, além de Caxias, porém essa última não consta no Ofício nº 593/72.

Quando comparamos e cruzamos dados de matérias jornalísticas, narrativas sistematizadas pelo próprio Aldo Leite, de entrevistas diversas, e o que dizem sujeitos que assistiram a essas encenações na década de 1970, percebemos que a encenação que Aldo Leite menciona como ponto de partida para imersão na realidade interiorana maranhense no contexto do TEMA, se apresenta distintamente para essas várias fontes. Em outras palavras, o que ele diz ter sido a peça *Quem casa, quer casa*, de autoria do dramaturgo carioca Martins Pena, em um momento, em outro, diz ter sido *O Patinho Torto ou Os Mistérios do Sexo*, do maranhense Coelho Neto. A participação nesse espetáculo, conta Leite (1978), deveu-se a uma substituição do ator José Inácio Moraes Rego, que não poderia viajar por causa do seu trabalho em São Luís (LEITE, 1978, p. 07).

Aldo Leite, em *O processo de criação de Tempo de Espera*, sua pesquisa de mestrado defendida em 1989, relata que as apresentações em parceria com o MOBREAL eram realizadas em diversos lugares, como em salões paroquiais, clubes,

¹³⁵BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Ofício nº 593/72/COEST/MC/MA**. São Luís, MA: Ministério da Educação e Cultura, 04 set. 1972. Assunto: Relação de Monitores- MOBREAL (Encaminha).

escolas, cinemas, uma vez que eram escassos os teatros fora da área central de São Luís e em outras cidades do Maranhão. A exceção recai à cidade de Caxias, no leste do estado, que naquele período contava com um teatro bastante equipado que remontava ao final do século XIX, o Teatro Fênix¹³⁶. Nesse aspecto, o autor destaca que já havia uma previsibilidade do grupo quanto a logística das apresentações, não prejudicando a sua execução. Assim, os cenários eram adaptáveis a cada localidade (LEITE, 1989, p. 51).

Conta-nos o autor, ainda em sua pesquisa, que a cada semana ou fim de semana eram visitadas de 02 a 03 cidades, e que as condições de acesso eram as mais diversas possíveis. Se em uma semana havia tranquilidade quanto a organização dos materiais de cena nos bairros de São Luís, em outra, era necessário tomar várias conduções, como ônibus, jipe, caminhão, canoa etc., o que limitava, fisicamente, esses artistas. Ainda que a programação fosse composta por um espetáculo adulto, o autor diz que, não raro, levava-se uma proposta de espetáculo infantil, uma vez que esse público era numeroso (LEITE, 1989, p. 52). O teatro infantil era o carro-chefe das produções teatrais do TEMA naquele período. No que tange a essa experiência, Aldo Leite relata uma situação específica na cidade de Cururupu, no noroeste do Maranhão:

Em Cururupu, após uma exaustiva viagem por mar, terra e rio, dada a grande afluência do público, que desde às 16 horas postava-se em fila para o início do espetáculo marcado para as 20 horas, o grupo, tendo montado recentemente um espetáculo infantil em São Luís, decidiu iniciar logo as sessões. Inicialmente e às pressas, foi criado um cenário (improvisado) para um espetáculo infantil- (duas sessões). Atendido o público infantil, às 20 horas iniciou-se a maratona para mais duas apresentações ao público adulto, com *Quem casa, quer casa*. Após estas apresentações, com o público ainda permanecendo no “teatro”, Reynaldo Faray, que também era professor de balé, atendeu os convites e deu uma pequena demonstração das diferentes modalidades da dança (LEITE, 2008, p. 18).

O público do TEMA, composto em sua maioria por alunos e professores do MOBREAL, misturava-se com o público geral, cuja atenção era atraída a partir de convites feitos na residência dos moradores dos povoados pelos funcionários do MOBREAL. Com ingressos gratuitos, essas pessoas, assim como Aldo Leite, e muitos artistas maranhenses desse período, tinham suas primeiras experiências com o teatro por meio dos dramas dos circos mambembes que circulavam pelas pequenas cidades

¹³⁶ COUTO, Brunno Guimarães. **Teatro Fênix**. Caxias, 18 dez. 2020. Disponível em: <https://arguivocaxias.com.br/teatro-fenix/>. Acesso em: 07 mar. 2022.

do interior. Desse modo, angariados seja via programa de alfabetização, seja por ser um entretenimento diferente da sua rotina, Leite (1989; 2008) afirma que era um público numeroso, atento e participante. E que quase sempre as cenas dos espetáculos eram modificadas ou até recriadas para atender a afluência dessas pessoas ávidas por novidades (LEITE, 1989, p. 51-52).

Aldo Leite registra em sua pesquisa as primeiras impressões que essa plateia tinha ao vê-los chegando na cidade; no geral decepcionante. A imagem exuberante dos artistas de TV, veículo de massa que nesse momento começa a “passar a alcançar um nível de eficiência internacional, fornecendo valores e padrões para “um país que vai pra frente”” (HOLANDA, 2004, p. 101)¹³⁷, de acesso restrito ainda, porém uma das principais janelas de contato com o que estava ocorrendo no Sudeste brasileiro, contrastava com a imagem daqueles artistas que chegavam com “cenário e malas na cabeça e que o charme do padrão “Globo” não correspondia ao esperado” (LEITE, 1989, p. 51).

A soma daquele universo experienciado via MOBRAL, com a vivência pessoal em sua cidade natal quando criança, visto pela lupa das teorias que havia discutido na sua graduação, desperta em Aldo Leite a sensação de congelamento do tempo em que via uma realidade de pobreza material e cultural, de esquecimento das autoridades, que parecia não ter mudado desde a sua infância e que não era proporcional ao divulgado pelas mídias acerca dos resultados desse programa. Se os números do analfabetismo decresciam para os executivos do Movimento Brasileiro de Alfabetização, a realidade apontava caminhos contrários. Sobre isso, narra Aldo Leite:

Com todo aquele universo, já inclusive vivenciado por mim na infância e que continuava a ter o mesmo clima apático fatalista. E se durante essa minha experiência de menino, nascido em cidade do interior do Maranhão, o quadro não tinha minha referência crítica, agora, neste momento, embasado pelas discussões do homem brasileiro, algo de novo era experimentado por mim (LEITE, 1989, p. 53)

Eu tava com uma sede e com conhecimento, porque antes eu fazia teatro apenas por intuição, eu intuía todas as coisas, porque não tinha leitura; a problemática social era uma coisa que tava começando a despertar um mim. Esse curso meu foi importante pra mim, eu comecei a ler Paulo Freire e uma porrada de gente, desesperadamente. Aí, as coisas ficaram nítidas (LEITE, 1978, p. 07).

¹³⁷HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde. 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

O processo de formação de Aldo Leite na Universidade de São Paulo foi fundamental para essa leitura da realidade, a qual não conseguia perceber anteriormente. Fala Leite, em entrevista à Rádio Universidade FM, em 2010, que o tempo de estudos na USP foi importante na medida em que adquiriu e filtrou um conhecimento basilar e crítico sobre o Brasil e o teatro que foi repassado para os seus colegas de cena quando precisou retornar a São Luís devido à agitação política na universidade que lá se sentia de maneira mais aguda que no Maranhão. Nessa entrevista, Aldo Leite ressalta a sua prática teatral, e que naquele momento estaria em vantagem, porque, segundo ele, os seus colegas de turma tinham um conhecimento teórico do teatro e reflexões bastante consistentes sobre a realidade teatral brasileira, mas pouca experiência na cena, o que permitiu trocas fundamentais e momentos memoráveis durante as aulas. Nesse período, além dos trabalhos feitos em grupos profissionais, Aldo Leite passou pelos ensinamentos dramatúrgicos de Lauro César Muniz e Renata Pallotini¹³⁸.

A transitividade de uma consciência ingênua para uma consciência crítica permitiu que Leite visualizasse a sua realidade, até então naturalizada, de outra forma, que não dada, preestabelecida e imutável. Foi assim que resolveu, durante as viagens pelo interior, realizar um diagnóstico social e econômico por conta própria. Ao rememorar esse momento da sua vida, Aldo Leite diz que após as apresentações, e que ele teria percebido isso desde a primeira cidade em que chegou, sem mencioná-la, que conversava com as pessoas envolvidas com o MOBREAL, e que teria notado que, ao serem questionadas sobre o progresso do programa na cidade, os professores ficavam calados,

[...] elas quase não falavam. Aí pensei... eu tava muito envolvido com esse negócio de pesquisa lá da USP, eu disse: eu vou elaborar um questionário, pra fazer uma pesquisa com esse pessoal do MOBREAL, para eu ver até que ponto esse negócio do MOBREAL isso não é uma grande mentira. Porque o que me pareceu é que eles não estavam aprendendo nada (ALDO LEITE, 2010).

O questionário mencionado por Leite trazia perguntas universais que iam desde a observância da religião dos indivíduos aos remédios que tomavam para determinadas doenças. Aldo Leite, agora auxiliado pelo grupo de atores com os quais estava circulando, buscava conhecer os valores do povo, o que esse povo entendia

¹³⁸Entrevista com Aldo Leite concedida ao programa **Janela Cultural** da Rádio Universidade FM-Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2010.

como fundamental para si, enquanto homens, mulheres, crianças, que religião professavam, quais músicas ouviam, em que trabalhavam, o que comiam. Leite nos deixa registrado em sua dissertação de mestrado uma parte do questionário aplicado nas cidades visitadas, no qual podemos ter uma noção das perguntas e possíveis respostas:

QUESTIONÁRIO

1. Já foi ao teatro?
 2. Assiste televisão?
 3. Quem mais gosta de TV: homens, mulheres, crianças?
 4. Que palavras novas vocês aprendem na TV?
 5. O que você prefere? Novela, Circo, Teatro, Festa de Igreja, Festa Folclórica, Esporte...
 6. Ouve rádio?
 7. Lê jornal?
 8. Quais as festas que existem aqui?
 9. Você trabalha? Em quê?
 10. Sabe ler e escrever?
 11. O que você quer para melhorar de vida?
 12. Qual a sua religião?
 13. Você costuma ir ao médico?
 14. O que é preciso para vencer na vida?
 15. Quais as qualidades do homem?
 16. E da mulher?
 17. Você está satisfeito com o MOBRAL?
 18. Por que?
 19. O que você costuma fazer quando está de folga?
 20. Que tipo de música você prefere
- (LEITE, 1989, p. 56)

Sobre as respostas, Aldo Leite diz que de um modo geral ele pode observar o seguinte:

1. Quase a totalidade não havia assistido a um espetáculo de teatro;
2. Este mesmo percentual assiste televisão em casa de algum vizinho, ou nos tele-postos instalados pela Prefeitura, nas praças, isto em cidades maiores, pois em muitos povoados não existe um aparelho sequer de televisão. No entanto, pelo menos, esporadicamente, já assistiram a um programa;
3. Todos gostam da TV. Mas, as crianças parecem dominar a preferência;
4. As palavras das novelas, são logo assimiladas;
5. A preferência aqui é diversificada: entre as mulheres: novela, festa de igreja, folclore. Entre os homens: festa religiosa, folclore, esporte. Entre as crianças, o circo também está incluído;
6. Quase todos ouvem;
7. não leem jornal;
8. Festas religiosas, folclóricas;
9. Lavradores, donas de casa na maioria;
10. A maioria apenas assina o nome;
11. Terra própria, casa, escola para os filhos, hospital;
12. Católica;
13. Raramente vão ao médico, a prática é a medicina caseira;
14. Estudar, trabalhar;
15. Ser bom pai de família, trabalhador;
16. Ser boa mãe, boa esposa;

- 17.A maioria gostaria que o MOBRAL fosse melhor;
 - 18.Para poder aprender mesma a ler e a escrever;
 - 19.A maioria, sobretudo os mais jovens, prefere música no alto-falante local;
 - 20.Músicas que falem de amor, paixão, foi a conclusão;
- (LEITE, 1989, p. 57-58).

Segundo Leite (1978; 1989; 2007; 2008) não havia, *a priori*, a predisposição de utilização desse material para criação de um texto teatral, “não! Foi um impulso, uma emoção, um tentar decifrar vidas” (LEITE, 1989, p. 53). As fontes apresentam alguns dados interessantes, ainda que não houvessem sido verbalizados por Aldo Leite e o *Grupo Mutirão* na série de entrevistas deixadas por eles. Leite reiteradas vezes diz que a primeira ideia surgida para dar sentido àquele material coletado seria escrever relatórios a serem entregues à coordenação do MOBRAL em São Luís, em forma de denúncia, das disparidades encontradas nas cidades; a segunda opção de destinação para aqueles dados seria a realização de uma série de reportagens de cada cidade visitada para serem publicadas pela imprensa da capital (LEITE, 1989).

Ao refletirmos essas intenções de Aldo Leite, ainda que essa não tenha sido sua intenção declarada, somos levados a cogitar um possível desejo de participação dele em um concurso promovido pelo MOBRAL em São Luís no mesmo período, concorrendo com esses dados adquiridos havia pouco tempo.

O jornal *O Estado do Maranhão* de 13 de julho de 1975 anunciava que estavam abertas as inscrições para participar do Prêmio MOBRAL de Jornalismo; os participantes poderiam submeter reportagens públicas em jornais ou revistas nacionais, ilustradas ou não, reportagens fotográficas ou fotografias isoladas sobre a contribuição do MOBRAL ao desenvolvimento social e econômico no país. No entanto, a cerimônia de premiação desse concurso estava marcada para ocorrer no mês seguinte no 24º Batalhão de Caçadores, sede do Exército em São Luís. É possível que Aldo Leite tenha querido participar e logo em seguida tenha desistido desse concurso. Entretanto, a denúncia posta em suas mãos, a prudência em lidar com um sistema político e educacional que distorcia os dados da realidade em proveito próprio, o impulsionava para outros objetivos:

[...] eu comecei a pegar este material todo, chegava em casa, lia o questionário e fazia anotações das coisas que mais me interessavam, que me tocavam mais, fazendo um cálculo mais científico levantando dados e não sabia o que fazer daquilo. E resolvi fazer daquilo uma peça de teatro (LEITE, 1978, p. 07).

A compilação de dados colhidos via questionário, conversas informais realizadas com as comunidades que assistiam aos espetáculos do TEMA, sempre na linha do entendimento do como, os porquês, perguntas abertas que permitiam que esses artistas adentrassem aos pormenores daquela realidade, aliados às vivências da infância em sua cidade natal, Penalva, com a criticidade teórica freiriana, levaram Leite a rascunhar um roteiro de ações que foi se construindo ao longo dos ensaios com seus companheiros de grupo. Em entrevista à Rádio Universidade FM, em 2010, Aldo Leite traz duas situações que foram inseridas no texto que seria denominado *Tempo de Espera*:

Quando eu era menino lá em Penalva, que eu era sacristão do padre, uma vez a gente tava indo... o Padre tava indo rezar uma missa no interior, aí 5 horas da manhã a gente ouvia uns gritos, aí o homem que tava levando a gente para rezar a missa, o Padre perguntou o que era, ele disse que era uma mulher que tava tendo criança. Aí o Padre pediu pra ir até lá. Nós estávamos indo à cavalo. Quando nós entramos na casa, uma casa de palha, tinha uma mulher deitada no chão, com uma corda amarrada na barriga, e a mãe dela dando de chicote nela, porque a criança tava nascendo...a criança tinha colocado só o braço pra fora. E eu via aquilo, eu comecei a passar mal, comecei a vomitar, porque a mulher toda cheia de sangue, né? Eu sei que o Padre terminou fazendo o parto dela. Eu assisti esse parto, essa coisa, assim, horrível (ALDO LEITE, 2010).

Sobre esse mesmo episódio, Aldo Leite, ao ser entrevistado para o documentário *No Palco com Aldo Leite*, de direção de Inaldo Lisboa, e lançado em 2018, conta essa mesma história, porém com um pouco mais de riqueza de detalhes, o que deixa evidente que essa cena real foi transposta para o roteiro de ações de *Tempo de Espera*:

Quando eu era criança em Penalva, eu fui sacristão do padre, e era comum todos os meses aqueles lugarejos próximos da cidade convidarem o Padre para rezar uma missa nesses lugarejos. E não havia estrada, então, normalmente, a pessoa encarregada desse lugarejo ir até a cidade, ir até em Penalva buscar o Padre e o Sacristão para que eles fossem rezar a missa lá. Uma dessas viagens, a gente 4 horas da madrugada, nós estávamos no caminho, o Padre num cavalo, eu em outro e o senhor no outro. Nós estávamos a caminho, estava amanhecendo, nós ouvimos uns gritos na estrada, aí o Padre perguntou: o que era? E o outro senhor falou “deve a mulher do senhor fulano de tal que deve tá parindo!” Aí o Padre disse: vamos até lá. Aí botamos o cavalo e quando nós chegamos lá, era uma casinha bem pobre, e tinha uma mulher no chão, de terra batida, ela nua, com uma corda amarrada na cintura, os dois filhos puxando de um lado e de outro da corda, o marido dando de chicote, e a parteira no meio tentando tirar a criança, e ela só sangue no meio, no chão. Eu comecei a vomitar, eu fiquei horrorizado com aquilo. E o Padre gritou: Pare, com isso! Pare, com isso! Pare, com isso! E eu saí, e o Padre entrou. O Padre terminou resolvendo, eu não sei como terminou resolvendo, porque eu fiquei com vergonha de perguntar. Eu sei que na volta, o Padre perguntou para o moço que nos levou se a senhora tinha morrido, ele disse: não, ela morreu. Mas a criança nasceu morta, claro. O

Padre disse: Por que nasceu morta? Ele disse: porque a criança... o pequeno não veio de cabeça, o pequeno tava atravessado. Eu sei que aquele parto ficou na minha cabeça. Ficou na minha mente. Então, isso foi uma das imagens que me ficou e que eu incluí em *Tempo de Espera* (LEITE, 2018)¹³⁹.

Outro episódio da realidade que Aldo Leite teria assumido em sua obra foi:

Uma vez eu vinha de São Paulo para cá de carro junto com um amigo meu, e no caminho o carro quebrou e eu fiquei tomando conta do carro, e tinha um casebre assim, eu entrei no casebre pra pedir água pra mulher, a mulher tava grávida socando o pilão; aí os pequenos correram quando me viram, filhinhos dela assim correram. Aí eu perguntei pra ela o que ela tava fazendo, ela disse que tava tirando palha do arroz pra comer. Eu disse: a senhora vai comer esse arroz com que? Ela disse: com farinha. Eu disse: e seu marido? Ela disse: ele tá pra roça. Eu disse: aqui perto não tem peixe? Ela disse: tem. Eu disse: e seu marido não traz? Ela disse: tem vez. Quer dizer, aquela preguiça. Aquela falta de..., mas falta de uma educação que conduza pra essa consciência. Não é à toa. Aí entra Paulo Freire, entra tudo isso. Porque aí nessa época também eu tava estudando muito Paulo Freire; então tudo isso ajudou a eu escrever o roteiro (ALDO LEITE, 2010).

Envolto do debate político em voga nas artes na década de 1970, a intenção de produzir um texto teatral e um espetáculo, tinha as ressalvas, segundo Leite, de não se aproximar de experiências similares impactantes em termos nacionais, como os casos dos Centros Populares de Cultura (CPC's) e a algumas encenações do grupo paulista *Arena*, que para ele eram, respectivamente, panfletárias e metafóricas (LEITE, 1989, p. 54). Embora distantes no tempo, e com intenções, claramente, anti-imperialistas e anticapitalistas, esses grupos trouxeram para o palco linguagens artísticas para refletir a exploração do homem pelos mandatários do capital. O processo desenvolvimentista iniciado no governo de Juscelino Kubistchek trazia em seu bojo a expropriação de terras, conflitos agrários, atritos entre os grandes empreendimentos internacionais frente às comunidades tradicionais, em troca da moeda do poder de consumo da classe média brasileira, e um suposto progresso econômico do Brasil. Vislumbrava-se, nesse sentido, pela esquerdas, a possibilidade de uma “revolução” vinda dos setores rurais, dos camponeses organizados em busca de sobrevivência e que recuperasse um Brasil nacional e popular (RIDENTI, 2009, p. 135). Isso justifica o pavor do regime militar às organizações camponesas, que foram, antes das artes, as primeiras a serem atacadas pelos militares no Pós-Golpe de 1964 (SCHWARZ, 2009, p. 07)¹⁴⁰.

¹³⁹**No palco com Aldo Leite.** Direção: Inaldo Lisboa. Produção e distribuição Guarnicê Produções/SYNC. São Luís: 2018.

¹⁴⁰SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969. In: _____*. **Cultura e Política.** São Paulo: Paz e Terra, 2009.

A conscientização popular passava por estratégias radicais em sua condução, sobretudo no caso do CPC da UNE, que não se fechava apenas na linguagem teatral, mas nas artes plásticas, no cinema e na literatura. Para os cepecistas, arte e revolução são versos da mesma moeda:

Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a consequente privação do poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí, não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo (HOLANDA, 2004, p. 23).

Aldo Leite, citando uma conversa com o crítico maranhense Ubiratan Teixeira, menciona os ventos cepecistas em São Luís no início dos anos de 1960 através do poeta e escritor também maranhense, Ferreira Gullar (1930-2016), membro dessa organização. As ideias do CPC, rememora Leite, que teriam tentado implantar entre os artistas locais, não foi profícua, uma vez que, segundo o autor, ninguém se interessou. Nem os grupos locais, nem os intelectuais, apenas após a sua partida que teriam surgido na cidade propostas nessa esteira ideológica (LEITE, 1989, p. 43).

Coerente com os seus desconfortos enquanto estudante, quando entendia que o público de São Luís não teria instrumentos para captação das mensagens dos espetáculos devido a uma educação deficitária, Aldo Leite buscava uma abordagem mais direta, uma forma que trouxesse a reflexão, mas que não houvesse um hiato entre a mensagem e a transformação social.

A feitura do texto *Tempo de Espera*, um misto de experiência pessoal com uma visão atenta da vida, não tem sua conclusão antes dos ensaios. Ideias, roteiro provisório, referências posturais, costumes, leituras, discussões, deram o tom daquilo que viriam a se estruturar nos ensaios, posteriormente. Sobre esse misto de referências críticas numa iminente ação artística, o diretor de teatro Américo Azevedo Neto, de São Luís, lembra um momento anterior a criação do roteiro:

Veja bem, ele não nasceu do nada, me lembro uma vez eu conversando com Aldo e passou uma mulher visivelmente miserável e a gente ficou discutindo a questão da injustiça. Ficamos discutindo a ausência de governos, enfim... e Aldo disse assim, não me lembro como, só sei que surgiu a necessidade de denunciar. Ele levou isso muito a sério, eu levei romanticamente, ele levou politicamente (NETO, 2020)¹⁴¹.

¹⁴¹Entrevista com Américo Azevedo Neto concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 27 de janeiro de 2020, na cidade de São Luís, Maranhão.

O teatrólogo Tácito Borralho, em entrevista concedida para este estudo, deixa sugerir que Aldo Leite teria sido orientado na organização de suas ideias, o que possivelmente o teria levado à elaboração de um roteiro cênico e não um texto convencionalmente dramático:

Eu acompanhei assim: “vamos sair com o MOBRAL, vamos fazer um Mobral cultural e vamos fazer uma turnê com o espetáculo”. E na volta não deu para conversar muito com Aldo, ele disse assim: “Eu tive uma sacada muito forte e vou conversar isso lá na USP para ver que dá e tudo”. Não sei se foi método ou com alguém mais próximo dele, mas ele deve ter conversado bastante, porque ele mesmo sacou a história do silêncio, ele mesmo sacou a história da não utilização da palavra e ele queria dar uma no formato de cena que fosse atual que autorizasse, mas que tivesse uma força de interpretação muito grande (BORRALHO, 2021)¹⁴².

As memórias de Américo Azevedo Neto e Tácito Borralho deixam claro a consciência que Aldo Leite tinha daquelas questões que seriam abordadas por ele em sua peça. A denúncia social e uma sugestão de linguagem, a ausência da palavra, seriam a espinha dorsal do processo de criação da encenação. Esse processo de criação seguiu na contramão dos métodos utilizados no âmbito do TEMA; para *Tempo de Espera*, todo o cabedal artístico, político, corporal e criativo dos atores, que ao contrário de como a imprensa do Rio de Janeiro e São Paulo os veriam, como atores incipientes, seria nesse momento requerido. E isso seria colocado a prova nessa nova empreitada teatral.

5.2 CENA 2 - “Vamos conversar sobre o Teatro Experimental do Maranhão? – Vamos!”: Rupturas

Uma constatação que vem se reiterando à medida que avançamos neste estudo em busca das origens do fenômeno teatral *Tempo de Espera*, é que o *Teatro Experimental do Maranhão* (TEMA) foi uma fenda no fluxo do teatro amador em São Luís, na segunda metade do século XX. Paralelo a isso, essa mesma fenda constituiu uma redoma formal e procedimental que levou a abertura de pequenas fissuras no interior dessa delimitação artística.

O TEMA, se por lado foi o lumiar de um redirecionamento do teatro amador em São Luís, através do seu diretor, Reynaldo Faray, que, segundo a atriz Lúcia

¹⁴²Entrevista com Tácito Borralho concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 17 de fevereiro de 2021, na cidade de São Luís, Maranhão.

Nascimento, “era um homem multimídia, um grande artista, um revolucionário do teatro no Maranhão que conseguia tirar água de pedra” (Nascimento, 2020)¹⁴³, formando público e atores, por outro, sedimentou ideias, certezas, que o distanciaram das conjunturas do período levando-o a pagar um preço vindo dos seus próprios membros. Sobretudo na década de 1970, quando o TEMA já não é hegemônico na produção teatral em São Luís, o seu entendimento do que seja teatro e os seus procedimentos, o artista e como esses deveriam ser encarados, é constantemente questionado pelo novo movimento artístico originado pelos elementos oriundos das rachaduras internas do TEMA. Se o TEMA conseguiu em toda a década de 1960 seguir impassível às influências estéticas mais radicais em voga nas demais cidades brasileiras, mas sobretudo as que estavam se destacando nos grupos CPC, Arena e Oficina, além do debate político, na década de 1970 será mais difícil, sobretudo com as oportunidades de contato dos membros do seu grupo com outros artistas de fora do Maranhão através dos festivais de teatro.

Sucessivo descontentamento de um núcleo de importantes atores no sucesso do TEMA desembocaria em um coletivo de artistas que doravante se denominarão *Grupo Teatral Mutirão*. Se não radical e definitivo, esse desligamento umbilical atomizou o movimento teatral ludovicense na década de 1970, espalhando membros em diversos grupos da cidade e criando outros. Sobre isso, diz a atriz Lúcia Nascimento:

(...) aí tem um movimento muito forte, da política do momento teatral nacional, que o Maranhão começa a criar uma associação, a federação, a Federação Maranhense de Teatro Amador, se inscreve na CONFENATA, que é a Confederação; aí Nelson Brito tem papel também muito importante, porque era um grande articulador; a sede que se inicia ali no LABORARTE; é o tempo também que se criou LABORARTE. Então, vão explodindo os novos movimentos. Mas, todos beberam em Reynaldo. Aí fica aparecendo que houve uma ruptura, e houve nesse sentido; Reynaldo fica ressentido e acha que estão deixando ele; eu permaneci com Reynaldo, participei com os outros, mas fiquei com Reynaldo. E ele se sentia, assim, um pouco desprestigiado. Só que era o movimento jovem, eram as outras pessoas que chegavam com todo gás, que beberam na essência dos ensinamentos dele e criaram suas próprias asas (NASCIMENTO, 2020).

A ressalva na questão de um não desligamento definitivo desses atores se dá na medida em que, ainda que estivessem em outros grupos, participavam de espetáculos do TEMA quando solicitados por Faray. Muitas parcerias foram feitas

¹⁴³ Entrevista com Lúcia Nascimento concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 13 de janeiro de 2020, na cidade de São Luís, Maranhão.

entre essas artistas mesmo que os caminhos de linguagem não se coadunassem mais. A amizade e o respeito mútuo precediam as questões ideológicas.

No entanto, Aldo Leite aponta que foi a partir da montagem do texto do dramaturgo carioca, Nelson Rodrigues, *O Beijo no Asfalto*, em 1970, que os questionamentos acerca da forma como eram os trabalhos no interior das montagens do TEMA, teriam ficado mais acirradas. Esses questionamentos advinham tanto da necessidade de se ter uma participação mais ativa no processo de criação dos espetáculos quanto a falta de técnica dos atores, o que os desgastavam após inúmeras apresentações:

A diversidade de personagens e a constância com que essas peças eram encenadas, deu a todos nós, com quem ele trabalhava, um certo conhecimento do *métier*. Digo um certo, porque não tínhamos um trabalho de estudo, de análise dos textos. Era receber a peça, iniciar as leituras, ensaios e pronto! Estreia. Comecei a questionar a forma como trabalhávamos quando fizemos *Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues. (...) Após o espetáculo eu ficava exausto, trêmulo, tal carga de emoção. E ficava me questionando: como um ator pode fazer um trabalho dessa forma, ficando meses em cartaz? As respostas a esses e outros questionamentos, só tive quando, anos mais tarde, no curso de Teatro da USP, fui tomando conhecimento de técnicas de interpretação (LEITE, 2007, p. 193).

A vontade de experimentar outras possibilidades de criação e de uma maior interferência no processo, não se restringia a apenas Aldo Leite, outros membros do TEMA já vinham demonstrando que havia, por parte de Reynaldo Faray, um centralismo na criação desconectado das mais então recentes inovações teatrais. Aldo Leite enfatiza que “naquele momento não havia espaço ou mesmo pessoas que pudessem responder as nossas dúvidas” (LEITE, 2007, p. 193). Outro artista que teve sua formação no *Teatro Experimental do Maranhão* e que compôs a leva de atores que deixaram o grupo de Faray, estava o ator Nelson Brito (1953-2009), que se expressa da seguinte forma:

(...) um determinado grupo, dentro do TEMA, começou a querer montar alguma coisa que respondesse, ou que participasse dessa coisa que o país discutia, o momento histórico do país naquele momento. Muitas vezes queríamos propor um determinado espetáculo, mas não adiantava; Reynaldo era o diretor, o dono do grupo. Então ficava inviável, porque qualquer coisa que você questionava, parecia que era um questionamento à autoridade dele, não ao trabalho. Então, por discordância da forma de conduzir o grupo, várias pessoas foram saindo, e eu fui uma dessas pessoas que saiu. (...) Reynaldo escolhia os espetáculos. Ele dizia *vamos montar isso, vamos montar aquilo*. Mas ele era uma pessoa muito sensível, muito inteligente e normalmente escolhia bons textos, a exemplo de montagens com posicionamento crítico sobre as questões políticas como, *O Santo Inquérito* e *A Revolução dos Beatos*. Textos importantes que discutiam a questão da autoridade, do

centralismo, a relação do poder. Porém, na montagem, ele não aprofundava essas questões. Dirigia na base da intuição. Então, quando escolhia um texto desses é porque aquele texto dizia alguma coisa para ele. E não porque discutia alguma coisa, ou que fosse de interesse de uma comunidade. Quando cheguei para o LABORARTE, comecei com essa relação. Por que montar isso? Por que montar aquilo? Que tipo de linguagem utilizar nesse espetáculo? Que signos serão usados? (...) comecei a trabalhar a racionalização da interpretação (BRITO, 2007, p. 228-230)¹⁴⁴.

Pode-se apreender até este momento que as razões que fizeram as bases do TEMA ruírem e produzirem outros modos de produção também estão ligadas à inextrincável posição dos elementos no grupo. O diretor desse grupo assume a função de definir toda a produção do espetáculo, deixando a cargo dos atores apenas a observância de suas indicações sem participarem do processo criador, além da não atualização da temática do espetáculo aos fatores políticos e sociais em voga.

Embora esses conflitos já viessem de experimentos anteriores, Aldo Leite lembra que essas questões começaram a ficar mais claras quando o grupo começou a participar de festivais de teatro fora do Maranhão. É que nesses encontros ficava evidente para os atores do TEMA que havia uma participação ativa dos atores nas decisões do espetáculo, desde a escolha do texto, passando pela divisão de tarefas, até o debate acerca da linguagem a ser trabalhada pelo grupo (LEITE, 2007, p. 193).

Conforme mencionado por Aldo Leite acima, em 1969, sob a insígnia de *Seminário Permanente de Teatro*, Reynaldo Faray monta o texto de Nelson Rodrigues alçando grande sucesso na cidade de São Luís. A ideia de criar um *Seminário Permanente de Teatro*, dentro da estrutura do *Teatro Experimental do Maranhão*, espaço de orientação, desenvolvimento e aprimoramento de candidatos a artistas amadores na cidade já existia há algum tempo. Reynaldo Faray, perspicaz olheiro de novos artistas, era quem mais se preocupava com a criação dessa “escola de talentos”, e sempre, oportunamente, propiciava a esses novos artistas a oportunidade de se familiarizarem com os primeiros passos da arte teatral, bastando apenas que tivesse mais de 15 anos e o certificado do colegial.

Utilizando-se do Teatro Artur Azevedo, no *Seminário* oferecido pelo TEMA, os alunos tinham aulas de interpretação, imitação de voz, expressão corporal, caracterização, história do teatro, além de outras disciplinas afins. As aulas aconteciam, *a priori*, sempre à noite, duas vezes por semana, e tinha como

¹⁴⁴BRITO, Nelson. Entrevista. In: LEITE, Aldo. **Memória do Teatro Maranhense**. São Luís: Edfunc, 2007.

professores artistas e intelectuais locais, como Fernando Moreira, Bernardo Bello Tajra, Ubiratan Teixeira, Zelinda Lima e Carlos Lima¹⁴⁵. Dentre os inúmeros alunos de destaque desse Seminário, encontrava-se o jovem Facury Heluy, que em breve se tornaria responsável pela direção do espetáculo que representaria uma espécie de autonomia e cisão entre os membros do grupo TEMA.

Em 1970 *O Beijo no Asfalto* participa do II Festival de Teatro Amador de São Carlos/SP, patrocinado pelo Governo do Estado do Maranhão, na gestão do então governador José Sarney. No ano seguinte o TEMA realizou outra superprodução, *A Revolução dos Beatos*, de Dias Gomes, que, assim como *O Beijo no Asfalto*, angariou prêmios, críticas e insatisfações por parte dos atores do grupo.

5.2.1 CENA 2 - QUADRO 1: Nasceu uma estrela e um astro se confirma: *O Jardim Zoológico*

E foi no contexto da apresentação do texto rodriguiano que as fissuras começaram a dar fruto. Estreou a primeira montagem com atores do TEMA sem a assinatura da figura máximo do grupo. O texto era *Zoo Story*, de Edward Albee.

O ator, diretor e produtor cultural, radicado em Cabo Frio/RJ, Facury Heluy, em entrevista concedida ao autor deste estudo, entre diversos assuntos sobre as suas experiências no teatro em São Luís nesse mesmo contexto diz que, em certo dia, Aldo Leite o chamou para mostrar-lhe um texto que havia assistido na ocasião da apresentação de *O Beijo no Asfalto*, no Festival de São Carlos, chamado *Zoo Story*, e para conversar sobre a situação insustentável no TEMA, disse Aldo: “Vamos conversar sobre o *Teatro Experimental do Maranhão?*”, eu disse: “vamos!”. (...) olha, nós vamos montar isso aqui, dá uma lida”, e eu li que foi o *Zoo Story*, e eu “caramba, eu quero fazer esse personagem aqui” (HELUY, 2020)¹⁴⁶.

O jovem artista Facury Heluy, que logo se predispôs a interpretar um personagem, foi surpreendido com a notícia que seria o diretor do espetáculo. Demonstrando insegurança, uma vez que Aldo Leite era um ator de mais experiência e prestígio na cidade, embora ambos serem jovens, aceitou a tarefa. “Não, você que vai dirigir e eu não vou palpar não, você que vai dirigir, e eu caramba como vou fazer isso?!” (HELUY, 2020). Facury Heluy sabia da pressão que adviria desse novo

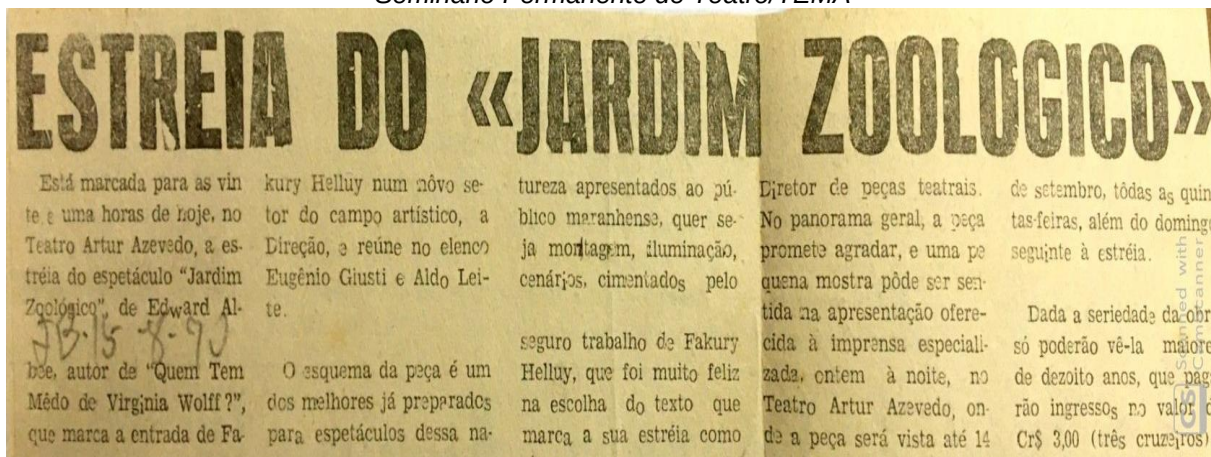
¹⁴⁵TEATRO EXPERIMENTAL DO MARANHÃO. **A Ratoeira**. São Luís. Programa de peça teatral, 1963.

¹⁴⁶Entrevista com José Facury Heluy concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 08 de fevereiro de 2020, na cidade de Cabo Frio, Rio de Janeiro.

trabalho “porque ia vir pressão do Reynaldo, pressão do Ubiratan, pressão da sociedade com esse primeiro trabalho; um texto difícil, que não tinha nada a ver com São Luís (HELUY, 2020).

Segundo Aldo Leite, após conseguirem uma cópia do texto depois de terem ficado impressionados com a potência daquela dramaturgia durante o Festival de São Carlos, ele teria sugerido que Reynaldo Faray realizasse essa montagem, qual surpresa que ele teria se negado: “ele se recusou, achando o texto uma porcaria e mandou que tirássemos da cabeça aquela ideia” (LEITE, 2007, p. 194). *Zoo Story*, de Albee, e *Marat Sade*, de Peter Weiss, apresentados no festival, eram dramaturgos e textos fora da órbita das referências dramatúrgicas do TEMA, o que despertou em parte do elenco um impulso maior para novos caminhos e novas propostas cênicas. A montagem do texto de Albee por outro membro do grupo que não Faray, ocasionou uma série de conflitos entre os integrantes da montagem e o diretor do TEMA. “A discussão interna se acirra, agora questionando-se a postura paternalista/autoritária do diretor” (LEITE, 2007, p. 60).

Imagem 31 - Recorte de anúncio da estreia do espetáculo *O Jardim Zoológico* (1970), Seminário Permanente de Teatro/TEMA



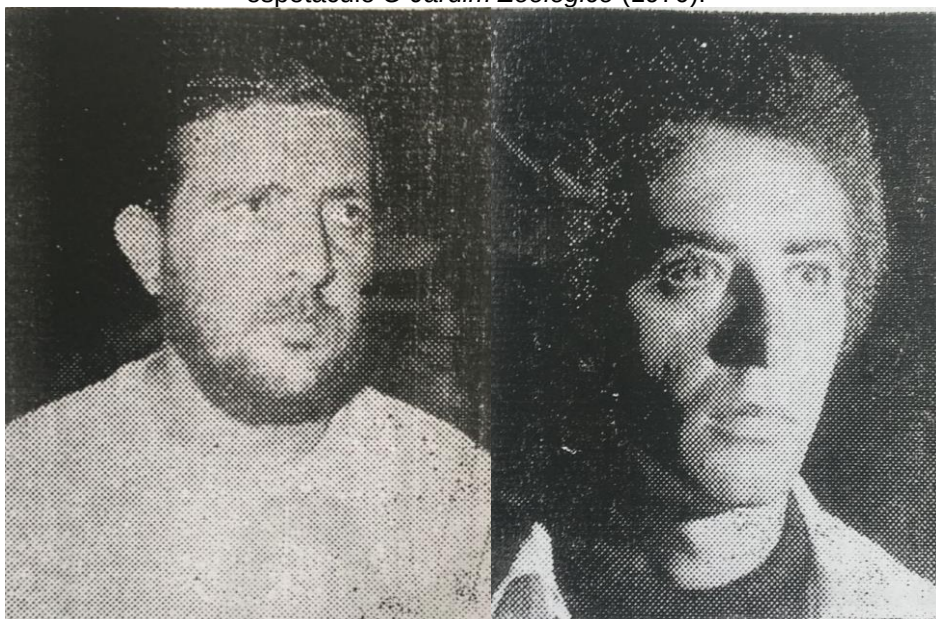
Fonte: Jornal do Brasil, de 15 de agosto de 1970.

Imagem 32 - Programa do espetáculo *O Jardim Zoológico* (1970),
Seminário Permanente de Teatro/TEMA



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite.

Imagem 33- Da esquerda para a direita, os atores Eugênio Giusti e Aldo Leite em divulgação do espetáculo *O Jardim Zoológico* (1970).



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite

Imagem 34 - Cena do espetáculo *O Jardim Zoológico* (1970), do *Seminário Permanente de Teatro/TEMA*. Em cena, os atores Aldo Leite (em pé) e Eugenio Giusti (sentado).



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite

Cenário, iluminação e Direção de Facury Heluy, assistência de direção de Ivan Nascimento, figurino de Aldo Leite, sonoplastia de Júlio Maciel e Aldo Leite e Eugenio Giusti no elenco, estreia *Zoo Story*, traduzido como *O Jardim Zoológico*, no Teatro Artur Azevedo. O crítico Ubiratan Teixeira, considerou positiva a montagem, haja vista, como diz em sua coluna, que já não era possível alimentar uma coluna social sobre teatro em São Luís, “nem com os corretos espetáculos infantis de Reynaldo Faray e nem tão pouco com os despautérios de importação, suficientemente, medíocres, chulos e calhordas”¹⁴⁷, o que *Zoo Story* seria uma exceção. Ubiratan Teixeira chega a tocar em sua coluna no descontentamento daqueles artistas que agora estavam se destacando na cidade:

(...), mas agora sinto que os ventos mudam e tanto na ação como na reação sinto que algo de novo se instala em São Luís, fruto de trabalho elaborado, persistência, e muito esforço pessoal de cada um em romper seu próprio caminho, sua mesma vereda de salvação. (...) E foi exatamente por isso que retornei à crônica, para fazer justiça e proclamar alto e bom som: NASCEU UMA ESTRELA E UM ASTRO SE CONFIRMA (TEIXEIRA, 1970).

¹⁴⁷TEIXEIRA, Ubiratan. **A História do Zoológico**, São Luís: Jornal do Maranhão, 23 out. 1970. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=112135&Pesq=%22Albee%22&pagfis=4913>. Acesso em: 10 mar. 2022.

Para o comentarista do *Jornal do Maranhão*, Théo Sousa, em sua coluna *Teatro no Tipo*, de 06 de setembro de 1970, “no aspecto artístico, a peça deixa pouco a deixar, não só graças à direção, mas também à versatilidade dos atores, Aldo Leite e Eugenio Giusti” (SOUSA, 1970)¹⁴⁸. Nessa mesma coluna, Theo Sousa informa algo curioso: a peça, embora trazendo atores do TEMA e sigla do *Seminário Permanente de Teatro*, que vinham de importante incentivos do governo e de empresas da cidade, não encontrou quem a financiasse. Segundo o jornalista, o diretor, Facury Heluy, teria financiado do próprio bolso alguns custos do espetáculo, após ter recorrido a Universidade do Maranhão, na qual era aluno, e o reitor, Pe. Ribamar Carvalho, que segundo Théo Sousa, era um “homem inegavelmente culto”, não o ter recebido alegando falta de recursos. Com essa montagem, Aldo Leite foi premiado como melhor ator no Festival de Teatro Amador, em Arcozelo, Rio de Janeiro, organizado por Paschoal Carlos Magno¹⁴⁹.

5.2.2 CENA 2 – QUADRO 2: O guarda-roupa de trinta cinco milhões: *Por Causa de Inês*

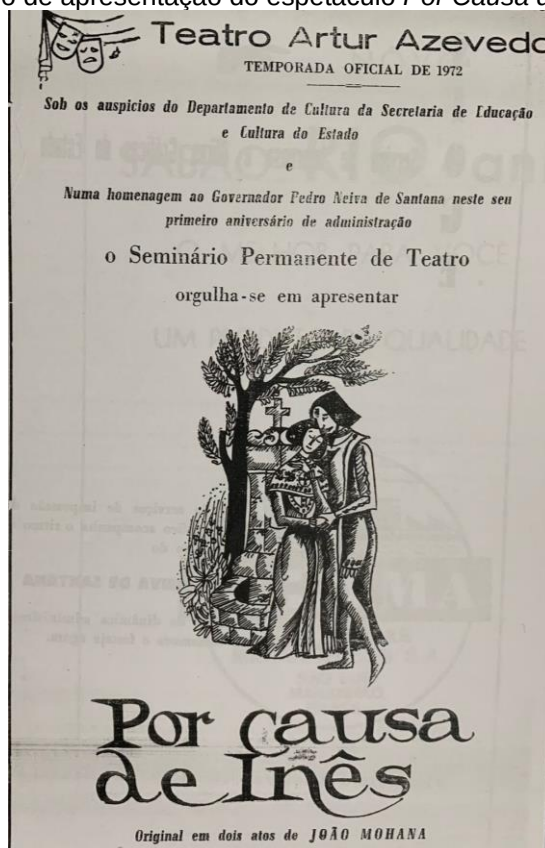
Outra superprodução do TEMA que foi decisiva no rompimento dos atores com o seu diretor, foi a montagem da peça *Por causa de Inês* (1972), de autoria do padre maranhense João Mohana. Essa montagem ocorreu cercada de muitas polêmicas, seja internamente, seja pela resposta que o público dos festivais deu a ela.

Em registro feito por Darlene Vitória Silva Ewerton (2003), Reynaldo Faray relata que o maior incentivador financeiro dos trabalhos do TEMA era o governo do estado, sobretudo nos governos de José Sarney (1966-1970) e Pedro Neiva de Santana (1971-1975). Ele diz que, com raríssimas exceções, algumas empresas privadas contribuíam na confecção dos cartazes e programas dos espetáculos (EWERTON, 2003, p. 60), o que a partir dessa afirmativa se faz necessário uma investigação profunda haja vista o número de parcerias divulgadas nos programas dos espetáculos do grupo.

¹⁴⁸SOUSA, Théo. **Teatro no tipo**, São Luís: Jornal do Maranhão, 06 set. 1970. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=112135&Pesq=%22Albee%22&pagfis=4931>. Acesso em: 10 mar. 2022.

¹⁴⁹ Diplomata, teatrólogo e fundador do Teatro de Estudante, no Rio de Janeiro, em 1938, Paschoal Carlos Magno (1906-1980), foi um grande entusiasta do teatro amador no Brasil no século XX e promoveu diversos festivais de teatro para amadores e estudantes, o que impulsionou a carreira de muitas artistas que viriam a ser grandes nomes do teatro brasileiro.

Imagem 35 - Anúncio de apresentação do espetáculo *Por Causa de Inês* (TEMA)- 1972.



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite

Atraído pelo texto teatral de João Mohana, o governador Pedro Neiva de Santana pediu a Reynaldo Faray que montasse a peça *Por causa de Inês*, e representarem o Maranhão no Festival de Teatro de São José do Rio Preto, em São Paulo. Com uma equipe de 70 pessoas, o *Teatro Experimental do Maranhão* conseguiu uma façanha que não foi bem-vista por muitos artistas, e até o próprio Faray teve dúvidas se essa montagem era propícia, haja vista o clima político no Brasil e como os artistas de outros estados se apropriavam desse contexto:

Eu não queria ir, mas o governador Pedro Neiva de Santana insistiu porque o espetáculo era lindo. Mas, não era para aquela época. Era época de vanguarda em que ninguém mais representava no palco, representava na plateia. Era uma coisa de mudança, de transição. O máximo que tinha em *Por causa de Inês* é que o pano não fechava, ficava aberto o tempo todo. Mas não era um espetáculo para aquele momento (década de 70) (FARAY, 2007, p. 173)¹⁵⁰.

¹⁵⁰FARAY, Reynaldo. Entrevista. In: LEITE, Aldo. **Memória do Teatro Maranhense**. São Luís: Edfunc, 2007.

Faray dá mais detalhes da visualidade de uma de suas principais montagens que marcou a trajetória desse grupo, onde podemos perceber o desnível em termos de produção em relação aos demais grupos amadores da cidade:

(...) a magnificência do espetáculo que foi *Por causa de Inês*. Foi uma montagem linda, desde o guarda-roupa de Zelinda Lima, que era a figurinista e usou renda de palha de buriti, de Barreirinhas, estopas etc. As jóias confeccionadas por Carlos Lima foram feitas de cadeados e correntes velhas, latas de sardinha encontradas na rua e prego. As jóias ficaram belíssimas, não tinha bordado nenhum, não brilhava nada, mas era um guarda-roupa suntuosíssimo, todo feito com material rústico, mesmo considerando-se os personagens: reis, rainhas, príncipes etc. Zelinda Lima inclusive merece um destaque em todo esse período. Embora não atuasse como atriz, fazia todo tipo de trabalho nos bastidores. Figurinos, pontos, contra-regra, tudo. Carlos Lima colaborava, inclusive como ator (FARAY, 2007, p. 175).

Acerca dessa suntuosidade do guarda-roupa mencionada por Faray e o nível do patrocínio concedido à essa produção, Darlene Ewerton (2003) registra, a partir de entrevista realizada com o diretor:

O guarda-roupa teve um custo altíssimo, ônibus especial, diárias, tudo patrocinado pelo governo. Tanto que alguns grupos de outros estados diziam: “Queremos ver o guarda-roupa de 30 milhões!”. O café e o almoço do festival eram horríveis, como ganhávamos diárias, fazíamos nossas refeições no restaurante. Por tudo isso, éramos chamados de “grafinos” (EWERTON, 2003, p. 61).

Complementa Faray:

Aqui foi um sucesso enorme. Quando chegamos lá, fomos logo antipatizados porque chegamos com ônibus especial, com maquinista, iluminador, camareira, todo mundo ganhando por dia. O guarda-roupa, na época, custou trinta e cinco milhões de cruzeiros. Era belíssimo e todo mundo vinha ver o guarda-roupa de trinta e cinco milhões. Então a gente já estava super malvistos no festival (FARAY, 2007, p. 173).

A escritora e poetisa Arlete Machado, responsável pelo Departamento de Cultura, em 1972, revela como as influências políticas, as preferências estéticas e a acomodação de classe se manifestam na ausência de apoio ou na sua demasia. Machado, em entrevista para este estudo, lembra que, às vésperas do Festival de Teatro de São José do Rio Preto, tinham dois espetáculos que precisavam de apoio para participar de festivais fora do Maranhão: *Por Causa de Inês*, com direção de Reynaldo Faray, que iria para o Estado de São Paulo e *Espectrofúria*, com direção do jovem artista, recém-chegado a São Luís, Tácito Borralho, que iria para o Rio de Janeiro. O primeiro com uma estética clássica, uma paixão utópica como temática, e

o segundo de um experimentalismo radical. Arlete Machado explica como foi essa tomada de decisão onde o critério estético sobressai-se:

(...) Eu dei uma parte do dinheiro porque eu não podia dar todo, até porque o teatro não era orçamentário, mas já tinha a Fundação Cultural, e eu tinha muita força junto ao presidente na ocasião. Nós demos dinheiro pra Reynaldo para fazer a peça, porque tinham dois festivais, um no Rio e outro em São Paulo, e todos os dois queriam ir, eu vi naquele momento que a hora é aquela pra eu fazer aquela minha experimentação filosófica. Consegui com o menino dar dinheiro para Reynaldo pra fazer essa peça do Padre Mohana, riquíssima que ficou, belíssima! Eles achavam lindo aquele negócio, eu achava bonito, mas achava desperdício no estado de pobreza que era o nosso, mas dei porque aquele era o estilo de Reynaldo Faray. E pra Tácito eu dei pra ele montar *Espectrofúria*. É como se hoje eu desse 20 mil pra Reynaldo e desse mil reais para Tácito. Com mil Tácito fez *Espectrofúria* do jeito que eu te disse, ele pegava no lixo, e os dois fizeram a peça e na mesma semana um foi pro Rio de Janeiro com *Espectrofúria* e outro foi para São Paulo com essa peça que eu não me lembro de jeito nenhum qual era. Você sabe que *Espectrofúria* no Rio de Janeiro foi quase como *Tempo de Espera*, do Aldo, estourou, os jornais todos botaram lá em cima. Agora assim, o Maranhão traz uma peça que mostra a miséria, o ódio... era uma coisa contra a revolução de uma maneira raivosa, foi um verdadeiro estouro, só foi maior depois o *Tempo de Espera*, mas *Espectrofúria* foi uma verdadeira loucura. E a de Reynaldo foi pau de ponta a ponta, como que num país pobre se trás do Maranhão, estado mais pobre do Brasil, uma peça milionária, riquíssima? E Aldo era ator, estava dentro desse contexto há anos, mas estava estudando em São Paulo (MACHADO, 2020).

Quando o diretor de *Por Causa de Inês* faz um diagnóstico negativo da recepção do seu grupo e do seu espetáculo no Festival de Teatro de São José do Rio Preto, em 1972, ele se refere às transformações que o cenário teatral nacional, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, vinha passando desde o Golpe de 1964, que após o Ato Institucional nº 05, de 1968, se intensificou, com a radicalização da censura, perseguições políticas e desaparecimentos de cidadãos brasileiros que divergiam da política de cerceamento adotada por militares e também comungada por uma ala significativa da sociedade civil brasileira e de potências estrangeiras no contexto da Guerra Fria.

Desse modo, Aldo Leite afirma que o teatro amador feito nesse período em boa parte do Brasil já absorvia as reflexões e inquietações políticas do momento. Independentemente da qualidade estética adotada, o autor diz que os grupos já manifestavam as angústias e a opressão política da ditadura militar. Dentro das limitações permitidas pela censura, quando não através de tentativas de escape a esse controle, por meio de metáforas, procurava-se na medida do possível, colocar em pauta esse momento obscuro da história recente do Brasil (LEITE, 1989, p. 47).

Nesse contexto, onde a opressão, o conservadorismo e a morte são pautas prementes, o lugar do amor utópico é algo distante. O *Teatro Experimental do Maranhão*, portanto, chega ao Festival em São José do Rio Preto com uma história de amor, com um romance deslocado da conjuntura do movimento e dos principais debates da cena teatral amadora reunida naquele evento. A plateia, composta em sua maioria por artistas e estudantes universitários, foi impiedosa. “Como que num país pobre se traz do Maranhão, estado mais pobre do Brasil, uma peça milionária?” (MACHADO, 2020).

De acordo com Darlene Ewerton, a partir das memórias de Reynaldo Faray sobre esse episódio da história do TEMA, mesmo considerando a qualidade estética e de interpretação dos atores, a plateia reagiu de forma negativa em relação ao espetáculo. Ao abrirem-se as cortinas, gritos, latas de cervejas eram arremessadas em direção palco, arrefecendo apenas quando os atores Reynaldo Faray e Aldo Leite começaram a falar mais alto os primeiros diálogos da peça, de certo modo competindo com a plateia (EWERTON, 2003, p. 61).

Reynaldo Faray foi intensamente questionado em relação à sua proposta de espetáculo que não trazia o debate político para o palco. Facury Heluy, que era um dos atores do espetáculo, lembra esse episódio, e como teve que assumir, com os demais atores, o debate após o espetáculo:

(...) a peça era aquela coisa pesada, dramática, bem estilo que Reynaldo gostava de fazer. Quando ele pegava um drama, ele fazia aquele drama pesado. Quando a gente começou o debate lá depois do espetáculo, acabava o espetáculo todo mundo ia pra uma sala lá e aí começava e, logicamente, todo estudante ia a esse festival, talvez uma das poucas vezes que alguém reuniu tantos estudantes que não fosse o Paschoal Carlos Magno aqui, no Aldeia de Arcozelo que nós também fomos, isso em 70. Quando chegamos com *Por Causa de Inês*, que apresentamos, pessoal meteu o pau no espetáculo, “pô como é que pode? 70 já é ditadura militar, vocês trazem um trabalho desse do maranhão logo”, aí esculhambaram Sarney, esculhambaram todo mundo e a gente tinha sido patrocinado por ele, ele que pagou um ônibus pra levar a gente pra lá. E aí o Reynaldo se irritou porque não aguentava, botou a echarpe dele assim pro lado e disse assim: “eu não vim aqui pra escutar coisas de pessoas que não entendem de teatro!”, e saiu. E pô, ficou lá eu, Aldo, Leda e tal, todo mundo lá, e Zé Inácio, e “pô, o que que a gente vai fazer? A gente não vai sair. Mais jovens, né?, a gente segurou o debate, e nego baixando pau e a gente segurou o debate (HELUY, 2020).

Sobre essa situação, Aldo Leite lembra que, embora constrangedoras, as críticas foram acatadas pelo grupo. Essa posição passiva revelava já o desejo de um núcleo do grupo por manifestar-se politicamente por meio dos seus trabalhos, o que

de algum modo concordavam com as críticas da plateia. A não manifestação política declarada do TEMA, comum à época nos diversos grupos amadores do Brasil, esbarrava no lugar de conforto do apoio político recebido. O apoio financeiro foi dado por Pedro Neiva de Santana, e não por José Sarney, como diz Facury Heluy, porém esses dois políticos eram versos da mesma moeda, pertencentes ao mesmo grupo político e partido (ARENA). Portanto, Heluy não está equivocado. Vale ressaltar que, como já sugerimos ao longo deste estudo, embora não se manifestando em direção ao que a maioria estava caminhando em termos ideológicos, a postura de Faray não deixa de ser política. Ela é coerente com o público que ia assisti-lo, aos grupos políticos que o estimavam e ao interesse desse artista no aspecto do entretenimento do teatro; além disso, não é exagero pensar que Faray tirava seu sustento do teatro e da dança em São Luís; logo, aborrecer a sua principal fonte de renda talvez não fosse uma boa estratégia de sobrevivência. Segundo as diversas fontes escritas e orais que tomamos como matéria para esta escrita, Reynaldo Faray, provavelmente, teria sido um dos poucos ou o único artista do período que vivia exclusivamente da arte.

Por outro lado, o TEMA pagou um preço pelo seu posicionamento incongruente com as pautas que o movimento de teatro amador brasileiro, presente naquele festival, estimava como essenciais. Esse preço não veio somente através de garrafas, gritos da plateia, mas no momento da premiação dos espetáculos:

Nessa mesma noite Reynaldo pediu ao motorista do ônibus da caravana do Maranhão que olhasse a relação dos nomes premiados. Ele foi ainda pela madrugada e disse a Reynaldo que o primeiro nome da lista era o deles. Reynaldo ficou muito feliz, disse apenas às pessoas que estavam por perto. Pela manhã, quando foram ver, haviam mudado o nome do premiado. Em primeiro lugar era o grupo de Santos e o TEMA em segundo (EWERTON, 2003, p. 62).

Antes do debate, após o espetáculo, o diretor de *Por Causa de Inês* teria sido chamado em uma sala ao lado e sido advertido quanto àquela proposta que ele havia apresentado. Em um festival onde se negava até mesmo o palco italiano, Faray foi questionado dos motivos que o levaram a montar aquela peça, e a gastar tanto dinheiro em uma peça só. Houve críticas generalizadas, e qualquer aspecto do espetáculo agora era motivo para que os debatedores desqualificassem a montagem do TEMA:

Aquilo começou a chatear Reynaldo. Uma moça que estava no fundo da sala se levantou e acenou insistentemente para ele sair. Quando Reynaldo passou, ela disse: querem massacrar com você e o governo do seu estado.

Reynaldo pediu licença e (furioso), se retirou da sala. (EWERTON, 2003, p. 62).

Essa combinação de fatores, como o momento político, a estética teatral e seu modo de produção distante dos processos em voga no Brasil, a resistência de Faray à sua adequação a esses novos paradigmas, além da vontade de realização de um trabalho cênico com uma profundidade teórica mais consciente e participativa, fora as críticas e os intercâmbios em festivais, foram centrais na dissolução de um importante núcleo de artistas do TEMA, que foram buscar em outras propostas na cidade, como o modo de trabalho do LABORARTE, por exemplo, outras formas de existência no teatro amador local. A presença dos professores da Universidade de São Paulo e seus conselhos intensificaram mais ainda a vontade de obterem experiências outras que não fossem com o TEMA; isso levou Aldo Leite a experienciar propostas e obter um conhecimento acerca do teatro que viria a reverberar no processo de montagem do espetáculo *Tempo de Espera*, em 1975.

É importante destacar que, ainda que vários atores do TEMA tenham saído do grupo para participar de outros grupos ou montagens naquele momento, estes viriam a se reencontrar em futuras atividades teatrais até o encerramento do grupo em 2002, com a morte do seu principal nome, Reynaldo Faray.

Aldo Leite, artista de destaque no *Teatro Experimental do Maranhão*, que a partir de um conhecimento prático e de redes de sociabilidade nesse grupo que o permitiu criar o *Grupo Mutirão*, destaca que, entre outras questões, ser de fundamental importância para um grupo de teatro o estudo dessa arte. Ele avalia que, se por um lado a experiência prática do TEMA contribuiu para a compreensão das mais diversas teorias do teatro posteriormente, e que para o público isso foi interessante na medida em que eram levados para o palco montagens de qualidade e que atendiam às suas necessidades do entretenimento, por outro lado, entretanto, o desconhecimento de algumas teorias e o pouco conhecimento teórico do teatro os privaram, os artistas, de exercitar as várias facetas do processo teatral e ao público a perda da riqueza de possibilidades de leituras críticas do seu tempo, devido às limitações procedimentais, “principalmente se considerarmos o período político que atravessava o Brasil na época. Afinal, havia toda uma história recente dos anos 60 que, de um modo ou de outro, vinha influenciar alguns segmentos teatrais” (LEITE, 1989, p. 49).

5.3 CENA 3 - Grupo Teatral Mutirão: os Severinos maranhenses

O grupo foi criado por nós para fazermos esse espetáculo. Ele foi criado, especificamente, para dar início, para dar uma *startada*, como se diz, nesse processo. A partir de *Tempo de Espera*, aí o *Grupo Mutirão* promoveu outros espetáculos, do próprio Aldo Leite, e de outros autores também. Nós fizemos vários espetáculos, mas o *Mutirão* foi criado para fazer *Tempo de Espera*. Nós todos estávamos ali como integrantes do *Mutirão*, era uma espécie de família paralela que todos nós tínhamos, a gente participava do *Grupo Mutirão*; isso também fortaleceu muito a consciência de grupo dentro do *métier*, do cenário teatral; aí os grupos apareciam mesmo enquanto grupos, já não havia mais aquela sensação de individualidade própria das megaestrelas, onde a gente se espelhava. Não, a consciência agora era de grupo, trabalho em equipe (RÊGO, 2019)¹⁵¹.

O *Grupo Teatral Mutirão* foi criado em 1975 para montagem da encenação *Tempo de Espera*, conforme diz o ator e membro fundador do grupo José Inácio Moraes Rêgo. Embora os registros associem essa obra a essa insígnia, ela só começou a ser utilizada legalmente no ano seguinte a criação do grupo- 1976. Antes disso, nos três primeiros festivais de teatro amador que essa encenação foi apresentada, foram utilizados os nomes do *Teatro Experimental do Maranhão* (TEMA) e da *Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais* (AMAI).

Desde abril de 1975 que os funcionários públicos Aldo de Jesus Muniz Leite (Aldo Leite), José Inácio Martins de Moraes Rêgo (José Inácio Moraes Rêgo), o jornalista Cosme da Silva Carvalho Junior (Cosme Junior), a educadora Lêda Maria Pacheco do Nascimento (Lêda Nascimento), a atendente e enfermeira Lizethe da Silva Ribeiro (Lizete Ribeiro), e a estudante Fátima Santos Moraes (Fátima Moraes) começaram a suas primeiras ligações em enquanto novo grupo na ocasião das excursões pelo interior do estado do Maranhão por meio do MOBREAL.

¹⁵¹Entrevista com José Inácio Moraes Rêgo concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 04 de fevereiro de 2019, na cidade de São Luís, Maranhão.

Imagem 36 - *Grupo Mutirão*. Da esquerda para a direita: Lêda Nascimento, José Inácio Moares Rêgo, Cosme Junior, Lizethe Ribeiro e Fátima Moares.



Fonte: Acervo Aldo Leite/UFMA.

Consta em Ata de criação do grupo que, no dia 11 de junho de 1976, reuniram-se, às 20 horas, em sua sede provisória, na Rua Nova, nº 209, no Bairro Monte Castelo, em São Luís do Maranhão, esses artistas mencionados para formalizarem o *Grupo Mutirão*. Nesse momento, o grupo já havia feito sua primeira temporada no Sudeste- Teatro Aplicado, em São Paulo-, mas já utilizavam o nome de *Grupo Mutirão*. A publicação no Diário Oficial do Estado do Maranhão nº 184, em 28 de setembro de 1976, estabelece que oficialmente o *Grupo Teatral Mutirão* estava constituído juridicamente a partir dessa data¹⁵².

A estrutura organizacional do *Grupo Mutirão*, consolidada em sua legalidade jurídica, tinha como reflexo dois pontos: a necessidade de experimentar uma proposta estética diversa às que esse grupo de artista vinha experimentando- formal e de conteúdo-, e, ligada a essa última, uma coletivização do processo criador. Com *Tempo de Espera*, menciona José Inácio Moraes Rêgo acima (2019), a verticalidade nas decisões do processo criador dá lugar a horizontalidade no senso de equipe, onde todos interferem na criação. Foi imperativo que essa nova conduta fosse levada à sério, uma vez que a proposta de montagem que deu início ao grupo, não permitia uma postura alheia dos atores. Para eles, era a primeira vez que estavam por inteiros na criação, no sentido de serem donos daquilo que faziam desde a natureza das personagens até a resposta à recepção crítica do público.

Apesar dessa nova relação horizontal entre os criadores, fica estabelecido no estatuto do grupo que Aldo Leite supervisionaria as montagens. O *Mutirão* dá margem

¹⁵²MARANHÃO. **Diário Oficial do Estado do Maranhão**, nº 184, 28 jun. 1976. Ata de Fundação, Aprovação dos Estatutos e eleição da Primeira Diretoria do Grupo Teatral denominado “Mutirão”.

para que outros diretores pudessem dirigir o grupo, o que só veio a acontecer em *A Arca de Noé*, em 1989, com a direção de Tácito Borralho. Até então, todos espetáculos foram dirigidos por Aldo Leite.

Com a conclusão do Curso de Bacharelado em Teatro na USP, em 1976, Aldo Leite é contratado pela Universidade Federal do Maranhão em 09 de novembro de 1977, para o cargo de Técnico em Artes Cênicas¹⁵³. Ele fica nesse cargo até 16 de julho de 1987¹⁵⁴ e em 31 de agosto de 1987 é admitido pela Universidade ao cargo de professor auxiliar da Carreira do Magistério Superior, em tempo parcial, com lotação no Departamento de Artes, do Centro de Estudos Básicos da UFMA¹⁵⁵. Essa relação com o setor de assuntos educacionais e culturais da UFMA, expande-se o número de membros que fariam parte dos trabalhos do *Mutirão*.

Como Técnico em Artes Cênicas, Aldo Leite começou a dirigir os alunos do grupo de teatro universitário *Gangorra*, que desde 1975 vinha realizando atividades teatrais no âmbito da Universidade Federal do Maranhão. A partir de agora- 1977- o *Mutirão* terá a participação de alunos-atores do *Gangorra* para complementar seu elenco, que naquele momento era reduzido aos cinco atores que compunham a montagem de *Tempo de Espera*. Com esse grupo, o *Mutirão* se apresentou com: *Os Saltimbancos* (Enrique Bardotti, com adaptação de Chico Buarque de Holanda, 1978) - montagem que acompanhou as apresentações de *Tempo de Espera* nas cidades do Recife, Campina Grande e João Pessoa¹⁵⁶ no ano de 1978-, *Pedreiras das Almas* (Jorge Andrade, 1978), *Os Perseguidos* (João Mohana, 1981), *Aves de Arribação* (Aldo Leite, 1981) e *Casa de Bernarda Alba* (Frederico Garcia Lorca, 1987).

¹⁵³UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO. Pró-Reitoria de Administração. **Portaria nº 325/77, de 09 de novembro de 1977**. Dispõe sobre a lotação do servidor Aldo de Jesus Muniz Leite na Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis da Universidade Federal do Maranhão. São Luís: Pró-Reitoria, 1977.

¹⁵⁴UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO. Pró-Reitoria de Administração. **Portaria nº 306/87, de 16 de julho de 1987**. Dispõe sobre a rescisão do contrato do Técnico em Artes Cênicas, Aldo de Jesus Muniz Leite, matrícula nº 2478, lotado na Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis da Universidade Federal do Maranhão. São Luís: Pró-Reitoria, 1987.

¹⁵⁵UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO. Pró-Reitoria de Administração. **Portaria nº 025/87, de 31 de agosto de 1987**. Dispõe sobre a admissão do servidor Aldo de Jesus Muniz Leite, no nível inicial da classe de Professor Auxiliar da Carreira do Magistério Superior, da Universidade Federal do Maranhão, no regime de Tempo Parcial, com lotação no Departamento de Artes, do Centro de Estudos Básicos. São Luís: Pró-Reitoria, 1977.

¹⁵⁶Com essa montagem foi também criado por Josias Sobrinho, Beto Pereira, Zezé Alves, Tião Carvalho, Manuel Pacífico, Erivaldo Gomes, Jeca, Mauro Travincas, Ronald Pinheiro e Omar Cutrim, o grupo musical *Rabo de Vaca*, para acompanhar o espetáculo *Os Saltimbancos*, tornando-se, sem seguida, um grupo forte que usava as praças, os auditórios, igrejas, associações de bairro para se apresentar (REIS, 2011).

Imagem 37 - Anúncio em jornal da apresentação de *Tempo de Espera* e *Os Saltimbancos*, na Paraíba (1978).

Teatro exhibe hoje "Tempo de Espera"

Depois do sucesso alcançado nacional e internacionalmente pelo Grupo Mutirão do Estado do Maranhão, com a peça "Tempo de Espera," o seu diretor, teatrólogo Aldo Leite, traz o espetáculo à Campina Grande tendo sido programado para hoje às 21:30 horas no Teatro Municipal Severino Cabral, bem como a peça "SALTIMBANCOS" pelo Grupo "GANGORRA" da Universidade Federal do Maranhão, marcada para às 16 horas de hoje naquele Teatro, recebendo também a direção de Aldo Leite, dentro da programação elaborada pela direção do Teatro Municipal na Semana do Teatro em nossa cidade.

"OS SALTIMBANCOS"

Desde o início da semana que são apresentadas naquele Teatro, peças dirigidas ao público adulto. Agora é a vez do público mirim assistir, acompanhando hoje às 16 horas ao Municipal a fim de também participarem e se divertirem com a peça infantil "Os Saltimbancos" pelo Grupo "Gangorra", recebendo a colaboração participativa do Grupo "Mutirão e do Grupo Rabo de Vaca, este último, responsável pela realização musical.

Aldo Leite, seu diretor, internacionalmente, conhecido pelos seus sérios trabalhos frente ao Mutirão e o Gangorra não mediu esforços para que estes espetáculos fossem trazidos a Campina Grande em atendimento especial a diretora Eneida Agra Maracajá, diretora do Teatro Municipal, Severino Cabral, considerando esta diretora, que "Urge que o público infantil, frequente o teatro, pois, além da sua participação indireta, assistindo os espetáculos infantis do nosso teatro, existe um fator muito importante a ser notado, que é o de motivá-la a arte e a cultura, ajudando-a na sua evolução cultural, e no aprimoramento de sua personalidade dentro da conjuntura social de nosso país. "Sentimos a ausência das crianças no Teatro - que os pais procurem levá-las dando este tipo de colaboração disse Eneida.

Fonte: Recorte jornal de Campina Grande (PB) não identificado- Acervo Aldo Leite (UFMA).

De acordo com Aldo Leite, a única montagem do *Mutirão* que foi realizada sem a participação do *Gangorra*, foi *Tempo de Espera*. Ainda segundo o artista, essa parceria com esse grupo foi proveitosa, uma vez que havia trocas de experiências constantes entre os atores mais experientes e os mais jovens, vindos da universidade (LEITE, 2007, p. 202). Aldo Leite lembra em entrevista que a rotina de trabalho dentro do *Grupo Mutirão* era intensa. Sobre tudo a partir da inserção dos jovens atores universitários do *Gangorra*. O diretor ressalta que, mesmo ainda bastante jovens e sem muita ou quase nenhuma experiência, a cotidiano de preparação interna dos atores para os espetáculos era constante e independentes de estarem ensaiando uma peça. Aldo Leite cita o processo de montagem de *Os Saltimbancos*, em que os dois grupos estudavam o método do diretor teatral polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), no qual além da compreensão do método para inovar na interpretação dos atores, buscava-se também uma maneira de chegar a uma montagem que coubesse em qualquer espaço, livre de muitos elementos cênicos; o palco italiano começava a fugir dos interesses estéticos do grupo, mas, sobremaneira, de Aldo Leite (LEITE, 2007, p. 205-206). As imagens abaixo dão uma noção do uso do corpo e ausência de outros elementos na cena que caracterizariam o lugar e os personagens da peça.

Imagem 38 - Espetáculo *Os Saltimbancos* (1978), com elenco dos grupos *Mutirão* e *Gangorra*.



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite.

Imagem 39 - Espetáculo *Os Saltimbancos* (1978), com elenco dos grupos *Mutirão* e *Gangorra*. Em cena, da esquerda para a direita, os atores Cosme Junior, Lêda Nascimento, Jaime Furtado, Tânia Ribeiro e Amazor Cutrim.



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite

Imagem 40 - Espetáculo *Os Saltimbancos* (1978), com elenco dos grupos *Mutirão* e *Gangorra*. Em destaque as atrizes Lêda Nascimento e Ana Tereza Destêrro (Estrelinha)

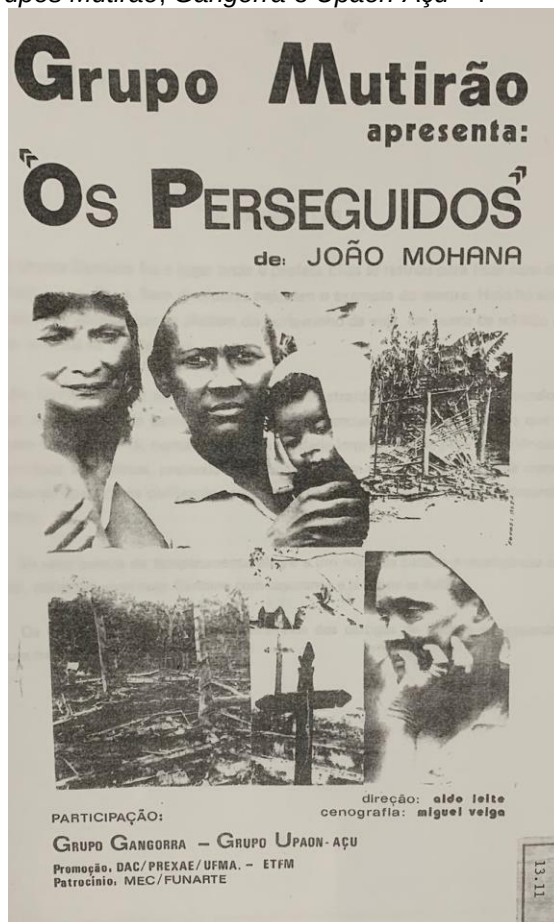


Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite

Sobre essa busca pela essência e simplicidade material nos espetáculos amadores do período, o ator do LABORARTE, Nelson Brito, lembra que em seu grupo houve um período que em a compreensão do belo estava centrada na junção do texto com a música, na plasticidade da dança nos espetáculos. Porém, o ator afirma que esse procedimento- a simplicidade- não demorou muito para sair do gosto da sua plateia. Assim, começou-se a buscar uma linguagem com um requinte material e uma produção mais cara, um investimento de produção maior. Essa lógica não foi exclusiva do LABORARTE, no *Mutirão*, menciona o ator, apenas *Tempo de Espera*- “espetáculo que se pode dizer econômico em sua montagem” - e *Os Perseguidos*- “trabalha com uma estrutura muito simples, usando canos” (BRITO, 2007, p. 236).

Outros espetáculos do *Mutirão*, principalmente *A Casa de Bernarda Alba* e *Aves de Arribação*, a busca por uma nova linguagem associada a um investimento econômico nos elementos de cena, são perceptíveis.

Imagem 41 - Anúncio do espetáculo *Os Perseguidos* (1981)¹⁵⁷ – *Grupos Mutirão, Gangorra e Upaon-Açú*¹⁵⁸.



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite.

¹⁵⁷Ficha Técnica- Elenco: Ana Tereza Destêrro, José Inácio Moraes Rêgo, Rosa Almeida, Cosme Junior, Hilda Chagas, Lêda Nascimento, Lizete Ribeiro, Iracema Cutrim, Jô Santos, Filomena Gomes, Lourdes Muniz, José Garcêz, Ageu Neto, Dalton Goulart e Nonato Pinheiro. Cenografia: Miguel Veiga. Sonoplastia: Jorge Mendes. Iluminação: Uimar Jr. e Marcos (?). Texto: João Mohana. Direção: Aldo Leite.

¹⁵⁸O *Grupo Upaon-Açú* foi um grupo teatral da Escola Técnica Federal do Maranhão – hoje Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA- Campus Monte Castelo) -, fundado e dirigido pelo ator do *Mutirão*, Cosme Júnior (LEITE, 2007, p. 286).

Imagem 42 - Espetáculo *A Casa de Bernarda Alba* (1987).
Da esquerda para a direita as atrizes Leila Nascimento, Lúcia Nascimento, Rosa Almeida e Jô Santos. Não é possível identificar a atriz que está sentada.



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite

Imagem 43 - Espetáculo *A Casa de Bernarda Alba* (1987).
É possível identificar as atrizes que estão em pé (Lúcia Nascimento (vestido preto), e Lêda Nascimento (vestido claro)).



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite

Aldo Leite, até então o único artista do grupo com formação de nível superior em teatro, traz um dado interessante que terá implicações importantes na formação de professores de Arte e Teatro, posteriormente, mas que surge nesse processo de

formação dos atores dentro do *Grupo Mutirão*. Paralelamente aos espetáculos e cursos nesse grupo, Leite afirma que começou a exercitar esses artistas para a função de professores de Educação Artística, nas escolas de 1º e 2º graus na cidade de São Luís. Naquele momento realizavam essas atividades em âmbito escolar Aldo Leite e Tácito Borralho, que “na ausência de profissionais na área, trabalhávamos os atores dos nossos grupos e supervisionávamos as atuações destes nas escolas, mesmo que ainda não estivessem contratados como professores” (LEITE, 2007, p. 206).

Leite relata que aqueles que tomavam gosto pela sala de aula e apresentavam aptidões para aquele ambiente, em seguida trabalhavam como orientadores de oficinas de teatro nas escolas da cidade. A exemplo disso, o autor menciona os nomes de Jaime Furtado- que no Colégio Estadual Gonçalves Dias cria o grupo *Caricareta* -, Tânia Ribeiro e Ana Tereza Destêrro (Estrelinha), que daí por diante tiveram um contínuo trabalho nas comunidades carentes de São Luís e tornaram-se professoras do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) (LEITE, 2007, p. 2006).

Além do fortalecimento interno, buscado pelos artistas, por meio de formações e divisões de funções, o grupo era incentivado a participar, ativamente, do movimento de teatro amador da cidade, estando responsável sempre por alguma pasta. Sobre isso, diz Nelson Brito: “Na secretaria, na tesouraria, sempre tinha uma pessoa do GRITA, às vezes do TEA, do Gangorra. Normalmente, as diretorias eram compostas por esses grupos: LABORARTE, MUTIRÃO, GRITA, TEA e Gangorra” (BRITO, 2007, p. 243).

5.3.1 CENA 3 - QUADRO 1: O método de direção de Aldo Leite

Para melhor ilustrar o principal procedimento de escolha e montagem de peças teatrais no *Grupo Mutirão* após a experiência de *Tempo de Espera*- experiência esta que dista de tudo que esses artistas haviam feito antes e do que foi realizado depois-, a pesquisa de Jocenilde Pereira dos Santos (Jô Santos), que traz as principais montagens do *Grupo Mutirão* em parceria com o *Gangorra*, mostra os caminhos adotados por Aldo Leite para criação em conjunto nesses dois grupos, que em vários momentos se confundem.

Conta Jocenilde Santos (1994) que Aldo Leite distribuía diversos textos teatrais entre os atores, os quais liam e depois expunham as informações do texto que

cada ator havia ficado responsável, como o número de personagens, título do texto, gênero, autor, número de atos, tempo da peça, época, local onde se passa a história, enredo, e uma breve síntese do texto (SANTOS, 1994, p. 57).

Segundo a autora, devido ao exercício da escuta do que os atores haviam percebido de cada texto, esse procedimento levava bastante tempo para finalizar. Só depois dessa etapa que se escolhia qual peça seria encenada, “e nesse ponto, sempre a maioria tendia pelo autor que durante a explanação já tocava alguns membros e pelo número de personagens que encaixasse os componentes do grupo”.¹⁵⁹ A partir da escolha do texto a ser montado seguia-se para as leituras de mesa, a partir do texto integral ou de partes dele. Nesse momento, o texto passava por modificações-reescritura dele- e/ou cortes para adequá-lo ao grupo, assim como a definição dos atores em relação às personagens. Jocenilde Santos ressalta que poucos textos escaparam da regra do corte e da sua reescritura (SANTOS, 1994, p. 57).

Sobre a definição das personagens, Jocenilde Santos diz o seguinte:

Definidos os personagens, por determinação do diretor do grupo, cada ator saía em busca de subsídios, enriquecimentos, criação da história da personagem, baseados nos dados do autor. Depois do conhecimento, descobertas de afinidades e intimidade com os personagens, tinham início os ensaios, a marcação e a encenação. Em quase todas as nossas montagens, havia trabalho de corpo, improvisações como forma de preparação para a assimilação do texto, antes de decorá-lo, busca do ritmo e do clima do espetáculo através de exercícios específicos, que facilitam o encontro da interpretação. De acordo com o estilo de cada cena, as soluções iam sendo encontradas e os exercícios eram desenvolvidos até que houvesse segurança do texto por parte do ator, o que facilitava a construção dos personagens, termo reconhecido do mestre Stanislavski, que era entendido pelos atores na prática através da prática, sustentada pela compreensão histórico-política dos personagens (SANTOS, 1994, p.58).

Conforme o relato de Jocenilde Santos- atriz que esteve entre 1975 e 1984 sob a direção de Aldo Leite- podemos apreender que após *Tempo de Espera* Leite muda seu procedimento de criação. Se observarmos a linha de criação- os procedimentos- adotados ao longo da existência desses dois grupos, quando estiveram sob sua direção, podemos perceber que aquilo que foi usado para *Tempo de Espera* foi bastante específico para aquela encenação. Até mesmo o fato de não contar com um texto teatral de estrutura aristotélica, necessitou um redirecionamento de como iniciar o processo.

¹⁵⁹ Ibid., p. 57.

Outra perspectiva que o relato de Jocenilde Santos suscita é que nas montagens do grupo aparecem uma autonomia criativa dos atores, na medida em que após a determinação de quem faria qual personagem, os atores iam em busca de informações acerca dos que iriam interpretar. A partir das informações iniciais deixadas pelos autores, os atores complementavam ou criavam uma personalidade baseada na compreensão da conjuntura estilística e temporal da peça que seria posta em cena. A assimilação corporal do texto é outro elemento importante na segurança dos atores na cena. A inserção no texto, conforme Santos (1994), não se aplica apenas à perspectiva psicológica, mas uma compreensão externa e interna. Se aqui os atores buscam em suas experiências individuais traços que possam imprimir em suas personagens, em *Tempo de Espera*, esses elementos absorvidos da realidade.

5.3.2 CENA 3 - QUADRO 2: O processo criativo de Tempo de Espera

Após as excursões do *Teatro Experimental do Maranhão* pelas cidades do interior do estado do Maranhão pelo Programa MOBREAL, Aldo Leite iniciou o processo de compreensão teórica, prática e os ensaios do seu roteiro chamado *Tempo de Espera* com atores do TEMA.

As demasiadas informações colhidas nas cidades por onde esteve se apresentando, anotações, respostas dos questionários respondidos por alunos e professores do MOBREAL, deram origem ao roteiro *Tempo de Espera*, como já abordamos neste Ato. Com ele em mãos, Aldo Leite convidou alguns companheiros seus de cena, como Lêda Nascimento, Cosme Junior, Reynaldo Faray, Lizete Ribeiro, Fátima Moraes, para essa experiência, *a priori*, desacreditada. Leite lembra que fez o convite a Faray para compor o elenco, mas o convite teria sido recusado pelo diretor do TEMA alegando não ter tempo suficiente para se encontrar com o grupo após um primeiro encontro. Em entrevista, Aldo Leite comenta que Faray teria dado algumas sugestões em relação à concepção do espetáculo, “que a gente devia começar a peça ao amanhecer, o galo cantando, e terminar ao anoitecer” (LEITE, 1978, p. 07-08).

A patente de *Tempo de Espera* é um assunto que pouco aparece nas fontes consultadas, porém há alusões a uma suposta discordância entre Aldo Leite e Reynaldo Faray a esse respeito que não é detalhado mesmo quando vêm à tona nos discursos. Esse atrito refere-se a esse momento inicial, quando Faray sugere possibilidades cênicas à criação do espetáculo, além de sua ideia de criação ter

partido de um contexto que envolvia o TEMA- as viagens pelos interiores do estado. O sucesso de *Tempo de Espera* e por outro lado a íntima relação entre esses dois artistas, evidenciam o desejo de um em receber aplausos com o *Mutirão* e a dissolução dessa contenda, posteriormente, devido à cumplicidade artística e pessoal de ambos. Lêda Nascimento, que foi atriz do espetáculo, fala sobre isso da seguinte forma:

Teve também uma certa indisposição, animosidade, digamos, de Aldo com Reynaldo em relação a autoria de algumas coisas. Porque esse trabalho nasceu muito das experiências de Aldo e nossa, nós, quando digo isso, leia-se Reynaldo também, de irmos pra apresentações na zona rural, interior. Aí Aldo..., mas a capacidade de captar essa observação, o olhar sobre isso, foi Aldo que iniciou (NASCIMENTO, 2019)¹⁶⁰.

Com a recusa de Faray em participar do trabalho, Aldo Leite convida o ator do TEMA José Inácio Moraes Rêgo, que já vinha de sucessivas apresentações junto a ele em outros espetáculos. Questionada sobre os motivos que levaram Aldo Leite a convidá-los em detrimento dos demais atores do TEMA, Lêda Nascimento responde:

Eu acho que é porque quando o Aldo fez... a gente tinha feito *Por Causa de Inês*, onde Cosme era do coro, Fátima era do coro, eu era Inês, e tínhamos feito outras peças juntos. E também ele devia confiar na gente, era também amigo e devia confiar na gente o peso do trabalho, sabia com quem tava confiando, digamos assim, porque era um trabalho que poderia beirar o caricato, ele podia beirar o exagero ou a falta ou o excesso (NASCIMENTO, 2019).

Três expressões definem, segundo Lêda Nascimento, a reunião desses artistas em torno desse novo experimento: amizade, confiança na pessoa de cada um e confiança na capacidade técnica deles para dar vida àqueles personagens em um processo distinto daqueles que estavam acostumados. Somando-se a essas qualidades, podemos acrescentar a vontade de experimentar outros procedimentos cênicos que dialogassem diretamente com a realidade política da época. Aldo Leite sabia da responsabilidade que tinha nas mãos, em termos de levar um produto teatral que agradasse a plateia que consumia os espetáculos do TEMA.

Ainda sobre a composição do elenco de *Tempo de Espera*, a atriz Fátima Moraes lembra que a sugestão do seu nome para fazer parte do espetáculo foi inesperada:

¹⁶⁰ Entrevista com Lêda Nascimento concedida a Gilberto dos Santos Martins em 12 de novembro de 2019, na cidade de São Luís, Maranhão.

Eu me lembro tão bem! Na época nós ensaiávamos uma peça infantil na academia de Ballet de Reynaldo ali na Rua do Sol, e eles chegaram e disseram assim: é tu que vai tirar a roupa. Aí eu olhei pra e disse: como é, Aldo Leite? Ele disse: tu vai tirar a roupa. Tu tem coragem? Eu disse: como é tirar a roupa? Não foi fácil. Aí Reynaldo dizia: não é tirar a roupa é só abrir a blusa. Mas, deu certo. Era só abrir a blusa (MOARES, 21/06/2022).

É importante atentarmos para o tempo histórico e suas acepções morais. Em entrevista, a atriz afirma que sua família não aceitava sua vida artística e que, por isso, nunca tinham ido vê-la no teatro. Por muito tempo seus pais e marido não souberam que Moraes fazia uma personagem no teatro que mostrava os seios ao público. Esse recorte moral nos interessa na medida em que, enquanto os demais atores não registram interferências externas ao seu processo de criação, Fátima Moraes, além do processo em si de elaboração de uma personagem, acautelava-se quanto à exposição do seu corpo (MORAES, 21/06/2022)¹⁶¹.

Nesse ínterim, o grupo de artistas, - “neste tempo não existia Mutirão, nem ideia de grupo” (LEITE, 1978, p. 08) -, soube através do diretor e ator Tácito Borralho que haveria uma mostra de teatro organizada pela FENATA (Federação Nacional de Teatro Amador), em São Luís. Aldo Leite relata que Tácito Borralho o teria chamado e perguntado se ele tinha algo para apresentar, Leite o respondeu: “olha, eu tô fazendo um trabalho com um pessoal, mas só que é meio experimental”. Borralho disse: “faz, mostra”. Com o surgimento dessa possibilidade de apresentação, Aldo Leite rememora que os atores ficaram apavorados (LEITE, 1978, p. 08). Havia uma preocupação generalizada dos atores com relação a fazer uma peça de teatro sem texto para uma um público que não estava adaptado àquilo. As reações poderiam ser as mais desagradáveis.

Eu e Cosme, depois que a gente terminou de ensaiar fomos pro abrigo e começamos a rir da preocupação do pessoal, que nós não poderíamos errar, que era o Grupo mais velho do teatro. Nós estávamos acreditando terrivelmente no trabalho, mas acreditando ao nível de um trabalho experimental. Não tínhamos ideia do que poderia surgir dali. Uma ideia que passava pela cabeça: eu achava que em quinze minutos as pessoas se mandariam e achava um negócio extremamente chato. Mesmo eu tendo cercado a coisa. [...] mesmo tendo armado um esquema dramático da coisa, eu achava que as pessoas não iam aguentar. (LEITE, 1978, p. 08).

Para a atriz Lêda Nascimento, “fui pega de surpresa, me vi fazendo uma coisa que rompia com as estruturas das coisas normalmente feitas arrumadinhas, com

¹⁶¹ Entrevista com Fátima Moraes concedida a Gilberto dos Santos Martins em 21 de junho de 2022, na cidade de São Luís, Maranhão.

começo, meio e fim. Eu achei que foi o primeiro trabalho que a gente ousou” (NASCIMENTO, 1989, p. 186)¹⁶².

Acerca da insegurança e desconfiança inicial, Facury Heluy, que trabalhou no espetáculo após a sua repercussão no Festival Nacional de Teatro Amador, em Fortaleza, em novembro de 1975, mas que teria tido uma experiência com o grupo nesse começo de processo antes de ir para o Rio de Janeiro, diz em entrevista:

(...) antes de eu sair de lá (São Luís), o Aldo já falava pra mim de uma ideia que ele tinha, que era *Tempo de Espera*, que ele já tinha mais ou menos o roteiro, que ele contava um parto que ele viu lá em Penalva que era o município dele, aí contava aquele parto pra gente lá e a gente absorvia e tal; fizemos alguns laboratórios, mas eu vim embora pro Rio. Primeiro que eu debatia com ele duas coisas: eu tava começando a escrever pra teatro, depois do *Zoo Story*, eu tava começando a escrever para teatro, estava no auge do apego da dramaturgia, aí o cara vem com o projeto sem dramaturgia, sem fala, sem nada, eu: “pô, esse cara é louco! é hora de falar, porque eu não vou falar, né?”, minha visão estreita! É hora de todo mundo gritar, panfletar, abaixo a ditadura, e o cara vem com um trabalho que ninguém fala. Achei meio louco, e disse “isso não vai dá em nada”, e vim pro Rio fazer esse curso de cinema. Aí acho que foi em 76, mais ou menos, ou final de 75, não lembro, no próprio jornal que eu trabalhava, no caderno B, que eu olho, tá uma crítica inteira numa página inteira do Yan Michalski, um cara que depois virou meu amigo, ele elogiando o *Tempo de Espera*, eu: “caralho, os cara fizeram, olha só!”, e elogiando né, a página inteira. Eu nunca vi isso. Porque eu ilustrava no *Jornal do Brasil*, de repente tive que ilustrar um trabalho que eu participei do nascedouro, que eu neguei. Eu fiquei tão paralisado que eu não illustrei nada, não illustrei não, só fiz um risco assim, aí dei a ideia da manchete: Eloquentes silêncio vindo do Maranhão (HELUY, 2020).

Três fatores são importantes destacar nos comentários de Facury Heluy: a primeira grande crítica feita à *Tempo de Espera*, atribuída aqui por Heluy ao crítico Yan Michalski; a difusão do espetáculo a partir dessa primeira crítica feita por um especialista da área em um festival expressivo, nacionalmente, e o texto sem palavras. No entanto, focaremos aqui nesta última e deixaremos para aprofundar sobre a questão da crítica nas próximas cenas, oportunamente.

A primeira decisão tomada no início dos ensaios de *Tempo de Espera* foi que essa encenação não seria levada a cabo com palavras. Essa decisão, ao mesmo tempo que assustava os atores, ela também os desafiava, na medida em que precisariam, ao longo do processo, dispor de um repertório afetivo, físico, emocional e intelectual, tecnicamente controlado.

Em diversas fontes -críticas, entrevistas, matérias jornalísticas- uma certeza vinha acompanhada nos discursos dos atores e do diretor do *Mutirão*; como esse

¹⁶²NASCIMENTO, Lêda. Entrevista. In: LEITE, Aldo. **O processo de criação de “Tempo de Espera”**. São Paulo (Dissertação de mestrado- Departamento de Artes Cênicas-ECA/USP), 1989.

registrado em Londrina, no ano de 1977: “A coisa nasceu pela própria realidade. As palavras seriam redundantes. Os gestos e as situações falam muito mais, e são mais gritantes que qualquer texto ou qualquer grito. Este trabalho exigiu muito da gente (JORNAL DE LONDRINA, 26/03/1977).

Segundo Aldo Leite, em registro do processo de criação de *Tempo de Espera* feito em sua dissertação de mestrado, finalizada em 1989, e acrescido de detalhes na coletânea *Teatro (in) Completo Vol. I*, publicada em 2008, com o roteiro em mãos, antes de determinações práticas das intenções e marcações dos atores em cena, houve um processo árduo de levantamento e discussão da temática do espetáculo. Nesse momento os atores realizaram leituras de alguns questionários feitos nas cidades excursionadas, anteriormente, os relacionando às problemáticas da condição humana no interior do Maranhão, no Nordeste e no Brasil, em geral. Nesse bojo, as experiências práticas e teóricas de cada ator contribuíram fundamentalmente para o entendimento e amadurecimento do processo criativo do espetáculo. Leite insere nesse momento a sua compreensão da teoria de Paulo Freire, segundo a qual a acepção da realidade não poderia ser vista de forma naturalizada. Foi nessa etapa, afirma Aldo Leite, que alguns pontos foram determinados, como por exemplo: a ausência da palavra e o ritmo cênico dos atores (LEITE, 1989, p. 77).

Os debates sobre os costumes, a forma de vida das pessoas das cidades distantes dos centros urbanos, onde a palavra dizia menos que a gestualidade, e a rítmica cotidiana era oposta a aceleração vista nas cidades mais urbanizadas, como São Luís, não queria dizer que a condição política de então- no Pós-1968, as violações aos direitos humanos e o silêncio compulsório foram aguçados pelo sistema ditatorial em voga-, não fosse um dos motes para essa retirada da palavra na cena e um impulso para a criação. “A peça foi imaginada desde o início sem qualquer diálogo, não por um modismo teatral, mas para simbolizar a impotência desse homem” (LEITE, 1978)¹⁶³. Aqui, poderíamos afirmar, que a palavra é símbolo de poder tanto no teatro, haja vista sua tradição ocidental apoiada nela, quanto símbolo de poder político na vida social. Ambas acepções têm suas implicações.

Doravante a compreensão ampliada da temática do espetáculo, os atores iniciaram os ensaios, começando por improvisar as cenas conforme o roteiro sugerido por Aldo Leite a partir dos personagens Mãe, Pai, Filho, Filha e Parteira. Mas, ao longo

¹⁶³Entrevista com Aldo Leite e Lêda Nascimento concedida ao jornalista Celso Araújo, do Jornal *Correio Braziliense* em 1978.

dos ensaios, houve uma pausa porque as primeiras impressões das improvisações não eram satisfatórias. Improvisar o roteiro sem o uso da palavra tornou-se o primeiro desafio dos atores. A proximidade com o cotidiano expunha os atores à busca de uma teatralidade no palco que se diferenciasse da energia corporal cotidiana, mas que aquela remetesse, levasse o público a crer nesta última. Portanto, “chegou-se a um ponto em que achávamos que o trabalho estava muito frio, porque estava muito parecido com o próprio dia a dia e a gente não sentia muita emoção em fazer” (NASCIMENTO, 1985)¹⁶⁴. A atriz Lizete Ribeiro teve a mesma impressão: “logo no princípio, nos primeiros ensaios, eu achava que era uma coisa do dia a dia, mas com o passar dos ensaios, foi uma coisa fora do sério” (RIBEIRO, 1985)¹⁶⁵.

O ator José Inácio Moraes Rêgo diz que no princípio não teve dificuldades, porque tudo parecia mero exercício teatral. Todavia, transformar esses exercícios básicos em algo crível e consistente enquanto espetáculo, ali sim, estava localizada a dificuldade no processo:

Agora, com relação ao trabalho individual, no começo foi tudo muito fácil, porque parecia um mero exercício. O difícil realmente, do trabalho, foi transformar esse simples exercício num espetáculo teatralizável, aí é que a grande dificuldade aconteceu porque a gente deveria transmitir a informação que se tinha tido do contexto do espetáculo e injetar uma emoção forte que conseguisse mostrar exatamente aquilo a que o diretor se propunha. O difícil de *Tempo de Espera* enquanto desenvolvimento de cada personagem eu acho que está exatamente nisso. Foi fácil gerá-lo, difícil foi desenvolvê-lo (RÊGO, 1985)¹⁶⁶.

Fátima Moraes diz que teve certa dificuldade em sua criação na medida em que nunca tinha passado pelas mesmas situações as quais sua personagem passava no espetáculo. Sua razoável distância social daquele contexto da peça a fazia trazer elementos que não condiziam com a situação social da sua personagem:

Eu ficava imaginando- claro que para criar uma personagem em cima duma situação que você nunca passou! – principalmente de quem vem de uma família, mesmo de classe média baixa, como era considerada na época, mas tem uma formação, e imaginar aquilo: fome, a miséria. Uma situação que eu lembro tão bem, que tem na foto, que Aldo dizia: isso aí não tem na casa de pobre. Eu lembro que a minha mãe comprava pra minha irmã a Revista Contigo e eu recortava. Essas figuras vinham no encarte. Depois alguém contestou. Porque uma pessoa com esse nível de situação não poderia ter

¹⁶⁴NASCIMENTO, Lêda. Entrevista. In: **Entrevista com o elenco de Tempo de Espera** concedida a Aldo Leite em 23 de março de 1985, em São Luís, Maranhão.

¹⁶⁵RIBEIRO, Lizete. Entrevista. In: **Entrevista com o elenco de Tempo de Espera** concedida a Aldo Leite em 23 de março de 1985, em São Luís, Maranhão.

¹⁶⁶RÊGO, José Inácio M. Entrevista. In: **Entrevista com o elenco de Tempo de Espera** concedida a Aldo Leite em 23 de março de 1985, em São Luís, Maranhão.

isso aqui. Se não tinha nenhuma tesoura pra cortar. Depois a gente trocou. Então, pra quem olha uma pessoa numa situação daquela, era simples, é detalhe, mas é preciso ter olhos pra ver, que aquele simples encarte não se encaixava naquele padrão de vida daquelas pessoas. Aí eu tive que tirar. Eram meus, mas eu tinha que montar o que eu imaginava daquele personagem. Mas, alguém chamou a atenção que aquela figura não podia. Porque, como é que uma criatura que não tem nem o que comer vai comprar uma Revista Contigo? Não pode! Então, quem bateu, bateu nessa história, nesse detalhe bem aí (MORAES, 21/06/2022).

É possível perceber personalidades da TV e outros artistas famosos- o apresentador e empresário Sílvio Santos, o cantor Roberto Carlos etc. – nas imagens a seguir, conforme relata Fátima Moraes e a retirada dessas fotos por outras:

Imagem 44 - Cena do espetáculo *Tempo de Espera*.
A menina cola fotos coloridas na parede. Grupo Mutirão (1975)



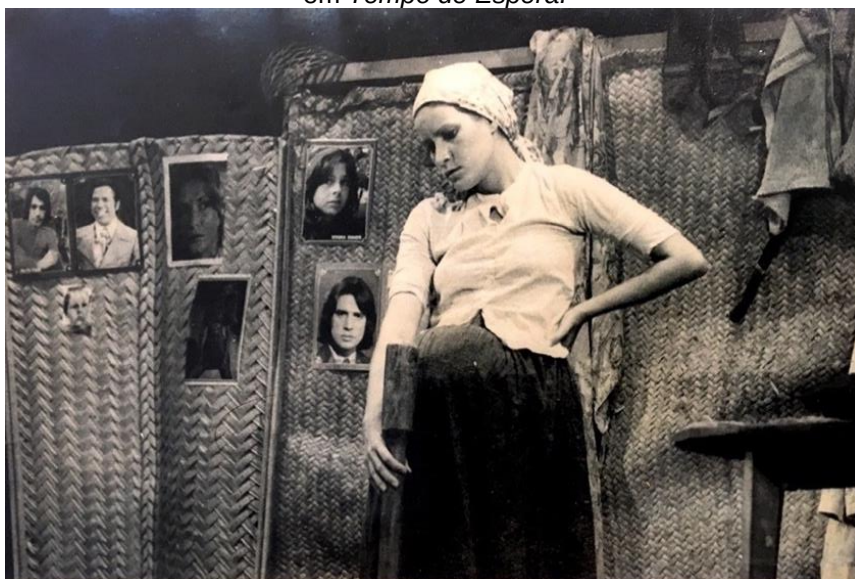
Fonte: Acervo Pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 45 Cena do espetáculo *Tempo de Espera* - Grupo Mutirão (1975).



Fonte: Acervo Pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 46 - Lêda Nascimento representando a personagem da Mãe, em *Tempo de Espera*.



Fonte: Acervo Pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 47 - *Tempo de Espera* - Grupo Mutirão (1975)

Fonte: Acervo Pessoal Aldo Leite/UFMA

Essa primeira avaliação do processo, qualificado como frio, desprovido de emoção e verdade, conforme o diretor Aldo Leite (1989, p. 77), foi tributária, segundo as diferentes entrevistas dadas pelo grupo, da falta da palavra como suporte na criação e composição do caráter das personagens. Havia dificuldade por parte dos atores em instaurar uma atmosfera cênica condizente com a temática que a peça queria mostrar sem torná-la piegas. Associado a supressão da palavra nas improvisações, Aldo Leite experimentou com os atores um ritmo de movimentação dos atores diferente do que estavam acostumados- a morosidade, a lentidão-, todos fracassados nessa primeira tentativa.

De acordo com Aldo Leite (1989), o elenco voltou para a etapa anterior do processo- da discussão sobre a condição do homem do interior e nordestino no Brasil-, mas agora dando ênfase a compreensão das personagens (LEITE, 1989, p. 77). Desse modo, o delineamento das personagens foi construído coletivamente através do conhecimento prévio que cada ator tinha a respeito deles. Funcionando como uma entrevista- realizadas repetidas vezes, ressalta Leite (2008, p. 20) - os atores eram fontes de elementos na construção de todos os papéis:

Assim, o conhecimento prévio de algumas características era passado para o outro, que por sua vez ia armazenando aquelas informações, ao mesmo tempo que contribuía com algum dado na construção do personagem do outro. Uma troca simultânea, uma corrente foi se formando (LEITE, 1989, p. 77).

Depois de aprofundarem o caráter das personagens, coletivamente, passou-se a uma nova etapa de interação entre elas. Fundamentados na cultura e no caráter daquelas personagens, discutidos à exaustão nos ensaios, os atores deram início às improvisações ainda sem palavras. A palavra, compreendida naquele momento por eles como principal veículo das emoções no palco, foi prontamente substituída apenas pela expressão corporal. O que não era mais possível transmitir na voz, transferiu-se para o excesso de emoção numa gestualidade que pareceu de imediato discrepante. Um novo intervalo nos ensaios foi necessário para novas discussões e mudanças nos procedimentos, diz Aldo Leite:

Estabeleceu-se então uma maior liberdade no decorrer dos ensaios. Não se ater exclusivamente ao roteiro, falar se necessário para complementar a ação etc. Assim, para cada gesto, olhar, foi criado um texto pelo próprio ator em cima da situação. Texto este que foi abandonado na medida em que o gesto, o olhar etc., ia sendo feito de forma adequada. Esta “forma adequada” para nós, residia no fato de dar emoção aos pequenos detalhes. Emoção que também pode ser traduzida como Verdade (LEITE, 1989, p. 78).

O equilíbrio entre a frieza e a histeria, a verdade cênica perseguida pelos atores do *Mutirão* nos ensaios, foi conduzida minuciosamente pelo diretor Aldo Leite. O equilíbrio buscado coadunava-se à crença naquilo que faziam em cena, além da dosagem da emoção correta a qual aproxima o público de realidade cênica, foi denominada entre os anos finais dos séculos XIX e inícios do XX pelo ator e diretor russo Constantin Stanislavski, de verdade cênica. “A verdade cênica é tudo em que podemos acreditar sinceramente, tanto em nós mesmos quanto em nossos colegas. Se vocês acreditarem em tudo o que dizem ou falam em cena, serão convincentes” (STANISLAVSKI, 1997, p. 93)¹⁶⁷.

A compreensão desse conceito se aproxima desse contexto, na medida em que os atores do *Mutirão* deveriam interiorizar, acreditar com sinceridade e cumplicidade entre eles na atmosfera sugerida pelo roteiro que trazia uma realidade de miséria e sub-humanidade, que embora soubessem que existia, não estavam acostumados. Conta Leite que os exaustivos ensaios, no começo do processo, em vista do exagero emocional aplicado, foi dando espaço a um equilíbrio. O emocional foi utilizado, no entanto, com um rigoroso cuidado a não o extrapolar a partir de então (LEITE, 1989, p. 78).

¹⁶⁷ STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

A atriz do espetáculo, Lêda Nascimento, comenta o alto nível naturalista- total interiorização da personagem- buscado e encontrado por ela nos ensaios que a levou a abstrair episódios jocosos e de tentativa de sabotagem que poderiam arruinar sua cena no Festival de Teatro Amador de Fortaleza, em 1975, caso estivesse dispersa:

(...) eu diria se fosse um trabalho de arte plástica seria um naturalismo, né? Porque foi muito forte nos gestos, nos passos, no sentimento interior. A gente abstraía totalmente a capital, a cidade, tanto que eu tinha um louro na época, e modéstia à parte lindo, grandão, e eu prendi uns panos velhos na cabeça, na hora do parto eles acabaram saindo, aí fazia aquele choque, aquela mulher toda esgandalhada. Então, eu dobrava a força do urro, da interpretação, da garra de parir, porque o cabelo às vezes caía, não era pra cair, tanto que tem fotos com o cabelo solto, não era. Mas, o rosto você vê que continua contrito dentro da personagem de tal forma que nada exterior atrapalhava, é incrível. Em Fortaleza, a gente teve uma adversidade, um contrário. Um cara competindo negativamente botou um gato em cena para atravessar a cena, ele sabia que no teatro tinha um gato, ele queria ganhar com o espetáculo de Fortaleza, queria competir. Um Jório, parece, um Jório Nerthal... E eu me lembro que em cima do meu pilão tinha uma cadeira e eu digo: “ele vai saltar essa cadeira”, eu fiquei preocupada. E ele começou... quando eu comecei a fazer a coisa do parto, ele começou urrar como um jumento na plateia. Você acredita que absolutamente eu abstraí como se fosse um jumento da história?! Eu fiquei com raiva... eu joguei tão bem, a gente tava nesse processo do naturalismo que me imaginei socando meu pilão com um jumento correndo atrás de uma jumenta no interior tentando alguma coisa, que era uma cena da minha vida aquele jumento. E a cortina fechou, o pote da menina que deixava pra mãe ficou perto da cortina, a cortina bateu no pote, o pote girou sobre ele mesmo girou, girou, girou até a última palavra do alto falante, que é o sexto personagem. O alto falante funcionava como um sexto personagem, dando recadinho da Igreja, do leilão do padre, recadinhos de “ó, piranha comeu peito da sua vaca leiteira, Seu Raimundo”, dava umas notícias engraçadas. Seria cômico se não fosse trágico, seria cômico se não fosse sério, umas notícias assim de “ah, fulano fugiu com a filha de Maria”, umas coisas engraçadas. O alto falante fazia o leilão e ele dizia: “dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe três”, era a última coisa, que fixa o auto falante, no três o pote desceu e a água escorreu na boca de cena, na beira do palco. O público urrou, o Jório deve ter morrido de ódio, porque o público levantou urrando achando que aquilo tava marcado, o alto falante com o pote. Porque o nervoso, o cara fechou a cortina porque todo mundo entrou no processo de nervoso por causa dos urros dele, as gaiatices dele de latir, de urrar. Aí ele fez o favor de fazer essa feliz coincidência (NASCIMENTO, 2019).

Em suas entrevistas na década de 1970 e 1980, Lêda Nascimento enfatiza a convivência dos atores, que vinham de outras experiências juntos, como um fator que favoreceu o sucesso do processo de criação de *Tempo de Espera*. A segurança obtida nos ensaios, foi testada no festival que abria as portas desse trabalho para os críticos do sudeste do país, como se referiu a atriz em suas memórias. A cumplicidade entre amigos fora dos palcos, e o comprometimento com o trabalho, reverberou no alcance de cenas que precisariam dessa qualidade. Na imagem abaixo pode-se visualizar a

posição de Lêda Nascimento quanto aos seus cabelos escorregam do acessório que usa na cabeça.

Imagem 48 - A atriz Lêda Nascimento (Mãe), em *Tempo de Espera*



Fonte: LEITE, Aldo de Jesus Muniz. *Tempo de Espera*. São Luís (MA): Prefeitura Municipal de São Luís, 1980¹⁶⁸.

Conforme Aldo Leite, mesmo depois de finalizados os ensaios e terem feitas várias apresentações, a encenação foi sofrendo ajustes, foram discutidas as cenas e melhoradas (LEITE, 1989, p. 78), o que nos leva a crer que o roteiro que hoje se tem acesso sobre essa encenação é, provavelmente, resultado de diversos tratamentos realizados pelo autor e pelos atores do trabalho.

Outro aspecto importante a destacar e que, definitivamente, coloca em posições opostas os diretores Aldo Leite e Reynaldo Faray, é a liberdade criativa dada aos atores na composição dos seus personagens e o discussão de todas as etapas do processo por todos do grupo, sem hierarquia.

Para Lizete Ribeiro, “eu pude criar alguma coisa de mim, juntamente com os colegas. Nunca até então, pude realizar algum trabalho em que eu pudesse criar, idealizar, nunca...” (RIBEIRO, 1985, p. 188-189). A atriz ressalta que não era por falta de capacidade, mas de oportunidade. Porque antes era “faz isso, faz aquilo”, todavia, em *Tempo de Espera* teria sido uma experiência diferente. “Eu pude arrancar qualquer coisa de mim, juntamente com o diretor, juntamente com o elenco todo” (RIBEIRO, 1985, p. 189). Lizete Ribeiro interpretou a personagem Parteira, em *Tempo de Espera*, a qual é a única personagem que tem sua etnia declarada no roteiro. É imperiosa a dúvida se Aldo Leite declara a Parteira, como uma Preta-Velha, por causa de Lizete

¹⁶⁸LEITE, Aldo de Jesus Muniz. **Tempo de Espera**. São Luís: Prefeitura Municipal de São Luís, 1980.

Ribeiro, que era negra, ou se ele estava se referindo a tradicional expertise na sabedoria popular dominada por mulheres negras no Maranhão de então, mas aberta a outras etnias na peça. Ao longo da trajetória de *Tempo de Espera* outras atrizes fizeram esse mesmo personagem, como Ana Mineu e Laura Victor- esta última também negra- e outras não negras, como é o caso da atriz Iola Maia que fez uma participação em 1976.

Imagem 49 - Da esquerda para direita, Lizete Ribeiro (com uma bolsa escura na mão), Aldo Leite, Lêda Nascimento, Fátima Moraes, José Inácio Moraes Rêgo e Cosme Junior.



Fonte: Acervo Aldo Leite/UFMA

Imagem 50 - Em cena, os atores Cosme Júnior, Lêda Nascimento (deitado), Waldetti Cantarelli e Iola Maia- *Tempo de Espera* (1976).



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 51- Cena de *Tempo de Espera* (1976).



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 52 - Em cena os atores Cosme Junior e Iola Maia



Fonte: Acervo Aldo Leite/UFMA

Antes dessa experiência, Lizete Ribeiro- entre os artistas da cidade conhecida como Lili- atuou como cantora no SESC/SENAC, em São Luís, foi vedete e secretária de Reynaldo Faray na TV local- TV Difusora- na década de 1960 e, a convite dele, iniciou sua carreira como atriz no *Teatro Experimental do Maranhão* (TEMA) por volta de 1964. Participou do movimento teatral de São Luís durante trinta anos antes de falecer no início da década de 1990 (PERFIL CULTURAL E ARTÍSTICO DO MARANHÃO, 2006, p. 40).

De volta ao processo de criação, José Inácio alerta que a ideia de “processo” para eles veio com *Tempo de Espera*. Anteriormente, a preocupação com a estética do espetáculo, essencialmente bem feita, suplantava qualquer outra possibilidade. A acepção do espetáculo se bastava na cabeça do diretor, aos atores cumpria pô-las em prática (RÊGO, 1985, p. 195). Em complemento a fala desse ator, Lêda Nascimento fala da responsabilidade que eles sentiam na criação e na trajetória de *Tempo de Espera*, algo não demandado a eles nas experiências com o TEMA. Assim, diz ela: “Nós nos tornamos muito mais responsáveis naquilo que contribuímos, que ajudamos a formar, a compor. Antes fazíamos um trabalho onde a clientela também já esperava o belo. E essa clientela também é prejudicada de certa forma, porque cria um vício”(NASCIMENTO, 1985, p. 196).

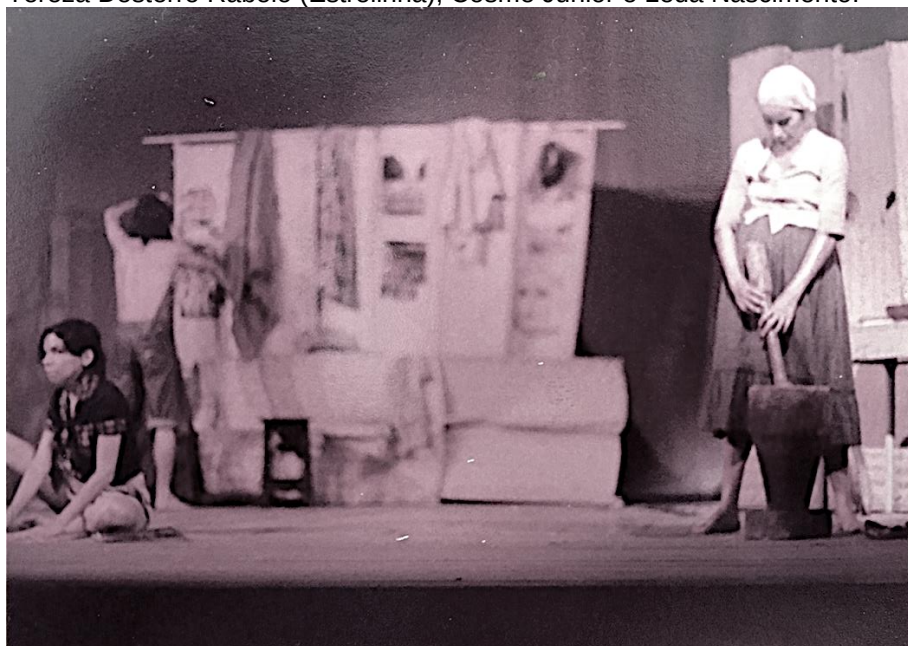
Sobre uma suposta horizontalidade nas relações no processo de criação, José Inácio Moraes Rêgo diz algo interessante e que resume bem o clima do *Grupo Mutirão* em seu começo:

(...) foi uma coisa que brotou de cada um de nós. Era exatamente um prolongamento de nós próprios, inclusive porque a gente podia discutir; quer dizer, Aldo não estava colocado lá em cima, no alto do seu lugar de diretor e autor. Não, ele estava conosco, discutindo, vivenciando, participando exatamente da criação de cada personagem, de dar continuidade ao trabalho de cada um (RÊGO, 1985, p. 197).

Essa criação compartilhada e flexível não queria dizer que Aldo Leite não fosse o responsável pela supervisão do trabalho. Ele assumia o comando dos ensaios e mediava as discussões sobre a teoria e a prática derivadas das questões que iam surgindo com o andamento dos ensaios. A atriz e professora Ana Tereza Destêrro Rabelo (Estrelinha)- atriz do *Gangorra* que interpretou o papel da Filha no espetáculo após o retorno do grupo da Europa em 1977- diz em entrevista para este estudo que Aldo Leite era um diretor bastante rígido e comprometido com o bom desempenho do

ator na cena. Segundo a atriz, ele era um diretor de ator, ou seja, tinha um olhar minucioso sobre a interpretação dos atores, distinto de outros diretores com os quais a atriz havia trabalhado em que faziam questão da encenação ser evidenciada em detrimento de uma execução satisfatória dos atores no palco. Com Aldo Leite, nesse momento, a experiência foi diferente. “(...) eu entrava em cena me tremendo todinha com medo de errar, medo dele me dar um grito. (...) Não é que eu tivesse medo, eu tinha respeito pelo trabalho dele e ele também tinha muito respeito por mim e pelo meu trabalho (RABELO, 26/11/2019)¹⁶⁹.

Imagem 53 - Cena de *Tempo de Espera* (Grupo Mutirão). Da esquerda para a direita, os atores Ana Tereza Destêrro Rabelo (Estrelinha), Cosme Junior e Lêda Nascimento.



Fonte: Acervo Aldo Leite/UFMA

Ana Tereza Destêrro Rabelo (Estrelinha), traz um dado que consideramos importante, tomando como referência a entrada dessa atriz no processo- a discussão e reflexão constante do espetáculo. Estrelinha só participou do elenco de *Tempo de Espera* no ano de 1977 após toda a repercussão do grupo no Brasil e na Europa, e, no entanto, a atriz enfatiza que havia uma constante discussão estética e temática do espetáculo, dando a entender que a encenação ainda estava suscetível a mudanças (RABELO, 26/11/2019). Sobre isso, diz a atriz:

Fiz parte do corpo com minha simplicidade, ingenuidade. Não entrava no mérito das questões deles, eu só escutava, eles discutiam muito, muito, muito, mas eu não discutia. Discutia-se o trabalho, eu nunca dei nenhum

¹⁶⁹Entrevista com Ana Tereza Destêrro Rabelo concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 26 de novembro de 2019, em São Luís, Maranhão.

pitaco só recebia o que eles me diziam. Eles discutiam só sobre o trabalho, questão estética, o tempo todo a questão estética como ia ser; era muita discussão antes de qualquer trabalho eu achava muito bonito. Por isso que ficava um trabalho sólido, orgânico, porque antes eles discutiam demais. Quando entravam em cena já sabiam o que fazer, era muita discussão de coisas que dão certo que não iam dar, do personagem que podia ser assim que podia ser assado, todos eles muito inteligentes. Leda, Cosme, meu deus, aquele cara! também ele comia livros. Cosme era um cara que vivia lendo eternamente, não parava, li os clássicos, lia tudo. Ele era muito inteligente (RABELO, 26/11/2019).

Em suas memórias, Estrelinha diz que é até problemático referir-se ao elenco de *Tempo de Espera* como amadores, porque via neles um raro alto grau de comprometimento, respeito, ética, estudo e amor ao teatro que os colocava em um lugar de muito respeito dentro do movimento teatral de São Luís na segunda metade do século XX.

Tanto Ana Tereza Destêrro Rabelo (Estrelinha), que foi a última intérprete da personagem Filha- antes dela, Fátima Moraes, Waldetti Cantarelli e Zezé Lisboa já haviam feito o mesmo personagem-, quanto Laura Victor, que também entrou no espetáculo no mesmo período que Estrelinha, trazem, em entrevista, um aspecto curioso a respeito desse processo de *Tempo de Espera*, quando são perguntadas sobre como foi o convite para participar do espetáculo e como foi o processo de criação para elas, haja vista suas entradas terem sido muito tempo depois do processo inicial de criação do espetáculo. Elas responderam da seguinte forma sobre o convite:

Eu fazia parte do Gangorra, Aldo dirigindo, aí ele me convidou. Ele fazia essa parceria do Gangorra com o Mutirão, aí eu fui convidada para Tempo de Espera porque Zezé (Lisboa) não podia. Não foi fácil me convidar, porque ele teve que conjugar com todos se realmente eu serviria para aquilo, que não eram só os quatro, e tinha um monte de gente também a redor da peça, tinham outras pessoas, eram assessores que ajudavam Aldo na peça e pessoas que gostavam e que se voluntariavam para assessorar. Aldo conversou muito comigo sobre a questão. Eu era muito jovem e tava entrando na coisa de atores que já tinham muito tempo no teatro com Reynaldo Faray e Aldo, etc., e eu era muito jovem, muito menina entrasse numa coisa muito grandiosa que para mim era muito grandiosa e para eles também tava sendo muito grandiosa. Então, Aldo conversou muito comigo quando eu entrei para fazer a menina (RABELO, 26/11/2019).

(...) me fez o convite se eu aceitava, mas nem me falou qual era o papel que eu ia fazer. Porque nós começamos primeiro tendo familiarização com o texto depois ele ia sugerindo o papel para cada pessoa. Quer dizer, na visão dele e na aceitação também do artista, “na minha mente eu vejo fulano de tal que dá para fazer X papel”, aí, “o quê que tu achaste, na leitura, tu te identificaste com o quê?”. Às vezes a gente dizia com qual personagem a gente tinha se identificado e às vezes não, “até agora ainda não me identifiquei com nenhum,

aí ele “não porque eu vi em ti a figura de X, papel, e ia desenvolvendo (VICTOR, 15/10/2019)¹⁷⁰.

Ambas oriundas do *Grupo Gangorra*, as atrizes passaram por um cuidadoso processo de observação e verificação de suas habilidades antes de comporem o elenco de *Tempo de Espera*. Nas memórias de Laura Victor é possível perceber já o método adotado por Aldo Leite no grupo para a criação dos seus espetáculos, conforme mencionamos no **Quadro 1**, método este distinto do que foi acessado em *Tempo de Espera*, em 1975. Em 1977 e 1978, os atores do *Mutirão* já usufruíam de uma imagem respeitosa no meio teatral amador de São Luís, tanto pelo sucesso e prêmios no Sudeste, quanto a sua viagem para outros países. Essa distinção é mostrada no comentário de Estrelinha quando foi preciso que substituísse outra atriz no espetáculo.

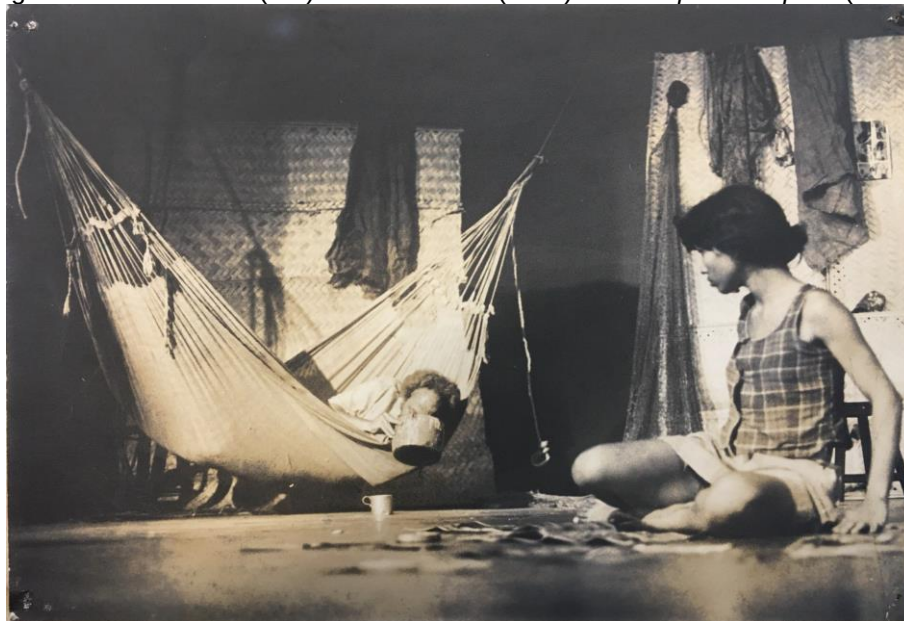
Imagem 54 - Waldetti Cantarelli (Filha) e Cosme Júnior (Filho) em *Tempo de Espera* (1976)



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

¹⁷⁰Entrevista com Laura Victor concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 15 de outubro de 2019, em São Luís, Maranhão.

Imagem 55- José Inácio (Pai) e Zezé Lisboa (Filha) em *Tempo de Espera* (1977)



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Se Aldo Leite adotou um procedimento até então inovador na criação do seu espetáculo em 1975, com essas substituições de atores ao longo da trajetória desse espetáculo, ele resgata a essência do amadorismo ludovicense já visto nas experiências de Cecílio Sá desde a década de 1930 e Reynaldo Faray a partir de fins de 1950. As atrizes Estrelinha e Laura Victor nos permitem conjecturar um processo desviante da lógica adotada no começo da criação de *Tempo de Espera*:

Ele me contou, eu lembro que ele sentou comigo e contou que tudo, qual era a história, eu nem peguei o roteiro nem nada; aí ele me contou qual era história, eu já tinha assistido umas duas vezes ou três, eu nem os conhecia quando eu assisti, aí eu já tinha assistido umas duas vezes ou três na primeira vez, aí depois eu voltei novamente, e tive a mesma sensação e aquela coisa você volta e vê o mesmo espetáculo, você não vê o espetáculo de forma diferente. Ele me contou como é que era e como era a minha cena, o que que eu ia fazer, a menina faz isso e isso, ela levanta em tal momento ela bota a revista, ela bota a figura lá e depois ela escuta o som.... Era só isso que ele me dizia, porque minha cena era só isso. Eu ficava de costas o tempo inteiro para mãe, eu não tinha nenhuma comunicação com a mãe e nem com próprio pai, só quando ele tossia que algumas vezes que eu olhando para ele, mas ele ficava de certa forma lá na rede, quem cuidava mais dele na verdade era a mãe, o filho também não ligava muito para o pai, e o pai caía da rede na hora que ela tinha um parto que era um parto brutal e a filha ajudava nessa hora; então ele me dizia o que era onde é que era que eu tinha me posicionar como atriz, como filha, aí eu fui só fazendo assim nos ensaios (RABELO, 26/11/2019).

Teve pessoas que fizeram que eu não conheço, não cheguei a conhecer. (...), porque eu não vi, eu não cheguei a assistir. Porque o processo de criação, a criatividade foi minha em cima do personagem, porque a gente fazia muito esse trabalho, esse exercício de se identificar com o personagem, aí quando não estava bem claro, não tava acentuado, aí ele dava um toque “olha, tal momento, tal fala era melhor que você pudesse ser... tenta para ver se não é

melhor”, e assim a gente ia até descobrir e se familiarizar com o personagem (VICTOR, 15/10/2019).

A criação coletiva experimentada com o elenco original de *Tempo de Espera* foi diferente da coletividade experimentada por essas atrizes no ano de 1977. O caráter improvisacional e estudos voltadas para a questão da condição social e cultural do homem nordestino, dá espaço para explanações unilaterais vindas do diretor. A prática de leitura coletiva de textos teatrais desenvolvida dentro do *Grupo Gangorra* substituíra toda a preparação psicofísica dos atores realizadas em 1975.

Conforme lembram Estrelinha e Laura Victor, a liberdade criativa resumia-se àquilo que já tinham visto do espetáculo, das orientações gerais de Aldo Leite ou experiências pessoais, como foi o caso de Laura Victor, que criou a sua Parteira baseado naquilo que entendia do que fosse uma parteira; “era o imaginário, nesse tempo eu não era casada, nunca tinha tido filho. Imaginava e fui criando e a coisa deu certo” (VICTOR, 15/10/2019). Estrelinha diz em entrevista para este estudo que só foi ter conhecimento da existência de um roteiro só na década de 1980, quando foi publicado o roteiro da peça. Antes disso, seguia só debates dos atores e as orientações do diretor (RABELO, 26/11/2019).

As explosões vindas de Aldo Leite nos ensaios, o debate aberto e franco entre os atores, a entrega verdadeira ao trabalho e o amor incondicional ao teatro, caracterizou o processo de trabalho desse grupo amador de sucesso na década de 1970 e 1980.

5.4 CENA 4 - O primeiro ruído de caminhão que passa”: Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA)

Quanto à posição da FENATA dentro de uma política global de teatro, há muito a dizer. Todo pensador autêntico vê sempre o mundo a partir de sua realidade nacional. Ora, fala-se muito em “cultura nacional” ou “cultura brasileira”. Seria ilusão ingênua ou mistificação deliberada? Sabemos ser insuficiente qualquer teoria global de cultura que não venha ligada a uma prática de aculturação capaz de encaminhar à superação da duplicidade atual entre uma cultura “de elite” e a cultura popular. É esta defasagem que exige enorme esforço de descolonização interna, dando também vez e voz a elementos marginalizados, ou situados fora dos ‘grandes centros’, para que deles possa surgir uma expressão criativa e autenticamente renovadora; e, para isso, só agindo de modo a estabelecer relações e uma forma de comunicação que seja fecundante e geradora. Em outros termos: uma ação cultural verdadeira é a que tem por objetivo colocar o maior número possível de pessoas em condições de inventar, criar, agir (KÜHNER, 1987, p. 70-71).

Às 20h, do dia 07 de outubro de 1975, ocorreu a estreia de *Tempo de Espera* no Teatro Artur Azevedo, em São Luís do Maranhão. A estreia aconteceu dentro da programação do I Festival Estadual de Teatro Amador ocorrido entre os dias 29 de setembro e 08 de outubro desse mesmo ano (O IMPARCIAL, 29/10/1975). As três primeiras exhibições de *Tempo de Espera*- que estavam ligadas às transformações no setor cultural nacional voltadas para o teatro amador- foram cercadas de um simbolismo cultural fulcral que se ocorridas em outras condições provavelmente os impactos, em termo de sucesso, seriam outros.

Após o Ato Institucional nº 05 (AI-05), em 1968, os níveis de controle social e repressão às forças contrárias ao regime vigente tomaram proporções mais violentas e atomizadas. Se por um lado o número de mortos, desaparecidos aumentaram e o clima de silêncio se instalou nos diversos setores da cultura no Brasil, outros mecanismos de controle despontaram no período como forma de reforço à repressão física- o investimento em aparelhos ideológicos de Estado.

A escritora e pesquisadora mineira Maria Helena Kühner, ao esboçar um quadro acerca das principais transformações culturais ocorridas no Brasil na primeira metade da década de 1970, aponta cinco investimentos fundamentais por parte do governo federal como tentativa de manter a ordem e a segurança nacional- princípios que sustentavam a lógica ditatorial: 1. O crescimento na ação do aparelho de Estado manifestada no desdobramento de novos órgãos e instituições (TV-Educativa; Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e reforço nas instituições existentes, como o caso do Serviço Nacional de Teatro (SNT), redirecionando-o a uma política específica para o setor. 2. O favorecimento a expansão dos meios midiáticos, principalmente TV e rádio. Além disso, no intuito de garantir o controle ideológico nacional, as concessões às redes de TV's começaram a imprimir uma ideia de unidade nacional através de uma programação unificada. 3. Estimulou-se o aumento da tecnologia, que funcionou a partir de então como suporte na repressão, como os micro aparelhos de filmagem, escuta etc. (KÜHNER, 1987, p. 22-23).

Somados a esses, Maria Helena Kühner coloca como quarto investimento o estímulo à tecnocracia, o que segundo a autora, aumentou o número das universidades, cursos de formação técnica e profissional e a tentativa de cooptação dos intelectuais pelo Estado. E por fim, ela salienta que o crescimento do Estado passou por um processo de radicalização e centralização das ações, buscando garantir a hegemonia desejada pelo governo federal. Essa radicalização- controle e

censura aos meios de produção artístico-cultural, ações violentas e pressão dos órgãos de informação sobre os artistas e intelectuais-, tinha como apoio a centralização das decisões voltadas para esse setor, como por exemplo a aproximação das diversas linguagens artísticas em um só órgão (FUNARTE). Essas transformações na política cultural brasileira traziam em seu bojo, a repressão, a coação, a massificação e a despolitização, como “linhas cruzadas que emaranhavam o tecido cultural da época” (KÜHNER, 1987, p. 23-24).

Na esteira das mudanças no âmbito institucional da cultura, em 1974 foi criada a Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA), a qual foi idealizada na gestão do empresário e produtor teatral Orlando Miranda, no Serviço Nacional de Teatro-SNT. A ideia foi capitaneada por Maria Helena Kühner, com o apoio dos demais assessores da direção, como Carlos Miranda, João Ruy Medeiros, Roberto Cleto e Aldomar Conrado (KÜHNER, 1987, p. 25).

A utópica busca por uma união nacional dos grupos experimentais, marginais de teatro, como forma de compreender a sua estruturação e organização, alimentou a ideia da criação de um órgão nacional voltado para esse nicho. A FENATA visava incentivar, promover, difundir e representar o teatro amador em âmbito nacional. Órgão federal criado pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), em parceria com entidades representativas do setor público (Fundações Estaduais de Cultura) e sociedade civil (artistas amadores), a FENATA foi criada para dar visibilidade aos artistas amadores do Brasil, e assim, possibilitar a discussão de políticas culturais democráticas a partir das demandas deles. A FENATA buscava saber quem eram os artistas amadores de todas as regiões do Brasil que já vinham exercendo seu ofício, mas não de maneira organizada enquanto classe, e em quais infraestruturas desenvolviam seus trabalhos.

No entanto, como criar condições para que essa entidade viesse a ter uma real e verdadeira representatividade e em nome de quemalaria e agiria? Como se utilizar de um sistema sem ser tragado por ele? Como evitar que, em tempos de reforço das instituições que mantinham a ditadura, se tornasse mais uma entidade oficial à serviço desse regime? Como assegurar uma autonomia aos grupos na gestão e no encaminhamento do movimento? Estas eram algumas das perguntas que surgiram nas primeiras reuniões para dar início ao projeto.

Maria Helena Kühner, que fez parte da comissão do SNT que propôs a criação dessa federação, organiza em seu livro *Teatro Amador: radiografia de uma realidade*

(1987)¹⁷¹, a trajetória da criação desse órgão e faz avaliações sobre o seu processo de implantação e consolidação no Brasil, diz que a FENATA estruturou-se em três níveis de organização: um Conselho Administrativo e um Conselho de Grupos, de âmbito nacional, representando a Federação; Coordenações Regionais e Comissões ou Representações Estaduais (KÜHNER, 1987, p. 36).

O Conselho Administrativo era formado por representantes eleitos pela Coordenação Regional que estavam ligados à administração pública- Fundações, Secretarias de Educação e Cultura, Universidades etc.-, e/ou à prática teatral. Esse Conselho tinha a atribuição de mobilizar os recursos da comunidade local e planejar a sua utilização.

Desse modo, cabia a esse Conselho pesquisar os recursos humanos, financeiros e materiais da região passíveis de serem canalizados para o teatro; analisar a viabilidade e formas de sua utilização; estabelecer contatos com entidades e órgãos públicos e privados; promover convênios e avaliar seus resultados; identificar, em contato com o Conselho de Grupos, os pontos de estrangulamento da estrutura regional e suas formas de superação; providenciar locais e instalações necessários; distribuir o material didático (livros, revistas, etc.) obtidos; buscar e/ou oferecer assistência técnico-didática (cursos, bolsas de estudos). Além disso, deveriam elaborar os relatórios informativos para as reuniões dos Conselhos e providenciar seu envio ao Serviço Nacional de Teatro e aos grupos da região; divulgar, por todos os meios, o teatro, aproveitando as festas e promoções de qualquer natureza no local; e por fim, promover e organizar as atividades específicas de sua função. Este conselho foi formado pelas seguintes representantes: Márcio Souza (Amazonas), Luiz Haroldo Serra (Ceará), João Augusto de Azevedo (Bahia), Jota Dangelo (Minas Gerais), Athanazildo Corrêa Neto (São Paulo), Sale Wolokita (Paraná) e João Antônio de Lima Esteves (Distrito Federal)¹⁷².

No que tange ao Conselho de Grupos, este era estruturado por diretores de grupos de teatro amador, que eram eleitos para representar cada Coordenação Regional e tinha como função o planejamento, coordenação e centralização de intercâmbio com o teatro amador da região, em termos regionais e nacionais.

¹⁷¹KÜHNER, Maria Helena. **Teatro Amador**: radiografia de uma realidade. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

¹⁷² Ibid., p. 36-41.

Ao Conselho de Grupo cabia realizar o levantamento global e permanente dos grupos atuantes na região; entrar em contato com eles para conhecer suas condições de trabalho, necessidades e aspirações; levantar, em conjunto com eles, as possibilidades de desenvolvimento e encaminhamento das soluções; recolher os relatórios dos grupos regionais para posterior encaminhamento ao Conselho Administrativo, a fim de que, a partir destes, possa ele elaborar seu relatório. Era função desse Conselho estimular a criação de novos grupos e orientá-los em sua organização; estimular os grupos a buscar e efetivar processos de autossustentação financeira, a fim de que, se concretize, na prática, a autonomia de funcionamento de cada um; estimular o maior contato dos grupos com a sua realidade regional, a fim de que o produto do trabalho deles contribua efetivamente para o desenvolvimento de sua própria cultura; estimular a troca de experiências entre os grupos; buscar, em discussão com os demais, criar um instrumental adequado de avaliação dos trabalhos realizados e informar e orientar, com base nas necessidades visualizadas e avaliação realizada, os elementos capazes de fornecer-lhes auxílios e dotações. Pertenciam a esse Conselho: Cláudio Barradas (Pará), Tácito Borralho (Maranhão), José Francisco de Paula Cavalcanti (Pernambuco), Shail Saud (Rio de Janeiro), Antônio Piso (São Paulo), Neusa Aparecida Casagrande (Paraná) e Carlos Fernando Magalhães (Goiás) (KÜHNER, 1987, p. 37-41).

As Coordenações Regionais- formada por dois membros de cada Conselho- estariam responsáveis pela estrutura e planejamento global da região, ao nível de grupos e instituições, relacionando os dois setores. Para isso, essas Coordenações Regionais contavam com o apoio das Representações Estaduais que, igualmente, eram constituídas por dois representantes (KÜHNER, 1987, p. 38). As Coordenações Regionais eram divididas em um número de sete regiões, organizadas da seguinte forma: 1R- Acre, Rondônia, Amazonas, Pará, Amapá e Roraima. 2R- Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte. 3R- Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia. 4R- Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro. 5R- São Paulo. 6R. Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. 7R- Goiás, Brasília e Mato Grosso (KÜHNER, 1987, p. 332).

De acordo com Maria Helena Kühner, por determinação do diretor do Serviço Nacional de Teatro, Orlando Miranda, a partir da criação da Federação Nacional de Teatro Amador todas as solicitações e reivindicações por parte dos grupos amadores do Brasil dirigidas ao SNT seriam por meio da FENATA. Os eventos, festivais

estaduais e regionais, todos deveriam ser reconhecidos, apoiados e coordenados por essa instituição. No que diz respeito ao MOBRAL Cultural, os grupos contratados também deveriam, a partir de então, ter seus contratos mediados pela FENATA (KÜHNER, 1987, p. 46). Sobre esse último ponto, embora as fontes mostrem que houve a participação do *Teatro Experimental do Maranhão* no programa MOBRAL Cultural, não foi possível acessar fontes consistentes que provem a ligação desse grupo com o movimento federativo organizado local. É possível conjecturar que essa regra não tenha sido seguida devido a incipiente organização do movimento local ou pelos interesses de classe já mencionados neste estudo.

As desconfianças, as dificuldades para implantação e mapeamento dos grupos amadores pela entidade, a falta de compreensão do poder público, o que fragilizava o projeto, exigiu da FENATA uma reavaliação dos procedimentos adotados. Assim, um ano após a sua criação, em novembro de 1975, a Federação decidiu reunir todas as Regionais em um grande festival de teatro na cidade de Fortaleza, no Ceará - I Festival Brasileiro de Teatro Amador. Nesse festival, além de oportunizar o encontro, o intercâmbio entre os grupos amadores- finalidade pouco exitosa anteriormente nos estados-, foi o momento do encontro do Conselho Diretor avaliar os relatórios do que havia sido feito nas regionais.

Para participar do Festival Brasileiro, os grupos deveriam passar por duas triagens obrigatórias antes: festival estadual e regional. Em cada festival estadual seriam selecionados de um a três espetáculos, dentre os mais representativos do estado, para concorrerem ao regional. Nesse último, seria escolhido o mais representativo de cada região para daí então ser levado à fase nacional. A participação na fase nacional já garantiria aos grupos o Prêmio MEC, no valor de Cr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros) como auxílio para a realização de mais 20 apresentações em suas regiões de origem (KÜHNER, 1987, p. 69-70).

Foi nesse contexto de tentativa de organização, amostragem, intercâmbios e discussão de políticas voltadas para o amadorismo brasileiro, que *Tempo de Espera* despontou e foi apreciada. Sem essas condições, é possível que o *Grupo Mutirão* enfrentasse percalços ainda mais complexos para vencer a redoma geográfica, financeira e do preconceito que limitava os grupos amadores da época.

O I Festival Estadual de Teatro Amador do Maranhão foi uma promoção da Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA), com o apoio local da Fundação Cultural do Maranhão- então gerido pela escritora e poetisa Arlete Nogueira da Cruz-

, e organizado pelos artistas maranhenses Tácito Borralho, Wilson Martins e Aldo Leite. Ainda como ação ligada a esse festival estadual, dois dias antes do início da programação do evento, dia 27 de setembro, ocorreu, conforme registra a imprensa local, o I Encontro de Diretores de Teatro Amador do Maranhão, que nessa ocasião discutiram a complexa realidade do teatro amador no Maranhão, tendo como pauta: sugestões e críticas à FENATA; manifesto sobre a premiação das peças durante o Festival; e o quadro da realidade teatral de São Luís, bem como a definição de uma política para o teatro amador. Participaram do encontro de diretores: Valter Silva, Francisco Lindolfo, Gislinaldo Moreira (Gigi Moreira), Ivone Miranda, Tácito Borralho, Aldo Leite, Wilson Martins, Marly da Conceição, Jamil Jorge, Nonato Pudim e Alfredo Pereira (O IMPARCIAL, 28/09/1975).

Sobre a articulação político-cultural debatida no Encontro de Diretores e as dificuldades de integração dos artistas amadores do Maranhão como um todo, Tácito Borralho, em entrevista ao Jornal *O Imparcial*, edição de 28 de setembro de 1975, explica que o Encontro Estadual de Diretores estava se propondo a oferecer um maior intercâmbio e conhecimento da realidade dos grupos de Teatro Amador do Estado do Maranhão. Para o entrevistado, ainda havia no seio da sociedade e, por parte das autoridades maranhenses, certo descrédito com relação ao grupo amadores e que os amadores do interior sofriam muito mais com a falta de recursos das prefeituras, o que dificultava a articulação desses grupos com o movimento teatral de São Luís. Complementa o artista que, na ocasião do I Festival de Teatro Amador, a nível Estadual, estavam tentando colocar em prática uma política de valorização do teatro amador maranhense que superasse a simples ideia de um intercâmbio (O IMPARCIAL, 28/09/1975).

Imagem 56 - Imagem dos diretores e atores do I Encontro de Diretores de Teatro Amador do Maranhão.



Fonte: Jornal *O Imparcial*, de 30 de setembro de 1975.

O I Festival Estadual de Teatro Amador contou com a presença de grupos de diversas cidades do Maranhão, como a AMAI (Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais- São Luís), com a peça *O Erro da Integridade*; OTAM (Organização Teatral dos Artistas Maranhenses- São Luís), com a peça *Uma mulher em três dimensões*; TPM (Teatro Popular do Maranhão- São Luís), com *A Beata Maria do Egito*; LABORARTE (Laboratório de Expressões Artísticas- São Luís), com *João Paneiro*; GUTEJO (Grupo Teatral de São João dos Patos- São João dos Patos), com *Édipo Rei*; GRAP (Grupo Apolônia Pinto- São Luís), com *Salário do Pecado* (Criação Coletiva); CARJ (Grupo Teatral de São José de Ribamar- São José de Ribamar), com *Antônio, meu Santo*; TEA (Teatro Experimental Anilense- São Luís), com *Um quarto de empregada*; GRITA (Grupo Independente de Teatro Amador- São Luís), com *Maranhão em dois Tempos*; TEMA (Teatro Experimental do Maranhão- São Luís), com *Tempo de Espera*. Diz o jornal *O Imparcial*, de 25 de setembro de 1975, que as cidades de Caxias, Arari e Cururupu participaram apenas com a presença dos seus diretores, devido à falta de tempo para conclusão da montagem dos seus espetáculos (O IMPARCIAL, 25/09/1975).

Imagem 57- Cena do espetáculo *Édipo Rei*, do Grupo Teatral de São João dos Patos.



Fonte: Jornal *O Imparcial*, de 04 de outubro de 1975.

Imagem 58 - Anúncio da apresentação *Édipo Rei*, do Grupo Teatral de São João dos Patos.



Fonte: Jornal *O Estado do Maranhão*, de 02 de outubro de 1975.

Imagem 59 - Cena do espetáculo *Édipo Rei*, do Grupo Teatral de São João dos Patos.



Fonte: Jornal *O Estado do Maranhão*, de 02 de outubro de 1975.

Imagem 60 - Cena do espetáculo *Maranhão em dois tempos*, (GRITA)



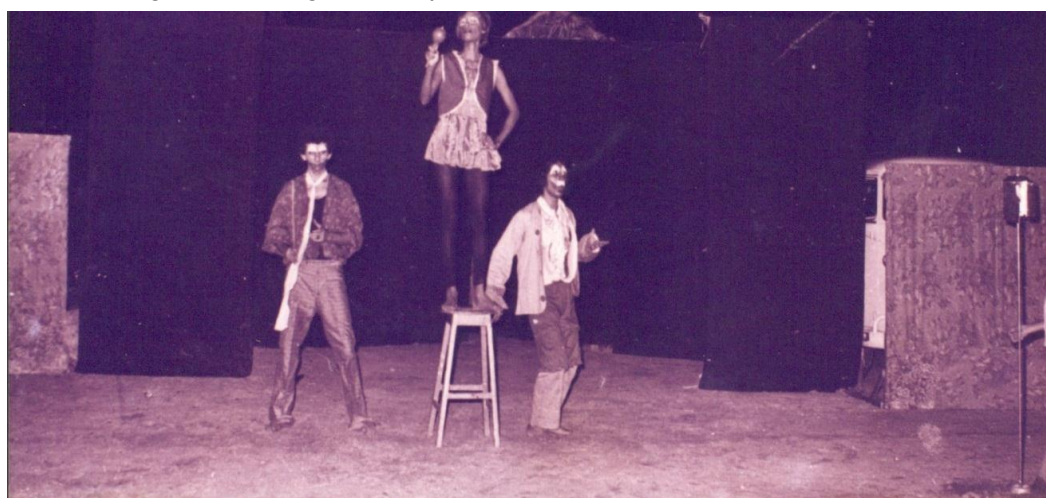
Fonte: Jornal *O Estado do Maranhão*, de 04 de outubro de 1975.

Imagem 61 - Foto de divulgação do espetáculo *João Paneiro*, do LABOARARTE



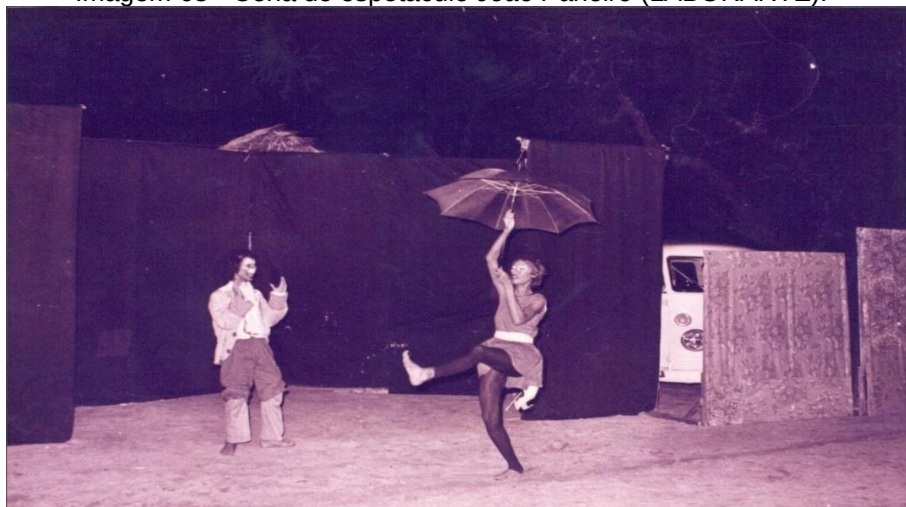
Fonte: Jornal *O Estado do Maranhão*, de 18 de setembro de 1975.

Imagem 62 - Imagem do espetáculo *João Paneiro*, do LABOARARTE.



Fonte: Arquivo pessoal de Tácito Borralho.

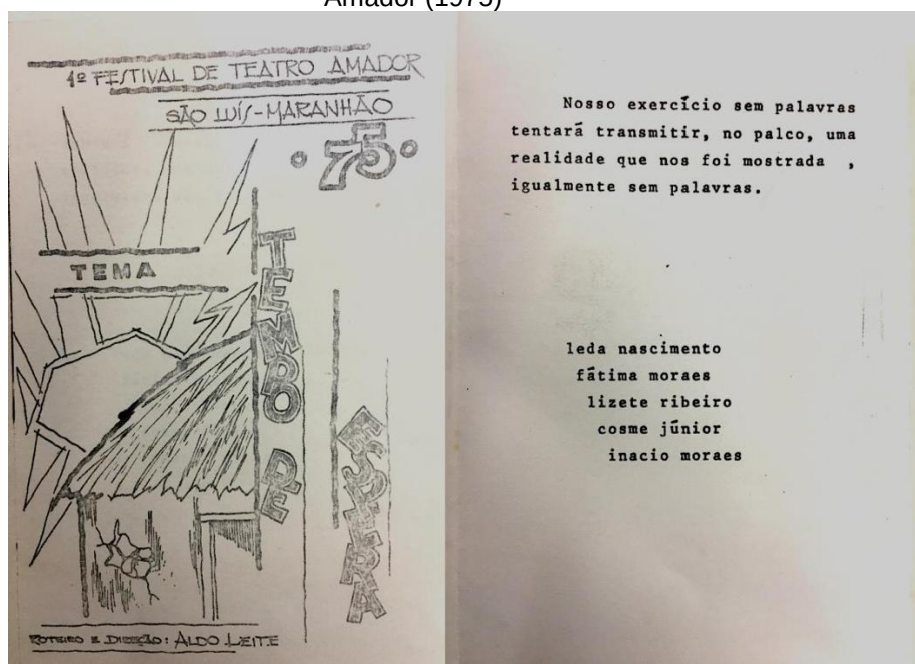
Imagem 63 - Cena do espetáculo *João Paneiro* (LABORARTE).



Fonte: Arquivo pessoal de Tácio Borralho.

O espetáculo *Maranhão em dois tempos*, do Grupo GRITA, conseguiu o primeiro lugar com 7 votos dos diretores teatrais que compunham o júri, com uma compilação dos textos *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias e *Uma meia para um par de homens*, de Tácio Borralho; em segundo lugar, empataram com 6 votos cada um, os grupos LABORARTE, com a peça *João Paneiro*, texto de Tácio Borralho e Josias Sobrinho, e TEMA, com a peça *Tempo de Espera*, texto de Aldo Leite.

Imagem 64 - Panfleto do espetáculo *Tempo de Espera* para o I Festival Estadual de Teatro Amador (1975)



Fonte: Centro de documentação e memória do Teatro Arthur Azevedo

Imagem 65 - A atriz Lêda Nascimento em cena do espetáculo *Tempo de Espera* (1974), no I Festival Estadual de Teatro Amador do Maranhão.



Depois do I Festival Maranhense de Teatro Amador, espécie de balanço dessa nossa atividade cultural, muita coisa ficou como incentivo, ou, melhor ainda, como perspectivas bastante amplas para o teatro maranhense. Partindo-se da quase generalização de que os amadores hoje e amanhã serão profissionais (é claro que temos alguns profissionais que pelo seu desprendimento às vezes, sem nenhum prejuízo de carreira, se deixam passar por amadores), nota-se que uma infra-estrutura está sendo montada (com olhos animadores poderíamos dizer que até já está a revelar atores) para suprir o campo profissional.

"Tempo de Espera", selecionada entre as duas peças que vai representar o Maranhão no I Festival Regional de Teatro Amador, tem marca de criatividade e, no que diz respeito ao sucesso, desmente seu próprio título. Dirigida e escrita por Aldo Leite, foi escolhida por unanimidade na fase maranhense e provavelmente terá o mesmo destino na fase regional.

Fonte: Jornal *O Imparcial*, de 19 de outubro de 1975

De acordo com as fontes encontradas, o grupo LABORARTE teria entrado em um acordo com o TEMA e cedeu o segundo lugar com a alegação de muitos compromissos a cumprir nesse mesmo período, mas que estariam se disponibilizando a abrir o Festival Regional sem concorrer. Assim, a partir desse resultado, os espetáculos *Maranhão em dois tempos* e *Tempo de Espera* representariam o Maranhão na próxima etapa, onde concorreriam também os Estados do Piauí, Ceará e Rio Grande do Norte, que compunha a Região Norte-2. Esse resultado não foi, entretanto, uma unanimidade entre os atores e diretores que estavam participando do festival. O acirramento de ideias tomava lugar nos debates ocorridos após as apresentações, onde mesmo os palavrões e ironias eram poupados. O artista Jamil Jorge, um dos concorrentes do festival, em artigo intitulado *Festival de Teatro Amador*, publicado no Jornal *O Estado Maranhão*, em 16 de outubro de 1975, nos permite sentir um pouco o clima instaurado durante os espetáculos, nos debates pós-espetáculo e seu público:

Após cada espetáculo sucedeu-se um bate-papo informal entre participantes e plateia.[...] existe o perigo de vazios debates que ferem a susceptibilidade de estreados que, frustrados, caem no desânimo, na convicção que estão no caminho errado. É fato que, de alguns que se manifestaram, houve uma

parcela razoável de aproveitamento. Justificaram seus pontos de vista maneiramente, com muita dose de incentivos. Outros, entretanto, fazendo média à procura de pontos para reavivar supostos cartazes, apenas se identificaram inconsistentes de perceptividades. Uma percentagem diminuta de ânimos, contagiados pelo ambiente apenas ruminaram os seus recalques. Sendo uma plateia heterogênea, onde há diferenças em graus de conhecimentos do assunto em pauta, lógico que seria difícil acomodar as divergências, sob pena de uma eclosão temperamental. Graças a habilidade do prof. Tácito Borralho, o “incêndio não foi além das pretensões. Vamos exemplificar, em síntese, o modo pelo qual olhamos a participação do público: cada palavrão dito nos espetáculos, a plateia estrondosamente aplaudia com palmas. Se dois atores se esmurravam em cenas corriqueiras, era motivo de ovações demoradas. A restrita presença de intelectuais e conhecedores da dramaturgia, salvaram, em parte, a situação com seus argumentos positivos e que culminaram num levantamento moral de alguns atores criticados e desesperançosos de suas pretensões. A romancista Arlete Nogueira da Cruz várias vezes interveio com palavras animadoras, Ubiratan Teixeira (sórdido e bonachão) foi o morcego da temporada. Úteis, entretanto, foram os seus reparos. Aldo Leite, (maneiroso e sutil), agredindo seus hábitos de homem pacato, emitiu parecer sensato em um dos espetáculos embora revestido de um punhado de malícia. Esteve, também, presente o poeta e teatrólogo Américo Azevedo, dando suas específicas opiniões de firme conhecedor da “mercadoria”. Outra figura, não menos marcante, “o ator Giusti”, se fez notado com as suas impressões moderadas(JORGE, 16/10/1975)¹⁷³.

Foi nesse clima de debates, alheamentos às especificidades do teatro e malícias nas interlocuções, que *Tempo de Espera* experimentou a sua primeira recepção. Nesse festival, o autor do artigo acima mencionado se refere a esse espetáculo como “um trabalho perfeito e bem urdido”, embora ponderando a sua não originalidade. Jorge lembra que, em termos de “teatro mudo” em São Luís, *Tempo de Espera* não é a primeira experiência. Diz o autor que daquela data há dez anos, o também maranhense Murilo Gandra teria encenado uma peça sacra no mesmo estilo de *Tempo de Espera* (JORGE, 16/10/1975)¹⁷⁴.

Jamil Jorge desenvolve o seu parecer sobre a sua experiência, enquanto público de *Tempo de Espera*, num sentimento de alívio ao expressar que “pelo menos deu-nos algo que não se repete, e obrigatoriamente, em todos os palcos do mundo” (O ESTADO DO MARANHÃO, 16/10/1975). Nas fontes cartografadas, até este momento, para compor o corpo deste estudo, este é o primeiro indício de uma leitura no âmbito da linguagem feita a *Tempo de Espera*. Jorge, de maneira implícita, está se referindo a elementos convencionais da cena transgredidos pela direção de Aldo Leite. Ele diz que o trabalho de Aldo Leite “não deixa de ser, também, uma pesquisa porque

¹⁷³JORGE, Jamil. **Festival de Teatro Amador**. Jornal O Estado do Maranhão, 16 out. 1975.

¹⁷⁴No que tange a essa informação, até o fechamento deste texto não foi possível identificar a qual espetáculo Jamil Jorge estava se referindo, o que nos impede de realizar um comparativo e reiterar a informação dada pelo autor.

o autor retrocedeu décadas para mexer com o “cinema mudo”; e finaliza destacando o potencial de diretor de Aldo Leite” (JORGE, 16/10/1975).

Sobre a estreia de *Tempo de Espera*, as fontes documentais mostram que, embora tenha sido selecionado para o Festival Regional, esse trabalho ainda era visto com ressalvas, e pouco acreditado, tanto por parte de uma parcela dos atores participantes do Festival Estadual que o assistiram, quanto pelos próprios colegas do *Teatro Experimental do Maranhão*. O escritor maranhense Antônio Carlos Lima, em coluna denominada *Palmas pra que te quero (ainda sobre o Molière)*¹⁷⁵, publicada no Jornal *O Estado do Maranhão*, em 21 de junho de 1978, refere-se a Aldo Leite e à *Tempo de Espera* no contexto de sua primeira apresentação da seguinte forma:

[...] um diretor local reclamava para si a “patente” da ideia do espetáculo; um afobado crítico da província discutia a validade do trabalho; alguns artistas locais chegaram a bocejar de tédio ao ver a apresentação: Leda Nascimento, num parir irritante, ali no palco. Aldo Leite era, porém, o mesmo moleque impertinente e teimoso de Penalva: “Pode parir à vontade, Ledinha, que a gente segura a barra” (LIMA, 21/06/1978).

Para o I Festival Estadual de Teatro Amador, o elenco de *Tempo de Espera* ainda usava o nome *Teatro Experimental do Maranhão* por razões exaustivamente mencionadas neste estudo. No entanto, a recepção crítica e a novidade apresentada nessa fase inicial ampliavam a distinção entre esses dois grupos.

No período de 18 a 26 de outubro de 1975, estava marcado o I Festival Regional de Teatro Amador- Região Norte 2, que ocorreu também no Teatro Artur Azevedo. Nesta etapa, o Festival foi organizado pela Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA), a Fundação Cultural do Maranhão, Universidade do Maranhão, Secretaria de Educação do Estado e do Município e do Departamento de Turismo da Secretaria de Indústria e Comércio. Apenas um espetáculo seria selecionado entre os estados da Região Norte 2 (Maranhão, Ceará, Piauí e Rio Grande do Norte) para concorrer na etapa nacional, I Festival Brasileiro de Teatro Amador, na cidade de Fortaleza no mês seguinte.

Conforme notícia a imprensa ludovicense do período, participaram do Festival Regional os espetáculos *Kirieleison, ensaio sobre sete cidades* (Grupo Teste), e *Circo Cinco* (Grupo Cepi), de Terezina, Piauí; *Tempo de Espera* (AMAI- Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais), e *Maranhão em dois tempos* (I- Juca Pirama-

¹⁷⁵ LIMA, Antônio Carlos. **Palmas pra que te quero (ainda sobre o Molière)**. São Luís, Jornal O Estado do Maranhão, 21 jun. 1978.

Uma meia para um par de homens) (GRITA- Grupo Independente de Teatro Amador), de São Luís, Maranhão; e *O tesouro da árvore encantada* (Grupo Vanguarda), e *Atrás do Homem anda um bicho* (Grupo Quintal), de Fortaleza, Ceará. Como convidados, fora do caráter de seleção, participaram os espetáculos *João Paneiro*, do LABORARTE, e *Quem casa, quer Casa*, do TEMA, ambos da cidade sede do evento. Para dinamizar a recepção crítica dos espetáculos apresentados, os organizadores locais convidaram o professor e crítico teatral, da Universidade de São Paulo, Fausto Fuser, para participar dos debates que eram realizados após as apresentações.

Desde o I Festival Estadual, uma problemática começava a se evidenciar. Se o objetivo da FENATA era reunir, intercambiar e construir coletivamente uma política de apoio aos grupos amadores do Brasil, os festivais trouxeram uma competitividade entre eles que os distanciavam e tornava cada vez mais complexa a efetiva criação e consolidação das federações locais que dariam sustentação à nacional. Em outras palavras, por mais bem intencionados que pudessem ser o SNT e a FENATA, eles facultavam aos amadores as condições para minarem todo um projeto de estruturação do movimento amador do Brasil.

Assim, I Festival Regional- Região Norte 2 foi marcado por acusações, tentativas de boicotes, que se estenderiam à fase nacional. Conforme a matéria *Festival de Teatro termina em confusão*, do jornal *O Imparcial*, de 26 de outubro de 1975, as desavenças teriam começado a partir de acusações, nas entrelinhas e abertamente, do diretor do grupo Quintal, do Ceará, Jório Nerthal, de que a organização teria urdido uma trama para beneficiar os dois espetáculos que estavam representando o Maranhão no Festival- *Maranhão em dois Tempos e Tempo de Espera*. O diretor cearense argumentava que, no suposto complô, mesmo a plateia e pessoas de renome estariam envolvidas para dar o primeiro lugar para um dos dois espetáculos maranhenses. Segundo *O Imparcial*, a fala de Nerthal, alternando entre acusações e elogios aos espetáculos maranhenses, deixou seus conterrâneos constrangidos, o que parece não terem endossado as afirmativas do diretor (*O IMPARCIAL*, 26/10/1975).

A matéria de *O Imparcial* dá a entender que Jório Nerthal- “o mais sério concorrente cearense” (*O IMPARCIAL*, 26/10/1975) - teria se excedido. Outros grupos não tiveram uma boa recepção do público do festival. Um dos grupos piauienses, segundo a matéria de *O imparcial*, foi vaiado pela plateia, no entanto, não se contrapôs, e aceitou como um aprendizado. O jornal destaca que essa não teria sido

a primeira vez que Jório Nerthal contestava resultados no intuito se beneficiar. No Festival Estadual, ocorrido em Fortaleza, “Jório conseguiu se classificar através de uma confusão tão grossa arrumada com seus concorrentes, que foi preciso a intervenção da polícia” (O IMPARCIAL, 26/10/1975).

Aldo Leite afirma que após o espetáculo houve um debate no qual o grupo cearense o sabatinou, incisivamente, tecendo comentários na intenção de diminuir a credibilidade do espetáculo. As palavras de Nerthal iam de encontro à falta de segurança dos artistas na proposta exibida; desse modo, Aldo Leite replicava dizendo que “aquilo era um trabalho pequeno e coisa assim, negando praticamente a força que o trabalho tinha” (LEITE, 1978, p. 08). O crítico e professor teatral Fausto Fuser ao perceber no debate que os comentários se distanciavam das fortes imagens propostas por Aldo Leite em seu espetáculo, resiste ao comentário de Jório Nerthal, afirmando que “aquilo era um espetáculo belíssimo, que tinha uma força muito grande, tinha o resultado de toda uma vida” (LEITE, 1978, p. 08); “este espetáculo é o quadro de toda uma vida brasileira” (LEITE, 1987, p. 81).

Aldo Leite assume em seus discursos que, nesse primeiro momento, o seu total envolvimento com o processo de criação de *Tempo de Espera*, o impediu de assisti-lo de maneira crítica. A noção do que estavam fazendo e da força para além da experiência, teve sua primeira resposta naquele momento, ainda que em uma tentativa de rebaixamento, como partiu do *Grupo Quintal*.

Outro fator desconfortável para Nerthal, durante o Festival Regional, é que após a apresentação, questionado sobre os objetivos do seu espetáculo, o diretor não soube explicar o que o espetáculo propunha atingir, entrando em constantes contradições. É importante ressaltar que, termos de desempenho, o espetáculo do *Grupo Quintal* teve uma razoável recepção. No entanto, foi multado em consequência da postura do diretor, e essa multa refletida na classificação final. Em vista disso, percebendo que iria perder para a peça maranhense *Tempo de Espera*, Nerthal usou a prerrogativa de membro do júri para tentar evitar que isso acontecesse. A comissão de diretores que compunha o júri havia decidido em reunião, dias antes que, qualquer diretor poderia se abster de votar, assim como anular o resultado de uma eleição. O diretor cearense tinha essa prerrogativa, no entanto, a soma de situações desagradáveis no festival o desfavorecia, e mesmo usando sua abstenção na eleição, não foi o suficiente para impedir que *Tempo de Espera*, que já tinha três votos a mais que sua peça, fosse a campeã.

Enquanto o resultado não era divulgado, o público fiel do Festival Regional, impaciente, alvoraçava-se com os barulhos que vinham da sala de reunião diante do impasse de quem seria o vencedor. As torcidas queriam conhecer o vencedor: “Prevalecendo o espírito de festival, que dominou a todos que compareceram ao Teatro Artur Azevedo durante a semana passada, o público não arredou o pé do local. Como se quisesse levar para casa o resultado de uma torcida acumulada durante vários dias (O IMPARCIAL, 26/10/1975). Esse “espírito” mencionado no jornal se manifestava nas brincadeiras improvisadas, rodas formadas, assim como o palco do teatro usado por esse público para amenizar essa espera. Um misto de descontração, ansiedade e cansaço na espera que se fazia difícil (O IMPARCIAL, 26/10/1975). Enquanto isso, comentários sobre os espetáculos preenchiam as rodas:

Todos pareciam com chances de vitória. É bem verdade que uns mais, outros menos. “I-Juca Pirama”, espetáculo que acabara de ser representado também entrou em cena com força total. As críticas ao final da sua apresentação foram as mais animadoras possíveis. Embora pertencentes a outros Estados, isso não parecia preponderante para afastá-los da competição. Maranhão, Piauí, Ceará, todos com dois representantes, dava a entender que tinham se preparado para a competição. É tanto que os debates que normalmente sucediam as apresentações foram ficando cada vez mais acirrados, numa demonstração de que os grupos estavam apresentando a sua arte pra valer, por isso mesmo se expondo ao debate. Entretanto, parecia que todos os presentes ao Teatro Artur Azevedo, pelo menos sábado e início de domingo, não se esqueciam de que na verdade o nome Festival estava sendo levado à sério. E os palpites cresciam, e os adeptos cresciam, demonstrando já abertamente a preferência por este ou aquele grupo. Assim é que, para o público, “Tempo de Espera” era apontado como um dos bons momentos do Festival. Aos poucos se distanciava dos seus concorrentes, mas isto não tinha interferência na sua classificação, já que somente os diretores de grupo poderiam apontar o vencedor. Mesmo assim, durante os debates, ele foi o mais vivamente aceito, como se aquilo já definisse a sua posição, e levassem os próprios diretores a desfazer suas dúvidas sobre a situação do espetáculo em relação aos outros. Mas nesta posição, o espetáculo começou a ser notado pelo Grupo Quintal, do Ceará, que parecia reclamar igual destaque para o seu espetáculo “Atrás do homem anda um bicho”. E se esse bicho não se fez notar pela corrida atrás de nenhum homem pelo menos foi visivelmente encontrado assediando “Tempo de Espera” na sua vertiginosa subida à classificação. Para o público, esta disputa não poderia mais ser escondida, e, de certa forma, parecia até de acordo com ela. “Coisas de festival”. O que a plateia estava querendo era apenas um vencedor deste festival. Por isso estava ali esperando o resultado (O IMPARCIAL, 26/10/1975).

Conforme a matéria, *Tempo de Espera* já aparecia como favorita pelo público do festival. Ainda que as qualidades dos demais grupos tenham sido pontuadas, por trás da ansiedade em saber quem venceria, já se sabia que a encenação de Aldo Leite estava bem colocada. Enquanto o resultado não era divulgado, o jornal *O Imparcial* fez uma pesquisa de opinião com o público: de 41 pessoas ouvidas, 16 votaram a

favor da classificação de *Tempo de Espera*, 15 optaram por *I-Juca Pirama*, do GRITA, enquanto 10 votaram em *Atrás de um homem anda um bicho*, do Grupo Quintal, dirigido por Jório Nerthal. Desse modo, se dependesse do público, *Tempo de Espera* estaria classificado. Na pesquisa, salientou-se a prudência dos votantes, ponderando que tais peças deveriam estar entre as finalistas do concurso regional, mas deixando a cargo do júri o papel decisório quanto ao espetáculo mais regionalista e de melhor nível artístico para bem representar esta área do país no concurso nacional (O IMPARCIAL, 26/10/1975).

No intuito de assegurar um processo democrático e representativo-característico da FENATA- todos os diretores concorrentes compunham o júri do festival. Esse fato colocava em dúvida a lisura do processo, uma vez que, naturalmente, os julgamentos partiriam de perspectivas pessoais e da crença de que os espetáculos de cada um tinham qualidades que os promoviam para continuar no próximo festival. “Apostamos como até o diretor da peça piauiense que distribuiu comida e gelo para a plateia na conturbada e vaiada apresentação pensou em “classificar a sua alienada peça” (O IMPARCIAL, 26/10/1975).

O Conselho Diretor da FENATA, que se reuniu no Rio de Janeiro em 16 e 17 de agosto de 1975 para discutir as resoluções dos festivais estaduais, regionais e nacional, sugeriu em documento algumas possibilidades de composição do júri, das quais os representantes estaduais poderiam escolher uma para usar. Dentre as possibilidades, a organização dos festivais estadual e regional, lançaram mão de uma seletiva feita pelos próprios Diretores de grupos participantes em votação secreta. Essa escolha causou estranheza e desconfiança de alguns participantes.

Imagem 66 - Atores e diretores aguardando o resultado do I Festival Regional de Teatro Amador- Região Norte- 2. No fundo, de camisa branca e caneta encostada na boca, é possível identificar o diretor maranhense TácitoBorrvalho, do LABORARTE.



Fonte: Jornal *O Imparcial*, 26 de outubro de 1975.

A espera do público pelo resultado do festival, no Teatro Artur Azevedo, não foi recompensada. Após muitas discussões, e mesmo a maioria do júri ter votado a favor de *Tempo de Espera*, o *Grupo Quintal*, de Jório Nerthal, não foi de acordo. Nerthal se utilizou da regra assinada em documento por todos os diretores, onde, se um diretor, do grupo de diretores que compunha o júri, não for de acordo com o resultado, ele teria a prerrogativa do veto. E o foi isso que o diretor cearense fez. Ninguém ganhou. Apenas um grupo deveria ser escolhido para representar a região, mas essa decisão final foi tomada pelo Conselho de Diretores reunidos no Festival Brasileiro de Teatro Amador, em Fortaleza.

No I Festival Brasileiro de Teatro Amador, realizado pela FENATA em Fortaleza- de 08 a 15 de novembro de 1975-, esse impasse ainda não havia sido resolvido. De acordo com Maria Helena Kühner, o Conselho Diretor da FENATA que, após ouvir os depoimentos e testemunhos do que havia acontecido na fase Regional, em São Luís, decidiu pela indicação do espetáculo *Tempo de Espera*, para representar a Região Norte 2. Essa decisão do Conselho de Diretores foi “contestada pelo grupo do Ceará, que impetraria até um “mandado de segurança” contra, apesar de terem sido argumentos e fundamentos da decisão amplamente divulgados na imprensa local e nos boletins informativos do festival (KÜHNER, 1987, p. 71). Desse modo, a programação ficou assim desenhada: 1ª Regional (*Cobra Norato*, de Raul Bopp- direção de Cláudio Barradas- Pará); 2ª Regional (*Tempo de Espera*, de Aldo Leite- direção de Aldo Leite- Maranhão); 3ª Regional (*O Sol feriu a terra e a chaga se*

alastrou- direção de Vital Santos- Caruaru); 4ª Regional (*Pelos caminhos de Minas*- direção de Jota Dângelo- Belo Horizonte); 5ª Regional (*Aventuras de Rípio Lacraia*, de Chico de Assis- direção de Jonas Bloch- São Paulo) e 7ª Regional (*O vaso suspirado*, de Francisco Pereira da Silva- direção de Lauro Nascimento- Brasília).

Imagem 67 - Divulgação do espetáculo maranhense *Tempo de Espera*- I Festival Brasileiro de Teatro Amador, Fortaleza, 1975.



Fonte: Acervo Aldo Leite/UFMA

O grau de competitividade percebido nos festivais estaduais e regionais, foi avaliado pelo Conselho de Diretores da FENATA- ao longo da Festival Brasileiro- como algo prejudicial aos objetivos da federação. A animosidade entre os grupos amadores, tributárias do sentimento de competição, fez com que a 4ª Coordenação Regional emitisse um documento ao Conselho Diretor com os seguintes argumentos:

- considerando que o espírito competitivo dos Festivais é absolutamente contrário à própria natureza do processo de criação teatral, que é, por si mesma, uma atividade coletiva e um trabalho de equipe;
- considerando que a competição cria atritos indesejáveis entre os grupos, bloqueia a troca de ideias, impede o diálogo franco e aberto, casta o intercâmbio de experiências e cerceia o debate crítico sobre os trabalhos realizados;
- considerando que a premiação, de qualquer natureza, está intimamente relacionada ao processo competitivo e não encontra justificativa dentro dos objetivos do Teatro Amador;
- considerando que os recursos financeiros empregados pelo Poder Público na realização dos Festivais, em qualquer nível, seriam melhor utilizados se destinados a criar a infraestrutura de um Teatro Amador carente, sofrido, pressionado e desprotegido;
- considerando que, na maioria das vezes, a realização de Festivais assume caráter promocional alheio ao próprio Teatro Amador;
- Considerando que os Encontros de Diretores de Grupos, em nível Estadual, a competição foi violenta e unanimemente condenada (KÜHNER, 1987, p. 72-73).

Ao que o Conselho Diretor deliberou:

I. Contrário à realização de Festivais de qualquer natureza e em qualquer nível, entendendo-se com isto que a FENATA não deve incluir entre os seus objetivos, prioritários ou não, a realização de festivais; II. Contrário à realização das chamadas Mostragens de Espetáculos, se para realizá-las for necessário qualquer tipo de processo seletivo; III. A favor do livre intercâmbio de grupos, que deve ser incentivado por todos os meios disponíveis, para que se alcance um dos objetivos básicos do Teatro Amador, que é a troca de experiências (KÜHNER, 1987, p. 72-73).

As ocorrências com *Tempo de Espera*, derivadas dessa competição avaliada pelo Conselho de Diretores, como as já relatadas pela atriz Lêda Nascimento na **Cena 1- Quadro 2**, soma-se às memórias do também ator José Inácio Moraes Rêgo; o que ilustra bem essa preocupação do Conselho de Diretores da FENATA:

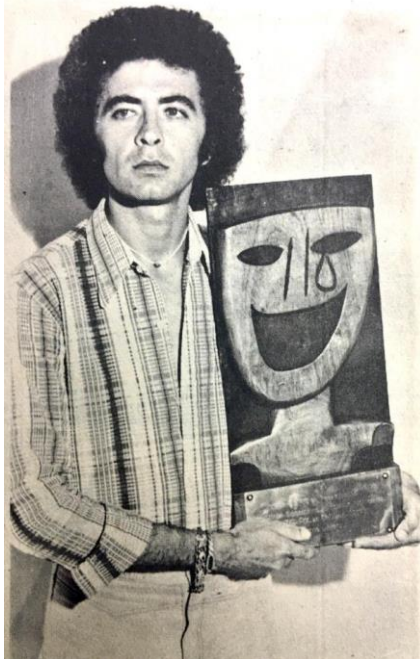
nós vencemos a regional e fomos para nacional que foi em Fortaleza; lá coisa foi mais pesada porque o grupo de Fortaleza que tinha feito um espetáculo em cima de umas colagens, de várias colagens, um espetáculo bem escolar, não acrescentava muito no momento, nem pro teatro, então eles ficaram muito enciumados pela repercussão que *Tempo de Espera* tava tendo, eles tentaram de tudo, a ponto que, nós tivemos que impetrar mandato de segurança porque havia armadilhas no palco para despencar, coisas..., saco de cimento em cima da Leda. Foi um negócio brabo, muito brabo. Os outros grupos quando viram essas coisas acontecendo tomaram nosso partido e nos resguardaram até que espetáculo acontecesse. Foi a primeira vez que fui carregado; nós fomos carregados em cena, no ombro, e o povo ovacionando, delirando, foi um negócio lindo, mágico (RÊGO, 2019).

O diretor e ator maranhense Tácito Borralho reitera as lembranças de Rêgo afirmando que o temperamento dos artistas que participavam desses festivais nem sempre era de cordialidade, como se pode ver no caso de Jório Nerthal. O “teatro amador não era negócio de criança, de moleque de universidade não, era de adulto mesmo, brabo e metido” (BORRALHO, 2021).

Sobre a mesma apresentação relatada por Lêda Nascimento e José Inácio Moraes Rêgo, em Fortaleza, Tácito Borralho relata que houve uma suspeita de sabotagem do espetáculo. Como *Tempo de Espera* ocorria em silêncio, foram espalhados- supostamente por Jório Nerthal- copinhos descartáveis de café no pátio do Teatro José de Alencar e, com o vento, o barulho dos copos no pátio interferiam na concentração do público e no espetáculo dentro do teatro. Muito embora essas tentativas de comprometer a apresentação dos maranhenses dentro e fora do teatro-, Borralho afirma que o público da cidade, artistas, críticos, jornalistas brasileiros e estrangeiros que estavam em Fortaleza, ficaram em êxtase com a apresentação de *Tempo de Espera*. “Quando acabou o espetáculo, foi um urrar de aplausos e tal etc.,

etc.... choro pra cá, choro pra lá” (BORRALHO, 2021). No entanto, “em Fortaleza, nós fizemos o espetáculo com um monte milicos atrás, armados. Aí Aldo dizia assim: não olha pra lá” (MORAES, 21/06/2022).

Imagem 68 - Aldo Leite segurando o troféu O Povo de participação no Festival Brasileiro de Teatro Amador



Fonte: Jornal *O Imparcial*, de 21 de novembro de 1975.

Lembra Maria Helena Kühner que, essa fase não era mais competitiva. Apesar desse sentimento acompanhar os grupos desde as seletivas estaduais. Nesse I Festival Brasileiro de Teatro Amador se apresentaram apenas os espetáculos compreendidos nos festivais locais como os mais representativos da regional. A autora pontua em seu registro que a maioria dos grupos que foram ao Festival levaram espetáculos de linguagem dramática, caracteristicamente regionais, o que a autora supôs ter acontecido por uma provável interpretação local da noção de representatividade, sugerida como um dos pré-requisitos na seleção (KÜHNER, 1987, p. 74).

A avaliação crítica dos espetáculos apresentados no I Festival Brasileiro de Teatro Amador produzido pela FENATA estava a cargo dos convidados especialistas-críticos, jornalistas e professores- Maria da Glória Beutenmüller, Pernambuco de Oliveira, Maria do Carmo Fávero, Ilka Zanotto, Yan Michalski, Paulo Lara, Mariângela Alves de Lima, Alberto Guzik, Jefferson Del Rio, Léo Jusi e Clóvis Levi. Esses olhares foram essenciais na conformação da imagem que o espetáculo *Tempo de Espera* viria a ter no país. As barreiras geográficas e culturais- quem faz teatro no Maranhão? -

começam a ser postas em pauta. A crítica presente no festival destaca *Tempo de Espera* tanto por estar no centro de uma polêmica- o resultado sobre a 2ª Região só foi tomado na fase nacional- quanto o formato naturalista gorkiano e absurdista beckettiano, como o adjetiva o crítico polonês radical no Brasil- Yan Michalski (MICHALSKI, 1975, p. 12)¹⁷⁶.

Uma das primeiras vozes na imprensa brasileira sobre esse importante evento para o teatro amador do país e por consequência sobre o *Tempo de Espera*, em âmbito nacional, veio por meio de Yan Michalski que, segundo ele, esse festival teria sido um acontecimento inigualável para o amadorismo brasileiro, no qual foi possível reunir sete grupos teatrais brasileiros, com cursos, seminários, reuniões com especialistas convidados pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) de maneira satisfatória (MICHALSKI, 1975, p. 12).

Michalski destaca três pontos, em uma longa matéria sobre o Festival Brasileiro de Teatro Amador, que revelam possíveis características que teriam contribuído para a elevação da encenação de Aldo Leite de um arriscado experimento feito por jovens atores ao debate de uma linguagem teatral que comunica tanto em seu formato quanto em seu conteúdo. O crítico diz que o teatro amador de então só conseguia ser convincente- a partir de uma análise ampliada- na sua forma e no seu conteúdo, quando emergido da realidade imediata e cotidiana da região que é feito- “os espetáculos concebidos a partir de tal realidade souberam superar, com o impacto da sua autenticidade e sinceridade, todas as possíveis falhas de ordem técnica e toda a sua inexperiência” (MICHALSKI, 1975, p. 12).

O segundo ponto trazido por Yan Michalski está relacionado à diversidade de conceitos e níveis de trabalhos sob a sombra da acepção usualmente genérica de *grupo amador*. “Vimos em Fortaleza um espetáculo típico de teatrinho de colégio interiorano, mas também um que faria tranquilamente bela carreira comercial em qualquer teatro do Rio e de São Paulo e conquistaria possivelmente alguns prêmios no fim do ano (MICHALSKI, 1975, p. 12). O crítico estaria vaticinando a carreira do espetáculo maranhense?

O terceiro elemento visualizado pelo crítico e que mostra uma face do amadorismo presente no festival, é a prolixidade. A sobrecarga, a saturação, consequentes da, segundo o crítico, imaturidade em saber dosar os pontos

¹⁷⁶MICHALSKI, Yan. **Teatro Amador**: o vício da competição num festival sem prêmios. Jornal O Estado do Maranhão, 20 nov. 1975.

impactantes do espetáculo são fatores que prejudicam os grupos, sobretudo o que optam por temáticas não voltadas para a sua realidade imediata (MICHALSKI, 1975, p. 12). Embora não tenha relacionado o segundo ponto ao espetáculo *Tempo de Espera*, podemos conjecturar, a partir de outro trecho de sua crítica, que os maranhenses tinham uma forte chance de realizar “tranquilamente bela carreira comercial em qualquer teatro do Rio e de São Paulo e conquistaria possivelmente alguns prêmios no fim do ano” (MICHALSKI, 1975, p. 12). Assim ele registra sua experiência com essa obra:

Após criar um impacto quase insolúvel para o Festival, essa região acabou lhe fornecendo um dos melhores momentos teatrais, através da experiência da Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais intitulada *Tempo de Espera*. Trata-se de um espetáculo sem palavras, mas que não é um mimodrama, é teatro mesmo, um teatro de gestos e climas expressando ações em que qualquer palavra seria redundante. Estamos no interior de um casebre interiorano, onde uma miserável família cumpre, com uma lentidão esmagadoramente verdadeira, o monótono ritual do seu cotidiano: o homem tuberculoso agoniza na rede; a mulher grávida executa os afazeres domésticos; o filho volta do trabalho e prepara o seu cigarro de palha; a filha recorta interminavelmente numa revista retratos de seus ídolos e os prende nas paredes. O contraponto verbal que sublinha ironicamente o patético desse *Tempo de Espera* é fornecido pelo serviço interiorano de alto falantes, a romper o vazio do silêncio. De repente a monotonia é cortada por um incidente: a mulher sente dores do parto, a parteira entra em cena, o filho nasce morto, a mocinha aproveita-se da confusão para fugir com um chofer (personificado apenas pela sonoridade do ruído do motor). O tempo de espera, mortalmente lento, monótono e sem sentido, recomeça. A pequena *tranche de vie*, aparentemente antiquada no seu naturalismo, produz atuais e legítimas ressonâncias gorkianas e beckettiana, filtradas através da evidente sensibilidade de Aldo Leite, diretor e autor do roteiro. O clima é sufocantemente denso, o tempo e o gesto muito exatos, a execução quase brilhante na sua grande simplicidade. É inegável, porém, que se trata de uma experiência de linguagem que se esgota em si mesma e não abre caminho para uma continuidade do trabalho (MICHALSKI, 1975, p. 12)

Esse extrato da vida- crítica-, registrado pela ótica de Yan Michalski, será repetido inúmeras vezes daí por diante como legitimação de *Tempo Espera* e garantia de algo incomum que precisaria ser visto. O I Festival Brasileiro de Teatro Amador, em Fortaleza, foi uma vitrine e um inegável passaporte para a encenação de Aldo Leite. Se por um lado o Festival era a consolidação de um órgão nacional que reunia o teatro amador brasileiro, ele também garantiu que *Tempo de Espera*- em termos de difusão- não se limitasse à sua localidade. Seria possível conceber toda a repercussão que doravante teria *Tempo de Espera* desligada dessas importantes discussões e empenhos relativos ao teatro amador brasileiro no período?

5.5 CENA 5 - O segundo ruído de caminhão que passa: O Teatro Aplicado e as primeiras recepções críticas

Um documento como *Tempo de Espera* talvez não estrague a digestão de todos os espectadores por muito tempo; mas não deixará de conferir à nossa comida, durante alguns dias, um gosto singularmente amargo. E um gosto amargo na comida é um poderoso estímulo à reflexão (MICHALSKI, 1977, grifo nosso)¹⁷⁷.

A recepção de *Tempo de Espera* no I Festival Brasileiro de Teatro Amador e sua reverberação nacional via imprensa jornalística, teve como consequência o crescente interesse da crítica especializada no Sudeste do Brasil e contratos que chancelariam a curiosidade por um grupo amador oriundo do Maranhão.

Em entrevista à Revista *A Ilha*, em abril de 1977, Aldo Leite lembra que em março de 1976, quando retornou a USP, para concluir os seus estudos, o produtor teatral Tom Santos lhe fez uma proposta de uma breve temporada em seu Teatro Aplicado, na Avenida Brigadeiro Luís Antônio, 931. Entretanto, esse empresário, conhecido no meio artístico paulista como adepto a abertura de espaço para a divulgação de espetáculos e grupos de outras regiões brasileiras e com temáticas voltadas para discussão social, se aproximou de Aldo Leite com uma proposta que causou estranheza ao diretor maranhense:

Um produtor de teatro me procurou para montar o espetáculo lá, mas com uma condição: de que o espetáculo fosse feito com atores profissionais de São Paulo e de preferência que fosse feito por atores conhecidos da televisão- a atriz Eva Wilma faria a mãe. E eu me recusei a montar o espetáculo, que deveria estreiar em São Paulo em abril. Eu me recusei a ensaiar o espetáculo com atores de São Paulo e muito mais ainda me recusei quando ele falou no problema de que seriam atores de televisão. Ele colocou que era uma burrice de minha parte, que eu estava jogando fora a oportunidade, porque, de repente ninguém me conhecia em São Paulo e eu ia ter um trabalho escrito e dirigido por mim e principalmente com atores de renome em São Paulo (LEITE, 1977, p. 08)¹⁷⁸.

Leite deixa evidente em sua recusa que, respeitava a carreira da atriz Eva Wilma, porém ela não tinha a vivência que os seus atores tinham para compor aquele espetáculo (LEITE, 2010). Sobre esse episódio, Aldo Leite deixa outro registro onde demonstra firmeza e consciência ética sobre o trabalho que vinha desenvolvendo com os atores do *Grupo Mutirão*:

¹⁷⁷MICHALSKI, Yan. **Lição de esperar por nada**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, 08 de janeiro de 1977.

¹⁷⁸LEITE, Aldo. **Entrevista Grupo Mutirão**. São Luís. Revista A Ilha, abr. 1977.

Aí eu não topei, que não tinha nada a ver montar com outras pessoas que não aquelas que tinham começado e contribuíram porque eu escrevi o roteiro e dei para cada um desenvolver e enriquecer o seu personagem, pois tudo o que tem hoje em cena não é um produto só meu. É também dos atores. Acrescido de uma série de detalhes feitos por eles. Mesmo em termo de marca e tudo mais. Quando eu recusei, ele caiu fora e disse que não topava. Mas, vinte dias depois, ele tornou a me procurar e disse que a gente faria mesmo com o pessoal daqui de São Luís, apenas quinze dias. Eu topei (LEITE, 1978, p. 08).

Em entrevista sobre as circulações de *Tempo de Espera* e comparando as formas de contratações dos contratantes no Brasil e na Europa, José Facury Heluy traz alguns detalhes da primeira contratação do *Grupo Mutirão* fora do Nordeste- São Paulo em 1976. Lembra Heluy que Tom Santos vislumbrava em *Tempo de Espera* um grande sucesso no circuito paulista de teatro e que poderia ter um retorno financeiro significativo ao fazer com que o *Grupo Mutirão* assinasse um contrato com ele para uma temporada no Teatro Aplicado. Narra José Facury Heluy:

(...) o grupo pegou um banho do Tom Santos. O Tom Santos era o empresário que levou ele (o grupo) pra São Paulo. Aí o Tom Santos fez eles assinarem um contrato, todo mundo querendo ir para São Paulo. Quem que não quer tá em cartaz oito meses em São Paulo? Todo mundo quer. Que todos os prêmios, todas as coisas, todas as condecorações... só os troféus ficavam com o grupo; tudo em dinheiro ele que ficou. Ele pagava, mas ele pagava com a bilheteria. Logicamente que no primeiro mês ele bancou, alugou um apartamento caro, um apartamento de dois quartos, perto do teatro, que não era para gastar dinheiro com ônibus, aí todo mundo ficou lá. Logicamente que combinou um salário que fosse sair, por exemplo hoje, o salário-mínimo é 1000 reais, a metade de salário, 500; pago 500 paus pra vocês aí, no final do mês eu pago... adiantou esses 500 paus, hipotético 500 paus, para cada um se virar; nego ficou, ficou morando em comunidade lá dentro daquele apartamento e indo para o teatro, apresentando. Só que o contrato foi esse: tudo que fosse prêmio em dinheiro- o cara já tinha visão que ia ganhar essa coisa toda- ficava com ele. Só os troféus que iam ficar com o grupo. (...) também a proposta era que *Tempo de Espera* fosse montada com atores profissionais. Aí por isso que ele assinou o contrato com a mixaria com todo mundo de lá. Porque o cara começou a dizer para ele que ia gastar muito dinheiro, que o apartamento lá era muito caro- na Major Sertório-, que ele não tinha certeza do retorno. “Que retorno tu vai ter, cara? Vocês são do Nordeste. Se eu botasse artistas de São Paulo só o nome deles já iria chamar”. Aí por isso que aceitou. Todo mundo querendo ir, né?! Achando que também São Paulo ia aparecer alguém da Globo e vai... e o cara achando que vai fazer novela. Todo mundo foi. Todo mundo topou (HELUY, 2020).

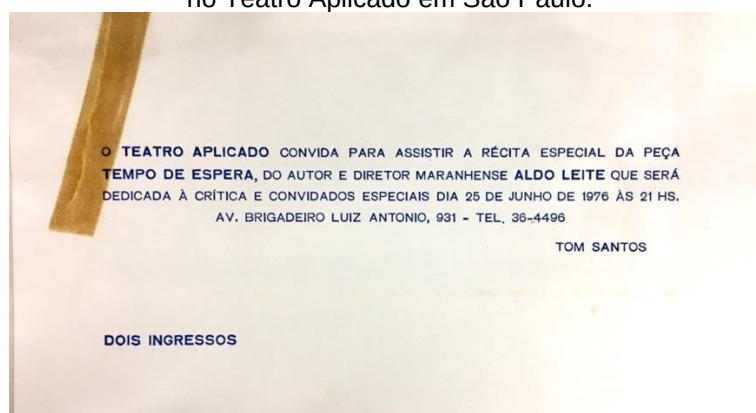
Era a segunda vez que a relação de Aldo Leite com produtores de grandes cidades- a primeira foi Ruth Escobar- não surtia um efeito desejado, de imediato, embora o artista maranhense cedesse a algumas exigências.

Ainda sobre a proposta de Tom Santos, ela não teria sido a única tentativa de reformulação de *Tempo de Espera* no cenário paulista. Conta o *Grupo Mutirão* em

entrevista que, nesse mesmo ano, a TV Cultura, em São Paulo, se propôs a fazer um especial. O diretor responsável pelo especial queria fazer na TV a exibição de *Tempo de Espera* da mesma forma que foi montada para o teatro, no entanto, o diretor geral da TV não concordou se não houvesse cortes no texto. “Eles iam fazer uma coisa terrível. Eles iam enfeitar...” (NASCIMENTO, 1977, p. 09)¹⁷⁹.

Inicialmente contratados para uma temporada de quinze dias no Teatro Aplicado, os jornais foram palcos para o registro do espanto com o grupo amador nordestino que se apresentava com uma proposta de linguagem distinta do que estava sendo mostrado no circuito teatral paulista. Ao mesmo tempo que críticos especializados refletiam sobre a proposta cênica do *Grupo Mutirão*, atraíam um público numeroso para assisti-lo.

Imagem 69 - Convite para assistir a estreia de *Tempo de Espera* no Teatro Aplicado em São Paulo.



Fonte: Acervo Aldo Leite/UFMA.

Imagem 70 - Divulgação de *Tempo de Espera* (1976)

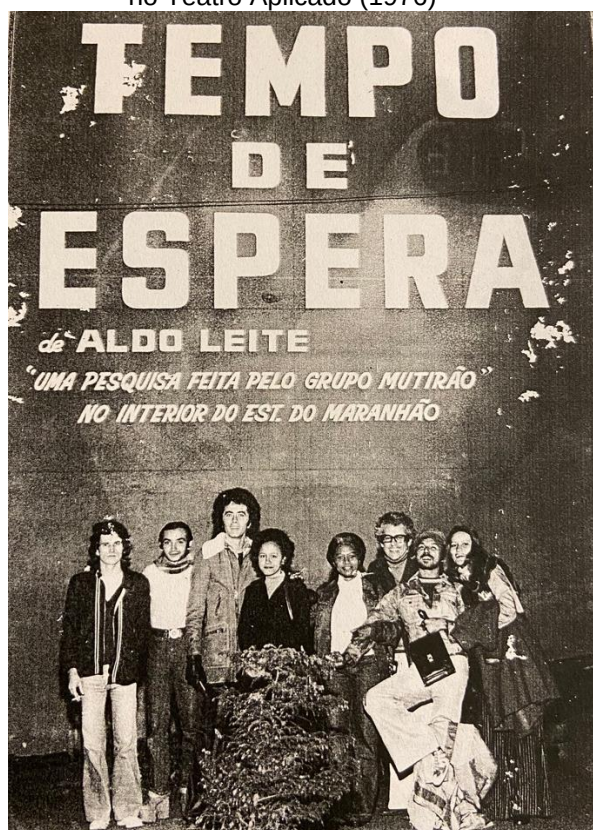


Fonte: Centro de Documentação e Memória do Teatro Arthur Azevedo

¹⁷⁹ NASCIMENTO, Lêda. **Entrevista Grupo Mutirão**. São Luís. Revista A Ilha, abr 1977.

Assim, o que era para ser quinze dias se tornou seis meses. *Tempo de Espera* estreia em São Paulo no dia 25 de junho- sessão voltada para a classe artística e crítica paulista, conforme mostra o convite e o recorte de jornal acima- e encerra sua temporada em 02 de janeiro de 1977. Durante essa temporada no Teatro Aplicado, o *Grupo Mutirão* fez curtas circulações pelas cidades do interior do Estado de São Paulo, como São Bernardo do Campo, Santa Bárbara do Rio Pardo, Assis e Águas de Prata.

Imagem 71 – Divulgação do espetáculo *Tempo de Espera*, no Teatro Aplicado (1976)



Fonte: Acervo pessoal Fátima Moraes

A crítica teatral paulista- reagindo às primeiras sessões apresentadas pelo *Grupo Mutirão*- se questionava sobre as razões de *Tempo de Espera* não ter participado do 11º Festival Internacional de Teatro, promovido pela atriz e empresária Ruth Escobar, que havia acontecido poucos dias antes de iniciar a temporada dos maranhenses no Teatro Aplicado. “O espetáculo *Tempo de Espera* surge quieto e quase escondido, mas nem por isso dispensa maior atenção” (GUZIK, 26/06/1976)¹⁸⁰.

Para o crítico e teórico de teatro Alberto Guzik, do jornal *Última Hora*, o *Grupo Mutirão* redimensionou uma temática exposta à exaustão na sociedade- as condições

¹⁸⁰ GUZIK, Alberto. **A Colheita da Espera**. São Paulo, Jornal Última Hora, 26 jun. 1976.

de miserabilidade da população brasileira. *Tempo de Espera*, segundo o crítico, parte de uma temática repisada, que não é nova, mas, justamente por isso, relevante. As tragédias cotidianas, frequentes, que tiram do sujeito a capacidade de se sensibilizar, o tornando indiferente e impaciente com o próximo, são colocadas no palco à reflexão, na vibração e interesse jovial e sincero dos jovens atores do *Grupo Mutirão*. A miséria dos miseráveis, humildemente posta em destaque, foi iluminada pelos maranhenses, que souberam tratar do assunto sem soar como mais um lamento pela pobreza sertaneja (GUZIK, 26/06/1976). Para Alberto Guzik, *Tempo de Espera* alcança o público porque teria sido feita com esforço e seriedade dos atores com objetivos de transmitir aquela história de “desamor”. Mas, “o que não quer dizer que *Tempo de Espera* seja um trabalho genial. Não é, não” (GUZIK, 26/06/1976).

Sobre uma suposta falta de genialidade- na contramão da maioria dos discursos produzidos sobre a encenação do *Grupo Mutirão*- o jornalista e escritor paulistano Jairo Arco e Flexa é categórico ao afirmar:

Merecia um desenvolvimento de maior dinamismo cênico. Por mais que o espectador se solidarize com a denúncia social implícita na obra, esta permanece apenas um retrato. O tema é inquietante e o foco exato, mas retratos são invariavelmente estáticos- o que torna *Tempo de Espera* por vezes terrivelmente monótono, apesar de sua curta duração (ARCO E FLEXA, 14/07/1976)¹⁸¹.

É possível deduzir que uma possível resposta a esse incômodo de Jairo Arco e Flexa esteja no que falou Alberto Guzik: “*Tempo de Espera* não trata de nada novo. Tampouco oferece soluções formais renovadoras para iluminar velhos debates. Ancora num teatro convencional, costumeiro, imediatamente identificável por qualquer público (GUZIK, 26/06/1976). Guzik sugere uma contradição involuntária na obra de Aldo Leite. É possível discutir as implicações de tradições colonialistas e tributárias da consolidação do sistema capitalista, configuradas ao longo de muitos séculos nos palcos do Ocidente, através do *modus operandi* palco-plateia ilusionista? Quem busca e se reconhece a partir dessa relação? O comportamento que se convencionou no Ocidente- e, portanto, imposta às colônias- de relação entre o que está representado no palco e plateia, é espelho de quais sociedades ou grupos sociais?

A quebra da dinâmica corriqueira provavelmente incomodou Arco e Flexa porque o fez passar mais tempo em uma imagem indesejada. Olhar insistentemente

¹⁸¹ ARCO E FLEXA, Jairo. **Como Animais**. São Paulo, Revista Veja, 14 jul. 1976.

para um quadro, nesse caso um quadro social, permite que o observador encontre detalhes que no primeiro olhar- descompromissado- não seja possível. A dinâmica acelerada dos grandes centros, do modo capitalista de produção e organização teatral implícitas nas palavras do crítico, entra em conflito com o clima ralentado, onde o sol nasce mais cedo e se põe mais cedo; onde o olhar revela cumplicidades inenarráveis, angustiantes, e onde, parece, que o progresso ainda é uma palavra que não se compreende muito bem. E a força do sistema hegemônico, para manter seu *status quo*, faz um esforço para que esses morindos não a compreendam. Onde “no próprio tempo de espera do ser humano, quando vida e morte se sucedem num amontoar de lentos cotidianos sem saída” (GUZIK, 26/06/1976).

O desconforto de Arco e Flexa traz luz sobre um debate pouco discutido no âmbito do teatro que se pretendeu moderno, ou profissional ou amador no Brasil no século XX: em que medida os artistas brasileiros ou em quais situações os artistas de teatro brasileiros se deram conta de que, para a reflexão crítica da realidade requer-se não só uma nova forma de elaborar seus espetáculos, mas *como* se organizam enquanto aglomerado de pessoas? Em que medida ou em quais situações perceberam que a forma que se organizam pode ou não alimentar uma macroestrutura que eles buscam criticar? E que sua não observância pode mesmo deslegitimar todo o discurso construído em cena?

Coadunante à essa discussão, o diretor e pesquisador brasileiro Sérgio de Carvalho, em uma entrevista em que discute os interesses sociais, políticos e a experimentação formal no seu teatro, fundamentado na teoria do diretor alemão Bertolt Brecht, adverte que qualquer linguagem ou forma de arte assumida pelo artista, denuncia uma não neutralidade e traduz uma visão de mundo particular (CARVALHO, 2009, p. 191). O diretor complementa:

Um grupo interessado em assuntos sociais deve ser também um grupo de trabalho interessado em formas críticas novas de representar a sociedade. Segundo uma das lições que o marxismo nos dá, os pensamentos dominantes de uma época são os pensamentos da classe dominante. (...) as formas dominantes de uma época são as formas da classe dominante. Nos padrões visuais, rítmicos, naquilo que os olhos e ouvidos percebem, nos jeitos de nos emocionarmos, existem padrões que se associaram historicamente a pontos de vista de classe. Às vezes é mais fácil perceber a ideologia dominante nos discursos- perceber que esse discurso é falso na sua promessa de universalidade- do que perceber isso no campo das formas sensíveis (CARVALHO, 2009, p. 191-192).

Como já explicitado neste **Ato**, Aldo Leite tinha a intenção de denunciar a pobreza, o analfabetismo e as condições de miserabilidade constatadas por ele e seus atores nos interiores do Maranhão. Tinha-se a intenção de emudecer os personagens, seja para que não fossem redundantes, seja para que não fossem panfletários, além disso as condições políticas de aguda repressão no cenário nacional influenciaram na falta de franqueamento à palavra aos personagens. Todavia, fica a dúvida se o encenador tinha consciência de que o uso da estrutura do palco convencional do teatro também fosse um elemento que pudesse falar contra a sua obra. Ou, contrariamente, se o uso dessa estrutura, historicamente criada para dar voz às classes sociais abastadas da sociedade, fosse uma subversão dessa lógica estabelecida.

Dando continuidade às reflexões pinçadas pelos críticos, outro aspecto levantado pela crítica teatral em São Paulo está relacionado à importância dos brasileiros se reconhecerem enquanto brasileiros. O jornalista Hilton Viana¹⁸² e a jornalista e escritora Hella Schwartzkopff¹⁸³ fazem assertivas e questionamentos emergidos das cenas de *Tempo de Espera*. Viana, do *Diário da Noite*, ao colocar que a temática do espetáculo de Aldo Leite estava em conformidade com os objetivos do Teatro Aplicado e que não poderia haver melhor trabalho para compor a programação do desse teatro naquele momento, diz que “interessa para os brasileiros, principalmente os residentes nos grandes centros, saber como vivem milhares de pessoas no interior do Norte e Nordeste” (VIANA, 29/06/1976). “E o que é que nós, questiona Hella Schwartzkopff do *Semanário Aqui*, “saudáveis e prósperos habitantes megalópoles, sabemos do Brasil? E será que interessa saber?” (SCHWARTZKOPFF, 01-07/07/1976).

A pergunta da autora é dissolvida em outros textos, também por outros autores, deixando subtendido aos leitores que havia um desconhecimento geral do Brasil e até mesmo certa indiferença quanto às suas mazelas sociais. Esse desconhecimento e até mesmo um tom de exotismo, sobretudo quando se faz referências às regiões Norte e Nordeste do Brasil, é evidenciado nas matérias jornalísticas da região sudeste no período; mesmo quando elas estão voltadas para o

¹⁸²VIANA, Hilton. **Peça: “Tempo de Espera”**. **Cartaz do Teatro Aplicado**. São Paulo, Jornal Diário da Noite, terça-feira, 29 de junho de 1976.

¹⁸³SCHWARTZKOPFF, Hella. **A realidade cotidiana de uma família, onde a palavra já não representa muito. Quem correu para ver a África, corra para ver o Brasil**. São Paulo, *Semanário Aqui*, 01- 07 de julho de 1976.

teatro- como pudemos verificar nas matérias que tomamos como fonte para desenvolver este estudo.

Schwartzkopff, em sua narrativa sobre *Tempo de Espera*, destaca que o Brasil, naquele momento, era a maior nação do mundo latino, quer demograficamente, quer pela sua dimensão territorial; no entanto, pouco se sabia sobre ele, de maneira geral. Mas, se alguém com “um bom estômago e alma encorajada” tivesse curiosidade, a encenação maranhense apresentava um quadro realista e sem lantejoulas e paetês: “se não tem lantejoulas e paetês é porque lá nessas bandas não se usa nem lantejoulas nem paetê” (SCHWARTZKOPFF, 01-07/07/1976).

Para a escritora, Aldo Leite colocou no palco do Teatro Aplicado um esboço de uma terra que não era apenas dos nordestinos, dos maranhenses, mas uma terra com aspectos que representavam todo o Brasil (SCHWARTZKOPFF, 01-07/07/1976). Sem apelos turísticos, retoques barrocos, ou sem, como já havia citado o crítico Alberto Guzik no Jornal *Última Hora*, uma “paisagem ao crepúsculo do Olho d’Água” (GUZIK, 26/06/1976)¹⁸⁴. Aldo Leite- embora a crueza e a violência expostas no palco- foi pontual, os atores convincentes, e a encenação sem simbolismos excessivos, complementa Hilton Viana (VIANA, 29/06/1976).

Ao longo das sucessivas apresentações no Teatro Aplicado e, em seus intervalos, em outras pequenas cidades do interior paulista, *Tempo de Espera* era recebido por estudantes universitários, artistas e, de maneira geral, uma classe média que ora se mostrava fria, indiferente ao quadro de pobreza exibido, ora bastante afetada. Leite afirma que foi a partir da temporada em São Paulo, no ano de 1976, que as diversas reações- algumas inesperadas- vieram à tona. Seja durante o espetáculo, seja nos debates após as apresentações nas sextas-feiras, o público expurgava emoções que serviam como reflexão para o grupo- ficava cada vez mais nítida a importância daquilo que estavam mostrando (LEITE, 1989, p. 81).

Desmaios, choros convulsivos, excesso ou ausência de aplausos. Embora existentes, é difícil conceber grupos de sujeitos que compreendam o seu círculo social de forma unicamente totalizante- sem realidades paralelas. A consciência de um país caudatário do imperialismo estadunidense e produto de uma contraditória modernidade colonizadora violenta e genocida europeia, o apego aos pequenos privilégios socioculturais decorrentes dos dois primeiros processos, a fumaça da

¹⁸⁴Alberto Guzik se refere a uma das praias da cidade de São Luís (Olho d’Água), provavelmente frequentada por ele quando visitou a cidade anos antes.

cultura de massa alienantes, de ideologias assentidas, que imprimem o riso e o entretenimento anestésicos em meio ao terror de uma ditadura civil militar, tem na encenação de Aldo Leite um lugar de refreada obrigatoriedade do fluxo histórico para reflexão. Desse modo, Leite registra duas falas de tomada de consciência do público que dão o tom do que representava sua encenação naquele momento e naquele contexto:

Eu sou bailarina clássica e sinto a partir desse espetáculo, que de todas as manifestações artísticas, só o teatro atende a uma ânsia do homem brasileiro hoje (LEITE, 1989, p. 81).

Sendo dentista, como posso contribuir para uma mudança? Pelo que estou sentindo, só o teatro tem essa capacidade de conscientizar o povo (LEITE, 1989, p. 82).

A jornalista e escritora paulista Cecília Prada¹⁸⁵ comenta a repercussão de *Tempo de Espera* no Teatro Aplicado, e em uma suposta reprodução do que teria conversado com o *Grupo Mutirão* durante um debate, além de falar de uma menina de 19 anos que teria subido ao palco e, sentada em um tamborete usado no espetáculo, entra numa crise histérica de choro, precisando ser assistida pelo elenco, a jornalista se remete a uma bailarina que suspeitamos ser a mesma que Aldo Leite menciona, e acrescenta: “Uma jovem bailarina veio dizer-nos que, depois do nosso espetáculo, estava se perguntando que sentido teria continuar apresentando balés clássicos para o público da elite” (PRADA, 23/07/1976). Essas respostas do público decorriam de uma objetividade e clareza do espetáculo. Aldo Leite diz que a partir de *Tempo de Espera* o público refletia a questão da educação no Brasil de então, a propriedade privada- assunto bastante discutido pelas esquerdas no Brasil no começo da década de 1960 e retaliada pelo golpe político de 1964 (Reforma Agrária) -, saúde, o processo político do Brasil inerente à sua constituição histórica para além da ditadura, o significado do progresso da região sul em detrimento ao norte e nordeste, desembocando numa marginalização evitável, porém intencional (LEITE, 1989, p. 82).

O *Grupo Mutirão* acreditava que essas respostas do público eram importantes na medida em que fundamentavam o espetáculo. Elas compensavam e estimulavam a continuidade do espetáculo que, “nem sempre tivemos casas lotadas. Mas esse fato também não era estranho ao grupo, uma vez que tínhamos consciência de não estarmos fazendo um espetáculo de apelo comercial” (LEITE, 1989, p. 82).

¹⁸⁵ PRADA, Cecília. **Tempo de Espera**. Jornal O Fluminense, sexta-feira, 23 de julho de 1976.

Outro fator que contribuiu para essas demonstrações de afeto do público, e que é sublinhado por alguns críticos que foram assistir a *Tempo de Espera* no Teatro Aplicado, está associado à clareza, concisão e objetividade do espetáculo, como já mencionado acima: “Por isso todas as intenções passam para a plateia, já que os acontecimentos vão se desenrolando sem nenhum simbolismo, tudo muito claro” (VIANA, 29/06/1976). “Sendo um espetáculo breve, de pouco mais de quarenta minutos de duração, sua intensidade dramática, sua força expressiva, dão ao espectador uma dimensão extensa do tempo psicológico, de grande proporção” (GARCIA, 02/07/1976)¹⁸⁶. “Todos os elementos num quadro realista, sem retoques, tomado da rotina num sertão faminto. (...) Aldo Leite soube contar a história com tal clareza, em pinceladas rápidas e sugestivas” (MAGALDI, 02/07/1976)¹⁸⁷. “O resultado é uma apresentação rigorosa, desprovida de aparatos secundários” (FUSER, 03/07/1976)¹⁸⁸. “Seu texto é real, despojado, sem retoques. No segundo caso, seu trabalho funciona objetivamente e em nenhum momento nos dá a ideia de ter usado artifícios (RUGGIERO, 16/07/1976)¹⁸⁹. “Como pesquisador, Aldo Leite bateu na tecla justa; como autor e diretor, conseguiu uma encenação altamente concisa, em que a escolha dos elementos se adequa de todo à mensagem, nascida da minúcia de uma quase antiação” (GODOY, 26/07/1976).

Paralelo à concisão e objetividade do espetáculo, os críticos e jornalistas apontam em suas matérias outro debate provocado por *Tempo de Espera*- o teatro não empresarial, amador, como alternativa para elaboração de um teatro intrinsecamente brasileiro. Para o crítico Sábato Magaldi, *Tempo de Espera* surpreende ainda mais em sua qualidade, por se tratar de um conjunto de artistas consolidados em outro território que não o eixo São Paulo-Rio (MAGALDI, 02/07/1976). Fausto Fuser, que acompanhou essa encenação desde o Festival Regional em São Luís, um ano antes, declara que a proposta de Aldo Leite chega em São Paulo com certa despreensão. Não há na montagem, segundo o crítico, a intenção de se querer revolucionária ou inovadora, “não apregoam descobertas que não fizeram, não procuram impor ideias prontas. Não se preocupam com a moda

¹⁸⁶GARCIA, Clóvis. **Maranhão traz espetáculo de grande força dramática- Tempo de Espera**. Jornal O Estado de São Paulo, 02 de julho de 1976.

¹⁸⁷MAGALDI, Sábato. **O eloquente silêncio vindo do Maranhão**. Jornal da Tarde, 02 de julho de 1976.

¹⁸⁸FUSER, Fausto. **Tempo de Espera, em silêncio**. Jornal Folha de São Paulo, 03 de julho de 1976.

¹⁸⁹RUGGIERO. **Um tempo de silêncio e uma sombra de espera**. Gazeta do Ipiranga, São Paulo, 16 de julho de 1976.

teatral. Não forçam exibição de talento vaidoso e inútil” (FUSER, 03/07/1976). Fuser ainda destaca em seus comentários sobre o espetáculo que, os atores do *Grupo Mutirão* despontam no circuito profissional paulista demonstrando segurança “pela porta do despojamento e da dignidade corajosa” (FUSER, 03/07/1976). A escritora e dramaturga Tânia Pacheco é taxativa: “é a montagem mais séria e mais forte do atual panorama paulista” (PACHECO, 07/11/1976)¹⁹⁰.

José Arrabal toma *Tempo de Espera* como exemplo vivo de sua tese segundo a qual o teatro não-empresarial, pelas suas condições e estruturas de funcionamento independente, seria a principal alternativa de estagnação de um movimento de teatro acrítico- empresarial- que assim se comportou, seja por não se ocupar com o debate social, seja por terem sido silenciados pelo regime militar. O crítico enfatiza em seu comentário que esse tipo de teatro só terá condições de assumir um veio crítico, caso revise o seu processo de produção que não coaduna com às exigidas para lidar com o cenário sociopolítico brasileiro da época (ARRABAL, 2001/2002, p. 255)¹⁹¹. Arrabal aqui retoma a mesma discussão levantada por Sérgio de Carvalho acima: o fazer crítico requer forma, conteúdo e modo de produção crítico e não obediente às estruturas das forças dominantes.

Além de sua objetividade cênica e concisão, o conjunto de narrativas sobre *Tempo de Espera* destaca o seu conteúdo- emergido das entranhas do homem simples e sofrido do Brasil- a colocando no grupo de importantes dramaturgias brasileiras que haviam sido expostas no Teatro Aplicado, como: *Três Dias para Donana*, de Ronaldo Ciambrone (SP), *Guerra do Contestado*, de Jairo Lima; *Viva o Cordão Encantado* e *Derradeira Ceia*, de Luiz Marinho e *Morro do Ouro*, de Eduardo Campos (CE).

A acuidade sensorial para absorver uma realidade naturalizada por meio de uma pesquisa, abrem muitas matérias jornalísticas feitas sobre a encenação maranhense. Apreende-se do conjunto de narrativas produzidas sobre a encenação de Aldo Leite, sobretudo nesse momento inicial, onde o público universitário e a classe média paulista se posiciona frente a um quadro social insólito, que uma das potencialidades de *Tempo de Espera* estava associada ao seu surgimento como

¹⁹⁰PACHECO, Tânia. **Os severinos maranhenses nos palcos de São Paulo**. Jornal O Globo, 07 de novembro de 1976.

¹⁹¹ARRABAL, José. *Tempo de Espera*. In: **Teatro Brasileiro nos anos 40/Os Festivais de Teatro Amador no Brasil**. Rio de Janeiro, (UNIRIO), Revista O Percevejo, 2001/2002, p. 255-256.

produto de uma investigação social, em que os seus atores traziam, incrustados em seus corpos, um conhecimento dificilmente absorvível e reproduzível na época por quem não tinha uma vivência ou observado de perto o ambiente proposto na peça, como podia-se imaginar no caso da atriz Eva Wilma.

Sobre isso, alguns críticos ensaiaram uma comparação entre *Tempo de Espera* e a montagem brasileira de *Os Iks*, feita pelo grupo *O Pessoal do Victor*, de São Paulo, sob direção de Celso Nunes, em 1976. Este texto- que trata do comportamento de uma tribo africana (Uganda) que, em contato com outras sociedades, passa por um processo de aculturação- foi originalmente elaborado pelo encenador inglês Peter Brook, adaptado do livro do antropólogo Colin Turnbull- *The Mountain People* (O Povo da Montanha), em 1975. No Brasil, *O Pessoal do Victor* traduz *Os Iks*, de Uganda, para uma tribo indígena localizada no Brasil¹⁹². A crítica teatral e dramaturga Tânia Pacheco diz que, enquanto Peter Brook foi buscar um estudo antropológico de uma tribo de Uganda para elaborar a sua encenação, Aldo Leite voltou-se para a realidade maranhense. E que, taxativamente exagerada, “da realidade que viu- muito mais forte que a de Uganda-, nasce a peça-roteiro *Tempo de Espera*” (PACHECO, 1976). Pacheco, na intenção de atrair a atenção do público para *Tempo de Espera*, qualifica o etnocídio de uma tribo africana como menos impactante. Seja por acreditar nisso ou simplesmente para chamar público para uma encenação amadora do Maranhão, acreditamos que os genocídios tanto latino-americanos, brasileiros (indígenas) e africanos, partem de uma mesma matriz- o processo colonizador e imperialista.

Em dezembro de 1976, *Tempo de Espera*, do Grupo Mutirão, é premiado pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) como um dos cinco melhores espetáculos teatrais do ano. Segundo o *Jornal do Brasil*, de 03 de janeiro de 1977, foram premiados pelo SNT: *Ponto de Partida*, *Tempo de Espera*, *Pano de Boca*, *Mumu- a vaca metafísica* e *A Moratória*. Conforme menciona o jornal, os espetáculos premiados- coincidentemente todos nacionais e alusivos ao Brasil- receberam um prêmio em dinheiro no valor de Cr\$ 30 mil cada um (JORNAL DO BRASIL, 1977, p. 02)¹⁹³.

¹⁹²PESSOAL do Victor. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399349/pessoal-do-victor>. Acesso em: 24 de maio de 2022. Verbete da Enciclopédia.

¹⁹³ JORNAL DO BRASIL. **Em um ato**. Rio de Janeiro. Caderno B, 03 de jan 1977, p. 02.

Concomitantemente, a Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) também premiou espetáculos que se apresentaram na cidade de São Paulo ao longo do ano de 1976, quais seja: *Ponto de Partida*- melhor espetáculo, melhor dramaturgo (Gianfrancesco Guarnieri), melhor cenografia (Gianni Ratto) e melhor compositor (Sérgio Ricardo). *Mumu- a vaca metafísica*- melhor autor revelação (Marcílio Moraes) e melhor diretor (Silnei Silveira). *Seria Cômico Se Fosse Sério*- melhor ator (Fernando Torres). *Pano de Boca*- melhor atriz (Célia Helena). *A Moratória*- melhor ator coadjuvante (Carlos Augusto Strasser). *À Margem da Vida*- melhor atriz coadjuvante (Ariclé Perez). Os atores Miguel Ramos e Vanda Estefania, foram considerados atores revelação em *Mockinpott*, *Carla*, *Gigi e Margot*, e *A Flor da Pele*, consecutivamente. O prêmio de figurino foi dividido entre *Pano de Boca* e *Doroteia vai à Guerra* (Flávio Império) e *À Margem da Vida* (Flávio Phebo). Para revelação de direção, o prêmio foi para *Tempo de Espera* (Aldo Leite). O APCA concedeu menção honrosa ao *Grupo Mutirão*, pela apresentação de *Tempo de Espera*, e por ter sido destaque na temporada paulista de teatro do ano de 1976. Ironicamente, a menção concedida ao grupo de Aldo Leite foi dada à empresária Ruth Escobar, pelo Festival Internacional de Teatro organizado por ela (JORNAL DO BRASIL, 1977, p. 02).

Sobre todas essas novidades, olhares, retornos críticos inesperados, reações da plateia e da crítica e devolutivas sobre o trabalho dos maranhenses fora do seu estado natal. Em outubro de 1976, Aldo Leite escreveu para a escritora Arlete Machado, relatando num tom de alegria e empolgação tudo que o grupo estava vivenciando naquele momento. Na carta, Aldo Leite menciona possíveis substituições de atores para cumprir com os compromissos no Teatro Aplicado e pede a cooperação financeira dela e de Domingos Vieira Filho para o retorno a São Luís de dois atores:

Imagem 72 - Carta de Aldo Leite endereçada a Arlete Machado em outubro de 1976¹⁹⁴.

São Paulo, 10/17
Arlete

Não te dei sinal de vida? Imagina o que não foi a estreia!... Até entrevista eu tive que dar. E o pior foram certas bobagens que escreveram. Por exemplo: "que o meu grupo é o melhor", "que um dia eu reuni a turma e saí pelo Maranhão fazendo teatro" etc... Nas tais entrevistas relatei o trabalho de Reynaldo, de Tácito, nada disseram. Mas tudo bem! Até na Globo saímos! Só falta agora eu me chamar Aldo Milk e me considerar uma super-star. Mas como Hollywood já morreu pra mim a muitos e muitos anos atrás, procuro pensar, e que estamos tendo uma puta sorte. As críticas foram unânimes em elogiar. Só falta sair a da Veja e a da Visão. Enfim, Arlete, eu fico contente e gratificado, porque esse reconhecimento de valor, é produto do que temos feito aí desde que começamos. Nós, Reynaldo, Tácito, vocês que nos ajudam etc.

Vamos ficar só 1 mês em cartaz. Prolongar para mais 3 meses. Fátima te explicará uma parte e pessoalmente te explicarei outras.

Para Dr. Domingos, que não reclame meus agradecimentos pelas passagens, etc., porque ainda não terminou, nem a nossa temporada, nem o mandato dele na FUNC. Portanto, que preciso de 2 passagens São Paulo-S. Luís para Lizete Ribeiro e José Inácio. Voltam dia 25. É o jeito fazer substituição! Caso Dr. Domingos não possa, por favor me avise, para ver se consigo não sei com quem! Não te agradeço nada! Estamos num mesmo barco. Te abraço e te beijo, juntamente com Nauro. Aldo

CS Digitalizada com CamScanner

Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

A atriz que substituiu Lizete Ribeiro no espetáculo foi Iola Maia, e a José Inácio, José Facury Heluy, segundo o qual a motivação desse retorno de José Inácio a São Luís estava relacionada a uma suposta assunção de cargo público (HELUY, 08/02/2020). José Facury, portanto, a partir de então, entra para o espetáculo assumindo a função de iluminador.

¹⁹⁴ "São Paulo, 10/76. Arlete, não te dei sinal de vida? Imagina o que não foi a estreia!... Até entrevista eu tive que dar. E o pior foram certas bobagens que escreveram. Por exemplo: "que o meu grupo é o melhor", "que um dia eu reuni a turma e saí pelo Maranhão fazendo teatro etc...". Nas tais entrevistas, relatei o trabalho de Reynaldo, de Tácito, anda me disseram. Mas, tudo bem! Até na Globo saímos! Só falta agora eu me chamar Aldo Milk e me considerar uma super-star. Mas como hollywood já morreu pra mim a (sic) muitos e muitos anos atrás, procuro pensar é que estamos tendo uma puta sorte. As críticas foram unânimes em elogiar. Só falta sair a da Veja e a da Visão. Enfim, Arlete, eu fico contente e gratificado, porque esse reconhecimento de valor, é produto do que temos feito aí desde que começamos. Nós, Reynaldo, Tácito, vocês que nos ajudam etc. Vamos ficar só um mês em cartaz. Prolongou para mais 3 mses. Fátima te explicará uma parte e pessoalmente te explicarei outras. Para Dr. Domingos, que não reclame meus agradecimentos pelas passagens etc., porque ainda não terminou, nem a nossa temporada, nem o mandato dele na FUNC. Portanto, que preciso de 2 passagens São Paulo- São Luís para Lizete Ribeiro e José Inácio. Voltam dia 25. É o jeito fazer substituição! Caso Dr. Domingos não possa, por favor me avisa, para ver se consigo não sei com quem! Não te agradeço nada! Estamos num mesmo barco. Te abraço e te beijo, juntamente com Nauro. Aldo."

Sobre esse sucesso crítico e como os atores enxergavam os convites que começaram a aparecer na indústria cultural, a atriz Lêda Nascimento e o ator José Inácio trazem suas versões:

E eu fui, inclusive, até a Globo, porque eu havia recebido um convite de Ademar Guerra, pra fazer um especial. Mas não pude fazer porque Tempo de Espera estava viajando e eles iam filmar nessa temporada. Então, eu pensei em procurar pra mim um emprego na Globo, mas, tendo consciência, sabe, tendo conversado muito com o Aldo antes e a gente foi concluindo que a gente precisa ter consciência do que tá fazendo, do que está partindo pra fazer, fazer a coisa, “olha, eu to entrando nesse esquemão de televisão, mas tendo uma análise crítica de tudo o que possa acontecer”, certo? Porque de repente a gente vira capa de revista, sorriso de Kolinós, e se f... porque não pode dar continuidade a seu trabalho, porque é constantemente bombardeado, não tem nem condições, porque é manipulado por uma máquina e você não pode fazer nada que essa máquina não dite e esse tipo de esquema eu realmente não pretendo (NASCIMENTO, 1977, p. 08)¹⁹⁵.

(...) eu tenho caixas de crítica “Lêda Nascimento está no Aplicado, na Brigadeiro Luís Antônio”. Aí eu dizia pra Aldo: “Quem é Lêda Nascimento em São Paulo?” Aí aparecia “Os Novos Baianos estão no teatro tal”, “Elis Regina no teatro tal”, no Teatro Bandeirantes, na mesma Brigadeiro Luís Antônio, Lêda Nascimento no Teatro Aplicado com *Tempo de Espera*; aí a Barsa me bota Lêda Nascimento com a foto de Regina Casé, em cena, em *Trate-me Leão*. Lêda Nascimento em cena com o espetáculo *Trate-me Leão*. No meu, *Tempo de Espera*, Regina Casé em *Tempo de Espera*, aí eu “vou ligar pra Barsa corrigir, só não ligo porque ela é mais famosa do que eu, então pra mim tá bom, agora pra ela, ela vai ficar zangada” (NASCIMENTO, 12/11/2019).

Aí eu fiz campanha do Bradesco. Foi eu, Cosme e Zé Inácio que fizemos. Era campanha do Natal. Eu fazia a ajudante da parteira. Foi filmado em Itú. Então, começou-se a abrir portas. Ele dizia: olha, cuidado. Hoje nós acertamos, amanhã nós podemos errar. Então, nós somos maravilhosos no meio da cidade grande, brigando com as nossas armas, com um trabalho nossa, com as coisas nossas; na hora que a gente incomoda, a gente brilha, a gente começa a incomodar. Começa a haver ciúme. Então, tenham cuidado. Amanhã a gente pode errar. Não se deslumbre (NASCIMENTO, 2018).¹⁹⁶

(...) tivemos seis meses de apresentação em São Paulo, no Teatro Aplicado, e aí lá foi bom, tínhamos sempre plateia o tempo todo; a repercussão foi ótima, os críticos se derrubaram em cima do espetáculo. Tivemos presença tipo Caetano Veloso, Gilberto Gil, não sei quem, um pessoal que na época também ainda não tinha a importância que tem hoje para nossa história musical, mas estavam lá muitos atores de renome também. Fiz amizade com Zé Drummond, por sinal um fato curioso: no teatro que nós estávamos, no Aplicado, havia um diretor, Jurandir Pereira, ele era autor de teatro infantil e ele ia estreiar um espetáculo, *Vamos Colorir o Mundo*, uma coisa que tratava da situação nordestina, agrária, e Zé Drummond que ia estrelar o espetáculo, só que Zé Drummond não cantava, e eu sim, resultado, eu entrei na vaga do Zé Drummond e passei 6 meses em cartaz no espetáculo infantil com *Vamos Colorir o Mundo*, lá em São Paulo, no Teatro Aplicado. E aí andamos muito em São Paulo também por conta do contrato com o teatro, andamos pelo interior, fizemos várias cidades do interior de São Paulo (RÊGO, 04/02/2020).

¹⁹⁵NASCIMENTO, Lêda. **Entrevista Grupo Mutirão**. São Luís. Revista A Ilha, abr. 1977.

¹⁹⁶NASCIMENTO, Lêda. **No palco com Aldo Leite**. Direção: Direção: Inaldo Lisboa. Produção e distribuição Guarnicê Produções /SYNC. São Luís: 2018

No início do ano de 1977 o *Grupo Mutirão* parte para uma temporada no Teatro Experimental Cacilda Becker, na cidade do Rio de Janeiro. Yan Michalski-crítico teatral que acompanhou a trajetória de *Tempo de Espera* desde o Festival Brasileiro de Teatro Amador de Fortaleza- chama o público do Rio de Janeiro para assistir a esse espetáculo da seguinte forma:

Pela primeira vez em muitos anos, o Rio recebe, para uma carreira normal, uma produção maranhense: *Tempo de Espera*, singular retrato da sufocante rotina de um pobre barraco dos arredores de São Luís. O espetáculo projetou-se em 1975 em Fortaleza, no I Festival Brasileiro de Teatro Amador, em 1976 fez uma bem-sucedida temporada em São Paulo, onde acaba de ser apontado pela crítica como uma das cinco melhores realizações do ano, valendo também ao autor e também encenador Aldo Leite o prêmio de revelação de diretor (MICHALSKI, 1977, p. 07).¹⁹⁷

Michalski foi um dos poucos críticos do Sudeste que dispensaram olhares à *Tempo de Espera* em momentos diferentes. Agora, no Rio de Janeiro, ao criticar as condições estruturais do Teatro Cacilda Becker, o crítico poetizou, ao discorrer sobre a pouca refrigeração do teatro, o que teria feito os atores ficarem mais suados, e colado o público em um clima de próximo ao experimentado no norte do país. Yan Michalski qualifica a encenação de Aldo Leite como um documento social e que o teatro foi apenas um instrumento para discutir questões maiores. Coadunado ao pensamento de José Arrabal, o crítico retoma sua tese, registrada na ocasião do Festival de Fortaleza, de que o teatro só poderia naquele momento redefinir-se caso tomasse de empréstimo o debate rumo à conscientização social. (MICHALSKI, 1977, p. 02).¹⁹⁸ E *Tempo de Espera* havia acertado o caminho.

¹⁹⁷MICHALSKI, Yan. **Teatro**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, 04 jan. 1977, p. 07.

¹⁹⁸MICHALSKI, Yan. **Lição de Esperar por nada**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, 08 jan. 1977, p. 02.

Imagem 73 - Fachada do Teatro Experimental Cacilda Becker.
O teatro anuncia o espetáculo em cartaz- *Tempo de Espera*.



Fonte: Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

O autor destaca que umas das potencialidades da encenação de Aldo Leite, mostrada no Teatro Experimental Cacilda Becker, está em um trabalho levantado a partir de uma realidade comum. No entanto, esse lugar-comum expande-se e se torna eficaz na construção de uma imagem global para além do lugar-comum. Michalski quer dizer com isso que, o tema da miséria humana, pobreza, não é uma exclusividade do norte e nordeste do Brasil, mas, com configurações distintas pode ser identificada em qualquer lugar. A insensibilidade e indiferença derivadas da violência rotineira é um mal da sociedade moderna que mesmo consciente dela, não impedem a digestão do “jantar nosso de cada dia”. Mas, *Tempo de Espera* sugere “um gosto singularmente amargo. E um gosto amargo na comida é um poderoso estímulo à reflexão” (MICHALSKI, 1977, p. 02).

Para criar essa imagem mencionada por Yan Michalski, “não existe interpretação”, disse Tânia Pacheco¹⁹⁹. “Porque não existem atores. Menos ainda, amadores maranhenses” (PACHECO, 09/01/1977). Pacheco comenta que, a impressão passada pelos atores de *Tempo de Espera*, é que eles mesmos são os personagens narrados na cena, tal é a verdade de cada ator que foi assumida. Assim:

Nesse imobilismo absorvente, Aldo Leite consegue que cada mínimo gesto, cada pequeno olhar seja visto, percebido, acompanhado. Como se a câmera de um excelente diretor nos desse, na tela gigante de um cinema, o roteiro

¹⁹⁹PACHECO. Tânia. **É preciso lotar o Cacilda Becker: é preciso ver, rápido, Tempo de Espera.** Rio de Janeiro. Jornal O Globo, 09 jan. 1977.

a ser seguido por nossos olhos: a minúcia, o detalhe em tamanho descomunal, gritante, atingindo (PACHECO, 09/01/1977).

O compromisso com a reprodução fiel da realidade criou nos espectadores a sensação de uma transposição verídica de uma família do interior do Maranhão para o palco, a qual não se apercebeu que havia sido transportada de uma rotina árida para cima do palco de um teatro, como podemos visualizar nas imagens feitas na época:

Imagem 74 - Elenco de *Tempo de Espera*. Da esquerda para direita: Cosme Júnior, José Inácio, Lêda Nascimento, Fátima Moraes e Lizethe Ribeiro.



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 75 - Imagem de *Tempo de Espera*



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Uma observação se faz necessária após a ordenação dessas imagens para que o leitor não conceba essa relação entre os personagens de forma deturpada: o

uso dessas imagens, sobretudo as duas últimas, foram apenas para ilustrar as palavras dos críticos, de maneira visual. Não há nenhuma correspondência entre a relação dos personagens como mostram as imagens com o desenrolar das cenas de *Tempo de Espera*; como, por exemplo, nas duas últimas, a Parteira em nenhum momento se relaciona com os personagens Pai e Mãe da maneira que está nas fotos. É provável que o grupo tenha feito estas imagens apenas para registro e divulgação do espetáculo na época.

Imagem 76 -O personagem Pai, em *Tempo de Espera*



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

O diretor e dramaturgo mineiro Ronaldo Boschi²⁰⁰ destaca, de modo comparativo, que as personagens de *Tempo de Espera*, imersas em seu contexto, não esperam. Pedro Pedreiro, de Chico Buarque e Estragon e Vladimir, em *Esperando Godot*, do irlandês Samuel Beckett esperam, porém com intervenções literárias ou estéticas de seus autores que diluem os horrores em poesia:

Numa dimensão muito maior, muito mais profunda pelo desenrolar franco, natural, não existe preocupação do estético em *Tempo de Espera*, o que não significa que o espetáculo não o é. As personagens como em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, não falam. O sofrimento, a incerteza do amanhã, a insegurança vital é próprio texto. Graciliano narra. Em *Tempo de Espera* não há necessidade desta narração, o concreto está presente. A própria realidade conduz o espetáculo (BOSCHI, 1977, grifo nosso).

Boschi traz referências de outras obras e deixa evidente, como já haviam falado outros críticos, que o tema da miséria e a imagem sertaneja nordestina não era novidade no cenário artístico brasileiro. *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna

²⁰⁰BOSCHI, Ronaldo. **Sobre Tempo de Espera**. Belo Horizonte. Jornal Diário do Comércio, 10 fev. 1977.

(1956), pelo *Teatro de Estudante de Pernambuco* (FILHO, 2017.p. 97)²⁰¹, *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, que teria sido sucesso incontestado no ano de 1966 no Festival de Teatro de Nancy, na França- no qual participará *Tempo de Espera* 11 anos depois- com o grupo de teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA) (OBRÉGON, 1992, p. 104)²⁰², mas que teve sua primeira apresentação no teatro com o grupo *Norte Teatro Escola do Pará* (NTEP), no I Festival de Teatro de Estudantes do Brasil, em 1958, em Recife (BEZERRA, 2016, p.20)²⁰³. Além disso, nomes como Cândido Portinari, na pintura, Glauber Rocha, no cinema, e outros, se ocuparam em tematizar a pobreza e as condições precárias das comunidades brasileiras não assistidas pelo poder público em suas obras. Mas, um teatro cru, nu, amargo, da realidade das populações do interior nunca foi tão precioso e de ouro como no prescindível de *Tempo de Espera*²⁰⁴.

A repercussão de *Tempo de Espera*, sobretudo marcada pelos comentários de críticos, chamou a atenção de estrangeiros que buscaram assistir ao espetáculo do *Grupo Mutirão*. Quando o *Mutirão* estava em cartaz no Rio de Janeiro, no Teatro Experimental Cacilda Becker, em fevereiro de 1977, uma mulher ligou para Aldo Leite. Essa mulher teria se identificado, no entanto Aldo Leite não fixou seu nome. Segundo o diretor maranhense, a ligação seria para informá-lo de que estaria chegando ao Rio de Janeiro um argentino que estava fazendo curadoria dos espetáculos do Festival Mundial de Nancy, na América do Sul. O argentino teria perguntado a essa desconhecida até quando *Tempo de Espera* ficaria em cartaz no Rio de Janeiro, “eu disse: até seis de março. Isso, em fevereiro. E ela me perguntou: pra onde vocês vão depois? Eu disse: Belo Horizonte. É porque, sabe? O pessoal me telefonou de Nancy para levar esse rapaz para assistir” (LEITE, 1978, p. 08).

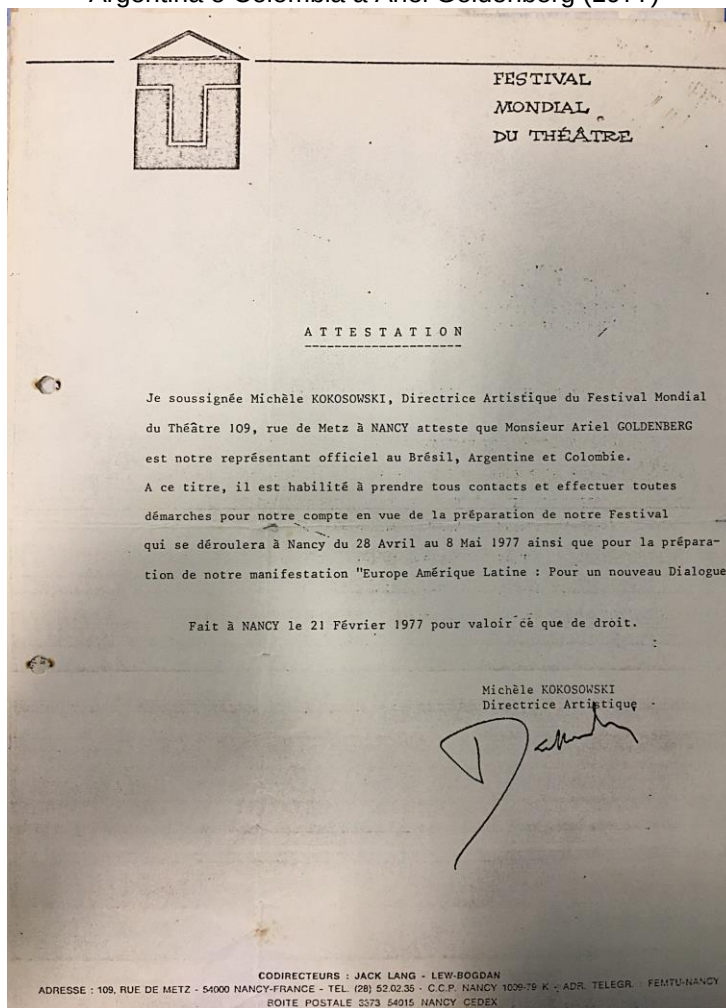
²⁰¹FILHO, F.G. de Magela Lima. **Os nordestes e o teatro brasileiro**. Tese (Tese de Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

²⁰²OBREGÓN, Osvaldo. **Le théâtre latino-américain accueilli par la critique française (1958-1977)**. Caravelle N° 58, 1992, pp.99-115. Numéro spécial thématique: "L'image de l'Amérique latine en France depuis cinq cents ans".

²⁰³BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Vanguardismos e modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)**. Belém. (Tese de Doutorado), Universidade Federal do Pará, 2016.

²⁰⁴CUNHA, Wilson. **As experiências paralelas**. Rio de Janeiro. Revista Desfile, mar. 1977.

Imagem 77 - Atestado de representante oficial do Festival de Teatro de Nancy no Brasil, Argentina e Colômbia à Ariel Goldenberg (1977)



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

O rapaz argentino era Ariel Goldenberg que, segundo o jornal *Le monde*, de 07 de junho de 1989 e o documento acima mencionado, seria um dos colaboradores do festival francês na América do Sul ao lado dos organizadores Jack Lang e Lew Bogdan (LE MONDE, 07/06/1989)²⁰⁵. Goldenberg estaria interessado, segundo a conversa de Aldo Leite com a desconhecida, em assistir a espetáculos que falassem coisas representativas em termos de realidade brasileira. “Eu assisti ao espetáculo de vocês aqui em São Paulo e queria saber até quando vocês ficam aí e levo o rapaz para assistir ao espetáculo de vocês” (LEITE, 1978, p. 08). Após alguns dias, houve novamente um retorno dessa desconhecida e uma tentativa de concretizar um encontro entre Ariel Goldenberg e Aldo Leite. Assim lembra Aldo Leite:

²⁰⁵ LEMONDE. **Six Nominations.** Paris, 07 juin 1989. Disponível em: https://www.lemonde.fr/archives/article/1989/06/07/six-nominations_4140743_1819218.html. Acesso em 25/05/2022.

Olha, Aldo, eu ando a procura de você porque o rapaz já está no Rio. Eu tava tentando te localizar. Ela perguntou: onde está o espetáculo agora? Eu disse: Belo Horizonte. Ela disse: Bem, então, vamos fazer o seguinte: você vem hoje às 10 horas na Aliança Francesa. Isto sete horas. Fala com o cara que ele está a sua espera pra falar com você sobre a ida de vocês pra Nancy. E ele disse que não ia ter tempo, de maneira nenhuma, de assistir ao espetáculo em Belo Horizonte, porque ele tava de viagem marcada, mas que já tinha estado com vários críticos e pessoas do meio artístico. Eles estavam realmente indicando o nosso nome. E disse: que melhor que os brasileiros que assistiram não podia ser ele que tinha chegado naquele instante. E tava dando um crédito de confiança a estas pessoas, críticos tanto de São Paulo quanto do Rio. E me deu um convite oficial (LEITE, 1978, p. 08).

A reputação do *Grupo Mutirão* prescindia sua presença no círculo crítico de São Paulo e do Rio de Janeiro. O representante do Festival de Teatro de Nancy abriu mão de assisti-los, e ratificar o que era falado, e confiou nas reflexões seriadas publicadas na imprensa dessas cidades, seja por jornalistas, seja por especialistas em teatro, que viam nesse grupo amador uma fonte para questionar a condição do teatro brasileiro e suas formas de produção. Em 16 de março de 1977, chega à sede do *Grupo Mutirão* em São Luís, uma carta assinada em espanhol oficializando o convite feito por Goldenberg para participarem do Festival de Teatro de Nancy. O grupo tinha, a partir dali, três semanas para se organizar e partir para a França.

Papeis, carimbos, isenções exigidas pelo governo brasileiro, entraves burocráticos e financeiros. Aldo Leite lembra em entrevista que o grupo precisaria de pelo menos Cr\$ 160 mil para o grupo chega a França (LEITE, 1978, p. 08). Aldo Leite comunicou o grupo em Belo Horizonte- que estava se preparando para viajar à Curitiba- sobre o convite. Leite. Enquanto o grupo cumpria com a apresentação na capital do Paraná, Aldo Leite seguia para Brasília para resolver as questões burocráticas e solicitar auxílios para a viagem por meio do Ministério da Educação e Cultura. A respeito das tratativas em Brasília, Aldo Leite relata:

Eu procurei chegar e agir, assim, de uma forma muito simpática, muito cordial com o pessoal, inclusive os funcionários, lógico, funcionário que não é, assim, o chefe da coisa, procuraram me orientar. Por exemplo, no caso do preenchimento de determinada ficha em que eu coloquei que a função, a profissão do Zé Inácio era funcionário público, o pessoal me chamou atenção, e disse: olha, rasga essa ficha e faz outra, põe ele como ator mesmo senão isso vai dar galho. Se botar funcionário público o Ministério vai exigir uma declaração da repartição dele dizendo que está de acordo com a saída dele do país (LEITE, 1977, p. 08).

Em São Luís, o grupo enfrentou uma maratona para conseguir o valor corresponde da viagem. Acerca da indispensabilidade da ajuda oficial ao grupo, o *Grupo Mutirão* responde ao questionamento feito pela revista *A Ilha*, de abril daquele

ano, negativamente. “Tanto não é necessária que nós vamos. A gente vai apenas com a passagem de ida” (A ILHA, 1977, p. 08). Nessa entrevista, divergindo da opinião de Aldo Leite, o ator José Inácio Moraes Rêgo acredita que a ajuda financeira naquele momento seria providencial. No entanto, o ator reflete que os governos deveriam valorizar os artistas de teatro, de maneira nacional, por meio de políticas que permitissem melhores condições a esses artistas. Mas pondera, esperançoso, afirmando: “mas isso a gente chega lá” (RÊGO, 1977, p. 08)²⁰⁶. José Inácio faz uma crítica à sociedade dita letrada de São Luís, que falava do Maranhão, em termos culturais, para outras cidades, mas que na realidade não valorizava e por vezes não tinha a mínima ideia do que se passava em seu próprio estado:

Agora, a gente pode atingir essa elite de que forma? Pedindo uma ajuda pra ir a Nancy. Muito bem, eles todos fizeram o possível, aspas, mas por exemplo, em grande maioria nenhum deles foi assistir ao espetáculo. Eles são valiosos, são prestativos, na medida em que dão essa ajuda pra gente, mas e o conteúdo cultural, a tradição cultural onde é que entra? Eles são tão empenhados em falar lá fora que a cultura maranhense é a mais apurada, a mais desmedida, a mais bem cuidada, mas nenhum deles se preocupa em saber o que o pessoal da terra tá fazendo (RÊGO, 1977, p. 08).

Nas entrevistas mapeadas para este estudo, verifica-se que, ainda que o grupo tivesse laços próximos com alguns gestores de cultura da cidade, percebe-se certa descrença nesses setores no que diz respeito ao apoio aos artistas de teatro de São Luís:

(...) preferem pagar Cr\$ 50 mil pela transmissão do Oscar a dar uma passagem pra gente... tem que haver um intermediário, fazer política. Tanto é que eu tive que me deslocar do Rio para Brasília pra poder agitar esse tipo de coisa. Porque se eu mandasse as coisas apenas pelo correio, as coisas não sairiam. Eu tive que ir lá (LEITE, 1977, p. 08).

Para angariar toda a verba necessária, o *Grupo Mutirão* fez temporadas de *Tempo de Espera* no Teatro Arthur Azevedo com valores de ingressos diversificados, venderam “ingressos em firmas, bancos, repartições públicas, casas residenciais e mantendo uma divulgação permanente na imprensa local – jornais, rádio e televisão-, o que garantiu casa lotada em uma temporada de uma semana” (LEITE, 1989, p. 86). A escritora e poetisa Arlete Nogueira da Cruz lembra da correria da produção:

Lembro do empenho de Cosme (Jr), dirigindo meu próprio carro, um velho fusca, que cedi ao grupo quando à frente do TAA, levando Lêda Nascimento de casa em casa, de órgão em órgão, após os contatos que fazia antes, por

²⁰⁶ RÊGO, José Inácio. **Entrevista Grupo Mutirão**. São Luís. Revista A Ilha, abr. 1977.

telefone, tentando vender os ingressos do premiado espetáculo, a fim de ajudar custear a viagem do grupo ao Festival de Nancy (França) (CRUZ, 2006, p. 59).

O grupo foi o responsável por toda a sua produção. Desde as apresentações nos teatros à viabilização de verbas para se deslocarem de São Luís. Aldo Leite fala em uma de suas entrevistas que, constantemente solicitava verbas à Fundação de Cultura do Maranhão. A Fundação, gerida naquele momento pelo escritor Domingos Vieira Filho, respondia que não podia fazer muita coisa devido ao baixo orçamento da instituição. Afirma Leite que Domingos Vieira Filho comprou 40 ingressos de *Tempo de Espera* no valor de Cr\$ 50,00, para ajudar o grupo. Assim, a Fundação de Cultura do Maranhão contribuiu com Cr\$ 2 mil para viagem com destino a Nancy (LEITE, 1977, p. 09). Depois disso, “cada um começou a se virar para arrumar dinheiro. Íamos para banco ver se arrumávamos um empréstimo, vendíamos ingresso até conseguirmos oitenta mil cruzeiros. Nós precisávamos do dobro” (LEITE, 1978, p. 08).

Apesar da repercussão nacional de um teatro originado no Maranhão, isso não foi o suficiente para sensibilizar a intelectualidade, o governo e empresas que poderiam subvencionar o *Grupo Mutirão* a esse evento mundial representativo no campo das artes cênicas. Com os valores conseguidos, o *Grupo Mutirão* embarcou para a França apenas com a passagem de ida. Deixando ao acaso o seu retorno ao Brasil após o festival.

5.6 CENA 6 - O terceiro ruído de caminhão que passa: A experiência internacional de *Tempo de Espera*

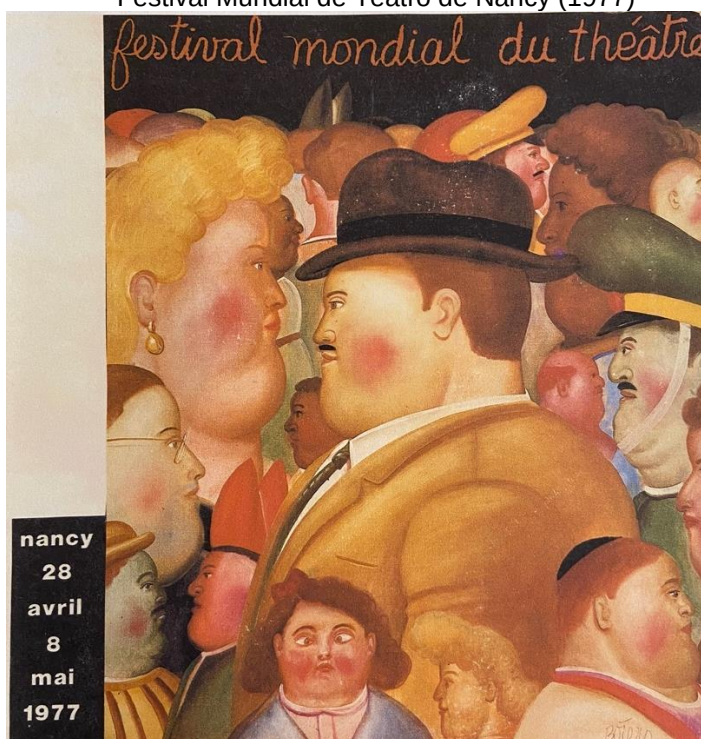
Todos os países aqui assinalados estão presentes. Paralelo à mostra de teatro (sem competição) há ainda dança, música. A cidade toda assiste durante 24h todos esses espetáculos, todos com lotações esgotadas. Não se tem tempo pra nada. Todos os artistas expulsos de seus países, estão aqui. Há diariamente comícios, debates sobre política, o diabo. O movimento é enorme louco. Gente de todo tipo. Temos vários convites para apresentar até na Polônia. Nas horas vagas vendemos colares, doses de cachaça, livretos de S. Luís... Já apuramos uma grana que já está quase dando para 1 volta. Eu já decidi, vou ficar! O pessoal é todo louco! Encontramos um grupo de brasileiros e fazemos carnaval na rua e com isso, ganha-se mais francos. Um abraço. Aldo.

Escrito em uma folha de papel, abaixo de um texto em francês, sobre a substituição de um grupo teatral da Croácia- Teatro Experimental de Estudantes de Zagreb- pelo teatro juvenil político e engajado *Mladinsko Gledališče*, da Eslovênia, numa espécie insight ou num raro enlevo daquela realidade, esse rascunho, assinado

por Aldo Leite, foi encontrado no acervo pessoal do artista em meio a outros escritos soltos e sem identificação. O texto por si só, ao mesmo tempo em que deixa quem lê confuso- requerendo informações prévias-, traz informações e uma painel do ambiente no qual Aldo Leite e seu grupo embarcou entre os meses de abril e maio de 1977, na cidade de Nancy, na França. Há um tom de euforia, espanto e sonho realizado, além de projeção de muitas apresentações. Talvez sem essa intenção, Aldo Leite aponta nesse pequeno rascunho, deixado em uma folha de papel solta, uma experiência que marcou o *Grupo Mutirão*, e que está, indubitavelmente, arraigada à história do seu espetáculo *Tempo de Espera*.

O sucesso de *Tempo de Espera*- desacreditado em seu início- não se resumiu à crítica teatral de São Paulo e do Rio de Janeiro. Inclusive, foi importante que especialistas e jornalistas registrassem suas opiniões sobre as imagens que aquele grupo maranhense estava mostrando nos palcos, para que outros desdobramentos acontecessem. O convite para participar da 12ª Edição do Festival Mundial de Nancy, entre os dias 28 de abril e 08 de maio de 1977, foi o reconhecimento de que o teatro proposto por Aldo Leite não estava distante dos anseios teatrais internacionais do período.

Imagem 78 - Cartaz de divulgação do Festival Mundial de Teatro de Nancy (1977)



Fonte: Acervo Pessoal Fátima Moraes

O Festival de Teatro de Nancy- França- foi uma iniciativa do entusiasta e político francês Jack Mathieu Émile Lang (Jack Lang (1939-)), em 1963, e perdurou até o ano de 1983. Em sua origem, tinha caráter universitário, contestador e descentralizador, onde polemizava formas convencionais de teatro ou que, ainda que se pretendessem políticas e populares, estavam assentadas nos formatos convencionais dessa linguagem artística, e ainda bastante centralizadas na capital francesa. A sua veia contestatória estava impressa tanto no aspecto formal, privilegiando grupos vanguardistas de cada país, bem como no seu conteúdo político, que no geral vinha associado à pesquisa experimental. Sobre esse último, informa o teórico francês Jean-Jacques Roubine que, esses grupos escolhidos para participarem do Festival de Teatro de Nancy, não eram bem aceitos pelos governos de seus países- lembremos o aspecto forma e conteúdo político-, e que o convite do Festival implicava certo apoio, visto a publicidade que ele concedia na luta por suas sobrevivências (ROUBINE, 1998, p. 224).

A jornalista e enviada especial à Nancy, para cobrir a passagem dos grupos brasileiros no Festival, Heloísa Castello Branco, do *Jornal do Brasil*, ressaltou em sua matéria *Festival de Nancy: a América Latina em cena*, que desde a sua criação, em 1963, o ponto forte do Festival era o teatro político, experimental, participante e de contestação, e por isso atraía o público universitário da Europa e da América Latina (BRANCO, 1977, p. 09).²⁰⁷

Branco (1977) e Roubine (1998) - a primeira um registro e o segundo uma análise afastada no tempo- têm em comum em suas observações o imperioso caráter político que dominou a edição do Festival de 1977. Roubine relata que o teatro político presente no festival havia perdido sua vitalidade que o tinha caracterizado outrora, onde representava um território de lutas políticas. Segundo o autor, as ditaduras haviam gangrenado os países do então denominado Terceiro Mundo; os movimentos progressistas estavam desestruturados diante da expressiva expansão fascista. Além disso, Roubine destaca a frustração de artistas e intelectuais frente ao um suposto autoritarismo socialista. “todos os pontos de referência estava desabando. (...) as dificuldades econômicas começavam a abater-se pesadamente sobre o teatro” (ROUBINE, 1998, p. 225).

²⁰⁷ BRANCO, Heloísa Castello. **Festival de Nancy: a América Latina em cena**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, 16 mai. 1977.

Complementando a visão sobre esse contexto, Heloísa Castello Branco afirma que pouco se falou de teatro, de teatro político, mas muito sobre política, e que esses dois assuntos não encontraram um lugar comum. Segunda a autora, o teatro esteve em segundo plano em todo o evento (BRANCO, 1977, p. 09). Ela destaca a apatia política via teatro e a falta dos seus entrelaçamentos, como Roubine aponta:

Sentiu-se falta de vitalidade na maioria das produções apresentadas, pouquíssima originalidade, precária pesquisa e, acima de tudo, quase nenhum *Élan* participante. É como se a luta já não se passasse no palco, como observou o jornal *Le Monde*, e a política tivesse decidido, repentinamente, abolir o intermediário, dispensar a encenação e não se limitar às três paredes (BRANCO, 1977, p. 09, grifo da autora).

Diferindo-se das edições anteriores, em 1977 o Festival teria sido decepcionante, conforme Heloísa Castello Branco. A jornalista afirma que houve reclamações acerca da organização, ao crescimento desordenado do festival, à pouca assistência direta do seu coordenador, Jack Lang, e aos apoios locais, o que teria criado um clima de caos na venda de ingressos, na apresentação dos espetáculos e na condução dos debates (BRANCO, 1977, p. 09). Roubine acrescenta dizendo que a falta de apoio local (da municipalidade), estava relacionada ao fato desta não vislumbrar com total agrado as manifestações artísticas pouco acadêmicas (ROUBINE, 1998, p. 224).

Estavam presentes no festival cerca de 48 grupos teatrais, representando 26 países. Entre os 48 grupos, 08 eram latino-americanos e que provinham do Brasil, Argentina, México, Colômbia, Chile e Venezuela. Os grupos que se destacaram- Venezuela (Rajatabla- *O Senhor Presidente*), Chile (Alpeh Teatro- *La trinchera del Supertricio*) e Brasil (Mutirão- *Tempo de Espera*) tinham como ponto central em suas dramaturgias o contexto político e social local, além da repressão e fascismo na América Latina no século XX. A absorção dessa característica do teatro latino-americano, presente no Festival desde 1964, foi rapidamente compreendida pela crítica que já esperava desses grupos propostas inovadoras tanto no quesito formal quanto do debate temático. Sobre essa questão, o crítico chileno Osvaldo Obrégón, que desenvolveu um estudo acerca da recepção crítica dos espetáculos da América Latina nos Festivais Teatro das Nações e Festival de Nancy entre os anos de 1958 e 1977, nos ajuda a compreender, criticamente, as percepções supostamente isentas.

Um primeiro ponto colocado por Osvaldo obrégón, ao analisar os olhares que os críticos europeus tinham sobre os espetáculos latinos, sobretudo na experiência do

Teatro das Nações e um pouco no Festival de Nancy- no Festival de Teatro de Nancy essa leitura acerca do teatro latino-americano era menos frequente, mas ocorria-, era o constante uso, com algumas exceções, de referências europeias para ler os espetáculos latinos ou até mesmo os comparando. Obrégon ressalta que não se pode desconsiderar que boa parte do teatro produzido na América Latina no século XX inspirou-se, preferencialmente, em modelos teatrais europeus e que, por consequência, alguns nomes expressivos do teatro europeu são comumente associados e tomados como pressupostos. Por outro lado, adverte Obrégon que, para compreender o teatro latino, é fulcral que se conheça as condições históricas e políticas nas quais esse teatro foi produzido, principalmente no século XX. A partir desses contextos que emergiram e fizeram sentido os autores, atores, a dramaturgia e seus personagens (OBRÉGON, 1992, p. 103).

Curiosamente, diz o autor, esses críticos não se utilizaram desse mesmo procedimento de análise para diversos espetáculos que tiveram impacto nesses festivais, como é o caso do espetáculo brasileiro *Morte e Vida Severina*, do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), na edição do festival de 1966. De acordo com Obrégon, o texto de João Cabral de Melo Neto foi, naquele ano, sucesso indiscutível no Festival de Nancy e que em nenhuma das críticas e artigos verificados por ele há menção às referências artísticas europeias. “Isso quer dizer que o espetáculo confirmava sua característica original, sustentada por recursos oriundos por seu próprio contexto e tradição: a região Nordeste, a dança e a música brasileira e de outros elementos folclóricos” (OBREGON, 1992, p. 104, tradução livre)²⁰⁸. Não se pode dizer o mesmo para *Tempo de Espera*. Na edição do Festival de Nancy de 1977, o crítico francês Hubert Gignoux comparou a encenação de Aldo Leite ao cinema mudo do cineasta alemão Friedrich Wilhelm Murnau (1888- 1931) e às obras do precursor do cinema documentário do começo do século XX - o estadunidense Robert Flaherty (1884-1951) (GIGNOUX, 1977 apud OBREGON, 1992, p. 104)²⁰⁹.

Ainda de acordo com o crítico chileno, o Festival de Teatro de Nancy, ao longo da década de 1970- com exceção do ano de 1971, que para o crítico teria sido menos representativo em termos de teatro engajado-, caracterizou-se pelo forte cunho

²⁰⁸“Cela veut dire que le spectacle confirmerait son caractère original, soutenu par des recours fournis par son propre contexte et tradition: la région du Nord-Est, la danse et la musique brésilienne et d'autres éléments folkloriques” (OBRÉGON, 1992, p. 104).

²⁰⁹GIGNOUX, Hubert. **Nancy 77**. Paris: Théâtre/Public n° 16-17, avril 1977.

sociopolítico, no que tange aos espetáculos da América Latina presentes nas edições dessa década. Conforme o crítico, os espetáculos denunciavam, em geral, as enormes ilegalidades existentes em seus países, os mecanismos opressores de poder, a violência sistemática dos direitos humanos, bem como a sutil e a face da dominação do imperialismo estadunidense. Osvaldo Obrégón atribui esse movimento de denúncia dos problemas latino-americanos no Festival de Nancy aos grupos *Teatro Experimental de Cali* e *La Candelaria*- Colômbia; *Teatro Arena*, *Teatro Oficina*, *Grupo Pão e Circo*, *Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA)*, *Teatro Livre da Bahia* e *Grupo Mutirão* – Brasil; *Rajatabla* e *Novo Grupo de Caracas*- Venezuela; e *Teatro Payro*- Argentina (OBREGON, 1992, p. 108). Obrégón, a partir de comentários do crítico Bernard Dort²¹⁰ a respeito dos espetáculos latinos, complementa:

Nota-se que os grupos latino-americanos apresentaram características comuns em praticar um teatro militante, fortemente ligado ao contexto social e político- à diferença do teatro europeu- se utilizando de técnicas para alcançar seus objetivos, os quais consistem em conscientizar o público dos problemas colocados na cena (OBREGON, 1992, p. 109, tradução livre)²¹¹.

Foi nesse contexto que a encenação maranhense se apresentou no XII Festival Mundial de Teatro de Nancy. É possível que o *Grupo Mutirão* não tivesse ideia da configuração desse festival. Em muitas fontes consultadas há um ar de desconhecimento e até mesmo de ingenuidade quanto à representatividade política que aquele festival tinha. Conjectura-se, a partir das fontes, que essa noção só veio a despertar os atores, não totalmente, quando estavam lá e à medida que o trabalho deles atraía e tinha reações de um público específico.

Chegou com atraso no festival, lembra Heloísa Castello Branco, e com o seu retorno ao Brasil indefinido, uma vez que saíram do país apenas com as passagens de ida (BRANCO, 1977, p. 09). “Eu falei com a diretora de lá e disse que nós estávamos sem nenhum tostão pra voltar e que gostaríamos que eles nos ajudassem” (LEITE, 1978, p. 08). Paralelo às atividades do festival, o *Grupo Mutirão* despendeu esforços para conseguir dinheiro para sete passagens de volta ao Brasil. Até então, não sabiam que propostas de apresentações em outras cidades da França e em

²¹⁰COPFERMANN, E., DORT, B., KOURUSKY, F. **A bâtons rompus sur le VIII Festival de Nancy**. Nancy: Travail Théâtral, n° 4, juillet-septembre, 1971.

²¹¹“On remarque que les groupes latino américains présentent la caractéristique commune de pratiquer un théâtre militant, fortement lié au contexte social et politique — à la différence du théâtre européen — et utilisent diverses techniques pour atteindre leurs objectifs, qui consistent à faire prendre conscience au public des problèmes posés” (OBREGON, 1992, p. 109).

outros países seriam feitas. Nesse ínterim, vendas de bijuterias, discos, apetrechos indígenas, apresentações musicais no metrô, apresentações de bumba-meu-boi em escolas, tratativas em embaixadas e consulados, apresentações em teatros; tudo foi feito para que o grupo que saiu junto do Brasil, retornasse da mesma forma, juntos. Sobre essa busca por verbas para passagem, lembram os artistas:

Agora um particular aqui! Toda essa fama e não tinha dinheiro! O querido Gerd Pflieger- que foi um grande incentivador da cultura, com Lourdes Pflieger, ele trabalhava na MARATUR- me chamou e disse: “Lêda, leva que tu és mais responsável. Mulher é sempre mais responsável nessas coisinhas. Leva essa sacola de discos”. Eram discos compactos, eram pequeninhos, 78 rotações, parece. Tinham duas faixas, uma música de um lado e outra de outro lado; e outro tinha duas músicas de cada lado, sei lá. “Leva esses discos, esses colares...” e eram colares do Pará e do Maranhão, colares de índios, colares Marajoaras; “leva para você fazer alguma coisa lá, vender...”. E Lêdinha, antes do espetáculo começar andava pela plateia- bem antes- porque minha maquiagem era só me sujar, e eu andava pela plateia, no espetáculo... tinha sempre alguma coisa antes, um show de música, alguma coisa... eu andava pela plateia vendendo “*programme, disques, coulier de Brésil...*” olha o meu francês!!! “*dix francs!!!*”, eu colocava tudo 10 reais pra poder saber a nota. “*Combient?*”, eles perguntavam, “quanto é?” Vendi e fiz uma passagem de volta, 3.500 francos na época. Fiz uma. Eu digo: “um já vai voltar pro Brasil”. A Lizete dizia “eu”. Tinha a mãezinha velhinha, era mais velha, a parteira, “Lili: tá certo, essa passagem é tua; o resto vai ganhar com estrada, com mochila nas costas, vai se virá (NASCIMENTO, 12/11/2019).

Imagem 79 - Da esquerda para a direita: José Facury (de camisa amarela), José Inácio (usando chapéu), Lizethe Ribeiro (blusa branca), Fátima Moraes, Lêda Nascimento, Aldo Leite e Cosme Junior – Grupo Mutirão



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Eu me lembro a gente chegou em Paris eu tinha US\$ 100,00, porque eu tinha recebido meu salário aí troquei em dólar. O dinheiro todo era US\$100,00. De todo mundo- 7 pessoas. Chegamos em Paris ninguém conhecia nada, aí fomos direto para Nancy. O Cosme falava inglês, o Aldo arranhava o francês e o Tácito foi junto também, ele arranhou um jeito de arranjar a passagem dele e fomos só com passagem de ida, aí fomos direto para Nancy. Em Nancy, passamos praticamente trinta dias lá. Era um festival grandioso (HELUY, 08/02/2020).

Fomos. Eu me lembro que eu saí daqui com uma nota verdinha. Eu nem sei que nota era. Só sei que era verde, como se fosse um real (MORAES, 21/06/2022).

Imagem 80 - Grupo Mutirão em Paris- França (1977)



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 81 - Lêda Nascimento e Aldo Leite em Paris (1977)



Fonte: Acervo Aldo Leite/UFMA

Eu saí de São Luís sem nenhum cen-ta-vo no bol-so, nenhumzinho nem nada. Eu consegui US\$ 5 emprestado com o nosso eletricista, maquinista etc. Facury, ele me emprestou US\$5 e eu comprei cigarros quando chegamos em Caiena. Eu fumava nessa época. Então, eu tomei um café e comprei um cigarro. Foi meu primeiro dinheiro nessa viagem magna (RÊGO, 04/02/2019).

Conforme mencionou José Facury Heluy, Tácito Borralho acompanhou o grupo à França. No entanto, diferentemente dos demais, ele não enfrentou tantos percalços para conseguir sua passagem uma vez que era presidente da Confederação Nacional de Teatro Amador (CONFENATA), com sede no LOBARARTE, em São Luís, além de que se tratava de um espetáculo de um grupo maranhense (BORRALHO, 2010)²¹². Tácito Borralho acompanhou o *Grupo Mutirão* apenas nas cidades de Nancy, Lille e Paris, ou seja, enquanto o grupo estava na França. Borralho precisou voltar ao Brasil, porque além de seus compromissos com a CONFENATA, era funcionário público do Estado do Maranhão e sua licença era apenas de trinta dias (BORRALHO, 17/02/2021).

²¹² Entrevista com Tácito Borralho concedida ao programa **Janela Cultural** da Rádio Universidade FM-Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2010.

Imagem 82 - *Grupo Mutirão* na França.

É possível ver o maranhense Tácito Borralho de casaco marrom próximo de Aldo Leite.



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Em entrevista, Tácito Borralho deixa evidente o clima político no Brasil e como eram encarados supostos desertores, sobretudo por ser artista e está em missão artística, e como isso motivou sua volta: “Aí estavam dizendo lá que quem saiu do Brasil ia ficar fora, porque não podia retornar; ele se autoexilava. Eu digo: “não quero me exilar coisa nenhuma... A revolução começa amanhã, os socialistas estão na rua, os comunistas vão tomar conta e tal” (BORRALHO, 17/02/2021). O grupo seguiu para outros países só.

Traçando a rota de retorno de Tácito Borralho para o Brasil, podemos inferir que, como foram juntos, a rota de ida para França do *Grupo Mutirão*, via empresa aérea *Air France* foi: São Luís x Manaus, Manaus x Caiena (Guiana Francesa), Caiena x Paris (França). Implícito ao retorno de Borralho, que além de passagens compradas, era servidor público, portanto, não poderia permanecer fora do país por mais de trinta dias sem autorização do governo federal (BORRALHO, 17/02/2021).

Conforme o guia dos participantes do Festival Mundial de Teatro de Nancy, do ano de 1977, para que todos pudessem circular no festival e usufruir de benefícios restritos aos participantes, ao chegar no festival, todos os participantes recebiam um guia de toda a programação do festival, uma carta de participação no festival, com a qual os grupos poderiam acessar bilhetes para alimentação e *vouchers* para assistirem a toda a programação do festival, gratuitamente. Insostituíveis, os artistas eram aconselhados a não perderem esses documentos, uma vez que sem eles não

poderiam ter acesso ao festival como participante, mas apenas como público (GUIDE DU FESTIVALIER, 1977, p. 05)²¹³.

Imagem 83 - Manual do participante do Festival Mundial de Teatro de Nancy (1977)



Fonte: Acervo Aldo Leite/ UFMA

Essas prerrogativas permitiram que os artistas maranhenses assistissem a espetáculos memoráveis latino-americanos, como o grupo veterano e bastante concorrido no festival, o chileno *Aleph Teatro*, que estava com um espetáculo - *La trinchera del Supertricio*- que fazia referência aos calabouços chilenos que eram usados para torturas de perseguidos políticos desde o golpe de estado em 1973; outra importante contribuição estética e política para o *Mutirão* foi o grupo venezuelano *Rajatabla*, que levou para o festival denúncias do fascismo na América Latina, os mecanismos do poder e as ditaduras latinas, no espetáculo *Señor Presidente* (BRANCO, 1977, p. 09). Lêda Nascimento lembra de um grupo da Cracóvia, Polônia, que se chamava *STU*. Esse grupo que já era aclamado antes mesmo de chegar ao festival, além de sua estética, causava certo espanto na plateia:

Era aplaudido quando chegava. “Vocês vão ver o STU?”. Era assim, como você falou, os anos 70 falava-se muito de Tempo de Espera, então, falavam tanto desse STU que a gente tava até com vergonha de apresentar nosso casebre de palha, porque o grupo deles subia em coisa, descia de coisa, tinha uns atores maravilhosos (NASCIMENTO, 12/11/2019).

²¹³ FESTIVAL MONDIAL DU THÉÂTRE DE NANCY. *Guide du festivalier*. Nancy, 28 avril- 08 mai 1977.

Outros nomes expressivos das artes cênicas internacionais – alguns que hoje são reconhecidos, mas que na época estavam despontando- e grupos que viriam a revolucionar as artes cênicas no século XX, estavam presentes na edição do festival com os maranhenses. “Em 1977, quem conhecia na França a jovem trupe alemã *Tanztheater Wuppertal*, fundada pela também jovem coreógrafa Pina Bausch?”, perguntava o crítico teatral Jean-Pierre Thibaudat (THIBAUDAT, 2017, p. 251)²¹⁴. Também marcou presença a tradicional *Ópera de Shanghai*, *Cricot 2*, *Bread and Puppet*, Tadeuz Kantor, os brasileiros Augusto Boal e Marilena Ansaldi, dentre outros.

Em Nancy, *Tempo de Espera* teve quatro sessões dentro da programação oficial do festival, conforme mostra a programação do festival que tivemos acesso para destacar essas informações: a primeira foi na quinta-feira, dia 05 de maio, às 23h; a segunda, na sexta-feira, no dia 06, às 20h 30 min.; a terceira, sábado, no dia 07, às 20h 30min., e a última no dia 08, domingo, às 14h 30 min. Todas as apresentações do grupo aconteceram no *Groupe des Étudiants Cours- Cours Léopold* (GUIDE DU FESTIVALIER, 1977, p. 05).

O desgaste físico e emocional de Aldo Leite em busca de verba para levar seu grupo à Europa, não deixou o diretor de *Tempo de Espera* sentir a temperatura do público na primeira sessão do seu espetáculo no Festival. Ele conta em duas entrevistas encontradas sobre essa viagem do *Grupo Mutirão*, que teve febre e teria ficado bastante debilitado devido a falta de dinheiro (LEITE, 1978; LEITE, 2010). De acordo com Leite, o público que assistiu a *Tempo de Espera* em Nancy era, majoritariamente, ligado ao teatro- seja artistas diversas (público), seja os artistas de outros grupos participantes. O autor ainda diz que as discussões, as reações exaltadas não eram tão distantes às já experimentadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. No entanto, Aldo Leite destaca que o olhar político do público de Nancy em relação ao espetáculo- que tinha seu programa escrito em francês, inglês e alemão, situando o público do contexto geral da encenação- foi preponderante (LEITE, 1989, p. 86-87).

Embora o público e a crítica tenham ficado impressionados com as imagens de *Tempo de Espera*- “lá foi muito bom, teve críticas muito boas, toda crítica adorou, o público também, mas é um festival que mostra as excelências dos países convidados. Era uma mostra mesmo, não era uma competição” (BORRALHO,

²¹⁴ THIBAUDAT, Jean-Pierre. **Le Festival Mondial du Théâtre de Nancy: une utopie théâtrale** (1963-1983). Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2017.

17/02/2021); “realmente acredito que conseguiu passar de uma forma muito forte, dada a frequência do público no teatro” (LEITE, 1978, p. 08)- o crítico Jean-Pierre Thibaudat quando menciona *Tempo de Espera* e sua recepção em Nancy, faz uma afirmação curiosa: “Hubert Gignoux é um dos raros críticos a mencionar o grupo brasileiro *Mutirão*- “ignorado pelos especialistas parisienses”-, que relata sem um palavra (de que adianta) a miséria obscura de quatro camponeses do Maranhão” (THIBAUDAT, 2017, p. 256, tradução livre)²¹⁵.

De fato, até onde este estudo conseguiu mapear, o único artigo que faz menção a *Tempo de Espera* enquanto estavam no Festival de Nancy, é de autoria do crítico francês Hubert Gignoux, publicado na revista *Théâtre/Public* n° 16-17, na seção *Divers*, sob o título *Nancy 77*. Este registro foi filtrado a partir do artigo do crítico chileno- já mencionado e que fundamenta esta pesquisa- Osvaldo Obrégon- *Le théâtre latino-américain accueilli par la critique française (1958-1977)* -, publicado em Toulouse em 1992. Seja pelo estudo deixar essa lacuna, não alcançando rastros publicados, comentários indexados sobre a peça de Aldo Leite nesse contexto, seja por elas não terem sido publicadas, apenas verbalizadas para o grupo após o espetáculo, o fato é que há disparidades entre as reações causadas pelo espetáculo no público do festival, como alegam as memórias dos artistas maranhenses, e as, diagonalmente escassas publicações acerca dessa encenação relativas à sua participação no festival. É possível verificar um número maior, porém não substancial, de comentários sobre essa peça quando vai para outros lugares da França ou até mesmo para outros países europeus.

Para a jornalista Carmelinda Guimarães, enviada do *Jornal da Tribuna*, de São Paulo, para assistir ao festival, dos grupos da América Latina que se apresentaram, os mais políticos e que mostraram um teatro vivo e forte foram o *Rajatabla*, da Venezuela e o *Mutirão*, do Brasil (GUIMARÃES, 1977, p. 12)²¹⁶. Esse impasse- acerca do real impacto de *Tempo de Espera* em Nancy - necessita de mais fontes.

Após os quatro dias de apresentação na programação do Festival Mundial de Teatro de Nancy, conta o ator José Inácio Moraes Rêgo que, a direção do festival,

²¹⁵“Hubert Gignoux est l'un des rares à mentionner l'équipe du groupe brésilien Mutirão – “ignorée par les experts parisiens” -, qui relate sans un mot (à quoi bon) la misère plus que noire de quatre paysans du Maranhão” (THIBAUDAT, 2017, p. 256).

²¹⁶GUIMARÃES. Carmelinda. **Da Polônia e da Venezuela, o melhor do teatro mundial**. São Paulo, Jornal da Tribuna, 08 jun. 1977.

fascinada com o que viu, teria convidado o grupo para além da temporada no festival, ficassem mais dez dias em cartaz no teatro do *Cours Léopold*- mesmo teatro que vinham se apresentando na cidade (RÊGO, 04/02/2019). Nesse período, o grupo que estava hospedado em uma cidade universitária, hospeda-se em um dos hotéis disponibilizados pelo festival para os grupos convidados, mas de estrutura superior ao que os maranhenses estavam. A atriz Lêda Nascimento diz que o diretor brasileiro Augusto Boal foi importante nesse momento. Segundo a atriz, Boal, que já conhecia Aldo Leite das apresentações em São Paulo, teria solicitado a mudança do grupo de uma hospedagem inferior para o hotel que ele estava hospedado, mas que já estava de saída- Fratel Hotel. “Um hotel lindíssimo que tinha espuma na banheira. Aí ele manteve a gente no hotel melhor e em cartaz” (NASCIMENTO, 12/11/2019).

Enquanto o grupo se apresentava em Nancy, Aldo Leite segue para Paris em busca novas apresentações com objetivo de conseguir mais dinheiro para as passagens dos atores:

Em Nancy, eu consegui que eles ficassem mais uma semana lá. Aí eu fui pra estrada conseguir carona. Consegui carona com uma portuguesa. Ela me deu carona. Ela me levou pra um teatro que fica perto da casa dela, que era um teatro de uns operários lá, e eles fecharam negócio comigo pra fazer uma semana de espetáculo lá- nesse teatrinho deles, perto da *Place d'Italie*- ela conseguiu também duas apresentações na cidade universitária, na *Maison de Portugal*. E ela ainda hospedou três moças. As três meninas do elenco ela ainda hospedou. Aí eu voltei pra Nancy pra pegar o pessoal, quando eu cheguei em Nancy, eles estavam fazendo espetáculos em escolas- espetáculos de música popular-, cantando não sei o que; umas coisas horríveis, horríveis, o show que eles faziam. Aí nós voltamos para Paris. Eu tinha um amigo que tava fazendo mestrado lá; ficou eu e um amigo meu lá na casa dele; as três meninas lá na casa da portuguesa, e os outros dois amigos ficaram em outro apartamento que eu consegui (LEITE, 2010).

O teatro mencionado por Aldo Leite era o *28 Rue Dunois*, localizado no 13º *arrondissement* de Paris. Esse espaço- que era um antigo galpão do serviço de postagens de Paris e teria sido invadido por oito grupos de artistas- havia sido fundado em 15 de janeiro de 1977, por um coletivo de artistas com causas e linguagens artísticas diversas. O *28 Rue Dunois* era resultado da junção de militantes das causas feministas, homossexuais, artistas da música (jazz), do teatro (de rua e agitação e propaganda), circo, influenciados pelas ideais do movimento cultural de Maio de 1968. Os artistas que administravam esse teatro, através do fazer artístico, buscavam se

aproximar e discutir as problemáticas da classe trabalhadora, além de impulsionarem revoltas contra o sistema capitalista²¹⁷.

Sobre a hospedagem do grupo em Paris, mencionada por Aldo Leite, é curioso pensar que em nenhuma situação o *Grupo Mutirão* estava isento de possíveis problemas com a ditadura no Brasil. Um dos apartamentos emprestados para hospedar os atores, era de propriedade do jornalista, advogado e político maranhense, membro do Partido Comunista do Brasil, e exilado justamente para não ser preso pelo regime militar do Brasil- Haroldo Sabóia. O artista José Facury Heluy lembra que o grupo estava hospedado no bairro Montmatre, ao norte de Paris, era aproximadamente sete quilômetros a pé da *28 Rue Dunois*:

Ai cara, como é longe, longe demais. Mas, a gente era jovem. Teve uma vez que a gente foi a pé, sem grana, todo mundo resolveu ir a pé; saímos cedo e fomos a pé, aí eu fiquei me perguntando como é que a gente conseguia andar tudo isso, porque a gente morava Montmatre, e para você ir pra *Place d'Italie*, se olhar o mapa, é como se fosse atravessar São Luís inteira andando da Ponta d' Areia até o Bacanga (HELUY, 08/02/2020).

E a gente só fazia assim: era lanche, sanduíche, mas éramos muito felizes. Eu fiz compras no supermercado como se eu fosse uma francesa: entrei, comprei macarrão pra fazer pros meninos, então foi uma experiência... (...) eu ouvia o carrilhão da *Notre Dame* de lá, fiquei fascinada; a primeira vez que eu tomei uma Coca-Cola de lata. Grande coisa! Mas, não tinha aqui (NASCIMENTO, 12/11/2019).

Tempo de Espera ficou em cartaz durante quatro dias teatro da *28 Rue Dunois*, conforme o cartaz de divulgação na Imagem. Em Paris, o público universitário era majoritário. Era, segundo o encenador maranhense, um tipo de público que ia realmente assistir a teatro, e que sempre tinha devolutivas críticas a respeito do trabalho. Essas conversas abriram os olhos de Aldo Leite sobre outras perspectivas e o nível de seriedade que seu trabalho emitia àquelas pessoas (LEITE, 1978, p. 08).

De acordo com Tácito Borralho, o teatro da *28 Rue Dunois*, “que era uma espécie de bar e que aconteciam coisas *underground* e tal, uma coisa de louco, - acho que não dava 80 pessoas por noite-, não era caro o ingresso, mas sempre estava lotado” (BORRALHO, 17/02/2021). O artista lamenta que o grupo tivesse que fazer

²¹⁷Essas informações foram sistematizadas a partir de dados provenientes das seguintes fontes: DEVARRIEUX, Claire. **Le collectif de la Rue Dunois**. Paris, Journal Le Monde, 21 jan. 1977. Disponível em: https://www.lemonde.fr/archives/article/1977/01/21/le-collectif-de-la-rue-dunois_2852295_1819218.html. Acesso em: 07/06/2022. / LE GRÉVELLEC, Nelly. Edito- Le futur appartient à celui qui a la plus longue mémoire*... In: **Dossier de Presse Saison 18/19 du Théâtre Dunois**. Paris, octobre 2018- juin 2019. Disponível em: <https://www.theatredunois.org/media/dunois/183727-dossierdepresse1819-theatredunois.pdf>. Acesso em: 07/06/2022.

sua própria produção, sem conhecer muito bem a cidade. Borrvalho conjectura, sendo otimista, que *Tempo de Espera* tinha condições artísticas para se apresentar em lugares de Paris, no entanto, lhe faltava produção local.

Paralelo às apresentações no teatro da *28 Rue Dunois*, o grupo buscava meios de conseguir dinheiro para sobreviver na cidade, para as passagens de volta para o Brasil e cumprir outros convites feitos a eles enquanto estavam em Nancy para se apresentarem em outros países, como Holanda e Alemanha. Desse modo, Heluy sugere um senso de coletividade em todas as decisões que foi fundamental ao grupo enquanto estava na França:

la eu e Zé Inácio tocando pandeiro, ele tocando violão no metrô; naquela época não tinha negócio de terrorismo, então chegava lá eu tava de chapéu e começava a tocar, cantava e era moeda, moeda, moeda chegava. Lá decidia com todo mundo, o dinheiro era para comprar pão, aqueles pães cheios de presunto mesmo para comer. E vivemos assim o mês de maio até quase início de junho até fazer a primeira viagem, porque a gente tinha que pegar o dinheiro para ir para os lugares e tudo assim meio que no escuro porque tinha um compromisso desse valor lá em Amsterdam, em Rotterdam, mas a gente não tinha certeza (HELUY, 08/02/2020).

Imagem 84 - Divulgação da apresentação de *Tempo de Espera* no 28 Rue Dunois.



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Se nos detivermos a apenas às informações trazidas por Aldo Leite, quando da ida a Paris, consideraremos que a temporada naquela cidade partiu de um convite

despretensioso a um grupo de teatro brasileiro que fez sucesso no Festival de Nancy. No entanto, José Facury Heluy lembra em entrevista que, em Paris, tiveram contato com muitos exilados políticos do Brasil que viviam naquela cidade, e que eles foram responsáveis por direcioná-los aos espaços culturais e contato com outros artistas. (HELUY, 08/02/2020). A conclamação de uma luta armada no Brasil em fins da década de 1960 fez com que muitos jovens universitários, artistas, intelectuais fossem pressionados a saírem do país. Em 04 de setembro de 1969, o embaixador dos Estados Unidos Charles Burke Elbrick foi sequestrado por dois grupos militantes da luta armada – Aliança Libertadora Nacional (ALN) e Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), onde acirrou-se a vigilância a esses grupos dentro e fora do Brasil, sobretudo na Europa, onde havia um número significativo de exilados políticos brasileiros (RESENDE, 2022, p. 04)²¹⁸. Com a instituição do Golpe Civil Militar no Brasil em 1964, houve um êxodo brasileiro, inicialmente para países da América do Sul, como o Chile e, depois- com outras ditaduras surgindo nesses países- para a Europa.

Os brasileiros exilados- alguns procurados pela polícia- na Europa, foram importantes para o *Grupo Mutirão* na medida em que foram eles que abriram as portas para o grupo nas cidades, intermediavam os debates, por meio das traduções e, ao mesmo tempo, faziam com que os maranhenses ficassem atentos quanto à vigilância do governo brasileiro que independia de fronteiras geográficas. No entanto, a proximidade deles, deixava o grupo com receio. A respeito de uma suposta vigilância onipresente na Europa nesse período, Tácito Borralho lembra:

Aldo ficou muito nervoso porque aqui no Brasil a coisa tava meio remosa, e todo mundo que ia era mais fiscalizado do que quem estava aqui falando de política. Porque quando você tava na Europa você era muito mais vigiado por ser brasileiro lá do que aqui até. Aqui (Brasil) a vigilância era porrada, direto; mas lá, se tu estava pensando em fazer alguma coisa política, tu tinha que pensar mesmo, pra não dizer que não devia porque sempre tinha alguém te vigiando; e aqui a vigilância era já concreta, era no cacete, lá tu nem sabia pra onde que ia (BORRALHO, 17/02/20121).

Essa vigilância observada por Borralho se dava tanto por agentes do governo brasileiro- que precavidos quanto a uma possível tomada das esquerdas por meio das lutas armadas-, quanto por adeptos às ideias militares ou até mesmo por medo do

²¹⁸RESENDE, Pâmela de Almeida. “**Quatro dias em setembro**”: o sequestro do embaixador Charles Burke Elbrick e as negociações entre Brasil e Estados Unidos. Niterói: Revista Tempo, Vol. 28, nº 1, 2022.

regime, que os faziam denunciar qualquer movimento que fosse contrário ao regime político em voga.

Ainda sobre a relação com exilados políticos na Europa, José Facury Heluy diz que “metiam medo em tudo. Mas, se não tivessem eles, ia ser pior porque a gente ia ficar perdido. Eles levaram a gente para tudo quanto é lugar, arrumavam os contatos; e eles sabiam que o dinheiro que ganhasse era para gente que tinha que voltar” (HELUY, 08/02/2020).

Facury Heluy afirma que eram, praticamente, os exilados que conseguiam as apresentações de *Tempo de Espera* nas cidades da Europa, assim como os ajudavam na tradução. Heluy conta que em Lille, na França, um dos exilados brasileiros que se aproximou dos artistas maranhenses era um radical político procurado pelas polícias do Chile, da Argélia e do Brasil:

O francês que era falado e perguntado em Lille era muito rápido; a gente falava em português, o exilado traduzia tudo. O exilado que tava lá era dos mais radicais que a polícia chilena tava procurando, a polícia brasileira procurava e da Argélia também, ele era procurado por três polícias. (HELUY, 08/02/2020).

Segundo Heluy, às vezes Aldo Leite, que entendia um pouco mais da língua francesa, discordava do que era traduzido sobre o espetáculo. A discordância se dava porque a compreensão política dos exiliados era radical e nem sempre coadunava com o que o grupo pensava sobre seu espetáculo. “Também botaram as coisas deles, e ninguém entendia. O Aldo mais ou menos que entendia e olhava para a cara dele e fazer uma cara retorcida” (HELUY, 08/02/2020).

O público estrangeiro de *Tempo de Espera* não o via apenas como um espetáculo esteticamente provocante, mas em alguns casos uma fonte de incitação de revoltas contra governos latinos, acordos bilaterais entre países que não respeitavam os direitos humanos, mas, sobretudo, revoluções no campo das esquerdas. As fontes mostram de que de um lado esse tipo de reação assustava os maranhenses, e por outro, passava ao largo dos objetivos do grupo com seu espetáculo.

Em Lille, Tácito Borralho havia conseguido uma apresentação para *Tempo de Espera* naquela cidade através de um padre que tinha trabalhado no Bairro de Fátima, em São Luís, anos antes, chamado Roger Dubois, que “colaborou não só com a apresentação, mas com dinheiro de uma passagem. Já era uma força” (LEITE, 1978, p. 08). Aldo Leite, relata em documentário, que enfrentou uma proposta vinda de uma

espectadora que o deixou com receio dos caminhos que estavam tomando a trajetória do seu espetáculo naquele país:

Quando chegamos em Lille, um teatro enorme, lotado, só tinha gente adulta, o Padre disse: olha, Aldo, eles querem um debate. Eu disse: olha, o meu francês não sei de dá pra fazer um debate, assim. Ele disse: não, eu te ajudo. Eu sei que uma das primeiras perguntas foi... levantou uma senhora e disse: olha, nós conhecemos a realidade da América Latina, inclusive a realidade política, o que vocês precisam para começar um movimento de luta armada no estado de vocês? Armas ou dinheiro? Todos nós que estamos aqui somos comprometidos com a luta armada na América Latina. Eu entendi. Eu disse: olhe, minha senhora, nós não fazemos parte de grupo de luta armada. E nós não fazíamos mesmo! Nós somos só um grupo de teatro que não temos dinheiro pra voltar pro Brasil (LEITE, 2018).

A resposta reticente de Aldo Leite está ligada a outro episódio acontecido ainda em Paris, quando ele estava em busca de meios para o retorno do grupo ao Brasil, que o deixou em alerta:

Em Paris aconteceram umas coisas estranhas. Eu tinha ido à embaixada do Brasil em Paris, falar como o embaixador- que era Delfim Neto- pra ver se conseguia as passagens de volta para o Brasil, e o secretário tinha pedido que eu passasse lá depois de uns dias. E eu tinha um tabuleiro, que eu levava uma porção de coisa, umas bijuterias de índios... pra vender aquilo pra arrumar dinheiro. E eu sei que eu tava na porta da embaixada, quando desce um rapaz de paletó, ele me olhou e disse assim: olha, quando eu passar aqui, que eu piscar o olho, você me acompanha. Só fale comigo, quando eu falar com você. Eu achei esquisito, estranho. Eu disse: tudo bem. Aí quando ele passou e piscou o olho, eu fechei minha banquinha de camelô e desci. Quando ele desceu a escadaria do metrô, eu desci atrás dele. Ele disse: o que que o secretário do ministro lhe disse? Ele disse que eu passasse em uma semana. Vocês participam de algum movimento de luta armada no Brasil? Eu disse: não. Mas, eu não falava nada disse pro grupo, pra não ficar nervoso, com medo. Ele disse: Eles vão fazer uma pesquisa na vida de vocês. Muito cuidado com as perguntas que eles fizerem para vocês sobre o espetáculo, porque isso pode fazer vocês ficarem presos quando chegarem no Brasil. Se vocês participam de algum movimento, nem volte aqui, porque senão vocês vão presos quando chegarem no Brasil. E outra coisa, não falem com nenhum brasileiro sobre problema de política. Avise seu elenco. (LEITE, 2010).

Devido a essa advertência, Aldo Leite teria ficado receoso com a provocação da senhora mencionada por ele no debate em Lille. Imaginou-se naquele momento que ela seria uma infiltrada que buscava provas de que o grupo brasileiro estava envolvido com a luta armada no Brasil. Ele teria respondido a ela que eram apenas um grupo de teatro que estava fazendo apresentações para conseguir dinheiro e voltar para o Brasil (LEITE, 2018).

Na visão de Aldo Leite, embora o clima tenso de vigilância, que não se sabia de onde poderia partir uma voz de prisão, a apresentação única ocorrida na cidade de

Lille, às 20h30 na sala *Saint- Sauveur*, número 06, *Rue du Croquet*, em 31 de maio de 1977, teria sido a melhor exibição de *Tempo de Espera* ao longo de toda a temporada na Europa. Leite qualifica essa experiência dessa forma por acreditar que nessa cidade o público tinha muitas informações prévias sobre a realidade brasileira que enriqueceram o debate pós espetáculo; além disso havia, segundo o diretor, um manifesto interesse sobre a problemática social brasileira, o que levou esse público a fazer perguntas mais complexas e a problematizar o espetáculo maranhense. Esses interlocutores do *Grupo Mutirão* eram formados por professores, padres freiras e estudiosos da realidade latino-americana (LEITE, 1978, p. 08). “Em Lille, tinha um público católico, teatrão enorme” (HELUY, 08/02/2020).

“Com pilão nas costas, esteira, cofo, tarrafa, peneira, maleta, tudo abafado no metrô (LEITE, 1978, p. 08), o *Grupo Mutirão* chega a Amsterdam, na Holanda, para uma temporada de uma semana, de 01 a 05 de junho de 1977, no *Soeterijn Theater*, a convite do *Tropical Institute*- instituição holandesa que naquele momento voltava-se para o desenvolvimento socioeconômico e de saúde em países subdesenvolvidos²¹⁹.

Imagem 85 - *Grupo Mutirão* em uma estação de metrô em Amsterdam, Holanda (1977)



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

²¹⁹ROYAL TROPICAL INSTITUTE. **History**. Disponível em: <https://www.kit.nl/about-us/history/>. Acesso em: 09/06/2022.

Imagem 86 - Soeterijn Theater (Amsterdam- Holanda), 1977.



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 87 – Aldo Leite sentado na frente do Soeterijn Theater (Amsterdam- Holanda), 1977.



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

O crítico holandês Hannie Alkema, do jornal *NRC Handelsblad*, ao tratar de *Tempo de Espera* em seu texto *Triest Stemmed Verbeelding van de Braziliaanse Armoe* (*Imagens tristes da pobreza brasileira*), o qual tivemos acesso a partir de Leite (1989), debruça-se nos aspectos sociais trazidos pela encenação e quase não faz comentários sobre a estética ou elementos que pudessem sugerir um debate sobre o discurso teatral adotado por Aldo Leite. Alkema levanta uma questão polêmica, provavelmente de forma involuntária, e que está implícita no seu texto - o processo colonizador/imperialista de unificação de signos linguísticos como pressuposto para compreensão de um fenômeno cultural/teatral. Em outras palavras, a língua

globalizante de culturas, quando não dominada e utilizada, se torna um abismo para expressões cênicas que se queiram vislumbradas em outros países. Quem não se expressa, minimamente, em inglês, fica fora do circuito internacional de teatro. Esse debate, embora não trazido à tona por Alkema, ele está presente em seu texto.

De acordo com Hannie Alkema, não raros espectadores, daquele contexto, desistiam de assistir a um espetáculo porque não compreendiam a língua adotada pelo grupo visitante. Essa questão piorava quando os espetáculos aconteciam em português ou em espanhol. Assim, o que ele chama de “medo de não entender ou não compreender”, pode ser avaliado pelo viés das relações geopolíticas e culturais, sobretudo quando esses espetáculos são provenientes de antigas colônias europeias. Não enxergamos essa problemática de maneira tão condescendente como colocado por Hannie Alkema (ALKEMA, 1977 apud LEITE, 1989, p. 170)²²⁰.

Entretanto, para Alkema, o caso de *Tempo de Espera* é particularmente fora de preocupações, uma vez que o espetáculo, com exceção de sons de rádio que saem de uma alto-falante, não se utiliza de palavras para contar a sua história. Alkema reafirma o que já havia sido falado no Brasil quanto ao prescindível uso da palavra acrescentando que esse aspecto teria facilitado a sua compreensão em outros países.

O não uso da palavra foi interpretado pelo jornalista como indolência, cansaço, ausência de perspectiva no futuro e para luta diária por uma condição melhor de vida. Apreende-se do texto do holandês um prévio conhecimento sobre a realidade socioeconômica da América Latina, mas, principalmente, a brasileira, quando mais de uma vez diz em seu texto que o que foi apresentado por Aldo Leite não é algo abstrato, mas muito concreto. “Estou com vontade de rir por causa desta situação ridícula e no mesmo tempo estou com pena por esta realidade que não é imaginária” (ALKEMA, 1977 apud LEITE, 1989, p. 170).

Para comparar e verificar outras perspectivas sobre a encenação de Aldo Leite, a pesquisa não conseguiu ter acesso a outros comentários a respeito de *Tempo de Espera*, quando de sua apresentação em Amsterdam. Poucos registros foram encontrados e, nestes, há uma compilação de críticas feitas no Brasil, e que teriam sido costuradas e publicadas na imprensa do país.

Três dias depois da apresentação em Amsterdam, o grupo fez duas exposições- 08 e 09 de junho- no Teatro Lantaren, da Fundação de Arte de Rotterdam, também

²²⁰ ALKEMA, Hannie. **Triest Stemmed Verbeelding van de Braziliaanse Armoe**. Amsterdam, NRC Handelsblad, 02 juni 1977.

na Holanda. Conta Aldo Leite que durante essas apresentações na Holanda outros convites vieram: Suíça, Espanha e Alemanha. Destes países, apenas a Alemanha foi visitada pelo *Grupo Mutirão* (LEITE, 1978, p. 08).

O ator e técnico do espetáculo *Tempo de Espera*, José Facury Heluy, informa que esses convites eram todos informais. A ausência de contrato firmado levantou no grupo, em alguns momentos, algumas desconfianças devido às experiências em situações semelhantes a essas no Brasil, como foi o caso do Teatro Aplicado, em São Paulo. José Facury diz que a conversa resumia-se a dizer que esperariam o grupo na cidade. Mas, diferentemente do que havia acontecido no Brasil, o artista afirma que tanto em Amsterdam, quanto em Rotterdam, assim que terminavam as apresentações, o grupo era pago em dólares (HELUY, 08/02/2020), além da hospedagem e o valor da bilheteria (LEITE, 2018).

Em Rotterdam, Aldo Leite, novamente, foi alertado sobre as possíveis consequências que sua peça poderia acarretar a ele e a seu elenco quando retornassem ao Brasil. Lembra Leite que, nessa cidade encontrou um amigo da USP que estava desaparecido e todos no Brasil imaginavam estar ele morto. “Ele era um japonêsinho chamado Paulo Yotaka, ele foi ver o espetáculo. Ele disse: Aldo, tudo é louco! Aldo, como que tu traz esse espetáculo pra cá, Aldo? Tu quer ser preso? Eu disse: cala tua boca, não deixa o elenco te ouvir (LEITE, 2010). É possível perceber em diversas entrevistas que tomamos como fontes para este estudo, que Aldo Leite tinha a preocupação de preservar o seu elenco para que aquilo não interferisse no espetáculo, ou mesmo fizesse que o elenco desistisse das viagens. Mas, Aldo Leite tinha consciência dos perigos que corriam.

Depois de conseguirem os valores das sete passagens, mas faltavam outros compromissos na Alemanha, Aldo Leite chamou o grupo e teve uma conversa sincera:

Eu reuni o grupo, e disse: olha, aqui tá o dinheiro das sete passagens, a partir de agora todo o dinheiro que entrar quem quiser comprar cerveja, pode, quem quiser fazer o que quiser, pode. Mas, eu quero ter uma conversa séria com vocês. Aí eu abri o jogo. Disse: olha, podemos estar sendo seguidos, nós podemos estar sendo questionados, e podemos chegar no Brasil e ser presos. Vocês que sabem. Aí se vocês quiserem, é por conta de cada um (LEITE, 2010).

Desde Paris, o *Grupo Mutirão* atraía militantes políticos refugiados na Europa. As manifestações em prol da anistia no Brasil que começavam, efetivamente, naquele ano- 1977-, mas, que já vinham de pressões anteriores há pelo menos dois anos

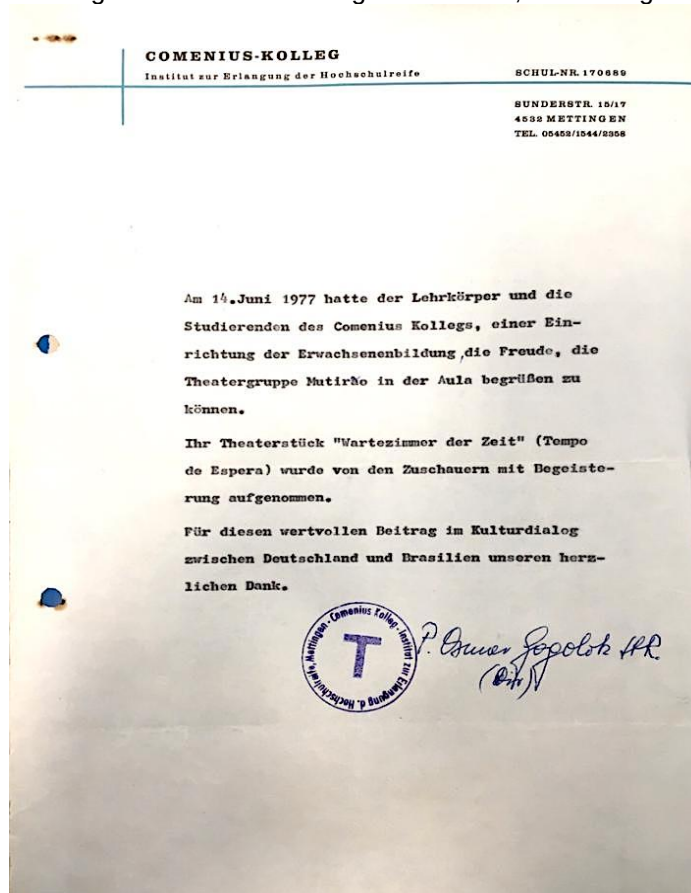
(RIBEIRO, 2012, p. 40)²²¹, reunia brasileiros em Paris, os quais se interessavam por qualquer manifestação cultural oriunda do Brasil. Desse modo, muitos estudantes universitários usavam *Tempo de Espera* como um mote entorno do qual pudessem se manifestar. Por isso muitos convites teriam surgido (HELUY, 08/02/2020).

Cumprindo os convites recebidos, o *Grupo Mutirão* parte para a Alemanha. O convite foi realizado por um órgão estadual de ensino que qualificava jovens e adultos em tempo especial para a vida profissional e acesso ao ensino superior - *Institut Zur Erlangung Der Hochschulreife*. No entanto, José Facury Heluy dá um detalhe importante da especificidade desses alunos:

Nós chegamos na Alemanha, numa cidade chamada Mettingen, que era uma escola de formação de sacerdotes para vim pra América Latina. E nós apresentamos o espetáculo, assim, numa sala de aula. E só tinha noviço, padre noviço que conhecia o Brasil mais do que a gente. A gente falava uma coisa, eles diziam: isso aqui acontece na região tal, não é isso? Todos já falavam português. Quer dizer, ali que a gente teve a consciência do trabalho que a gente tava fazendo. Consciência política, social, cultural. A gente tinha a artística. Inclusive um deles falou isso. Disse: incrível como o silêncio... aquilo que a gente tinha escolhido- o silencio eloquente-, o melhor é não falar nada, diante de uma ditadura. Eles davam repercussão em coisas que a gente já falava na época. Então, a nossa visão, o tempo todo, nesse momento mudou. A gente sentia que tinha uma coisa política, mas ela passou a ser forte a partir desse debate com os franciscanos. (HELUY, 08/02/2020).

A apresentação, mencionada por Heluy, ocorreu em 14 de junho de 1977, no *Comenius- Kolleg*, em Mettingen, conforme menciona o documento emitido pela instituição:

²²¹RIBEIRO, Denise Felipe. **A Anistia brasileira:** antecedentes, limites e desdobramentos da ditadura civil-militar à democracia. Niterói. (Dissertação de mestrado- UFF), 2012.

Imagem 88 – Carta de agradecimento do Colégio Comenius, de Mettingen (1977)²²²

Fonte: Acervo Aldo Leite/UFMA

Após a apresentação em Mettingen, *Tempo de Espera* chega a outra cidade da Alemanha- Munique-, para uma temporada no Teatro da Assistência Social (*TamS-Theater Am Sozialmt*) entre os dias 13 e 21 de junho de 1977. Esse teatro, localizado na rua Haimhauserstraße nº 13, em Munique, foi fundado em 27 de janeiro de 1970 pelos entusiastas do teatro alemães, o linguista Philip Arp, falecido em 1987, e sua esposa, Anette Spola. Era um antigo banheiro público que foi transformado em teatro²²³.

O TamS, na década de 1970, era um teatro privado que buscava primar por uma programação teatral experimental, mas pouco ideológica. Isso não quer dizer que o experimentalismo esteja dissociado de um conjunto de crenças, cosmovisões que, inevitavelmente, aparecem nas obras dos artistas. Sobre esse teatro e a partir de quais

²²² "No dia 14 de junho de 1977, professores e alunos do Colégio Comenius, instituição de educação de adultos, tiveram o prazer de receber no auditório o grupo de teatro Mutirão. Sua peça "Tempo de Espera" foi recebida com entusiasmo pelo público. Nossos sinceros agradecimentos por esta valiosa contribuição ao diálogo cultural entre Alemanha e Brasil" (COMENIUS- KOLLEG, 14/06/1977, tradução livre).

²²³ TAMS THEATER. Disponível em: <https://tamstheater.de/>. Acesso em: 14 jun 2022.

pressupostos foi criado, a jornalista Christine Dossel, do jornal alemão *Süddeutsche Zeitung* disse: “A pequena casa sempre manteve seu espírito fundador: ser um lugar para o não convencional e o estranho, o paradoxal e o caprichoso, para a poesia e a melancolia. O deus da casa é chamado Karl Valentin” (DOSSEL, 24/01/2020)²²⁴.

O Grupo Mutirão chegou uma hora antes do horário marcado para o início do espetáculo. O acordo feito com os responsáveis pelo teatro era de que *Tempo de Espera* começasse às 20h30. Esse atraso fez com que Aldo Leite e José Facury Heluy, os únicos a não estarem em cena, acelerassem a organização do cenário e toda a parte técnica do espetáculo.

Imagem 89 – Divulgação da apresentação de *Tempo de Espera* no TamS Theater, Munique (1977).



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Conforme José Facury Heluy, o grupo se atrasou para chegar ao TamS de Munique porque havia se perdido na estrada. O artista não especifica onde teria sido isso, se já em Munique ou se indo da Holanda para a Alemanha. Rememora o artista:

Quando a gente apresentou o espetáculo em Munique...Munique a gente ia passar uma semana, e por conta da gente se perder... eu que tava dirigindo uma kombi, que a gente alugou. E por conta da gente se perder, a gente chegou uma hora pra começar, o público já tava na fila do teatro- a fila dando volta- e a gente chegou. E a mulher, em alemão lá, começou a esculhambar com a gente; ninguém entendia nada do que ela tava falando. Eu só entendia que ela tava chamando a gente de irresponsáveis. E disse que a gente só ia fazer aquela temporada e ia embora porque ela não queria mais ver nossa cara; e o exilado que tava com a gente traduziu para gente o que ela tava falando. Fizemos o espetáculo, o teatro bombou. Aí ficamos um mês, era para

²²⁴DOSSEL, Christine. **50 Jahre TamS**. Müncher, Süddeutsche Zeitung, 24 janu 2020. Disponível em: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/grosses-kleines-off-theater-50-jahre-tams-1.4770099>. Acesso em: 15 jun 2022.

ficar uma semana, a mulher queria expulsar a gente, ficamos um mês em cartaz (HELUY, 08/02/2020).

Se por um lado o sucesso de *Tempo de Espera* foi um resultado de uma imagem forte e executada em cena por atores críveis, por outro lado o quadro brasileiro mostrado em Munique remetia a uma realidade não tão distante da última guerra mundial que muitos daqueles que estavam ali haviam experimentado quando jovens. Em Munique todas as apresentações- três por dia- estavam sempre cheias e com situações surpreendentes (LEITE, 1978, p. 08). Aldo Leite rememora momentos que, segundo ele, o grupo já estaria acostumado, mas que se repetiram na Alemanha Ocidental, como o caso de uma alemã que, no primeiro dia, após alguns minutos de espetáculo o teria esbofeteado na bilheteria quando fazia a conferência dos ingressos vendidos, além do desmaio de um senhor que não teria suportado o que viu no espetáculo:

Quando a peça começou, eu tô lá conferindo os ingressos com a dona do teatro, ela falando em alemão e eu sem entender absolutamente nada, quando abre a cortina, assim, sai uma alemazona assim, de dois metros de altura e me aponta. Ela perguntou: você fala francês? Disse pra mim. Chorando a mulher. Eu disse: *un peu*. O que você é da peça? Eu disse: eu sou o autor e o diretor. E ela pegou na gola do meu *pull over*- era muito frio-, pegou na gola do meu *pull over*, me deu uma porrada na minha cara, pá! Eu caí no chão, essa mulher caiu em cima de mim, escanchada, dando porrada na minha cara. Eu chorava não era de emoção, era de dor. Aí a dona do teatro veio e tirou a mulher. A mulher tinha quase dois metros de altura. Tirou a mulher de cima de mim, e a mulher chorando, desesperada em cima e eu no chão... a mulher se sufocou aqui no pescoço... (LEITE, 2018).

No dia seguinte foi um senhor de idade- era na hora do parto-, desmaiou na plateia. O elenco já estava acostumado. Lá chamaram uma ambulância e tiraram pelo palco o homem da plateia na maca (LEITE, 2018).

Ainda sobre esse episódio, o ator José Inácio Moraes Rêgo apresenta outros detalhes:

Nós estávamos em Munique, num teatrinho pequeno, acho que um teatro pra 42 lugares, coisa assim, era tão pequeno que a plateia colava no palco, não tinha proscênio, nada disso, o palco era no rés do chão e era colado com a plateia, e aí... e o espetáculo era muito forte, muito violento, e de repente a gente ouviu um barulho estranho na plateia, mas o espetáculo continua, um cara tinha desmaiado, com a força da peça, ele desmaiou, carregaram ele para tirar do teatro, e para tirar ele do teatro tinha que passar por cima do palco, que dizer, por dentro da cena, então carregaram ele e puseram lá pra fora; e o espetáculo continua, durava 55 minutos cravados. E aí então quando terminou o espetáculo tinha um pequeno barzinho, assim, na entrada do teatro e estávamos lá tomando uma água, uma coisa, e uma senhora perguntou para a direção do teatro quem era o diretor do espetáculo, e foi indicado Aldo, ela se dirigiu para Aldo e sentou-lhe uma bofetada na cara; ela tava tão impactada... depois a gente foi saber dos detalhes, até porque

ninguém falava alemão e coisa nenhuma, ela tava tão impactada que ela não se conteve, e explicou que o marido dela tinha passado mal com a crueza das cenas que ele viu no palco. Essa é só um dos episódios, tem vários outros (RÊGO, 04/02/2019).

Os detalhes dados por Rêgo (2019) nos fizeram ir em busca das imagens externas e internas desse teatro e as encontramos, ainda que sejam recentes. A imagem da plateia e do palco do TamS nos ajudam a criar a imagem na cabeça de como teria sido esse episódio narrado por Leite (2018) e Rêgo (2019), sobretudo medindo a distância das cadeiras da plateia para o palco:

Imagem 90 – Fachada do TamS Teatro, de Munique, com a divulgação do espetáculo *Tempo de Espera* (1977).



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 91 – Fachada do TamS Teatro, de Munique (2022)



Fonte: TAMS THEATER. Disponível em: <https://tamstheater.de/spielplan>. Acesso em: 15 jun 2022.

Imagem 92 - Fachada do TamS Teatro, de Munique, com a divulgação do espetáculo *Tempo de Espera* (1977).



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 93 – Fachada do TamS Teatro, de Munique (2022).



Fonte: TAMS THEATER. Disponível em: <https://tamstheater.de/spielplan>. Acesso em: 16 jun 2022.

Imagem 94 – Fachada do TamS Teatro, de Munique (2022).



Fonte: TAMS THEATER. Disponível em: <https://tamstheater.de/spielplan>. Acesso em: 15 jun 2022.

Imagem 95 - Recorte da parte interna da sala de espetáculos do TamS Teatro, de Munique (2022).



Fonte: TAMS THEATER. Disponível em: <https://tamstheater.de/spielplan>. Acesso em: 16 jun 2022.

Conforme rememorou José Inácio Moraes Rêgo, é possível verificar na imagem a proximidade do palco com a plateia. Poucos centímetros diferem os níveis dos dois espaços. É difícil encontrar uma razão para que esses incidentes ocorressem. Emocionar, fazer rir, provocar reflexão, são ações comuns de uma plateia ao assistir a um espetáculo, mas desmaiar? Enfurecer-se a ponto de agredir os artistas, os quais estão mostrando uma realidade pouco provável que tenha semelhança local?

O ator José Facury Heluy levantou uma hipótese para que houvesse esse tipo de reação ao espetáculo que consideramos válida e coerente. Heluy atenta para as consequências econômicas, sociais, políticas, mas sobretudo psicológicas advinda da Segunda Guerra Mundial que perduraram por décadas após o conflito- reavivadas frequentemente pela agitação virtual da Guerra Fria a partir de 1946- e que naquele momento era uma ferida que estava longe de ser cicatrizada. Desse modo, não era difícil encontrar pessoas na plateia que pudessem ter vivido os anos finais da Guerra e as suas implicações, como a privação alimentar, por exemplo.

Era 1977, tava próximo ainda das merdas da Guerra na Alemanha. Munique, principalmente, que foi destruída. Então, eu não sei se a mulher, depois o cara desmaiou por conta disso. Aldo pegou porrada de uma alemã. Ai o exilado que tava com a gente dizia que o povo alemão é assim mesmo, eles têm uma marca muito dura, muito crua da guerra. O que estamos trazendo aqui não é por conta de uma guerra, é por conta de uma fome que eles não têm, de uma miséria que talvez tivessem tido lá no momento da reconstrução. Então, bate aquela coisa da reconstrução, o cara vê tudo destruído e vê aquela cena lá, de repente... o cara ter que pegar migalhas pra comer, que a filha se prostitue, e que os mais velhos estão morrendo e a mãe tá grávida. Então, tudo isso é um quadro que os caras viveram no pós-guerra. A Alemanha ainda tava toda destruída. Todas as cidades que nós passamos, köln, Mettingen, Berlim, Munique, todas foram destruídas, totalmente destruídas. Então, nós estávamos em 77, tinha um pouco mais de 30 anos,

muito próximo. Então, você tá lidando com um cara de quarenta anos que tá vendo a peça, ele tinha quase dezoito anos. De repente era da SS, perdeu o pai, perdeu a mãe ou era um judeu e passou pelo mesmo problema (HELUY, 08/02/2020).

Um passado não tão distante de destruições físicas e psicológicas estava vivo nas memórias e nos corpos; seu retorno era iminente, bastasse que algo provocasse isso. Um quadro de extrema pobreza, doenças e sonhos frustrados mostrados em *Tempo de Espera* teria despertado em alguns espectadores as lembranças de anos de terror e privação humana. Embora diversos fatores tenham provocado a morte de milhares de civis ao longo da Segunda Guerra, a fome teria sido um dos graves problemas durante e depois do conflito tributária de uma insegurança alimentar que remontava à Primeira Guerra (CARVALHO, 2018, p. 141)²²⁵. Segundo a pesquisadora inglesa Leslie Collingham, que se debruçou sobre essa questão, ao longo do conflito mundial “estima-se que pelo menos 20 milhões do total de mortos tiveram as suas razões ligadas à fome e às doenças relativas à carência de alimentos no continente europeu” (COLLINGHAM, 2011 apud CARVALHO, 2018, p. 143)²²⁶.

A hipótese de Heluy, bastante contundente, nos aproxima de uma suposta motivação dos acontecimentos narrados pelo *Grupo Mutirão* a respeito das reações do público de *Tempo de Espera* na Alemanha. Embora os contextos distintos, é possível pensar nas reminiscências da guerra como motivações de respostas excessivas a um espetáculo oriundo e sobre o então Terceiro Mundo.

Se por um lado o público reagia com desmaios e agressões físicas ao diretor, por outro a vivência com exilados da extrema esquerda tornava cada dia mais perigosa a continuidade das temporadas de *Tempo de Espera* na Europa. Como já mencionado, havia muitos exilados latinos, brasileiros e grupos armados que promoviam verdadeiras guerrilhas urbanas contra o sistema capitalista no lado ocidental da Alemanha, momento esse já considerado como Guerra-Fria. As tensões no contexto dos blocos políticos e econômicos europeus e seus reflexos impiedosos na América Latina, na forma de ditaduras, a cada dia desencorajava a continuidade da circulação desse espetáculo por outros países. Ainda que não quisessem ou não

²²⁵CARVALHO, Patrícia Nasser. **Da crise à abundância:** Segurança alimentar e modernização agrícola na Europa no pós-Segunda Guerra Mundial. Uberlândia, Revista História & Perspectivas, vol. 31, nº 59, 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/49370>. Acesso em: 16 jun 2022.

²²⁶COLLINGHAM, Leslie. **The taste of war:** World War Two and the battle for food. London: Allen Lane, 2011.

tivessem ideia do centro nervoso que estavam, o *Mutirão* sempre passava por situações de extremo perigo.

O clima político tanto na Europa quanto no Brasil se mostrava desfavorável à continuidade de um espetáculo visto por uns como a exemplificação das consequências do capital, e por outros como a uma crítica ao regime político em voga no Brasil. Além disso, o público alemão, sobretudo jovens universitários, exigiam dos atores do Mutirão uma atitude prática em relação àquilo que estavam mostrando no teatro. O público de Munique requeria dos artistas maranhenses mais do que mostrar um fenômeno social, uma realidade do povo latino sofrido, mas uma ação, atitude por parte dos artistas, que eles mesmos criticavam em sua peça que, segundo o discurso do espetáculo, era ausente em maioria do povo brasileiro.

Aldo Leite (1978; 2010; 2018) relata um momento, em que na frente da Universidade de Munique, quando distribuía folhetos da apresentação de *Tempo de Espera*, em que teria sido interpelado por um grupo de universitários que colocaram em questão a finalidade do *Grupo Mutirão* ali e o que queria com aquele espetáculo:

Na Universidade de Munique quando eu tava distribuindo folhetos e um grupo de universitários de lá começou a discutir e eu falei pra eles (tinha um venezuelano traduzindo pra nós, um rapaz que ficou amigo nosso) do espetáculo todo e eles me disseram que eu era um filho da puta muito grande, que eu tinha levado um espetáculo pra Alemanha que não esculhambava o alemão. Me perguntaram se eu não estava a par do acordo nuclear entre Brasil e Alemanha. Eu disse que tava e disse que eu não tinha feito espetáculo pra esculhambar ninguém. Eu não saí do Brasil pra fazer espetáculos na Alemanha, apenas pintou. Nós estávamos precisando de dinheiro pra voltar. E eles me questionaram: o presidente Geisel fechou o congresso lá no Brasil por uns tempos, o que você fez? Eu disse: nada. Como nada? Então, o presidente fecha o congresso e vocês de teatro não fazem nada? (LEITE, 1978, p. 08).

Os artistas do *Grupo Mutirão*, como já vimos neste estudo, não tinham a experiência suficiente em espetáculos políticos que convocassem o público a agir. Nem mesmo *Tempo de Espera* teve essa força, embora não deixasse dúvidas em sua sequência de cenas da necessidade de reagir fora delas. Tal necessidade encontra eco na voz do jornalista alemão do jornal *Süddeutsche Zeitung*, Thomas Petz, em comentário publicado em 18-19 de junho de 1977 sobre a temporada no TamS, quando declara que havia muito tempo que não assistia a uma apresentação de teatro que o sensibilizasse como o fez *Tempo de Espera*. A peça de Aldo Leite para ele foi comovente e uma real concentração de uma vida horrível. “Pois este teatro é pleno de sofrimento tanto para o espectador como para os atores, que não desempenham seus

papeis e sim sofrem realmente (PETZ, 1977, p. 38)²²⁷. O jornalista, demonstrando ter dados socioeconômicos do Brasil, ainda lembra em sua matéria que, no Nordeste do Brasil daquele período, viviam 30 milhões de camponeses e que, do grupo de crianças que nasciam nesse contexto, dois terços não atingiam a idade de cinco anos. Outro dado trazido por Petz que fundamenta sua matéria jornalística, é que nesse período, no Brasil, havia uma prática migratória considerável de nordestinos que se deslocavam para o Sul do país. Essa migração compunha as comunidades e o cinturão de miséria em volta de outras cidades grandes (PETZ, 1977, p. 38).

Outro jornalista reiterou os comentários de Thomas Petz - H.B. - acerca da mortalidade infantil no Brasil da década de 1970, reproduzindo-o em outra matéria no jornal *Süddeutsche Zeitung*. H.B., como assinou no fim da matéria, classificou *Tempo de Espera* como “cenas de miséria do Terceiro Mundo, como peça de teatro no palco de um país rico” (H.B. 20/06/1977). O jornalista coloca que, embora as discrepâncias socioeconômicas da Alemanha e do Brasil, aquelas cenas não foram ignoradas. No período, era de conhecimento de muitos das problemáticas econômicas dos países do Terceiro Mundo, mas, sempre reprimidas. H.B. diz em sua matéria que aquele barraco posto no palco pelo *Grupo Mutirão* assemelhava-se a milhões de barracos da vida real, tal qual. *Tempo de Espera*, para o crítico, era uma peça que deixava em desconforto o seu público e impaciente para encurtar o tempo da espera da população miserável do Terceiro Mundo (H.B. 20/06/1977)²²⁸.

“O problema nacional é: fome num estágio que segue a um completo aniquilamento de toda a vitalidade”²²⁹, disse o crítico e jornalista alemão, Effi Horn, do jornal *Münchener Merkur*, de Munique (HORN, 18-19/06/1977)²³⁰. Segundo Horn, *Tempo de Espera*, no auge do seu realismo- assim como ocorreu ao crítico francês Hubert Gignoux-, o remeteu a filmes russos dos anos de 1920, devido a ausência de

²²⁷“Denn es ist ein schmerzvolles Theater für die Zuschauer wie für die Darsteller, die ihre Rollen nicht spielen sondern wirklich erleiden” (PETZ, 1977, p. 38, trad. Pe Lino Roelofs). PETZ, Thomas. **Eine Grausame Stunde- Die brasilianische Gruppe Mutirão im TamS**. München, Süddeutsche Zeitung, 18-19 juni 1977, seite 38.

²²⁸H.B. **Warten in Einem Elend ohne end**. München, Süddeutsche Zeitung, 20 juni 1977.

²²⁹Tradução reproduzida da dissertação de mestrado de Aldo de Jesus Muniz Leite (1989), na qual algumas críticas estão sem o responsável pela tradução. Há indícios- pela recorrência do nome em outras traduções- de que elas tenham sido feitas pelo padre holandês Lino Roelofs. Desse modo, tomaremos como de sua responsabilidade a conversão em português dos textos estrangeiros utilizados aqui os quais tivemos acesso em seu formato original.

²³⁰“Das nationale Problem heißt: hunger in jedem Stadium, dem ein volliges Erloschen aller Lebenskräfte folgt” (HORN, 18-19/06/1977, trad. Pe Lino Roelofs). HORN. Effi. **Brasilianische Pantomime im TamS- Qualvolle Wartezeit des Elends**. München, Münchener Merkur, 18-19 juni 1977.

palavras na encenação. Effi Horn destaca em *Tempo de Espera* que tudo é fraqueza, resignação, e que todos esperam: esperam a morte do pai, o parto da mãe, o mergulhar em transe do filho, a aventura libertadora da irmã (HORN, 18-19/06/1977).

Embora distanciados, geograficamente, da miséria posta no palco do TamS, Effi Horn sugere um altruísmo do público, que diante das imagens repugnantes, é chamado a responsabilizar-se pelo próximo:

Também para o espectador, essa concentração de miséria pode ser repugnante, de modo que ele, como estômago vazio, inicialmente, nada quer do que uma cachaça. No entanto, com o distanciamento da cena voltam impressões, que não apenas mexem com a responsabilidade do próximo, mas que novamente fazem essas fisionomias mudas falarem, de um modo completamente vazio de sentimentos e penetrante, como um simples repórter em quem se acredita (HORN, 18-19/06/1977)²³¹.

Encontramos no acervo pessoal de Aldo Leite, porém, sem identificação de autoria e jornal, o único documento que faz alusão à colonização como uma das causas que levaram ao estado de miserabilidade socioeconômica brasileira. O documento adverte que o entendimento da encenação maranhense pressupõe informações prévias contextuais:

O mimodrama, assim nomeia o grupo a sua peça, mistura de cenas mudas e um realismo à flor da pele, confrontado com a vida famigerada dos colonos brasileiros na mais ínfima desesperança. A realização encontrada é uma tentativa, através do teatro, de fornecer uma informação social, em hipótese alguma falada. A reação respeitosa não prescinde de um quadro informativo visto está fora de seu contexto. Tal realismo acentuado necessita de uma moldura informativa, esta significa nada mais do que uma crítica social. O cérebro, todavia, esvazia-se depois desta dolorosa apresentação²³².

Tomando como referência todo esse conjunto de discursos produzidos sobre a passagem de *Tempo de Espera* pela Europa, Aldo Leite faz um contraponto afirmando que enquanto nas grandes cidades brasileiras nas quais foi apresentada sua encenação, onde, segundo o autor, a discussão enveredava pelo aspecto emocional dos espectadores, nas cidades europeias, embora houvesse esses componentes, os olhares voltados para o social e a articulação política predominaram (LEITE, 1989, p. 89).

²³¹“Derart geballtes Elend kann auch für den mitfühlenden abstoßend sein so daBer mit flauem Magen zunächst nichts anderes mochte, als einen Schnaps. Abert mit der Entfernung vom tatort kehren Eindrücke wieder, die nicht nur an die mitmensliche Verantwortung ruhren, sondern, einfach diese stummenbraunen Gesichter auf völlig unsentimentale, eindringliche Artnochmal zum Sprechen bringen: als schlichte Berichterstatter, denen man glaubt” (HORN, 18-19/06/1977, trad. Pe Lino Roelofs).

²³² Leite, 1989, p. 184.

Em 24 de junho de 1977, o *Grupo Mutirão* apresentou o espetáculo *Tempo de Espera* no Festival de Artes Latino-americanas em Colônia, outra cidade alemã, em evento beneficente à infância na América Latina.

Na passagem por Colônia, Aldo Leite menciona, em entrevista, que o melhor lugar, em termos de hospedagem que ficaram nessa trajetória do grupo na Europa, foi nessa cidade. Segundo ele, teriam ficado no apartamento de um casal de brasileiros que viviam em Colônia: “Tivemos certa tranquilidade e pudemos lavar e passar e ficar limpo” (LEITE, 1978, p. 08). Entretanto, a atriz Fátima Moraes apresenta outra versão quanto ao conforto do lugar e indícios de que o lugar apresentava riscos que, provavelmente, Aldo Leite se preocupava em não verbalizava:

Em Colônia, exilados no hospedaram. Era um casal de brasileiros que eram cearenses. Era um apartamento que a gente não tinha nem lugar para banhar. Muita coisa Aldo me tirava e Lizethe de escanteio. Pedia pra gente sair. Eu dizia: pode falar à vontade. Agora você falando, verdade, tirando pela cara de Pedro hoje... eles saíram daqui camuflados com ajuda de Dom Helder Câmara, esse casal. Aí foram para o Paraguai, saíram, eu não sei se foi de Recife ou Fortaleza. Uma vez Rute contou, diz que teve uma época que ela usou uma peruca que quando ela chegou aonde tinha que ir, ela teve que raspar a cabeça porque tava tudo ferido, e não podia tirar aquilo. Tinha uma parte do prédio que ficamos que era destruída por bombas. O banheiro era feito de uma geladeira, eu não se tinha alguma coisa com isso (MORAES, 21/06/2022).

Sobre essa versão de Fátima Moraes, José Facury Heluy dá outras características que reiteram os riscos. Para Heluy o apartamento pertencia a um membro de um dos mais radicais grupos paramilitares da extrema esquerda alemã, o *Baader Meinhof* (Fração do Exército Vermelho). Vale ressaltar que, os convites que eram feitos ao *Grupo Mutirão* para realização de apresentações não eram feitos necessariamente por artistas, mas por exilados ou pessoas ligadas a eles (HELUY, 08/02/2020). Lembra José Facury Heluy:

Eu me lembro que nós ficamos hospedados num apartamento grande que tinham dois quartos fechados. Aí o cara lá, um cearense que era exilado, falou: olha, vocês não podem entrar nesses dois quartos lá porque tá guardando uma porção de coisa camuflada. Aí depois ele ficou mais amigo nosso e começou a dizer que o apartamento era da *Baader Meinhof*, uma organização terrorista alemã que sequestrava, matava, explodia carros etc., e nesses dois quartos tava cheio de armas. Quando ele falou isso as meninas entraram em pânico. Por isso que depois todas queriam voltar pra São Luís, não queria mais ficar na Europa. Aí quando chegou em Portugal todo mundo saiu fora. A gente tinha convite para Polônia, a gente tinha convite para Berlim, para Roma. Mas, tudo do partido comunista italiano. Turin, Milão, tudo a gente tinha convite pra ir. A gente ia ficar dois anos rodando a Europa se não fosse o medo. Mas, aí quando a gente ficou nesse apartamento, primeiro que o prédio assim tinha sido bombardeado a metade dele e só tinha outra

metade em pé, então a gente tava metade em pé nesse apartamento que era grande, mas com dois quartos fechados, tinham livros, tinham armas... Quando o cara falou isso as meninas começaram a entrar em pânico e nós também com medo, mas eu pensava assim- eu e Cosme éramos o que mais incentivávamos, o Aldo sempre neutro-, aí eu disse assim: olha só a gente vai sair daqui da Alemanha vai pra Polônia, depois vai pra Roma aí depois a gente vai não sei pra onde. Então, bicho, o que a gente tá com medo? Não, mas vai piorar. E os exilados eles diziam que a gente ia ser presos quando chegasse no Brasil. Falava pra gente mesmo que eles estavam paranóicos. E todo mundo ficou com medo de ser preso, mas eu e ele (Cosme) querendo ficar na Europa não é por nada não, é porque a gente queria mesmo, tava com dinheiro. Cheguei lá com US\$ 100 dólares, cada uma tava com \$1.500 dólares no bolso, por que eu ia voltar para o Brasil? E com possibilidade de ganhar mais. Então vamos continuar. Aí povo não, não vai ser perigoso; aí teve uma frase que o presidente, que eu acho que era Geisel nessa época, "não abertura vai ser lenta, gradual e restrita". Aí essa frase broxou todo mundo, porque na verdade foi assim mesmo, isso foi em 77, aí ficou, 78, 79, 80, 81, 82. Só em 82, foi durante quatro anos, mas se a gente tivesse seguido, a gente ia apresentar o mundo todo (HELUY, 08/02/2020).

De Colônia, consciente ou inconscientemente cientes do clima de tensão e das possíveis implicações em sua chegada ao Brasil, o *Grupo Mutirão* escreve para a então gestora do Teatro Artur Azevedo, em São Luís, Arlete Nogueira da Cruz Machado. Agradeceu o apoio e sinalizou o sucesso de *Tempo de Espera* até então:

Imagem 96 – Carta do *Grupo Mutirão* endereçada a Arlete Nogueira da Cruz Machado em 13/06/1977²³³.

Köln, 13-06-77
 208
 ORIGINALE
 MAESTRO PALMERO
 Olá Arlete
 Depois de passar por Nancy, Paris, Lille, Amsterdam e Rotterdam, estamos fazendo a temporada da Alemanha. Até agora temos sido muito bem-sucedidos. Nosso trabalho bem aceito e encarado muito seriamente. Estamos vivendo do nosso trabalho e já conseguimos levantar quase todas as passagens de volta só com estas apresentações. Isso p/ nós é muito gratificante. É fruto de um trabalho que criamos e acreditamos muito. E que vocês, as pessoas que acreditaram, são responsáveis também pela nossa chegada até aqui. Você, com a sua ajuda espiritual, o seu carinho e simplicidade ajudou a manter em nós a força e crença nesse trabalho que é nosso. Seguem dois programinhas da Holanda (não entendo nada). Nosso carinho e admiração
 Grupo Mutirão
 Leda, Fátima, Lizeth, Cosme, Inácio e Aldo

Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

²³³Köln, 13-06-77. Olá, Arlete. Depois de passar por Nancy, Paris, Lille, Amsterdam e Rotterdam, estamos fazendo a temporada da Alemanha. Até agora temos sido muito bem-sucedidos. Nosso trabalho bem aceito e encarado muito seriamente. Estamos vivendo do nosso trabalho e já conseguimos levantar quase todas as passagens de volta só com estas apresentações. Isso p/ nós é muito gratificante. É fruto de um trabalho que criamos e acreditamos muito. E que vocês, as pessoas que acreditaram, são responsáveis também pela nossa chegada até aqui. Você, com a sua ajuda espiritual, o seu carinho e simplicidade ajudou a manter em nós a força e crença nesse trabalho que é nosso. Seguem dois programinhas da Holanda (não entendo nada). Nosso carinho e admiração. Grupo Mutirão. Lêda, Fátima, Lizeth, Cosme, Inácio e Aldo".

A carta tem um tom de trabalho cumprido e temporada na Europa encerrada, embora as fontes digam que o desejo de continuar em outros convites perdurasse. Da apresentação de *Tempo de Espera* em Colônia, pouco se sabe. Os escassos registros não permitiram elaborar uma imagem da passagem do grupo maranhense por essa cidade. As fontes que tivemos acesso foram: jornal *Kölner Kutur*, de quinta-feira, 07 de julho de 1977 e outro escrito, sem identificação, encontrado no acervo pessoal de Aldo Leite que registra a participação de *Tempo de Espera* no Festival de Artes Latino-Americanas, em 24 de junho do mesmo ano na cidade de Colônia, além de menções nas entrevistas feitas com José Facury Heluy, Fátima Moraes, e entrevista deixada por Aldo Leite em 1978.

O conteúdo das duas primeiras fontes pode ser resumido na descrição da história e dos personagens de *Tempo de Espera* e, em alguns casos, a reprodução de afirmativas de outros críticos e jornais de outros países. Aqui fica uma lacuna.

Dando continuidade às apresentações por meio de convites direcionados ao Grupo, o *Mutirão* segue viagem para a cidade de Lisboa. Os artistas Lêda Nascimento, José Inácio e José Facury Heluy, as principais fontes primárias deste estudo, relatam que não houve apresentação de *Tempo de Espera* em Lisboa. Naquele ano, 1977, Portugal vivia um momento de reestruturação de sua política após sucessivos governos ditatoriais. Essas mudanças implicaram conflitos sociais que paralisaram diversos serviços de primeira ordem. Conta Lêda Nascimento que, ao chegaram em Lisboa, encontraram um país com uma crise política devastadora, e que isso impediu a apresentação do espetáculo do grupo na cidade. Os acessos e locomoção na cidade de Lisboa foram dificultados por causa das frequentes manifestações e greves.

Em Lisboa, o *Grupo Mutirão*, que já vinham de outras avaliações da situação política na Europa e as consequências destas tanto lá quanto em seu retorno ao Brasil, decide por encerrar as apresentações. Os riscos que não eram falados, abertamente, entre todos os membros do grupo, a presença de inimigos políticos do governo brasileiro, entre eles os compulsórios e voluntariamente exilados, além de uma vigilância internacional onipresente, encurtaram uma trajetória que poderia ser estendida. Os convites aumentavam. Mas, as finalidades deles e supostos usos do espetáculo como arma de resistência e combate, encaminhavam esses artistas maranhenses para um lugar que as suas formações não permitiam. É provável que se suas trajetórias no âmbito do *Teatro Experimental do Maranhão* fossem de encontro

a uma politização vislumbrada em outros grupos teatrais brasileiros, talvez Lisboa não tivesse sido um ponto final nessa história, mas, certamente, apenas uma vírgula para respirar e reavaliar as estratégias. Mas, nunca um fim. Assim, em julho de 1977, partindo de Lisboa, o *Grupo de Mutirão* desembarcou em Recife-PE. As fontes não precisam o dia.

5.6.1 CENA 6 - QUADRO 1: E o bonito lá fora das fotos coladas na parada, vira realidade- premiações

Ao chegar ao Brasil, o *Grupo Mutirão*, agora precedido de um reconhecimento internacional do seu trabalho, continua com a sequência de apresentações de *Tempo de Espera* em todo o Brasil. Na Europa *Tempo de Espera* representava uma materialidade da miséria socioeconômica que imperava a América Latina, e, em específico, o Brasil. No Brasil, há registros de convites feitos ao grupo com finalidades a discutir tanto o aspecto da realidade problemática brasileira- que era nacional, mas que discursos oficiais atribuíam apenas às regiões Norte e Nordeste- como a natureza da potência de um teatro amador que se apresenta e toma como suporte para sua criação e dramaturgia, a realidade imediata.

Em São Luís, a repercussão de *Tempo de Espera* despertou o público, a vida cultural e intelectual local para o debate emergente discutido no espetáculo e a qualidade artística do grupo maranhense que se destacou no cenário cultural brasileiro. Homenagens feitas por agente públicos e intelectuais em reconhecimento ao sucesso do espetáculo, integração a um movimento teatral amador que se fortalecia e se interiorizava (periferias da capital e cidades do interior do Maranhão), cursos, debates, palestras ministradas pelo autor de *Tempo de Espera*, foram resultados de uma trajetória teatral de impacto.

Com o apoio do Serviço Nacional de Teatro, Funarte e fundações de cultura, em 1977 e 1978 *Tempo de Espera* fez parte de programas de incentivo, circulação e difusão de espetáculos teatrais de grande relevância em âmbito nacional, como os Prêmio MEC- Troféu Mambembe e Mambembão. Instituições públicas prestaram homenagem a Aldo Leite, reconhecendo sua importância para o cenário teatral brasileiro a partir de sua obra *Tempo de Espera*, como: Mensagem de congratulações como autor e diretor e ator expedida pela Assembleia Legislativa do Estado do Maranhão, laureado como produtor cultural de destaque pela Comissão de Teatro do

Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, votos de congratulações pela Câmara Municipal de São Luís, Fundação Bandeira Tribuzi, Câmara Municipal do Rio de Janeiro e Prefeitura de São Caetano do Sul.

Por meio do Ofício Circular nº 02/77-E, do Serviço Nacional de Teatro, de 03 de agosto de 1977, o *Grupo Mutirão* foi comunicado de sua indicação para o Prêmio MEC- Troféu Mambembe na categoria prêmio especial (grupo significativo) pela encenação *Tempo de Espera* no circuito teatral carioca. Esse prêmio, segundo o documento, teria sido instituído pela Portaria nº 325 de maio de 1977 pelo então ministro da Educação Ney Braga. A iniciativa visava incentivar o teatro em seus diversos setores. Partia da premissa de que o teatro desempenhava um papel fundamental no que se referia à preservação e divulgação da cultura brasileira. O mentor do prêmio acreditava, conforme o documento, que a premiação iria fornecer uma real contribuição para o fortalecimento do teatro brasileiro (BRASIL, SNT, 1977).²³⁴

Excepcionalmente, nesse primeiro ano do prêmio, concorreram espetáculos que estrearam em anos anteriores e que estavam ainda em cartaz na temporada de 1977 (MICHALSKI, 1977, p. 02)²³⁵. Esse era o caso de *Tempo de Espera*, que nesse mesmo período estava em cartaz no Teatro Experimental Cacilda Becker e já vinha de um grande *frisson* entre os críticos que assistiram ao espetáculo desde 1975 e em São Paulo que, inclusive, alguns, eram os mesmos que estavam julgando os candidatos ao prêmio, quais sejam: Armindo Blanco, Clovis Levi, Yan Michalski, Flávio Marinho, Macksen Luiz, Tânia Pacheco e Wilson Cunha. O resultado seria fruto de uma série de três avaliações quadrimestrais. Após um golpe duro da Censura Federal, que ao longo da década de 1970 reprimiu diversos dramaturgos brasileiros, não permitindo o acesso aos textos produzidos ou mesmo censurados pelos próprios autores, Aldo Leite dividiu o prêmio de melhor autor com Gianfrancesco Guarnieri (*Ponto de Partida*), Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes (*Gota d'Água*), João das Neves (*O Último Carro*) e Plínio Marcos (*Dois Perdidos Numa Noite Suja*) (MICHALSKI, 1977, p. 06)²³⁶. Na categoria Revelação, Leite foi reconhecido pela

²³⁴BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. **Ofício Circular nº 02/72-E**. Brasília, DF: Serviço Nacional de Teatro, 03 ago. 1977. Assunto: Comunicação.

²³⁵MICHALSKI, Yan. **Troféu Mambembe**: os melhores de janeiro a abril. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, 14 jun. 1977.

²³⁶MICHALSKI, Yan. **Aos vencedores, os “Mambembes”**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, 07 abr. 1978.

crítica paulista e carioca, como diretor revelação pelo espetáculo *Tempo de Espera*. Para essa premiação, os atores Lêda Nascimento e Cosme Junior, foram indicados a melhores atriz e ator, respectivamente, além do *Grupo Mutirão* na categoria Grupo, Movimento ou Personalidade que tenham trazido alguma contribuição para o teatro brasileiro (LACERDA, 1977, p. 05)²³⁷.

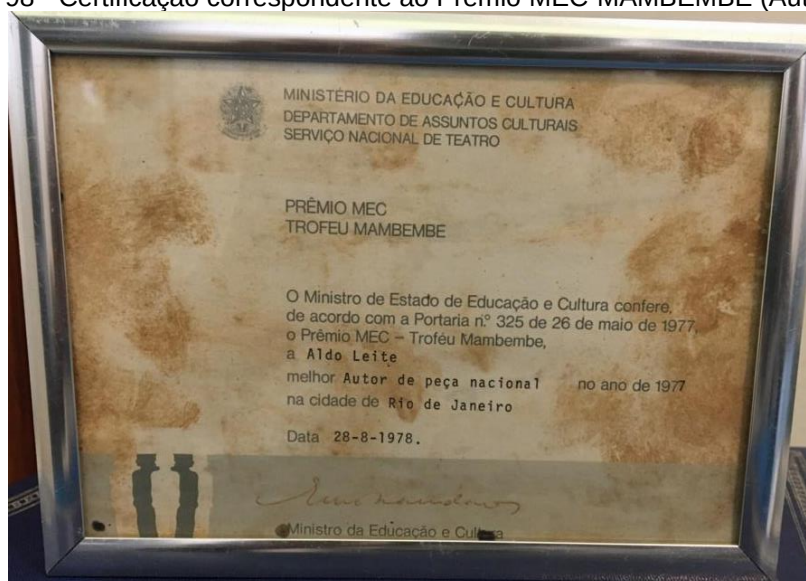
Imagem 97 – Prêmio MEC – Troféu Mambembe – Autor, para Aldo Leite (1977).



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

²³⁷ LACERDA, Ângela. **Os melhores em Teatro neste 1º quadrimestre**. Recife. Jornal de Pernambuco, 30 jun. 1977.

Imagem 98 - Certificação correspondente ao Prêmio MEC-MAMBEMBE (Autor)- 1977.



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 99 – Prêmio MEC – Troféu Mambembe – Diretor Revelação, para Aldo Leite (1977)



Fonte: Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 100- Certificação correspondente ao Prêmio MEC – MAMBEMBE (Autor) – 1977.



Fonte: Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 101 – Aldo Leite recebendo o Prêmio Troféu Mambembe (1977)



Fonte: Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Em 06 de junho de 1978, a representação regional no Brasil da empresa aérea francesa *Air France*, emitiu um comunicado a Aldo Leite o informando que o seu nome teria sido considerado pelo júri que escolhe os melhores do teatro brasileiro da temporada de 1977 que passaram pelo Rio de Janeiro, homenageando-os com o Prêmio Molière. O prêmio, segundo o comunicado, consistia em uma estatueta de

Jean-Baptiste Poquelin (Molière)- famoso comediógrafo francês do século XVII- reproduzida da original que se encontra no *foyer* da *Comedie Française*, em Paris, conforme imagem abaixo, e uma passagem de ida e volta a Paris, como direito a estender a viagem à Londres e Roma (AIR FRANCE, 06/06/1978)²³⁸.

A festividade do Prêmio Molière foi realizada no Teatro Municipal de São Paulo em 16 de outubro de 1978, às 22 horas. Contrariamente aos anos anteriores, nos quais desde a sua instituição em 1963 vinha acontecendo, em 1978 o prêmio foi entregue em São Paulo juntamente aos premiados do cinema. O prêmio criado pela *Air France*, inicialmente, era voltado para os artistas de teatro em suas diversas categorias, apenas no Rio de Janeiro, no Teatro Municipal; enquanto para os de cinema, só começou a ser entregue em 1965, na cidade de São Paulo. Conforme registra a imprensa dessas duas cidades, a premiação teria sido feita no Teatro Municipal de São Paulo devido a não disponibilidade do Teatro Municipal do Rio de Janeiro que tinha realizado uma recente reforma-restauração da sua estrutura.

Imagem 102 – Estatueta entregue no Prêmio Molière a Aldo Leite - Melhor Diretor (1978)



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Com o júri composto pelos jornalistas Armindo Blanco (*O Dia*, *Pasquim*, *A Notícia*), Flávio Marinha (*Última Hora*), Macksen Luiz (*Jornal do Brasil*), Tânia Pacheco (*O Globo*), Wilson Cunha (*Manchete*) e Alberico Amorim (*Tribuna da Imprensa*), Aldo Leite foi laureado com o Prêmio de melhor Diretor pelo seu espetáculo *Tempo de Espera* (JORNAL DO BRASIL, 1977, p. 08)²³⁹, onde concorria com Paulo José (*É... e*

²³⁸ RIO DE JANEIRO. **Air France**- Representação Regional Brasil. Comunicado. 06 jun. 1978.

²³⁹ JORNAL DO BRASIL. **Air France entrega em S. Paulo prêmio aos melhores do teatro e do**

Seis Personagens à procura de um autor), Flávio Rangel (*A morte do Caixeiro Viajante*) e Paulo Afonso Grisoli (*Não me maltrate, Robinson*) (LUIZ, 1978, p. 05)²⁴⁰.

Face a trajetória de *Tempo de Espera*, os possíveis incômodos deixados na cabeça do público, das surpresas diante de um grupo amador do Maranhão, que fala de si, de sua realidade, de sua formação, de seu país, escamoteado por distrações políticas, desacreditado por artistas e intelectuais, fecharemos este ato com um texto do ator e escritor ludovicense Antônio Carlos Lima, que abre uma nova janela, um novo viés de pesquisa- quem sabe uma outra perspectiva de relação com o espetáculo de Aldo Leite- para pensar as conjunturas socioculturais, artísticas, políticas e, sobretudo, a valorização do artista local, do artista amador. Antônio Carlos Lima, ainda que não declaradamente, chama atenção para o colonialismo, o intracolonialismo, onde as expressões artísticas locais, o ator, o dramaturgo, o diretor local só são vistos a partir do respaldo de sujeitos autorizados externos. Vemos quem está ao nosso lado com os olhos de quem está distante. Mas, essa discussão seria uma outra imersão no tempo do tempo da espera de *Tempo de Espera*.

O aplauso, nesta cidade, tem uma função estranha. De repente, assistimos a população em peso vibrar ante o reconhecimento nacional do trabalho desse incansável batalhador das artes, Aldo Leite. Os homens da imprensa, os intelectuais sanguessugas da notoriedade alheia não perderam tempo em tecer os mais elogiosos comentários a essa figura que conseguia trazer para o Maranhão o prêmio “Molière”, na qualidade de diretor de um dos cinco melhores espetáculos de 1977. Fez-se a devida homenagem no Teatro Artur Azevedo (sem faltar os incorrigíveis discursos, é claro). Um conhecido cronista chegou a fazer alusão aos mistérios da reencarnação: segundo ele, sobre Aldo Leite estava assentado o espírito de Artur Azevedo, que vieram do Além reclamar a posição perdida de nosso Estado no cenário artístico brasileiro. Tudo bem, até aí. É uma cidade que saúda (da maneira como acha conveniente) os seus infantes vitoriosos. Com os aplausos, os abraços e as homenagens que a sua gente não pode conter.

No entanto, quem se lembra de “Tempo de Espera” quando foi apresentado há pouco mais de dois anos ao nosso público? Um diretor local reclamava para si a sua “patente” da ideia do espetáculo; um afobado crítico da província discutia a validade do trabalho; alguns artistas locais chegaram a bocejar de tédio ao ver a apresentação: Lêda Nascimento, num parir irritante, ali no palco. Aldo Leite era, porém, o mesmo moleque impertinente e teimoso de Penalva: “Pode parir à vontade, Ledinha, que a gente segura a barra”. E foi uma parição sem fim. Em Fortaleza, o primeiro rebento; depois a prole cresceu, cresceu. Era uma fé irremovível no seu trabalho que, à bofetada daquela senhora nos palcos da Europa, foi capaz de abalar. Todo o Brasil aplaudiu o espetáculo e aportou-se, afinal, no Molière.

Bem, não sei não..., mas, aquelas palmas, aqueles aplausos que se rendia a Aldo Leite quando espocou o prêmio, pareceram-me um prato confeitado sobre o qual ele teve muito vontade de cuspir.

cinema. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, 17 out. 1978.

²⁴⁰LUIZ, Macksen. **Ausências eloquentes.** Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, 12 abr. 1978.

Afinal, festas, aplausos e apoio ele precisou, com certeza, em épocas bem mais difíceis. Não se acreditava ainda no trabalho? E por que agora, se o espetáculo é o mesmíssimo? O certo é que ele teve que ele teve que sair mendigando (quando quis ir à França) a um e outro por uma ajuda (os órgãos oficiais que respondam!).

Por isso é que vejo muito sinceridade nas palavras de Aldo, quando ele disse que, ao receber todas aquelas homenagens por haver conseguido o prêmio, ficou meio desconfiado: com o prêmio e com o público.

“É uma fama que não assumo”, disse.

Com justa razão, porque nessa terra, o aplauso tem uma função estranha (LIMA, 21/06/1978).

Aldo Leite tinha consciência das intempéries do fazer teatral de São Luís. Sabia que não poderia contar com muitos que ora elogiavam seu trabalho. Mas, provou que no mesmo ritmo de projeção do teatro local no cenário nacional e estrangeiro, o sistema público de cultura de apoio e incentivo aos artistas locais caminhava no sentido inverso.



QUINTO ATO

Fortuna crítica da espera: releituras e outros discursos práticos sobre Tempo de Espera no século XXI.



6 QUINTO ATO – FORTUNA CRÍTICA DA ESPERA: RELEITURAS E OUTROS DISCURSOS PRÁTICOS SOBRE TEMPO DE ESPERA NO SÉCULO XXI

6.1 CENA 1 - Fortuna crítica da espera

A busca pelas narrativas crítico-estéticas e políticas que permitissem figurar uma imagem, ou melhor, uma fortuna crítica, ainda parcial²⁴¹, sobre a obra *Tempo de Espera*, e daí compreender as razões de sua perenidade memorial, nos conduziram, involuntariamente, a outras tentativas de reprodução desse sucesso do teatro amador brasileiro. Seja pelo aspecto textual, seja pela temática, seja pela recepção e ainda pela estética sugerida nas sublinhas do roteiro que *Tempo de Espera* levantou, despertou em diversos artistas a vontade de experimentar o curto, mas não menos impactante, roteiro feito por Aldo Leite inspirado numa realidade muito particular, mas que dialoga com a condição do homem e da mulher contemporâneos em escala global vítimas de uma engenharia compressora da dignidade, direitos humanos e direito à vida.

Esses achados experimentais, ao longo da investigação, de algum modo tensionaram algumas suposições tidas pelo *Grupo Mutirão*, em 1985, quando entrevistados por Aldo Leite, que tinha perspectivas reticentes quanto a possíveis remontagens do roteiro de Aldo Leite no futuro. Na ocasião, Aldo Leite que estava em processo de investigação em sua pesquisa de mestrado, realizado na Universidade de São Paulo, direciona aos atores Lêda Nascimento, Cosme Júnior, Lizethe Ribeiro e José Inácio, um questionamento aparentemente simples: “Vocês acham que *Tempo de Espera* poderia ser encenada por um outro grupo?” (LEITE, 1989, p. 198).

As respostas dos atores à pergunta de Aldo Leite tomaram rumos de uma apropriação e apego ao trabalho, os atores não acreditavam que outros artistas ou grupos pudessem ler o roteiro de *Tempo de Espera* e imprimir a mesma força e a mesma consistência que consideravam terem feito. A possibilidade de outras leituras não foi descartada, mas, se preocupavam com o resultado, uma vez que, para além do processo criador, eles tiveram vivência com sujeitos reais similares aos colocados no espetáculo (LEITE, 1989, p. 198). Como mostra o diálogo a seguir:

²⁴¹Dois fatores foram determinantes para que não conseguíssemos um número maior de narrativas sobre *Tempo de Espera*: a pandemia de COVID-19 e o número reduzido de bolsas do governo federal, sobretudo para acessar fontes fora do país, as quais conseguimos de forma limitada.

Aldo: Vocês acham, que Tempo de Espera poderia ser encenado por algum outro grupo?

Cosme: Eu acho que sim, agora o que a gente tem que considerar é que talvez a leitura que venha a ser feita desse roteiro não tenha a mesma força, a consciência que teve...

Inácio: Fica difícil imaginar o resultado final desse trabalho feito por outros.

Cosme: É, mas eu acho que é possível.

Lêda: Podia até ser melhor, mas igual, eu acho que não!

(LEITE, 1989, p. 198)

É possível que o fato da criação de *Tempo de Espera* ter tido um caráter coletivo, colaborativo- discussões conceituais e processuais que só vieram à luz anos depois, e portanto, só depois usada de forma consciente - quando os atores colocaram nas personagens traços particulares, ratificaram laços afetivo e criativos, além do que tiveram importante contribuição na organização da cena e lógica textual, como o conhecemos hoje; talvez isso justifique o apego e a crença de que ele só fazia sentido no contexto em que foi produzido- contexto do grupo, histórico e político. Abre-se aqui uma lacuna investigativa fundamental que pode trazer outros sentidos para esse objeto.

Impulsionados pelo sucesso, pela temática e na abertura do roteiro para exploração de linguagem, controvertidamente, muitos artistas e grupos de teatro no Brasil e no exterior se aventuraram no roteiro de *Tempo de Espera*. Como esse Ato não busca esgotar a fundo as múltiplas inserções na obra de Aldo Leite ao longo do tempo, o que daria um outro estudo, buscamos elencar quatro experiências que fossem ilustrativas de como outros artistas se relacionaram com o texto de Aldo Leite, provocados pela entrevista acima mencionada e por, ao longo da pesquisa, esses espetáculos emergirem à medida que as etapas da investigação foram evoluindo. Desse modo, faremos um breve panorama descritivo e iconográfico dos espetáculos: *A Colheita da Espera*, realizado pelo *Centro de Cultura do Maranhão Reynaldo Faray*, dirigido por Faray, em São Luís do Maranhão, com estreia em 2000; *Tempo de Espera*, feito ano âmbito no *Grupo Teatro Novo*, dirigido por Sidney Malveira, em Fortaleza - CE, com estreia em 2005; *Tempo de Espera*, pela Escola Superior de Educação de Coimbra, em Portugal, com direção de Clóvis Levi e estreia em 2007 e, por fim, *Memórias em Tempo de Espera*, do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, em processo de montagem desde o ano de 2019, com direção de Fernanda Areias, em São Luís do Maranhão.

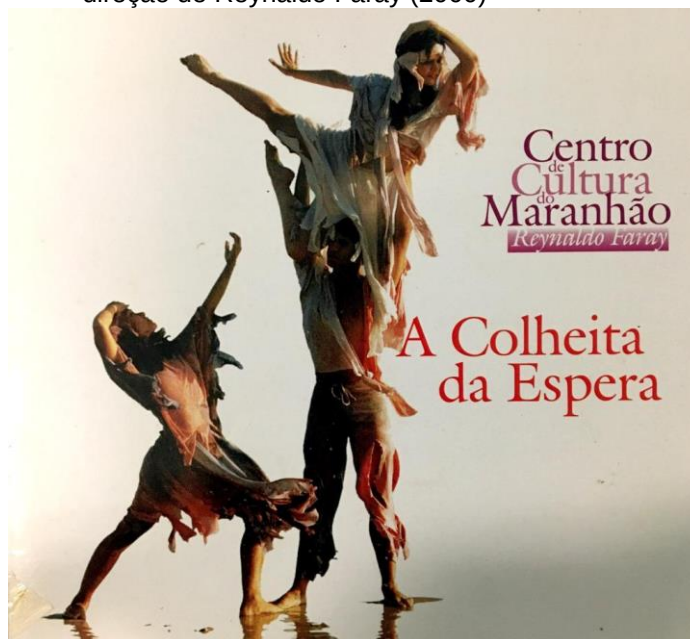
A escolha desses espetáculos justificou-se, primeiro por apresentarem proposições cênicas diferentes, depois por terem sido propostas que tensionaram a linguagem teatral com novos elementos e signos. Muito embora duas propostas serem de São Luís, ambas foram realizadas em anos diferentes (2000 e 2019) e com objetivos outros que mexeram com a sintaxe da montagem original. As outras duas se aproximaram da montagem de Aldo Leite, mas, com elementos significativos ao público e à realidade próxima e imediata.

6.1.1 CENA 1 - QUADRO 1: “A espera, a colheita e os semeadores”²⁴²

No intuito de homenagear os 35 anos ininterruptos do Centro de Cultura do Maranhão Reynaldo Faray - a primeira escola profissionalizante de dança do Maranhão; em funcionamento desde 1965 (NASCIMENTO, 24/11/2000) -, e os 25 anos da criação e montagem da encenação teatral *Tempo de Espera*, de autoria e direção de Aldo Leite no *Grupo Mutirão*, foi criado pela atriz e produtora ludovicense Lúcia Nascimento, o Projeto Cultural A Colheita da Espera. Esse projeto consistia em uma grande celebração dividida em três momentos: o espetáculo de dança *A Colheita da Espera*, uma exposição retrospectiva sobre os 35 anos de Dança/Teatro desenvolvidos no Centro de Cultura do Maranhão Reynaldo Faray, e uma palestra com a professora Lia Robato, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), intitulada *Dança para a Cidadania no Mundo*.

²⁴²O título alude ao texto *A espera, a colheita e os semeadores* publicado pelo escritor maranhense José Chagas no Caderno Alternativo do Jornal O Estado do Maranhão, de 18 de novembro de 2000, no qual faz referência ao espetáculo *A Colheita da Espera*. (CHAGAS, José. **A espera, a colheita e os semeadores**. São Luís. Jornal O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo, 18 nov. 2000).

Imagem 103 - Capa do programa do espetáculo *A Colheita da Espera*, direção de Reynaldo Faray (2000)²⁴³



Fonte: Acervo pessoal Márcia de Aquino.

Imagem 104 - Foto de divulgação do espetáculo *A Colheita da Espera* (2000)



Fonte: Jornal *O Estado do Maranhão*, de 23 nov. 2000²⁴⁴

²⁴³Ficha técnica: Diretor: Reynaldo Faray. Autor da peça tema: Aldo Leite. Atores: José Inácio, Lêda Nascimento, José Pereda, Luzia Inês, Isabelle Fernandes, Fortunata Ene, Tatiane Soares e Sílvio Barreto. Corpo de baile: Ana Carolina Aragão, Daryele Rocha, Ingrid Rachel Dias, Karine Miranda, Klélia Cantanhede, Lenimara Motta, Márcia de Aquino, Monique Machado, Mayara Machado, Nayre Lauande, Priscila Barcellos, Alan Ribeiro, Carlos Magno, César Júnior, George Sampaio, Esaú Campos, Klauss Oliveira, Helenio Martins, Marcos Vinícios e Giordano Duarte. Cenário e Figurinos: Reynaldo Faray. Confecção de cenário: Joacy Santos. Confecção de Figurino: Fátima Borges. Criação de Iluminação: Nerine Lobão. Técnico de Iluminação: Raimundo Florêncio. Sonoplastia: Marcondes Oliveira. Contrarregra: Joacy Santos. Camareiras: Lucy Machado e Nadir Xavier. Fotos: Edgar Rocha. Assistentes de Ensaio: Lenimara Motta, Joacy Santos, José Pereda. Assistente teatral: Wandec Pereira. Diretor de Palco: Antônio Alves. Produção: Lúcia Nascimento. Assistentes de produção: Leila Nascimento da Costa e Yêda Stela Salim Rosa.

²⁴⁴JORNAL O ESTADO DO MARANHÃO. **Tempo de Celebração:** espetáculo comemora os 35 anos de dança de Reynaldo Faray e 25 da montagem de *Tempo de Espera*, do teatrólogo Aldo Leite. São Luís, Caderno Alternativo, 23 nov. 2000.

Conforme Lúcia Nascimento, o projeto teria nascido do desejo de Reynaldo Faray em transpor para o balé a peça teatral de Aldo Leite e de, segundo a atriz, reaproximá-lo da cena artística de São Luís, depois de algum tempo recluso. Faray, como já foi colocado neste estudo, no Ato anterior, coadjuvou a concepção da montagem de Aldo Leite no ano de 1975. Agora assume a direção desse trabalho, adaptado à dança:

Foi, assim uma luz, porque era uma homenagem. Primeiro à criação da primeira Escola de Dança no Maranhão, que é o que, você plantou, e depois homenagear os 25 anos de *Tempo de Espera*, que era um divisor de águas, realmente, na produção, na dramaturgia maranhense e brasileira, e que era um outro grande plantio. Aí quando eu juntei as duas coisas, um dia eu tava em casa, de madrugada, eu já com projeto quase todo alinhavado, eu sem o título do projeto, que tudo que eu criava eu não gostava; aí eu acordei de madrugada, pensando, pensando, meu Deus! E quando veio na minha cabeça *A Colheita da Espera*! Cara, eu fiquei uma mulher tão feliz, que eu sabia que aquilo ali ia ser forte e que ia ser aquele guarda-chuva, que ia vestir a ideia. Aí liguei na mesma hora para Reynaldo, era mais ou menos umas 3:30 da manhã, eu liguei, porque nós tínhamos isso (NASCIMENTO, 13/01/2020).

Lúcia Nascimento - irmã de Lêda Nascimento, que interpretou o personagem Mãe, em *Tempo de Espera* - que trabalhava com Reynaldo Faray desde os seus onze anos de idade, deixou registrado no programa do espetáculo *A Colheita da Espera* que não hesitou em trabalhar com afinco na concretização do desejo da sua principal referência artística, Faray. Debruçou-se sobre o mote do projeto compreendendo, conforme alude em sua memória acima, que “se plantamos, temos o que colher. Se a semente é de Arte, a colheita o será também” (NASCIMENTO, 24/11/2000)²⁴⁵. Nascimento entendia que esse projeto era importante para a sociedade na medida em que perpassava pela recondução dos fatos marcantes da história do teatro e da dança maranhenses do passado às novas gerações. “A colheita, numa analogia, é também nossa depois de terem sido plantadas as sementes” (NASCIMENTO, 23/11/2000)²⁴⁶

²⁴⁵NASCIMENTO, Lúcia. **A Colheita da Espera**. São Luís. Programa do espetáculo A Colheita da Espera, 24 nov. 2000.

²⁴⁶NASCIMENTO, Lúcia. **Tempo de Celebração**: espetáculo comemora os 35 anos de dança de Reynaldo Faray e 25 da montagem de Tempo de Espera, do teatrólogo Aldo Leite. São Luís. Jornal O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo, 23 nov. 2000.

Imagem 105 - Foto de divulgação do espetáculo *A Colheita da Espera* (2000)



Fonte: Jornal *O Estado do Maranhão*, de 23 nov. 2000

Lúcia Nascimento (re)colhe, em suas memórias, a notoriedade da encenação de Aldo Leite e uma espécie de aura, numa referência a Walter Benjamin, transmitida ao longo dos anos quando se refere aos bailarinos que se deixavam afetar pelas emoções que, segundo ela, seriam inerentes ao roteiro/dramaturgia em questão.

Quando se fez essa versão d'*A Colheita da Espera*, que se fez a montagem em dança, você vê que o espetáculo é tão forte, em termo de dramaturgia, ele é tão absoluto, que os bailarinos quando menos espantaram eles estavam interpretando, os bailarinos estavam interpretando. E foi extraordinário a montagem, muito bonita a montagem. Reynaldo fez o figurino muito bonito; ele renasceu com essa montagem, essa produção. Foi muito forte! Pena que logo depois ele partiu. Mas, talvez tenha sido mesmo esse o momento de ele voltar, dele se... e aí ele recebeu homenagens de muitas pessoas que estavam distantes, e voltou à cena com aquele prestígio, aquela respeitabilidade; porque Reynaldo era um homem respeitado (NASCIMENTO, 13/01/2020).

Ao que parece, Reynaldo Faray retoma o vigor da sua produção artística com *A Colheita da Espera*, em uma de muitas parcerias com seu pupilo Aldo Leite. Como se pode perceber nas imagens ilustrativas, esse espetáculo trouxe para a cena os atores Lúcia Nascimento e José Inácio Moraes Rêgo, que estavam na montagem original de *Tempo de Espera*. Eles foram responsáveis, juntamente a Aldo Leite, por retomar as informações sobre *Tempo de Espera* aos atores e bailarinos desse novo trabalho. Lúcia Nascimento aponta que essa teria sido, ao longo da carreira de Faray no *Teatro Experimental do Maranhão* e dela mesma, uma das poucas vezes que o tratamento profissional aos artistas- em termos de pagamento- foi seguido à risca e dignamente:

Foi ter cachê já muito depois, por exemplo, na produção d'*A Colheita da Espera* teve e todo mundo foi pago porque eu fiz a produção, eu busquei patrocinadores, foi muito bem patrocinada, Reynaldo ganhou um ótimo dinheiro, ele me disse que foi o melhor salário, o melhor cachê que ele ganhou

em toda a vida dele de produção, foi n'A *Colheita da Espera*, porque a gente conseguiu patrocínio e ele pode ser pago dignamente, os atores foram pagos dignamente, os bailarinos, a produção tudo foi pago, todos ganharam profissionalmente, n'A *Colheita da Espera* (NASCIMENTO, 13/01/2020).

Comum às produções de Faray, em São Luís, *A Colheita da Espera* foi apoiada por setores públicos e privados de São Luís, o que permitiu a continuidade do espetáculo, após a primeira temporada, entre os dias 24 e 29 de novembro de 2000.

De maneira breve, a lacunar um espaço de investigação para outros pesquisadores, *A Colheita da Espera* distingue-se de *Tempo de Espera* em seu formato e linguagem- a dança-, mas, aproxima-se na ênfase da corporeidade e no discurso do corpo como território do debate sobre a temática. Se uma experiência busca a gestualidade do homem do interior, do campo, na sua mais genuína expressão e seu gesto cotidiano, a outra toma esses princípios os redefinindo a partir da plasticidade da dança, do balé, que, de algum modo, excede o detalhe original, o mínimo movimento, porém, amplia a semântica e o discurso da cena. Corpos se repetem no cotidiano enfadonho tanto em um quanto em outro. E a dramaticidade, possível de verificar nas imagens, tem seus níveis oscilantes e mesmo extremados quando os olhos do espectador se voltam para os atores em determinado momento e depois para os bailarinos.

Imagem 106 - Foto de divulgação do espetáculo *A Colheita da Espera* (2000)



Fonte: Jornal *O Estado do Maranhão*, de 23 nov. 2000

Imagem 107 - Foto de divulgação do espetáculo *A Colheita da Espera* (2000)



Fonte: Jornal *O Estado do Maranhão*, de 23 nov. 2000

No viés da analogia feita pela produtora do espetáculo, o escritor maranhense Jomar Moraes escreveu algumas linhas destacando as figuras de Reynaldo Faray e Aldo Leite como incansáveis semeadores da cultura em São Luís:

Plantar, nos mais diversos sentidos que o ato possa ter, é sempre um investimento de alto risco. E também de inabalável esperança. Apostar no futuro todas as sementes de que dispomos é hipotecar, sem reservas, o cabedal de cuidados, desvelos, paciência, perseverança e trabalho que muitas vezes corresponde à totalidade de nosso patrimônio. Quem planta, entrega às mãos do Destino o sonho da colheita. E sabe que, se os bons fados propiciarem, a *Espera da Colheita*- tempo de incertezas, expectativas, mas igualmente de muitas esperanças- merece ser festivamente celebrada. É quanto estamos fazendo, para deixar assinalado, neste ocaso de século que nos anuncia o III Milênio, que Reynaldo Faray e Aldo Leite são dois incansáveis semeadores que, lavrando em campos sáfaros, mas plenos de fertilidade, plantaram as boas sementes de sonhos generosos, e agora merecem os principais lugares de honra, nesta celebração de colheita (MORAES, 24/11/2000)²⁴⁷.

O jogo de palavras do escritor resume o que foi a vida desses dois homens de teatro: apostas, riscos, até certo ponto anulação de si em detrimento de suas obras. Formaram artistas, inspiraram artistas, incomodaram artistas e setores da sociedade, os quais só vislumbraram a dedicação desses semeadores quando estavam eles à beira do leito do descanso eterno.

Jomar Moraes foi categórico e feliz quando disse: “Reynaldo Faray e Aldo Leite são dois incansáveis semeadores que, lavrando em campos sáfaros, mas plenos de fertilidade, plantaram as boas sementes de sonhos generosos, e agora merecem os principais lugares de honra, nesta celebração de colheita” (MORAES, 24/11/2000).

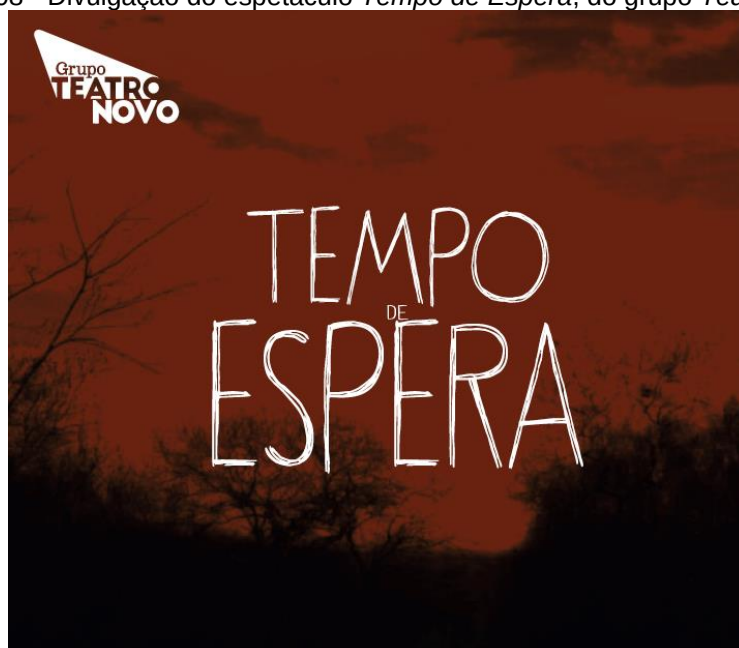
²⁴⁷MORAES, Jomar. **Plantar e Colher**. São Luís. Programa do espetáculo *A Colheita da Espera*, 24 nov. 2000.

E, naturalmente, boas sementes florescem, resultam em frutos, alguns recolhidos nesta pesquisa. E, como toda pesquisa, esta não cessa por aqui, outras colheitas serão necessárias. Afinal, a árvore gerada dessas sementes é frondosa e abriga quantos dela se achegarem.

6.1.2 CENA 1 - QUADRO 2: Teatro Novo

A segunda montagem de *Tempo de Espera*, mapeada neste estudo, foi realizada na cidade de Fortaleza, Ceará, pelo grupo *Teatro Novo*, sob a direção de Sidney Malveira. Com estreia em 15 de setembro de 2005, no Galpão das Artes, em Fortaleza, *Tempo de Espera* fez carreira no grupo, rendendo uma remontagem em 2013 com novos elementos cênicos e mudanças de alguns atores.

Imagem 108 - Divulgação do espetáculo *Tempo de Espera*, do grupo *Teatro Novo*²⁴⁸.



Fonte: Arquivo Teatro Novo/Sidney Malveira

O *Teatro Novo*, um dos mais antigos grupos teatrais do Ceará em funcionamento- fundado em 1965 pelos atores e diretores Marcus Miranda (Praxedinho), Maria Luiza e Aderbal Freire Filho²⁴⁹- teve em *Tempo de Espera* a

²⁴⁸Ficha técnica: Texto: Aldo Leite. Direção: Sidney Malveira. Assistente de direção: Drycca Freitas. Elenco: Tomaz de Aquino e Edglê Lima (Filho), Antônio Formiga (Pai), Leuda Bandeira (Parteira), Micaelly Damasceno e Lara Leôncia (Filha) e Katiana Monteiro (Mãe). Trilha sonora original: Cláudio Mappa e Jácio Cidade. Figurino e maquiagem: Grupo Teatro Novo. Cenário e Iluminação: Sidney Malveira.

²⁴⁹“Realizador de grandes produções no Ceará, o *Grupo Teatro Novo* foi fundado em 1965 pelos renomados atores Marcus Miranda (Praxedinho), Maria Luiza e Aderbal Freire Filho. Miranda

renovação dos seus métodos de criação, onde a experimentação de linguagem e o aprofundamento de técnicas de atuação se tornaram pautas frequentes no cotidiano do grupo. Segundo as fontes produzidas pelo grupo às quais utilizamos aqui- fotos, projeto de divulgação e entrevistas-, a montagem de 2005 foi resultado de uma árdua investigação prática experimental. Os componentes do grupo utilizaram de princípios das ações físicas, a partir do diretor e teórico russo Constantin Stanislavski, e do Teatro Gestual para a construção de uma obra teatral não-verbal. Assim, registra o grupo Teatro Novo:

Cada exercício proposto em sala resultou na construção de partituras preenchidas de todo o texto não dito em palavras, porém sentido no corpo de cada ator em cena. Suspiros, respiração, gemidos, sorrisos, olhares, macro e micro ações, assim como o tempo de cada cena e o silêncio das palavras não verbalizadas passam a evidenciar a imagem e a plasticidade dos corpos em cada intenção trazendo à tona o texto/roteiro (TEATRO NOVO, 2015, p. 09)²⁵⁰.

A construção de um esquema corporal orgânico que falasse no processo criador derivado da ausência da palavra, as novas ideias sobre o que seria um ator-pesquisador e a sua importância, teve influências de toda a pesquisa e semântica psicofísica investigada e sistematizada pelo grupo teatral paulista Lume Teatro, de Campinas, no qual uma das atrizes do grupo *Teatro Novo*- Drycca Freitas- havia feito uma vivência. Esse conhecimento foi aproveitado no processo de criação. “Então, era tudo muito para todos nós; era como se todo mundo ali ninguém soubesse mais do que ninguém. Vamos tentar descobrir esse processo aqui, vamos vivenciar” (MALVEIRA, 28/01/2021)²⁵¹.

Eu acabava de voltar de uma oficina de Treinamento Técnico do Ator ministrada pelo Grupo Lume, em São Paulo. Já bem antes adorava trabalhar a expressividade do corpo do ator/bailarino e a montagem desse espetáculo era a minha chance de brincar, de experimentar modos de se chegar a um

dedicou integralmente a sua vida às Artes Cênicas, como autor, ator, diretor e professor, conduziu com brilhantismo o *Teatro Novo*, obtendo reconhecimento da classe artística e do público. As três primeiras décadas do Grupo foram marcadas pelos espetáculos “Dona Xepa”, “Uma Janela para o Sol”, “Dois Perdidos numa noite Suja”, “Soninha toda Pura”, dentre outros. Desde 2001, em memória ao mestre Marcus Miranda (falecido), Sidney Malveira assumi a direção do Grupo, que assim, passa de uma geração a outra, mantendo suas atividades artísticas através das montagens teatrais. Nessas cinco décadas de existência o *Teatro Novo* contou com a participação de mais de cem integrantes entre atores, técnicos, cenógrafos, figurinistas... que contribuíram para a produção de 35 espetáculos teatrais que conquistaram prêmios, editais, festivais e a nossa grande motivação de continuidade do fazer teatral - o aplauso do público” (TEATRO NOVO, 2015, p. 12).

²⁵⁰TEATRO NOVO. **Espetáculo Tempo de Espera**. Fortaleza. Projeto de divulgação do espetáculo, 2015.

²⁵¹Entrevista com Sidney Malveira concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 28 de janeiro de 2021 (on-line).

corpo latente, vivo e que dissesse tudo que tinha para dizer só com o corpo, com um olhar, uma respiração. Fácil não foi mesmo, mas foi prazeroso ir descobrindo os caminhos de cada ação dramática. E poder ver em cena os atores vivenciando aquelas vidas que não pertenciam a eles, mas, que tinham se apropriado, era fascinante (FREITAS, 2021, p. 48)²⁵².

Malveira, em oposição a um ilusionismo e compromisso com a realidade, retira as cortinas do palco e todos os elementos que para ele eram sofisticados, assumindo a ressignificação dos signos na cena.

Faz uma releitura dos elementos da água, fogo e terra, ressignifica os elementos propostos pelo roteiro original e os elementos abordados nesta nova montagem que trazem a cena objetos como uma gaiola que simboliza a prisão frágil do ser, uma panela cheia de recortes e revistas que alimentam apenas a ilusão de uma jovem, um vaso sanitário que coloca a mãe no trono como soberana de uma família fragilizada pela miséria, uma parteira com sua sombrinha que marca a passagem do tempo, como também simboliza a própria morte e, por fim, a areia branca que representa o escoar da vida, do bebê natimorto (TEATRO NOVO, 2015, p. 10).

Ainda segundo o diretor:

A parteira, na montagem do Aldo, ela só entra realmente na história quando vai fazer o parto. Então lá eles usavam as coxias, os atores que não estão e cena, não estão em cena e entram no seu determinado momento e aí eu já provoqueei logo isso: não vai ter coxia; vai tá todo mundo em cena e como é que a gente consegue trazer isso em cena e não atrapalhar. Então, a minha parteira, logo de cara, eu queria trazer nela um outro elemento. Já que ela tava em cena, eu queria trazer uma figura emblemática. Ela tinha toda uma simbologia. O figurino dela era completamente diferente dos demais daquela família que tinha um figurino bem realista mesmo, da situação d miséria, aquele sol ardente (MALVEIRA, 28/01/2021).

Sidney Malveira, na busca por uma proximidade do roteiro à sua realidade e do seu grupo, desloca *Tempo de Espera* do interior maranhense, da vida no campo, para as estradas cearenses, onde tapar buracos é um meio de sobrevivência, mas, também, metaforicamente, uma forma de remendo dos desgastes da vida, que apesar de consertadas com frequência, as intempéries cotidianas se encarregam de desencapá-las, deixando à mostra que, assim como na vida, ações paliativas não resolvem nem problemas das estradas cearenses e nem a miséria do homem brasileiro. Nesse sentido, o menino, ao invés de voltar do rio sem trazer o alimento, volta da beira da estrada onde conserta buracos ao longo do dia, e fuma seu cigarro de maconha. O pai, tuberculoso, muda sua rede de homem do campo, por pneus de caminhão. A mãe, agora intencionalmente colocada como a rainha da casa, faz suas tarefas de cima de um vaso sanitário velho, onde também manipula de forma afetuosa

²⁵²FREITAS, Drycca. **A trajetória do Teatro Novo: 55 anos**. Fortaleza: Grupo Teatro Novo, 2021.

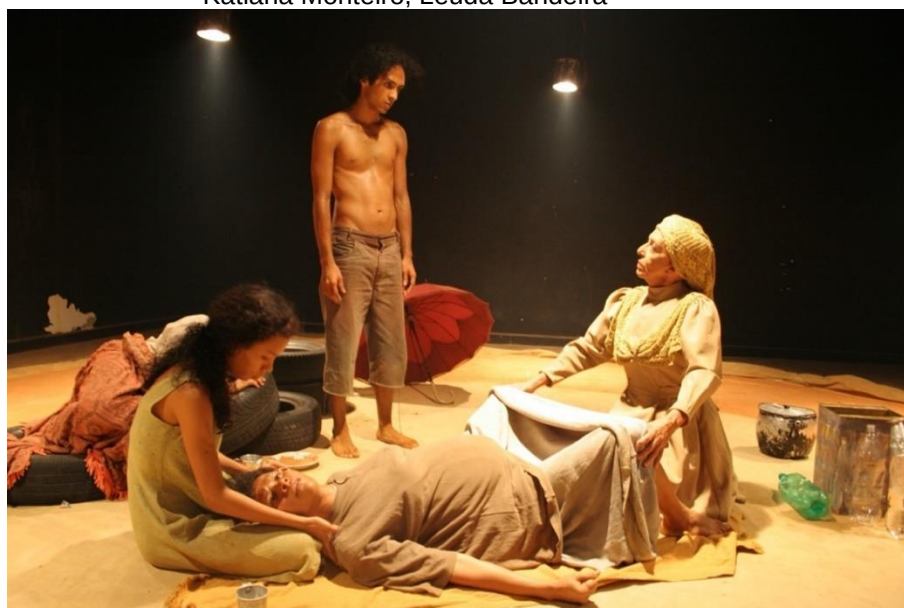
as roupas de seu bebê que em breve nascerá morto. A menina, ora retira de dentro de uma panela suas revistas de um mundo ilusório, como quem se alimenta de uma realidade distante da sua, ora busca água sob um sol escaldante representado pela sobrinha da parteira que, diferente da montagem original, não sai de cena, mas, deixa girando aquele objeto, de costas para as cenas rastejantes, simbolizando os efeitos solares e a passagem do tempo na cena (MALVEIRA, 28/01/2021).

Imagem 109 - Cena de *Tempo de Espera* (Teatro Novo- 2005).
Da esquerda para a direita, os atores: Tomaz de Aquino (Filho), Antônio Formiga (Pai), Leuda
Bandeira (Parteira), Micaelly Damasceno (Filha) e Katiana Monteiro (Mãe).



Fonte: Teatro Novo/Sidney Malveira

Imagem 110 - Cena de *Tempo de Espera* (Teatro Novo- 2005).
Da esquerda para a direita, os atores: Micaelly Damasceno, Antônio Formiga, Tomaz de Aquino,
Katiana Monteiro, Leuda Bandeira



Fonte: Teatro Novo/Sidney Malveira

Imagem 111 - Cena de *Tempo de Espera* (Teatro Novo- 2013).
Da esquerda para a direita, os atores: Edglê Lima (Filho), Antônio Formiga (Pai), Leuda Bandeira (Parteira), Katiana Monteiro (Mãe) e Lara Leôncio (Filha).



Fonte: Teatro Novo/Sidney Malveira

Imagem 112 - Em cena as atrizes Katiana Monteiro (Mãe) e Leuda Bandeira (Parteira)
(Teatro Novo) - 2013



Fonte: Teatro Novo/Sidney Malveira

Imagem 113 - Em cena os atores: Antônio Formiga, Edglê Lima e Katiana Monteiro
(Teatro Novo) - 2013



Fonte: Teatro Novo/Sidney Malveira

Imagem 114 - Cena de *Tempo de Espera* com os atores Edglê Lima e Antônio Formiga
(Teatro Novo- 2013)



Fonte: Teatro Novo/Sidney Malveira

Imagem 115 – Cena de *Tempo de Espera* (Teatro Novo- 2013)

Fonte: Teatro Novo/Sidney Malveira

Segundo Malveira, o quadro familiar entediado, de pobreza e inação era delimitado por uma lona de caminhão que era usada como limite entre o que estava dentro e o que estava fora da casa. Essa lona era envolta por uma terra vermelha. O diretor lembra que havia de sua parte uma preocupação em deixar todos os elementos da cena bem interligados para que não houvesse problemas na interpretação do público e nem que esses olhares caíssem no excessivo subjetivismo. Para medir a recepção do público, debates eram feitos sempre após do espetáculo (MALVEIRA, 28/01/2021).

A montagem de *Tempo de Espera*, do *Teatro Novo*, teve uma carreira próspera no Estado do Ceará, onde participou de mostras, debates, festivais e temporadas que reavivaram e reiteraram a expressiva repercussão obtida no passado. O *Teatro Novo*, entre montagem e remontagem, ficou 15 anos com *Tempo de Espera* no seu repertório de espetáculos teatrais. O vasto registro sobre essa experiência merece uma leitura acadêmica pormenorizada, cuidadosa e crítica. Muitos elementos foram introduzidos ou tomados em outros sentidos de forma que dilatou o campo semiológico de análise que não cabe a este estudo. Assim, previamente autorizados pelo grupo *Teatro Novo*, ficam disponibilizados nos Qr Codes abaixo as duas montagens completas do *Teatro Novo* para futuras investigações.



Tempo de Espera (2005)
Apontar a câmara do celular



Tempo de Espera (2013)
Apontar a câmara do celular

6.1.3 CENA 1 - QUADRO 3: Um drama seco em mediações

Há um homem doente dos pulmões, há pescadores sem peixe que fuma, há um parto angustiante e violento, há morte. Há uma avó abandonada a um canto e um gato faminto. Há quem procure dinheiro na prostituição e no aproveitamento dela. Não há horizonte, tudo é esmagador, seco, sufocante (LOPES, 22/01/2007).

No começo do ano de 2007, Aldo Leite foi convidado a assistir à versão de *Tempo de Espera* produzida por alunos do curso de Licenciatura em Teatro e Educação, da Escola Superior de Educação de Coimbra (ESEC), à qual a crítica portuguesa Maria João Pires resume na citação supracitada. O espetáculo, montado no contexto de uma disciplina do curso- Projeto de Intervenção-, teve a direção do professor brasileiro Clóvis Levi.

Imagem 116 - Cartaz da montagem de *Tempo de Espera* em Coimbra (2007)²⁵³



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

²⁵³Ficha Técnica: Texto: Aldo Leite. Encenador: Clóvis Levi. Alunos-atores: Alexandre Couto, Ana Margarida Vaz, Ana Marques, Cristina Marques, Filipe Seixas, Gonçalo Costa, Inês Cúrdia, Manuel Ferreira, Manuela Rocha, Marisela Terra, Rita Nanita, Rita Pires, Sara Palos, Susana Brandão, Vânia Silva. Produção: ESEC. Apoios: AMI (Associação Médica Internacional, Caritas, Federação Portuguesa de Surdos).



Apontar a câmera do celular

A disciplina Projeto de Intervenção, para além de uma montagem final de um espetáculo com os alunos do quarto ano do curso de Teatro e Educação, previa em seu plano um direcionamento do trabalho para um público ou grupo social específico com o qual o espetáculo deveria interagir. Assim explica o diretor e professor Clóvis Levi:

Em paralelo ao espectáculo, o Projeto de Intervenção deve desenvolver a construção de um programa de mediação entre o objeto cênico escolhido e uma comunidade-alvo, um segmento social a que se queira especialmente dirigir. No contexto da formação do “artista-pedagogo” a arte teatral não deve ser compreendida apenas como o conjunto dos princípios e técnicas característicos de um ofício ou profissão, e sim como uma arte que tem responsabilidades que ultrapassam o entretenimento, abrindo-se para a reflexão sobre o mundo em que se vive e conseqüentemente para o desenvolvimento do indivíduo enquanto participante da vida comunitária (LEVI, 03/02/2021)²⁵⁴.

Desse modo, como o eixo central da peça de Aldo Leite coloca em destaque excluídos da sociedade, seja de políticas, seja de bens culturais, seja de condições mínimas de vida, a montagem de Clóvis Levi levou para o teatro surdos e sem tetos de Coimbra assistenciados por órgãos de apoio a desassistidos. O público majoritário desse espetáculo era de sem tetos que, por meio de uma parceria com a Assistência Médica Internacional (AMI), foram levados gratuitamente para assisti-lo, e surdos, através da Federação Portuguesa de Associações de Surdos (FPAS). Levados gratuitamente para assistir ao espetáculo, os surdos tiveram a ajuda de alunos de outros cursos do ESEC que estudavam língua de sinais- Curso de Língua Gestual Portuguesa- para se aproximarem do dia daquela família imersa na miserabilidade social. Conforme a imagem abaixo, apenas os grupos que o espetáculo estava

²⁵⁴Entrevista com Clóvis Levi concedida a Gilberto dos Santos Martins em 03 de fevereiro de 202. (online).

direcionado não pagavam; os demais trocavam livros e/ou alimentos não perecíveis pela entrada no espetáculo.

Imagem 117 - Ingresso do espetáculo *Tempo de Espera*, ESEC- Coimbra, 2007.

O TEATRÃO apresenta NO MUSEU DOS TRANSPORTES <i>Tempo de Espera</i> Pelo Curso de Teatro e Educação da Escola Superior de Educação de Coimbra 22 a 28 de Janeiro, 21h30	DATA: /01/07 Entrada: Um livro (não escolar) ou alimentos não perecíveis. Rubrica: Número:

Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

A ideia de levar o roteiro *Tempo de Espera* para os alunos da ESEC partiu das reminiscências que Clóvis Levi tinha sobre a encenação original da década de 1970. Levi havia assistido a *Tempo de Espera* e testemunhado sua repercussão na imprensa de São Paulo, Rio de Janeiro e sua itinerância em todas as regiões do Brasil. Assim, como professor do Curso de Licenciatura em Teatro e Educação, encontrou em *Tempo de Espera* a oportunidade de trazer à baila o debate acerca da exclusão social e, por consequência, a exclusão cultural/teatral.

Esta peça surge-nos como um retrato da miséria no seu significado mais global. Esta família deixa de ser meramente do estado do Maranhão, no Brasil, passando a representar pessoas do mundo. Não é apenas a visão de um grupo específico, é uma realidade universal. O texto reúne as condições que nos permitem realizar os objectivos da disciplina uma vez que aborda o tema da miséria sem demagogia, expondo os factos e pondo a eloquência na singeleza de recursos. Interessa-nos especificamente pelo facto de nos permitir integrar a comunidade "Esectioniana", particularmente a turma de língua gestual e os alunos com deficiência auditiva da ESEC (LEVI, 03/02/2021).

Sobre esse ponto, a crítica Maria João Lopes escreveu o seguinte:

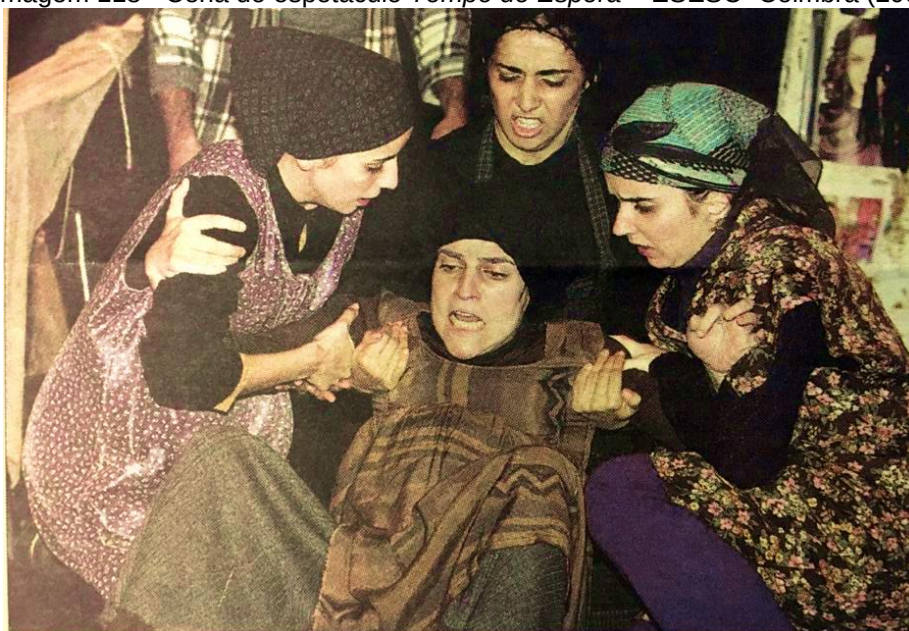
Os cidadãos surdos costumam ir ao teatro? E os sem-abrigo? Hoje, em Coimbra, estreia-se *Tempo de Espera*, uma peça que tem como público-alvo não só a população surda como também outras pessoas "excluídas" que não costumam entrar numa sala de espectáculos. (...) No princípio de tudo esteve, porém, o teatro. "Que tipo de espectáculo quero criar? E que sentido faz nesta realidade?" Foram estas as perguntas que o encenador fez antes de lançar mãos à obra, sem qualquer intenção inicial de fazer uma peça para surdos ou mesmo de criticar o "teatro textual" que abunda em Portugal. O que esteve na base do projecto foi a vontade de levar a cena o texto de Aldo Leite, que, por ser uma obra de denúncia, se adequava aos objectivos sócio-pedagógicos do projecto (LOPES, 22/01/2007).²⁵⁵

²⁵⁵LOPES, Maria João. **Peça de teatro para todos sobe à cena em Coimbra**. Coimbra. Jornal Público

O público de surdos e sem tetos não eram vistos por Levi só como contempladores do resultado do processo, como aconteceria com os demais, mas que participassem do processo, assistissem os ensaios para compreenderem todo o caminho por dentro da montagem e, posteriormente, se estivessem dispostos, discutissem com os atores o que estavam vendo e como aquilo havia chegado neles, no fim do ensaio.

Clóvis Levi buscou no processo de montagem com os seus alunos uma interpretação que, para ele, precisaria ser ao mesmo tempo intensa e contida- seca. O desenvolvimento do espetáculo foi centrado numa busca por uma expressividade contundente no aspecto não-verbal. Alcançando, assim, o significado dos corpos, das ações e da partitura gestual que, para ele, eram os verdadeiros textos do espetáculo. Em síntese, queria-se, o que o diretor denominou como drama seco (LEVI, 03/02/2021). Como o número alunos-atores era maior do que o de personagens, as imagens do espetáculo mostram a interpretação de um personagem por vários atores. Assim, as atrizes que representam o cotidiano da menina na casa, folheando suas revistas, tanto a colocam em outras condições que supostamente a personagem faz, como prostituir-se na beira da estrada. Um dos atores que faz o suposto motorista abusador da menina, também, em outra cena, revolta-se no papel do filho ao ver sua irmã indo embora com o motorista de caminhão. A parteira, que na versão de Aldo Leite entra em momentos pontuais do espetáculo, na versão de Clóvis Levi é dividida entre várias atrizes, como mostra a imagem abaixo.

Imagem 118 - Cena do espetáculo *Tempo de Espera* – ESESC- Coimbra (2007)



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

O resultado desse processo foi celebrado pelos atores e atrizes, diretor e parceiros, com sessões lotadas durante duas semanas. De acordo com Clóvis Levi, foi possível levar ao teatro noventa e cinco pessoas em situação de exclusão social, os quais quase todos eram desabrigados, e que após assistirem ao espetáculo, tiveram encontros com outros colaboradores técnicos das instituições que os levaram ao teatro no intuito de discutir os problemas vividos no texto, onde muitos já tinham experimentado as mesmas condições na vida, e as mudanças de comportamentos diante de suas problemáticas. Nesses encontros, esses sujeitos foram conscientizados da importância do acesso à cultura no processo de reflexão às suas condições sociais e econômicas como um passo importante na garantia da dignidade humana. “Os utentes verbalizaram sentimentos, emoções, nalguns casos há muito esquecidas, vontade de assistir mais vezes a teatro, sendo que alguns deles pediram e assistiram duas vezes ao espectáculo” (LEVI, 03/02/2021).

6.1.4 CENA 1 - QUADRO 4: Memórias em Tempo de Espera - dialéticas da memória e da presença cênica

O Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, de São Luís do Maranhão, é o mais recente grupo de teatro a imergir no roteiro *Tempo de Espera*. Criado por teatro-educadores em 2010 e trilhando em dramaturgias contemporâneas - Samuel Beckett, Zen Salles etc.- e coletivas- *Elefantes*, *DDD- Dia de Domingo*-, o NPT Rascunho se

estrutura como um teatro de relações horizontais. Todas as decisões criativas- textos, estéticas, experimentações- e administrativas, são decididas em conformidade com o aval da maioria.

Em março de 2019 o grupo iniciou o processo de criação da sua versão de *Tempo de Espera – Memórias em Tempo de Espera*²⁵⁶ - resgatando o roteiro original e toda a contextualização histórica, teatral e política que deu origem a ele, elementos os quais foram discutidos neste estudo. O grupo buscou nos registros e escritos de Aldo Leite – sua dissertação de mestrado, críticas, fotos, depoimentos de artistas- os componentes que pudessem subsidiar a criação. Desse modo, os atores e a direção, feita por Fernanda Areias, reformularam o roteiro de *Tempo de Espera* levando em consideração dados trazidos dos registros encontrados e criando outros, a fim de alcançar um novo roteiro de ações para o espetáculo. O novo roteiro é dividido em falas, onde quem fala, não é um suposto personagem, mas os próprios atores. Seus nomes são destacados e eles são mencionados nas cenas, onde todos os atores fazem todos os personagens.

Durante as discussões sobre os elementos que emergiam do texto, uma pergunta que ainda hoje costura a criação de cenas- uma vez que o processo do espetáculo até o fechamento deste estudo não havia sido concluído -, girava em torno do que seria a espera ou o tempo de espera no século XXI. Outra ideia surgida nesse momento, estava relacionada ao uso do texto, a palavra, no trabalho. Na versão de Aldo Leite, como pudemos perceber ao longo deste estudo, não havia o uso da palavra pelos personagens na condução de suas ações, aqui, ao contrário, os atores partem para um processo dialético cênico em que ao mesmo tempo que fazem, eles narram, além de quebras de fluxos de cena para trocar, ainda que breves, pequenos diálogos com o público durante o espetáculo.

A diretora Fernanda Areias opta, em conjunto com os atores, por um espaço cênico retangular e de proximidade com o público coberto por areia, o que remete ao chão pisado das casas de barro do interior do Maranhão. O público, em alguns momentos impedido de assistir, passivamente, vive e se vê dentro da cena, dentro das narrativas contadas pelos atores, e tomados por vezes de súbito por areias que

²⁵⁶Ficha Técnica: Texto: Aldo Leite. Adaptação: Fernanda Areias, Victor Silper. Encenação: Fernanda Areias. Assistente de direção: Nicolle Machado. Preparação de elenco: Raphael Brito. Direção de Produção: Alana Araújo. Elenco: Hévylla Maria, Victor Silper e Gilberto Martins.

tocam em seus pés, voluntariamente, ou, involuntariamente, quando em movimentos viscerais os atores chegam a aspergi-las neles.

Outros dados sobre o processo de criação, é que o trabalho voltado para a corporeidade dos personagens- todos os atores fazem todos os personagens como já afirmamos acima- nascem de exercícios de construção de movimentos a partir de imagens e sons levados pelos atores e depois relacionados aos possíveis comportamentos do pai, da filha, do filho, da parteira e da mãe. As buscas pelo caráter da personagem colocadas no roteiro e como aquilo estava relacionado à realidade, foi, paulatinamente, dando consciência e consistência à criação dos atores.

Imagem 119 - Da esquerda para a direita, os atores: Victor Silper, Carl Pinheiro e Júlia Martins. Processo de criação de *Memórias em Tempo de Espera* (2019).



Fonte: NPT Rascunho

Imagem 120 - Processo de criação de *Memórias em Tempo de Espera* (2019).



Fonte: NPT Rascunho

Imagem 121 - Processo de criação de *Memórias em Tempo de Espera* (2019).



Fonte: NPT Rascunho

Imagem 122 - A atriz Júlia Martins e o ator Victor Silper em Processo de criação de *Memórias em Tempo de Espera* (2019)



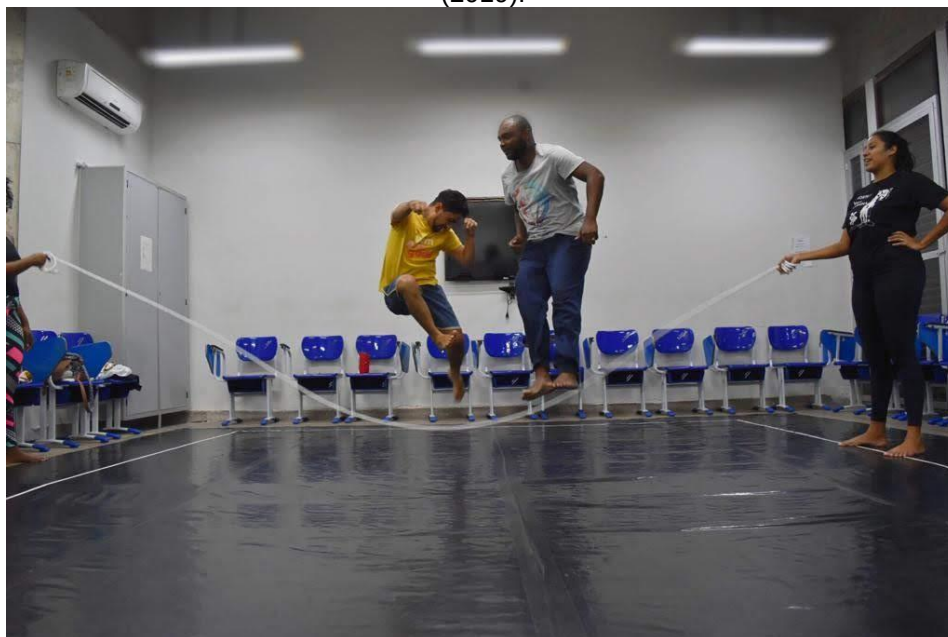
Fonte: NPT Rascunho

Imagem 123 - Em momento de aquecimento os atores: Júlia Martins, Victor Silper e Gilberto Martins em Processo de criação de *Memórias em Tempo de Espera* (2019).



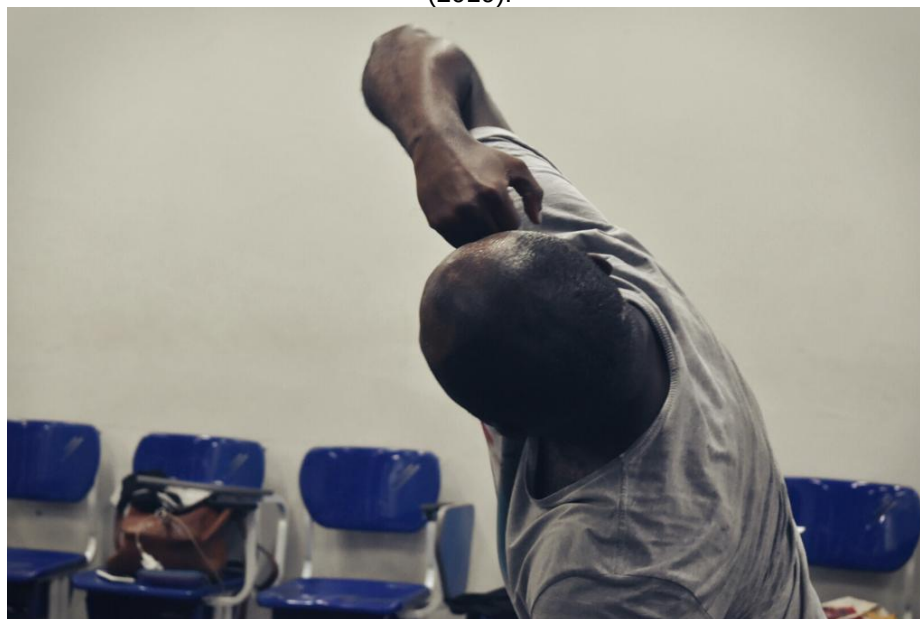
Fonte: NPT Rascunho

Imagem 124 - Em momento de aquecimento os atores: Júlia Martins, Victor Silper, Gilberto Martins, e a produtora do grupo Alana Araújo, em Processo de criação de *Memórias em Tempo de Espera* (2019).



Fonte: NPT Rascunho

Imagem 125 - Ator Gilberto Martins em processo de criação em *Memórias em Tempo de Espera* (2019).



Fonte: NPT Rascunho

A segunda etapa do processo de criação do espetáculo *Memórias em Tempo de Espera* enfatizou a relação dialética dos atores e seus personagens no sentido de que em exercícios de sala os atores deveriam explicar para os demais de onde partiram cada movimento e postura adotados para cada personagem. Nesse momento os atores expunham as contradições das personagens dando outro olhar e sentido para aquilo que elas faziam no seu cotidiano. Desse modo, compreendeu-se que a

mãe, embora preste a dar à luz, era a mesma que provia o alimento da família, que garantia os afetos e os cuidados com os filhos e o marido na rede. A filha, que em algum momento socorre a mãe quando esta está em trabalho de parto, é a mesma que é indiferente aos movimentos da casa, e sente certa repulsa quando precisa jogar fora o vômito e o sangue que o pai escarra no urinol. O leiloeiro, lá fora, não economiza nos detalhes de comidas saborosas, contradizendo o cenário de miséria da família que se arrasta e mal consegue reagir à vida devido à falta de comida. A parteira, embora tendo sua participação reduzida a ajudar os filhos no parto da mãe, é a única que traz consigo toda a tradição da medicina popular, conhecimentos úteis àquela comunidade. Ela é a figura mística, simbólica de uma tradição que é anterior à imposição epistêmica colonial. A parteira é a única figura do espetáculo que foi construída pelos corpos dos três atores em cena, como mostram as imagens:

Imagem 126 - Cena da Parteira- *Memórias em Tempo de Espera*. Em cena os atores: Victor Silper, Hévylla Maria e Gilberto Martins (2022)



Fonte: NPT Rascunho
Foto: David Ferreira

Imagem 127 - Cena da Parteira- *Memórias em Tempo de Espera*. Em cena os atores: Victor Silper, Hévylla Maria e Gilberto Martins (2022)



Fonte: NPT Rascunho
Foto: David Ferreira

Memórias em Tempo de Espera vai buscar os nomes esquecidos dos atores que fizeram a primeira versão do roteiro. Lêda Nascimento, José Inácio, Cosme Júnior, Lizethe Ribeiro e Fátima Moraes, além de seus substitutos- Ana Tereza Destêrro Rabelo (Estrelinha), Zezé Lisboa, Waldetti Cantarelli, Laura Victor, Iola Maia e Ana Mineu, são convocados e, no jogo cênico, apresentados ao público, que mais lembra da obra e seu autor do que deles. Aldo Leite é colocado em um lugar privilegiado e até certo ponto cerimonioso; ator, autor e responsável por assegurar algumas memórias acerca do teatro feito em São Luís nos anos de 1970, através de seus escritos, o autor de *Tempo de Espera* foi uma importante fonte de acesso à diversidade do teatro amador ludovicense, também inserida na primeira parte do espetáculo.

No segundo momento, os atores levam o público para uma dinâmica de constante espasmos de realidade. Quando o público pensa que está sendo levado por um formato narrativo linear, de ações consecutivas, os atores se apropriam do clima e desaguam em cenas realistas. Quando o realismo começa a fazer parte e se torna confortável aos olhos e gosto do público, os atores voltam a narrar e a fazer o que narram. Ora debocham das personagens do roteiro, ora se vestem delas no detalhe,

na busca por estados que confundem o ser e o estar, o fazer e narrar, o sugerir e mostrar. As cenas são um eterno processo de identificação e distanciamento brechtiano.

Imagem 128 - *Memórias em Tempo de Espera* (2022) - NPT Rascunho



Fonte: NPT Rascunho
Foto: David Ferreira

Imagem 129 - *Memórias em Tempo de Espera*. Em cena os atores: Victor Silper, Hévylla Maria e Gilberto Martins (2022)



Fonte: NPT Rascunho
Foto: David Ferreira

Imagem 130 - *Memórias em Tempo de Espera*. Em cena os atores: Victor Silper, Hévylla Maria e Gilberto Martins (2021)



Fonte: NPT Rascunho
Foto: Cadu Marques

Imagem 131 - *Memórias em Tempo de Espera*. Em cena os atores: Victor Silper, Hévylla Maria e Gilberto Martins (2021)



Fonte: NPT Rascunho

Foto: Cadu Marques
Imagem 132 - *Memórias em Tempo de Espera* (2020) - NPT Rascunho



Fonte: NPT Rascunho
Foto: Nicolle Machado

Imagem 133 - *Memórias em Tempo de Espera*. Em cena os atores:
Victor Silper, Hévylla Maria e Gilberto Martins (2020)



Fonte: NPT Rascunho
Foto: Nicolle Machado

Imagem 134 - *Memórias em Tempo de Espera*. Em cena os atores: Victor Silper, Hévylla Maria e Gilberto Martins (2020)



Fonte: NPT Rascunho
Foto: Nicolle Machado

O espetáculo *Memórias em Tempo de Espera* ainda está em criação; e seu processo agrega os olhares do público quando faz aquilo que o grupo entende por “saídas de processo” - apresentações do processo e, logo após, uma conversa com o público. O bate-papo crítico, afetuoso, nostálgico após a apresentação, as reações, as experimentações de novos elementos a cada apresentação, tem feito parte da criação e da constante remodelação do que é proposto em sala. O NPT Rascunho até o momento realizou três saídas de processo, e todas foram únicas e recepcionadas distintamente.



Essas montagens, lidas, panoramicamente, neste Ato – impulsionadas pelo debate sobre a sua atualidade-, serviram para exemplificar a potência criativa e a

diversidade de possibilidades de leituras do roteiro *Tempo de Espera*. Contrariamente ao que supunham alguns elementos do *Grupo Mutirão*, o roteiro organizado por Aldo Leite não é estaque. É, sim, dinâmico, provocador e dialoga com o tempo presente a cada imersão.

Não é sem razão que a questão do contexto histórico, sócio-político-cultural tenha dado agudez à montagem de Aldo Leite, mas é também verdade que o roteiro se apresenta aberto e que, seu conteúdo, por mais enraizado que pudesse parecer à conjuntura de então, está presente, atual e vivo. Quando se refere a um estado de miséria socioeconômica do passado, é importante lembrar que esse passado no qual se sustentou a criação de *Tempo de Espera*, não está tão distante assim. E que as mesmas causas que faziam artistas construírem um quadro desolador no passado, são as mesmas que se vivencia hoje e que acompanharam na esteira do tempo os exemplos cênicos mencionados acima. Portanto, se as montagens de *Tempo de Espera* não se aproximam da forma adotada pelo *Grupo Mutirão*, não quer dizer que não dialogam com o mundo do aqui e do agora.

O que essas montagens explicitam é o quanto há de riqueza no texto de Aldo Leite, o quanto existe de possibilidades de se trabalhar com as dramaturgias escritas, com falas ou não e, principalmente, o quanto há de atual na situação de exclusão dos desassistidos pela falta de políticas permanentes de inclusão social para que todos os seres humanos tenham uma vida digna. As artes são incansáveis em trazer às cenas tantas mazelas sociais, ao público cabe, para além da apreciação, despertar dessa espécie de torpor cômodo em que boa parte, ou grande parte das pessoas vivem, sem sequer ser considerados cidadãos. E o *Tempo de Espera* permanece, até quando?

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve como objetivo realizar uma fortuna crítica da obra *Tempo de Espera*, do autor maranhense Aldo Leite, e, por meio da reunião de narrativas críticas sobre os aspectos estéticos e políticos da obra, obter uma imagem na qual pudéssemos compreender tanto a natureza dessa encenação, quanto as implicações dela no contexto teatral amador de São Luís, na década de 1970, especialmente entre os anos de 1975 e 1978, período em que essa encenação foi criada e esteve em circulação no Brasil e em algumas cidades do exterior.

Os documentos reunidos nesta fortuna crítica - uns usados no corpo do texto, outros que serviram como pistas para compreensão de determinados acontecimentos -, foram essenciais na busca de respostas aos questionamentos que foram feitos no início desta pesquisa. O que nos movia naquele momento era saber das razões as quais faziam com que *Tempo de Espera* fosse tão mencionada nas memórias artísticas teatrais em São Luís, tanto por sujeitos contemporâneos a ela, quanto por sujeitos que nem chegaram a assisti-la, mas que a tinham como parâmetro, ainda que este fosse para refutar o formato teatral utilizado naquela encenação.

O desejo pela compreensão dessa questão fez, inicialmente, com que fôssemos buscar o único registro acadêmico original feito sobre *Tempo de Espera* - a dissertação de mestrado *O processo de criação de Tempo de Espera*, de Aldo Leite. Aqui esbarramos em um obstáculo: a dissertação, embora tratasse do teatro feito em São Luís, estava perdida entre inúmeras outras pesquisas não digitalizadas na biblioteca da Escola de Comunicações Artes, da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Isso indicou que nós éramos raros desbravadores dos meandros daquela obra, embora cientes de que não éramos os primeiros – o teatrólogo Tácito Borralho menciona o uso desse trabalho no seu livro *Do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O Cavaleiro do Destino* (2005).

O contato com a dissertação de Aldo Leite reiterou o desejo da nossa pesquisa, uma vez que, importante e relevante registro sobre o processo de criação da sua principal encenação, o corpo da dissertação de Leite pedia mais informação, evocava dados que, provavelmente, o autor não os tivesse na época ou que não fosse, de fato, seu objetivo. Aldo Leite narra a gênese de *Tempo de Espera*; ele pontua algumas recepções do público brasileiro e estrangeiro, e em alguns casos chega a

generalizar a sua percepção, o que nos deixou em dúvidas sobre qual experiência ele se referia em determinados momentos.

Embora lacunar, a dissertação de Leite foi um parâmetro para obtenção de dados e do recorte que faríamos para o nosso estudo- a compreensão da natureza de *Tempo de Espera* por intermédio das narrativas que ficaram e com isso tentar buscar uma resposta para o nosso desejo inicial.

Sobre a questão de termos encontrado o primeiro registro acadêmico sobre *Tempo de Espera* na USP, é importante pontuarmos como isso de alguma maneira interfere na construção do objeto ao longo da investigação, e até provoca um nível de desinteresse em novos pesquisadores que são levados a pensar que não existem documentos e registros, quando se abre a reflexão para pensar onde estão guardadas as memórias do teatro feito em São Luís.

Este estudo, sobretudo o primeiro Ato, se utilizou de muitos jornais digitalizados na plataforma da hemeroteca digital, da Biblioteca Nacional. Interessa dizer que muitos dados foram costurados apenas pelo que havia naquela plataforma e outros dados disponíveis em outras áreas do conhecimento à medida em que eram solicitados.

Aqueles jornais digitalizados determinaram quais grupos amadores trazer à tona e a quantidade de informações sobre eles, o que poderia ser diferente caso tivéssemos contado com arquivos e acervos locais com *vontade de memória* (NORA, 1993) a nível estadual e/ou municipal capitaneado pelo poder público. Cabe lembrar que os arquivos e bibliotecas públicas de São Luís contam com um acervo considerável, no entanto, no que tange ao teatro, esses dados ficam perdidos em meio a um mar de conhecimentos diversos, insuficientemente catalogados. Pudemos apreender durante a pesquisa que é urgente a organização de arquivos públicos que democratizem o acesso a pesquisa sobre o teatro maranhense e brasileiro no Maranhão.

Outro fator subjacente a ausência de lugares no Maranhão que salvaguardassem a memória teatral local e que limitou o acesso a outros dados sobre o nosso objeto de estudo, foi a compulsória reclusão de dois anos devido a pandemia de COVID-19 - até o fechamento desta pesquisa, muitos centros de pesquisas pelo Brasil ainda funcionavam de forma limitada.

Como mencionado, muitas informações sobre *Tempo de Espera* e sobre o teatro feito no Maranhão, não está no Maranhão, e sim em bibliotecas do Rio de

Janeiro e São Paulo. À limitação geográfica, somou-se a falta de acesso aos lugares que pudessem ter maiores informações, críticas, dados iconográficos, que enriqueceriam, significativamente, esta pesquisa, que doravante servirá de fonte para outros pesquisadores, seja para preenchimentos de lacunas, seja para refutar dados mencionados aqui.

A partir dos documentos escritos e orais usados para construção desta pesquisa, pudemos perceber que há uma carência de pesquisas voltadas para compreensão do processo histórico do teatro feito em São Luís. Muitas práticas artísticas, atores, dramaturgos, grupos importantes para época, não estão registrados na história, o que abre um campo vastíssimo de pesquisas inéditas.

Outro momento definidor do processo de pesquisa foi o encontro com os atores que estavam em *Tempo de Espera* na década de 1970 e outros artistas que, indiretamente, contribuíram para aquele trabalho. O primeiro encontro foi com o ator José Inácio Moares Rêgo, em uma manhã de chuva no centro histórico de São Luís. José Inácio reavivou momentos importantes do grupo ao longo da trajetória do espetáculo, como as temporadas feitas no Rio de Janeiro, em São Paulo, e na Europa.

Depois de José Inácio, e a partir das informações que ele nos deu, tivemos uma longa entrevista com o teatrólogo Tácito Borralho, para compreender tanto o que teria sido aquela experiência no contexto local e nacional, mas a conjuntura teatral e política do período, que permitiu emergir essa obra. Foi a partir desse diálogo, que somando os três momentos de encontros, foram mais de seis horas de conversas e muitas memórias e revisão de documentos no acervo pessoal do artista - importante frisar que, Tácito Borralho é um dos poucos artistas da época que conta com um arquivo pessoal substancial sobre o teatro amador local desde a década de 1960, além de inúmeros entrevistas que o artista cedeu ao longo de sua trajetória, que estão guardadas em sua biblioteca pessoal -, que pudemos constatar que aquele esse artista promoveu um ambiente de debates e provocações, em parceria com Faray e Leite, importante para a renovação teatral de São Luís.

Foi com a atriz Lêda Nascimento que começou a aparecer uma informação importante para o nosso estudo, que a ideia de sucesso do espetáculo reproduzida ao longo do tempo ocultou - as dificuldades de manutenção e obtenção de verbas pelo grupo para dar cabo dos seus compromissos fora do Maranhão. Nem tudo foi tão maravilhoso como até então aparentou ser.

O estudo sobre *Tempo de Espera* mostrou que, embora se destacando no cenário nacional, com críticas favoráveis ao seu desempenho, o grupo maranhense teve dificuldades para conseguir verbas para sua participação no XII Festival Mundial de Teatro, em Nancy - marco na carreira do grupo e para o teatro maranhense, uma vez que projeto internacionalmente um grupo amador que não fazia parte do grande circuito nacional de teatro de então.

A falta de políticas públicas de cultura, tanto a nível local, quanto a nível nacional, não impediu o grupo de viver experiências que só teriam sido interrompidas, por causa de receios de consequências política. Esse ponto é bastante destacado nas memórias do ator e diretor José Facury Heluy, que época fazia parte da equipe do Grupo Mutirão no Brasil e na Europa. Heluy traz fortes imagens de acontecimentos que teriam sucedidos no Brasil e na Europa que serviram como aprendizado e amadurecimento para o grupo de jovens atores maranhenses.

Podemos listar alguns que raramente são mencionados nos registros até então feitos sobre *Tempo de Espera*. Nem o próprio Aldo Leite havia colocado isso em sua dissertação: 1. A primeira proposta do empresário paulista Tom Santos para Aldo Leite, não incluía os atores maranhenses que eram do elenco. O empresário desejava usar o roteiro de Leite com atores da televisão, que eram de certo modo, conhecidos pelo grande público; 2. O grupo foi assistenciado, em muitos casos de forma involuntária, por grupos de pessoas exiladas do Brasil e de outros países latinos. É possível perceber nas memórias de Heluy que em várias situações o grupo esteve muito próximo de grupos radicais da extrema esquerda socialista, assim como de opositores ao governo militar brasileiro, o que os fazia serem vigiados constantemente; 3. Os receios dos frequentes avisos vindos de brasileiros e agentes públicos brasileiros de passagem pela Europa sobre o conteúdo discutido no espetáculo, entre outros.

Além desses artistas mencionados, tivemos momentos cruciais, com dados minuciosos com os artistas Ana Tereza Destêrro Rabelo (Estrelinha), Jô Santos, Domingos Tourinho, Laura Victor, Lúcia Nascimento e Fátima Moraes.

Outro quesito verificado, que surgiu das fontes orais e escritas, e que pede uma continuidade crítica, é a natureza do teatro amador em São Luís na primeira metade do século XX, diferente do caracterizado na segunda metade do século. A noção de amador no começo do século XX em alguns momentos se aproxima e em vários momentos se distancia do que se compreendeu na segunda parte do século,

sobretudo na década de 1970. Se um conjunto de artistas queria retomar o espírito de elevação intelectual do passado, perdido por um sequenciamento de fatores históricos e econômicos, deslocando-se do presente, o outro buscava desprender-se de vícios da ortodoxia cênica e buscava na experimentação estética seu novo *modus operandi*, em profundo debate com a realidade mediata

Compreendemos ao longo do estudo que, o fechamento da principal casa de espetáculos de São Luís – Teatro Artur Azevedo – foi resultado de disputas políticas e de memórias, ocasionando, o que as fontes puderam sugerir, no primeiro momento de organização dos artistas amadores da cidade voltados a uma causa comum, ainda que essa causa fosse manter-se apegado a um passado glorioso. O outro momento foi a década de 1970, onde os artistas teatrais locais, com o apoio da Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA), realizaram uma força tarefa para promover o teatro feito no Maranhão e organizá-lo, politicamente, em prol de políticas consistentes e permanentes de apoio ao teatro amador local.

Nesse movimento, podemos destacar a importância do ator, dramaturgo e encenador maranhense Tácito Borralho, que em contraposição ao circuito comercial teatral, não menos importante, feito pelo também encenador Reynaldo Faray, organizou um movimento de cultura – LABORARTE- que foi crucial na distensão dos padrões teatrais, e que desembocaria no que fez Aldo Leite a partir de 1975, com *Tempo de Espera*.

Reynaldo Faray, Aldo Leite e Tácito Borralho, foram, indubitavelmente, conforme pudemos comprovar a partir das fontes consultadas, os três pilares do teatro amador ludovicense da segunda metade do século XX. Cada um da sua forma, e do ponto de vista acadêmico, como qualquer outro objeto, suscetíveis a críticas e análises, haja vista suas trajetórias árduas e destemidas ao tentarem colocar o Maranhão em um importante lugar do teatro amador nacional.

A poetisa Arlete Nogueira da Cruz Machado classificou a obra *Tempo de Espera*, de Aldo Leite, como síntese do teatro de Faray e Borralho. A autora traz em suas memórias registradas nesta pesquisa, por meio de entrevistas feitas com ela, que Aldo Leite primou pela preocupação estética de sua obra, pela organização cênica, como o fez Faray, mas foi igualmente renovador, provocador de linguagem e político, como era Tácito Borralho, em seu *Laboratório de Expressões Artísticas* (MACHADO, 2020).

A hipótese da poetisa é interessante porque interliga os três artistas que, embora amigos, faziam trabalhos ora juntos, ora em seus grupos, separadamente, e que em muitos momentos divergiam, completamente, em termos de concepção teatral.

Especificamente sobre *Tempo de Espera*, a amplitude de caminhos de pesquisa possíveis a partir dessa obra e o laborioso trabalho de investigação artística/científica, diz que esta fortuna crítica deixa lacunas para que outros pesquisadores às aprofundem. Sobre isso, podemos listar as seguintes: 1. As leituras do processo de criação de *Tempo de Espera* sob a ótica dos conceitos teatro coletivo e teatro colaborativo; 2. Pontes entre o texto dramaturgico e texto cênico a partir de *Tempo de Espera*; 3. Um estudo de caso do roteiro de *Tempo de Espera* – aproximações com o roteiro cinematográfico; 4. O *gestus social* na cena em *Tempo de Espera*; 5. A recepção do teatro com temas nordestinos brasileiros em festivais de teatro na Europa; 6. A pesquisa empírica na composição cênica- experiências e diálogos de *Tempo de Espera* na década de 1970, etc.

Este estudo mostrou que a recorrência à *Tempo de Espera* no meio artístico local, um dos motes desta pesquisa, se deu muito em função da quantidade de narrativas positivas a respeito dessa obra vindas de observadores especializados do eixo Rio- São Paulo. O reconhecimento desse espetáculo – amador - através de prêmios importantes para o teatro profissional brasileiro, foi um dos impulsionadores da elaboração da memória teatral local em que coloca essa obra em lugar de destaque.

Essa afirmativa não retira a qualidade do trabalho de organização cênica de Aldo Leite e da força e experiência dos atores. Independentemente da repercussão, as fontes mostraram que havia comprometimento com a proposta e respeito com o público. A formação desses artistas no *Teatro Experimental do Maranhão* (TEMA), não permitiria ao público um produto deslocado de uma seriedade e compromisso com o labor cênico.

O *Grupo Mutirão* foi corajoso no enfrentamento aos gostos estéticos do público de São Luís. Também o foi ao colocar os seus nomes em uma proposta experimental que poderia ter seu resultado diferente do que conhecemos. Mas, como vimos no corpo da pesquisa, eles estavam abertos, estavam sedentos por novas propostas, por novos enfrentamentos cênicos.

REFERÊNCIAS

ALKEMA, Hannie. **Triest Stemmed Verbeelding van de Braziliaanse Armoe.** Amsterdam, NRC Handelsblad, 02 juni 1977.

ALMEIDA, Alfredo W. Berno de. **A ideologia da decadência:** uma leitura antropológica da história da agricultura no Maranhão. São Luís: FILPES, 1982.

ANDRÉ, João Maria. **Multiculturalismo, identidades e mestiçagem: o diálogo intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião.** Coimbra: Palimage, 2012.

BARBA, E., SAVARESE, N. **A Arte Secreta do Ator:** dicionário de antropologia teatral. Campinas: Editora Hucitec/Editora da Unicamp, 1995.

BARROS, Antonio Almeida. **O Pantheon Encantado:** sujeitos, culturas e questão racial no processo de formação de identidade maranhense. In: BARROS, A. E. A., JUNIOR, R. S. B., BARBOSA, V.O., NERIS, C. S. C., SALES, T.S., NERIS, W. S. (Org.). **Histórias do Maranhão em tempos de República.** São Luís: Edufma; Jundiaí, Paco Editorial, 2015.

BATISTA, Natália. **Nos palcos da história:** teatro, política e Liberdade, liberdade. São Paulo: Editora Letra e Voz, 2017.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Vanguardismos e modernidades:** cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968). Belém. (Tese de Doutorado), Universidade Federal do Pará, 2016.

BORRALHO, Tácito. **O Cavaleiro do Destino e a cenografia no Maranhão dos anos 70.** (Trabalho dedicado à disciplina Renovações Cênicas do Século XX – PPGAC/ECA/USP), 1997.

_____. **Do imaginário popular maranhense ao teatro:** uma análise de O Cavaleiro do Destino. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura-SESC, 2005.

_____. **O Teatro do Boi do Maranhão-** brincadeira, ritual, gestos e movimentos. São Paulo. (Tese de doutorado- PPGAC/ECA/USP), 2012.

BOSCHI, Ronaldo. **Sobre Tempo de Espera.** Belo Horizonte. Jornal Diário do Comércio, 10 fev. 1977.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** São Paulo: Ed. Difel, 1989

BRANCO, Heloísa Castello. **Festival de Nancy:** a América Latina em cena. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, 16 mai. 1977.

BRANDÃO, Tânia. **Ora, direis ouvir estrelas:** historiografia e história do teatro brasileiro. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 1, 2001.

_____. **Uma empresa e seus segredos:** Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

_____. **As companhias teatrais modernas.** In: FARIA, João Roberto. História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC, 2013.

BRITO, Nelson. Entrevista. In: LEITE, Aldo. **Memória do Teatro Maranhense.** São Luís: Edfunc, 2007.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BUZAR, Benedito. **Maria de Lourdes Tajra.** São Luís. (crônica- Academia Maranhense de Letras), 05 de outubro de 2009. Disponível em: <http://www.academiamaranhense.org.br/blog/maria-de-lourdes-tajra/>

CARDOSO, Letícia Conceição Martins. **O teatro do Poder:** Cultura e Política no Maranhão. São Luís: (Dissertação de mestrado Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais/UFMA), 2008.

CARLSON, Marvin. **Performance:** uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CAREGNATO, R.C.A; MUTTI, Regina. **Pesquisa Qualitativa: análise de Discurso versus análise de conteúdo.** (Artigo Revista Contexto Enferm). Florianópolis. Out-dez, 2006.

CASTRO, Maria da Paixão Araújo. **A trajetória política e teatral do Laborarte Década de 70.** São Luís. (Monografia Curso de Educação Artística-UFMA), 2002.

CASTRO, Natan. **Movimento Antroponáutica - Atitude e Ousadia Poética No Maranhão em Meio ao Regime Militar.** Disponível em: <http://literaturalimite.blogspot.com/2016/02/movimento-antroponautica-atitude-e.html>. Acesso em 30 de abril de 2021.

CARVALHO, Ênio. **História e formação do Ator.** São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Patrícia Nasser. **Da crise à abundância:** Segurança alimentar e modernização agrícola na Europa no pós-Segunda Guerra Mundial. Uberlândia, Revista História & Perspectivas, vol. 31, nº 59, 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/49370>. Acesso em: 16 jun 2022.

CELLARD, A. A análise documental. In: POUPART, J. et al. **A pesquisa qualitativa:** enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis, Vozes, 2008.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **“Alfredo Verdi de Carvalho,”** APEM - Acervo Digital, acesso em 18 de dezembro de 2020, <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/153>.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHAGAS, José. **A espera, a colheita e os semeadores**. São Luís. Jornal O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo, 18 nov. 2000.

COELHO, Geraldo Mártires. **Na Belém da *belle époque* da borracha (1890-1910):** dirigindo os olhares. Rio de Janeiro: Revista Escritos, ano 5, nº 5, 2011.

COLLINGHAM, Leslie. **The taste of war: World War Two and the battle for food**. London: Allen Lane, 2011.

COPFERMANN, E., DORT, B., KOURUSKY, F. **A bâtons rompus sur le VIII Festival de Nancy**. Nancy: Travail Théâtral, nº 4, juillet-septembre, 1971.

CORRÊA, Rossini. **Formação social do Maranhão: o presente de uma arqueologia**. São Luís: Engenho, 2017.

COSTA, Iná Camargo. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo. Palestra realizada no Teatro Fábrica em 03 de maio de 2005.

COSTA, Marcelo Lima. **Das Chamas nasce um Anjo: a formação do bairro Anjo da Guarda, em São Luís do Maranhão no contexto do milagre econômico (1968-1980)**. Disponível em: <file:///D:/ARQUIVOS/Downloads/Das%20chamas%20nasce%20um%20Anjo.pdf>. Acesso em 29 de abril de 2021.

COSTA, Wagner Cabral da. Novo Tempo/Maranhão Novo: Quais os tempos da oligarquia? In: SOUSA, Moisés Matias Ferreira de (org.). **Os outros segredos do Maranhão**. São Luís: Editora Estação Gráfica, 2002. p. 13-24.

_____. "Ruínas Verdes": tradição e decadência nos imaginários sociais. In: BARROS, A. E. A., JUNIOR, R. S. B., BARBOSA, V.O., NERIS, C. S. C., SALES, T.S., NERIS, W. S. (Org.). **Histórias do Maranhão em tempos de República**. São Luís: Edufma; Jundiá, Paco Editorial, 2015.

COUTO, Brunno Guimarães. **Teatro Fênix**. Caxias, 18 dez. 2020. Disponível em: <https://arquivocaxias.com.br/teatro-fenix/>. Acesso em: 07 mar. 2022.

CUNHA, Wilson. **As experiências paralelas**. Rio de Janeiro. Revista Desfile, mar. 1977.

DEPARTAMENTO DE CULTURA DO ESTADO DO MARANHÃO. **Um pouco de história: Teatro Artur Azevedo, 1968**.

DEVARRIEUX, Claire. **Le collectifs de la Rue Dunois**. Paris, Journal Le Monde, 21 jan. 1977. Disponível em: https://www.lemonde.fr/archives/article/1977/01/21/le-collectif-de-la-rue-dunois_2852295_1819218.html. Acesso em: 07/06/2022.

DOSSEL, Christine. **50 Jahre TamS**. Müncher, Süddeutsche Zeitung, 24 janu 2020. Disponível em: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/grosses-kleines-off-theater-50-jahre-tams-1.4770099>. Acesso em: 15 jun 2022.

EWERTON, Darlene Vitória Silva. **A contribuição de Reynaldo Faray no panorama teatral maranhense a partir da década de 50**. São Luís. (Monografia Curso de Educação Artística), 2003.

FARAY, Reynaldo. Entrevista. In: LEITE, Aldo. **Memória do Teatro Maranhense**. São Luís: Edfunc, 2007.

FERNANDES, Nanci. Os Grupos Amadores. In: FARIA, João Roberto (dir.) **História do Teatro Brasileiro**, Volume II: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERRETTI, Mundicarmo. **Tambor-de-Mina em São Luís: dos registros da Missão de Pesquisas Folclóricas aos nossos dias**. São Luís: Revista Pós Ciências Sociais, v.3, n. 6, Jul/Dez, 2006.

FESTIVAL MONDIAL DU THÉÂTRE DE NANCY. **Guide du festivalier**. Nancy, 28 avril- 08 mai 1977.

FILHO, F.G. de Magela Lima. **Os nordestes e o teatro brasileiro**. Tese (Tese de Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra LTDA, 1967.

FREITAS, Drycca. **A trajetória do Teatro Novo: 55 anos**. Fortaleza: Grupo Teatro Novo, 2021.

GIGNOUX, Hubert. **Nancy 77**. Paris: Théâtre/Public nº 16-17, avril 1977.

GUIMARÃES. Carmelinda. **Da Polônia e da Venezuela, o melhor do teatro mundial**. São Paulo, Jornal da Tribuna, 08 jun. 1977.

GUINSBURG, J; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

H.B. **Warten in Einem Elend ohne end**. München, Süddeutsche Zeitung, 20 juni

1977.

HENRIQUES, Ricardo; BARROS, Ricardo Paes; Azevedo, João Pedro. (Orgs.). **Brasil Alfabetizado: Caminhos da avaliação**. Brasília: Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2006.

HOBBSAWN, Eric. Introdução: **a invenção das tradições**. In: _.; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde. 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HORN. Effi. **Brasilianische Pantomime im TamS- Qualvolle Wartezeit des Elends**. München, Münchner Merkur, 18-19 juni 1977.

JANSEN, José. **O Teatro no Maranhão até o fim do século XIX**. Rio de Janeiro: Olímpica, 1974.

JORNAL DO BRASIL. **Em um ato**. Rio de Janeiro. Caderno B, 03 de jan 1977, p. 02.

JORNAL DO BRASIL. **Air France entrega em S. Paulo prêmio aos melhores do teatro e do cinema**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, 17 out. 1978

JORNAL O ESTADO DO MARANHÃO. **Tempo de Celebração**: espetáculo comemora os 35 anos de dança de Reynaldo Faray e 25 da montagem de Tempo de Espera, do teatrólogo Aldo Leite. São Luís, Caderno Alternativo, 23 nov. 2000.

JOURNAL LE MONDE. **Six Nominations**. Paris, 07 juin. 1989. Disponível em: https://www.lemonde.fr/archives/article/1989/06/07/six-nominations_4140743_1819218.html. Acesso em 25/05/2022.

KONIGSON, Élie. Marges et lisières du jeu théâtral. In: **Du Théâtre Amateur: approche historique et anthropologique**. Paris: CNRS Éditions, 2004.

KOUDELA, Ingrid D.; JUNIOR, José Simões de Almeida. **Léxico da pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

LABORARTE 18 ANOS DE IDEALISMO ATUANTE. Suplemento Cultural do Serviço de Imprensa e Obras Gráficas do Estado (SIOGE). São Luís, Ano III, nº 12- Nov/Dez, 1990.

LACERDA, Ângela. **Os melhores em Teatro neste 1º quadrimestre**. Recife. Jornal de Pernambuco, 30 jun. 1977.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **São Luís do Maranhão, Corpo e Alma**. 2ª edição ampliada. São Luís. Edição em recurso digital, 2020. Vol. II.

LEÃO, Ricardo. **Os atenienses e a invenção do cânone nacional**. 2.ed.- São Luís: Instituto Geia, 2013.

LE GRÉVELLEC, Nelly. Edito- Le futur appartient à celui qui a la plus longue mémoire*... In: **Dossier de Presse Saison 18/19 du Théâtre Dunois**. Paris, octobre 2018- juin 2019. Disponível em: <https://www.theatredunois.org/media/dunois/183727-dossierdepresse1819-theatredunois.pdf>. Acesso em: 07/06/2022.

LEITE, Aldo. **O processo de criação de “Tempo de Espera”**. São Paulo. (Dissertação de Mestrado), Escola de Comunicação e Artes-USP, 1989.

_____. **Memória do Teatro Maranhense**. São Luís: EDFUNC, 2007.

_____. Aves de Arribação. In: LEITE, Aldo. **Teatro (in) completo volume I**. São Luís: Edfunc, 2008.

LEMONDE. **Six Nominations**. Paris, 07 juin 1989. Disponível em: https://www.lemonde.fr/archives/article/1989/06/07/sixnominations_4140743_1819218.html. Acesso em 25/05/2022.

LOPES, Maria João. **Peça de teatro para todos sobe à cena em Coimbra**. Coimbra. Jornal Público Portugal, 22 jan. 2007. Disponível em: <https://www.publico.pt/2007/01/22/jornal/peca-de-teatro-para-todos-sobe-a-cena-em-coimbra-117843>. Acesso em: 26 abr. 2022.

LUIZ, Macksen. **Ausências eloquentes**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, 12 abr. 1978.

MACHADO, Arlete Nogueira da Cruz. **Sal e Sol**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

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

MAGELA FILHO, Francisco Geraldo de. **Os Nordeste e o teatro brasileiro**. Salvador. (Tese de Doutorado Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas- UFBA), 2017.

MARANHÃO. Secretaria de Estado da Cultura. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. **Memória de Velhos. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense**. São Luís: LITHOGRAF, 1997. Vol. 3.

MARQUES, César Augusto. **Dicionário histórico-geográfico da província do Maranhão**. São Luís: Typographia do Frias, 1870.

MARQUES, Ester. A Paixão e o Teatro de Cecílio Sá. In: **COMISSÃO MARANHENSE DE FOLCLORE**. (Boletim-online). Agosto, 2001. <http://www.cmfolclore.ufma.br/Htmls/Boletim%2020.htm>

MARTINS, Gilberto dos Santos. **Um exercício épico-dialético para uma crítica social em Tempo de Espera (1975)**. Campinas. Anais XIX Simpósio Reflexão Cênicas Contemporâneas 2020.

MELLO, Luiz de. **Cronologia das artes plásticas no Maranhão (1842-1930)**. São Luís: Lithograf, 2004.

MENDES, Ana Carolina Magalhães. **LABORARTE: Integração e Diversidade**. São Luís. (Monografia Curso de Ciências Sociais-UFMA), 1999.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. **Os dois teatros**. (trad. Rafaella Uhiara). São Paulo: Revista Sala Preta, vol.12, n. 01, jun 2012. (p. 125-140).

MICHALSKI, Yan. **Teatro**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, 04 jan. 1977, p. 07.

_____, Yan. **Lição de Esperar por nada**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, 08 jan. 1977, p. 02.

_____, Yan. **Troféu Mambembe**: os melhores de janeiro a abril. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, 14 jun. 1977

_____, Yan. **Aos vencedores, os “Mambembes”**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, 07 abr. 1978.

_____, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

MORAES, Jomar. **Plantar e Colher**. São Luís. Programa do espetáculo A Colheita da Espera, 24 nov. 2000.

MOSTAÇO, Edélcio. **Incursões e excursões**: a cena no regime estético. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018.

NASCIMENTO, Lêda. Entrevista. In: **Entrevista com o elenco de Tempo de Espera** concedida a Aldo Leite em 23 de março de 1985, em São Luís, Maranhão.

_____, Lêda. Entrevista. In: LEITE, Aldo. **O processo de criação de “Tempo de Espera”**. São Paulo (Dissertação de mestrado- Departamento de Artes Cênicas-ECA/USP), 1989.

NASCIMENTO, Lúcia. **A Colheita da Espera**. São Luís. Programa do espetáculo A Colheita da Espera, 24 nov. 2000.

_____. **Tempo de Celebração**: espetáculo comemora os 35 anos de dança de Reynaldo Faray e 25 da montagem de Tempo de Espera, do teatrólogo Aldo Leite. São Luís. Jornal O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo, 23 nov. 2000.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. São Paulo. Proj. História, 1993.

OBREGÓN, Osvaldo. Le théâtre latino-américain accueilli par la critique française (1958-1977). In: Caravelle, n°58, 1992. **L'image de l'Amérique latine en France depuis cinq cents ans**. pp. 99-115.

PACHECO, Tânia. **É preciso lotar o Cacilda Becker: é preciso ver, rápido, Tempo de Espera**. Rio de Janeiro. Jornal O Globo, 09 jan. 1977.

PÊCHEUX, Michel. A análise de discurso: três épocas (1983). *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.) **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas, Ed. da Unicamp, 1993.

PEREIRA, Ariel Tavares. **Um espectro ronda a ilha: o comunismo na imprensa de São Luís (1935-1937)**. São Leopoldo: Oikos, 2016.

PERFIL CULTURAL E ARTÍSTICO DO MARANHÃO. São Luís: AMATE, 2006.

PETZ, Thomas. **Eine Grausame Stunde- Die brasilianische Gruppe Mutirão im TamS**. München, Süddeutsche Zeitung, 18-19 juni 1977, seite 38.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade Social**. Rio de Janeiro. (Artigo) Revista Estudos Históricos, Vol. 05, nº 10, 1992.

PONTES, Heloisa. **Teatro, gênero e sociedade (1940-1968)**. São Paulo. Tempo Social Revista de Sociologia da USP, v. 22, n. 1, 2010.

RABETTI, Maria de Lourdes. Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo. *In*: **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas. Memória ABRACE IX (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas) UNIRIO-RJ**. Rio de Janeiro, 2006, p. 09-130.

RAMOS, O.C.A.; CAVALCANTI, M.L. MOBRAL Cultural. *In*: **Fundação Movimento Brasileiro de Alfabetização: Cultura e Comunidade**. Rio de Janeiro: (Estudos e Documentos 2), 1979.

RÊGO, José Inácio M. Entrevista. *In*: **Entrevista com o elenco de Tempo de Espera** concedida a Aldo Leite em 23 de março de 1985, em São Luís, Maranhão.

_____. **Entrevista Grupo Mutirão**. São Luís. Revista A Ilha, abr. 1977.

REIS, Flávio. Antes da MPM. *In*: **Jornal Vias de Fato**. São Luís, 24 set. 2011.

RESENDE, Pâmela de Almeida. **“Quatro dias em setembro”**: o sequestro do embaixador Charles Burke Elbrick e as negociações entre Brasil e Estados Unidos. Niterói: Revista Tempo, Vol. 28, nº 1, 2022.

RIBEIRO, Denise Felipe. **A Anistia brasileira**: antecedentes, limites e desdobramentos da ditadura civil-militar à democracia. Niterói. (Dissertação de mestrado- UFF), 2012

RIBEIRO. Lizete. Entrevista. *In*: **Entrevista com o elenco de Tempo de Espera** concedida a Aldo Leite em 23 de março de 1985, em São Luís, Maranhão.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e Política: anos 1960-1970 e suas heranças. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, L.A.N. (Org.). **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura- regime militar movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009.

_____. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

RIO DE JANEIRO. **Air France-** Representação Regional Brasil. Comunicado. 06 jun. 1978

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ROYAL TROPICAL INSTITUTE. **History**. Disponível em: <https://www.kit.nl/about-us/history/>. Acesso em: 09/06/2022.

SÁ, Lenita de. **No palco a paixão. Cecílio Sá- 50 anos de teatro**. São Luís: Revista LegendaEditora, 1988.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará: ou Apresentação do Teatro de Época**. Belém: UFPA, 1994.

SANTOS, Jocenilde Pereira dos. **Grupo Teatral “Gangorra” - uma experiência de teatrouniversitário**. São Luís (Monografia Curso de Educação Artística-UFMA), 1994.

SANTOS, Jordana de Souza. **A atuação das tendências políticas no Movimento Estudantil da Universidade de São Paulo (USP) no contexto da Ditadura militar nos anos 70**. Marília. (Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGCS, UNESP), 2010.

SANTOS, Rosângela Cutrim. **Um ensaio sobre o teatro em São Luís na década de 1970: espetáculos teatrais *Tempo de Espera* e *O Cavaleiro do Destino***. (Monografia Curso de Educação Artística-UFMA), 1998.

SANTOS, Valmir. **“Oduvaldo Vianna satiriza “estrangeirice”**. Folha de São Paulo, São Paulo, 26 abr. 2007.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. London/New York: Routledge, 2013.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SILVA, Maria José Lisboa. **Grupo GRITA: sua estética e sua política** (Grupo de Teatro doMaranhão). São Luís: FUNC, 2002.

SIMONSEN, Roberto C. **História econômica do Brasil: 1500/1800**. São Paulo: Cia. Ed.Nacional; Brasília: INL, 1977.

SITE PARENTESCO. **Árvore genealógica de Corina Moreira Ramos**. Disponível em:

http://www.parentesco.com.br/index.php?apq=arvore&idp=24039&ver=por&ori=&c_p_alavra=: Acesso em 02 de dezembro de 2021.

SOUSA, Danielle Pereira. Laborarte: ebulição na cultura maranhense. *In*: BARROS, P.M.; ROST, I. (Org.). **Transas da cultura brasileira**. São Luís: Passagens, 2020.

SOUZA, Nadjelena de Araújo. **De Centro Interescolar de Segundo Grau a Escola Técnica Estadual do Maranhão "Dr. João Bacelar Portela": história e memória de uma instituição escolar (1980-1996)**. São Paulo. (Dissertação de mestrado FE/USP), 2018.

SOUSA, Théo. **Teatro no tipo**, São Luís: Jornal do Maranhão, 06 set. 1970. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=112135&Pesq=%22Albee%22&pagfis=4931>. Acesso em: 10 mar. 2022.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

TAMS THEATER. Disponível em: <https://tamstheater.de/>. Acesso em: 14 jun 2022

_____. Disponível em: <https://tamstheater.de/spielplan>. Acesso em: 15 jun 2022.

_____. Disponível em: <https://tamstheater.de/spielplan>. Acesso em: 16 jun 2022.

TEATRO EXPERIMENTAL DO MARANHÃO. **A Ratoeira**. São Luís. Programa de peça teatral, 1963.

TEATRO NOVO. **Espectáculo Tempo de Espera**. Fortaleza. Projeto de divulgação do espetáculo, 2015.

TEIXEIRA, Ubiratan. **A História do Zoológico**, São Luís: Jornal do Maranhão, 23 out. 1970. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=112135&Pesq=%22Albee%22&pagfis=4913>. Acesso em: 10 mar. 2022.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Luís: Editora Instituto Geia, 2005.

_____. **O Teatro que fiz; o espetáculo que vi**. São Luís: Programa Editorial da Academia Maranhense de Letras, 1989.

_____. **Bastidores: crônicas**. São Luís: Edições Secma, 2012.

_____. **A Arca de Noé**. (Prefácio). Programa do espetáculo, 1989.

THIBAUDAT, Jean-Pierre. **Le Festival Mondial du Théâtre de Nancy: une utopie théâtrale (1963-1983)**. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2017.

ENEZIANO, Neyde. O Teatro de Revista. In: FARIA, João Roberto (dir.) **História do Teatro Brasileiro, Volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

VERBETE LINO RODRIGUES MACHADO. CPDOC Fundação Getúlio Vargas, 2020. Disponível em:<<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/lino-rodrigues-machado>>. Acesso em: 13, maio de 2020.

VERBETE SEBASTIÃO ARCHER DA SILVA. CPDOC Fundação Getúlio Vargas, 2020. Disponível em:<<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/sebastiao-archer-da-silva>>. Acesso em: 13, maio de 2020.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém**. Revista da Civilização Brasileira- Caderno Especial 2- Teatro e Realidade, Ano IV, 1968.

VIEIRA, Lucila. **Eduardo Garrido e o teatro brasileiro no Século XIX**. (Artigo). Campinas. Revista Cadernos Letra e Ato, 2018.

JORNAIS E PERIÓDICOS CONSULTADOS:

A Campanha (1902-1904);

Diário do Maranhão (1900-1910);

Diário do Povo (1979);

Diário de São Luiz (1902-1922);

Jornal de Cuiabá (08/02/1979);

Journal Le Monde (07/06/1989);

O Combate (1929- 1960)

O Estado do Maranhão (1974; 1975; 1977; 1978; 2003);

O Jornal (1920);

O Imparcial (1927; 1929; 1961; 2006; 1975)

O Progresso (1852);

Pacotilha (1901-1960);

LABORARTE 18 ANOS DE IDEALISMO ATUANTE. Suplemento Cultural do Serviço de Imprensa e Obras Gráficas do Estado (SIOGE). São Luís, Ano III, nº 12- Nov/Dez, 1990.

CURTO CIRCUITO: modesto, porém decente. (Grupo Experimental de Imprensa Independente). São Luís, 01 de maio de 1978.

FILMES E DOCUMENTÁRIOS

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Glauber Rocha. Copacabana filmes: Cinemateca Brasileira, 1964. 1 videocassete (125 min.), sonoro, preto e branco, 35 mm. VHS.

No palco com Aldo Leite. Direção: Direção: Inaldo Lisboa. Produção e distribuição Guarnicê Produções/ SYNC. São Luís: 2018.

ENTREVISTAS:

Entrevista com Américo Azevedo Neto concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 27 de janeiro de 2020, na cidade de São Luís, Maranhão.

Entrevista com Arlete Nogueira da Cruz Machado concedida a Gilberto Martins em 22 de janeiro de 2020 na residência da escritora em São Luís, Maranhão.

Entrevista com Aldo Leite e Lêda Nascimento concedida ao jornalista Celso Araújo, do *Jornal Correio Braziliense* em 1978.

Entrevista com Aldo Leite concedida ao programa Janela Cultural da Rádio Universidade FM- Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2010.

Entrevista com Célia Leite, concedida a Gilberto Martins, em 21 de setembro de 2020, em São Luís do Maranhão.

Entrevista com Clóvis Levi concedida a Gilberto dos Santos Martins em 03 de fevereiro de 202. (on-line).

Entrevista com José Facury Heluy concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 08 de fevereiro de 2020, na cidade de Cabo Frio, Rio de Janeiro.

Entrevista com José Inácio Moraes Rêgo concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 04 de fevereiro de 2019, na cidade de São Luís, Maranhão.

Entrevista com Lêda Nascimento concedida a Gilberto dos Santos Martins em 12 de novembro de 2019, na cidade de São Luís, Maranhão

Entrevista com Lúcia Nascimento concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 13 de janeiro de 2020, na cidade de São Luís, Maranhão

Entrevista com Sidney Malveira concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 28 de janeiro de 2021 (on-line).

Entrevista com Tácito Borralho concedida ao programa Janela Cultural da Rádio Universidade FM- Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2010.

Entrevista com Tácito Borralho, concedida a Gilberto Martins em 10 de março de 2019, em São Luís do Maranhão.

Entrevista com Tácito Borralho, concedida a Gilberto Martins, em 15 outubro de 2020.

Entrevista com Tácito Borralho concedida a Gilberto dos Santos Martins, em 17 de fevereiro de 2021, na cidade de São Luís, Maranhão.

Entrevista com Zelinda Lima, concedida à Darlene Ewerton, em 17 de março de 2003, em São Luís, Maranhão.

Entrevista com Zelinda Lima, concedida a Aldo Leite, em julho de 2000, em São Luís, Maranhão.

Dados obtidos através de conversas via e-mail entre Gilberto Martins e o poeta Luís Augusto Cassas, em 24 de setembro de 2019.

DOCUMENTOS OFICIAIS:

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Ofício nº 593/72/COEST/MC/MA**. São Luís, MA: Ministério da Educação e Cultura, 04 set. 1972. Assunto: Relação de Monitores- MOBRL (Encaminha).

BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. **Ofício Circular nº 02/72-E**. Brasília, DF: Serviço Nacional de Teatro, 03 ago. 1977. Assunto: Comunicação.

BRASIL. COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **Relatório Volume II Textos Temáticos**. Dezembro, 2014.

MARANHÃO. **Diário Oficial do Estado do Maranhão**, nº 184, 28 jun. 1976. Ata de Fundação, Aprovação dos Estatutos e eleição da Primeira Diretoria do Grupo Teatral denominado “Mutirão”.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO. Pró-Reitoria de Administração. **Portaria nº 306/87, de 16 de julho de 1987**. Dispõe sobre a rescisão do contrato do Técnico em Artes Cênicas, Aldo de Jesus Muniz Leite, matrícula nº 2478, lotado na Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis da Universidade Federal do Maranhão. São Luís: Pró-Reitoria, 1987.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO. Pró-Reitoria de Administração. **Portaria nº 325/77, de 09 de novembro de 1977**. Dispõe sobre a lotação do servidor Aldo de Jesus Muniz Leite na Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis da Universidade Federal do Maranhão. São Luís: Pró-Reitoria, 1977.

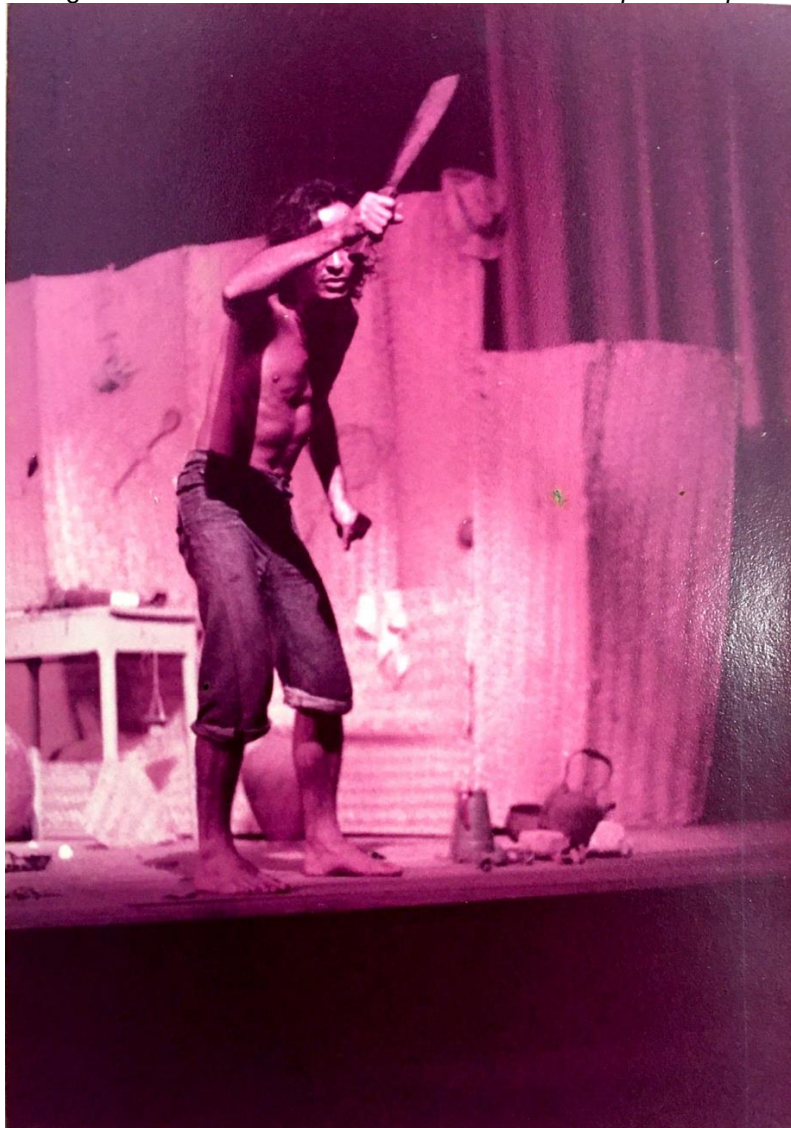
UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO. Pró-Reitoria de Administração. **Portaria nº 025/87, de 31 de agosto de 1987**. Dispõe sobre a admissão do servidor Aldo de Jesus Muniz Leite, no nível inicial da classe de Professor Auxiliar da Carreira do Magistério Superior, da Universidade Federal do Maranhão, no regime de Tempo Parcial, com lotação no Departamento de Artes, do Centro de Estudos Básicos. São Luís: Pró-Reitoria, 1977.

ACERVOS E ARQUIVOS CONSULTADOS:

Arquivo pessoal de Aldo Leite;
Arquivo Público do Estado do Maranhão;
Arquivo Nacional (Acervo Digital);
Acervo Digital do Arquivo Público do Estado do Maranhão
Acervo Aldo Leite (UFMA);
Acervo Digital da Biblioteca Pública Benedito Leite;
Arquivo pessoal de Tácito Borralho;
Biblioteca Setorial de Artes (UFMA);
Biblioteca Pública Benedito Leite (BPBL);
Centro de Documentação e Memória do Teatro Arthur Azevedo;
Centro de Documentação- CEDOC- FUNARTE (Consulta on-line);
Centro de Pesquisa e Documentação – CPDOC- Fundação Getúlio Vargas (consulta adocumentos digitalizados);
Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional;
Arquivo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho'
Arquivo pessoal Fátima Moraes;
Arquivo pessoal Clóvis Levi;
Arquivo pessoal Sidney Malveira;
Arquivo do Teatro Novo;

ANEXOS A – Álbum de memórias

Imagem 135- Ator Cosme Júnior em cena em *Tempo de Espera*



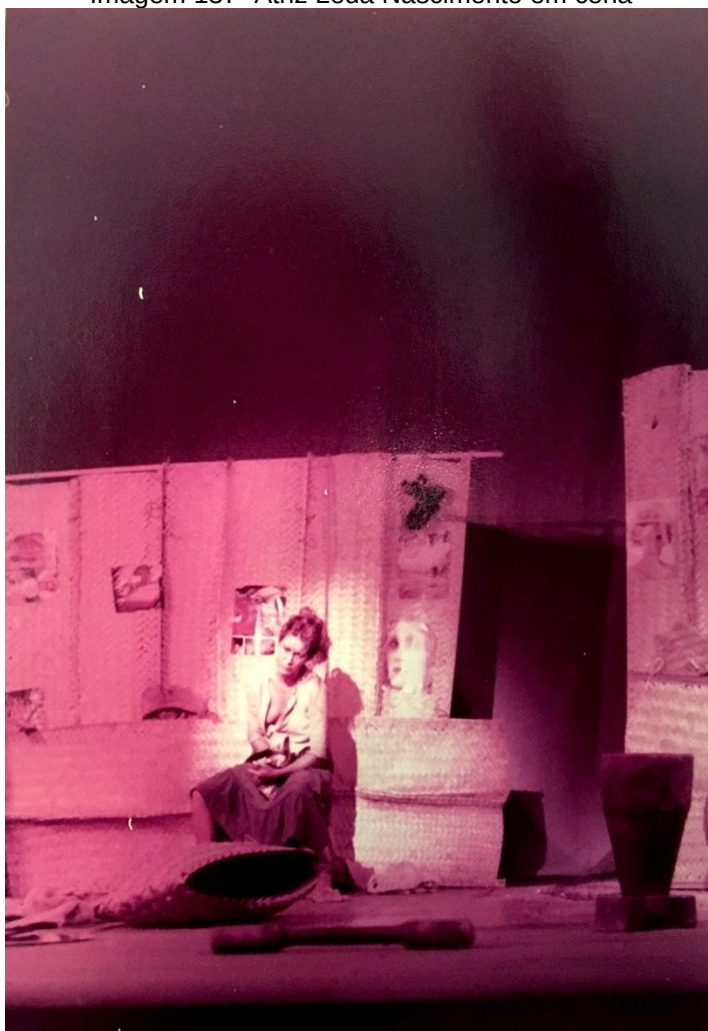
Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 136 – Atores Cosme Júnior e Lêda Nascimento em cena.



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 137- Atriz Lêda Nascimento em cena



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 138 - Cena de *Tempo de Espera*



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 139- Cena de *Tempo de Espera*



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 140 - Cena de *Tempo de Espera*



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 141- Atores Iola Maia e Cosme Júnior



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 142- Atores Lêda Nascimento, Fátima Moraes e o diretor Aldo Leite



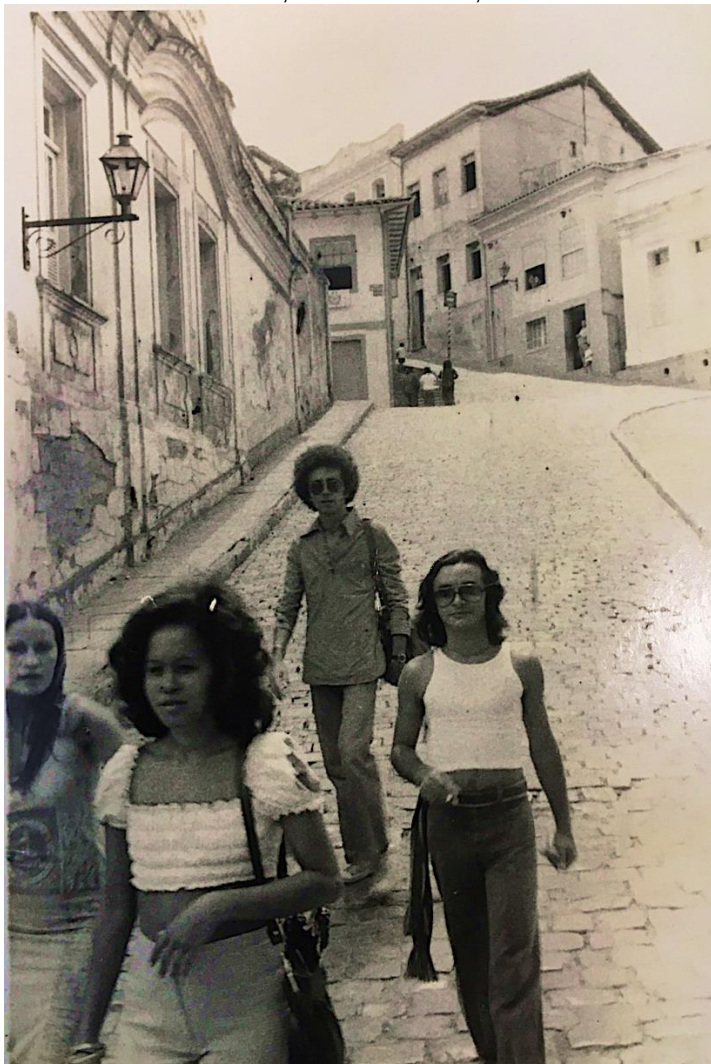
Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 143 – Aldo Leite



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 144 - Atores Lêda Nascimento, Fátima Moraes, Cosme Júnior e o diretor Aldo Leite



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 145- Elenco de *Tempo de Espera*- José Inácio, Lizethe Ribeiro, Cosme Júnior, Lêda Nascimento e Fátima Moraes



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 146- Grupo Mutirão



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 147 – Grupo Mutirão em Paris



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 148 – Aldo Leite e José Facury Heluy



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 149 - Aldo Leite



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 150 - Grupo Mutirão



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 151 - Grupo Mutirão



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 152- Currículo Grupo Mutirão

CURRICULO DO GRUPO MUTIRÃO -----

SEDE: - Rua dos Afogados, 634 - São Luis (MA)

CGC : - 05280185/0001-59

REG.CART.TÍT.DOCS.: 2.144

REG.FENATA: 07/MA

PUBL. ATA DE FUNDAÇÃO NO D.O. DE 28/09/76

ESPETÁCULOS ENCENADOS:

- TEMPO DE ESPERA

AUTOR: ALDO LEITE

DIRETOR: " "

ELENCO: LEDA NASCIMENTO

FÁTIMA MORAES

LIZETH RIBEIRO

KOSME JR.

JOSE IGNACIO

TEMPORADAS E APRESENTAÇÕES:

- FASE NACIONAL:

São Luis - Apresentação no I Festival Local de Teatro Amador - outubro de '75;

- Apresentação no I Festival Regional de Teatro Amador - Região Norte-2;

Fortaleza - Apresentação no I Festival Nacional de Teatro Amador - Promoção da FENATA;

São Paulo - Temporada no Teatro Aplicado, 26/06/76 a 02/01/77;

- Apresentações nas cidades de S.Bernardo, Sta. Bárbara do Rio Pardo, Assis e Águas da Prata.

Rio de Janeiro - Temporada no Teatro Cacilda Becker a convite e sob o patrocínio do MEC/FUNARTE/DAC / SNT, de 04/01 a 06/03/77;

Belo Horizonte - Temporada a convite do DCE da Universidade Católica de Minas Gerais - 09 a 16/03/77;

Londrina - Participação no Festival de Teatro Universitário, a convite da Fundação Universidade Estadual de Londrina, através da Coordenação de Assuntos Culturais - 24 a 29/03/77;

Jacarezinho - Apresentação a convite da Prefeitura Municipal como parte das comemorações do aniversário da cidade;

Curitiba - Temporada no Teatro Paio, a convite da Fundação Cultural de Curitiba, de 07 a 10/04/77;

Salvador - Temporada e participação no III Seminário de Estudos sobre o Nordeste - Teatro, a convite e sob o patrocínio do Depto. de Assuntos Culturais do MEC/Coordenação Central de Extensão da Universidade Federal da Bahia/Fundação Cultural do Estado da Bahia/Secretaria de Educação e Cultura de Salvador, de 01 a 10/08/77;

Imperatriz - Participação na II Mostra Maranhense de Teatro, de 2 a 7/09/77;

Brasília - Temporada no Teatro da Escola Parque, a convite do SNT, sob o patrocínio do MEC/SNT/FUNARTE, de 29/09 a 02/10/77;

- FASE INTERNACIONAL:

FRANÇA - Nancy - Participação no XII Festival Mundial de Teatro, representando oficialmente o Brasil, de 28/04 a 08/05/77;

Tomblaine - Apresentação no Teatro da Universidade de Tomblaine;

Paris - Temporada no Teatro da Rue Dunois, de 25 a 29/05/77;

Lille - Apresentação a convite da Universidade de Lille, em 31/05/77;

Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

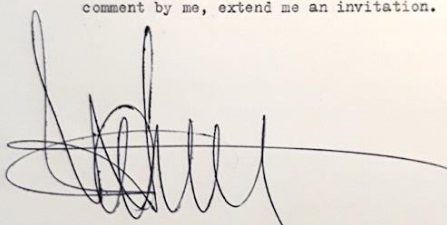
Imagem 153- Sugestão do alemão Johan Schmidt a Aldo Leite sobre um possível comentário crítico em jornal europeu

8 January 1977
Rio de Janeiro

ALDO LEITE
Director
Tempo de Espera
Teatro Experimental Cacilda Becker
Rio de Janeiro

Re: theater criticism

If you wish your presentation to receive
attention in European newspapers with a
comment by me, extend me an invitation.



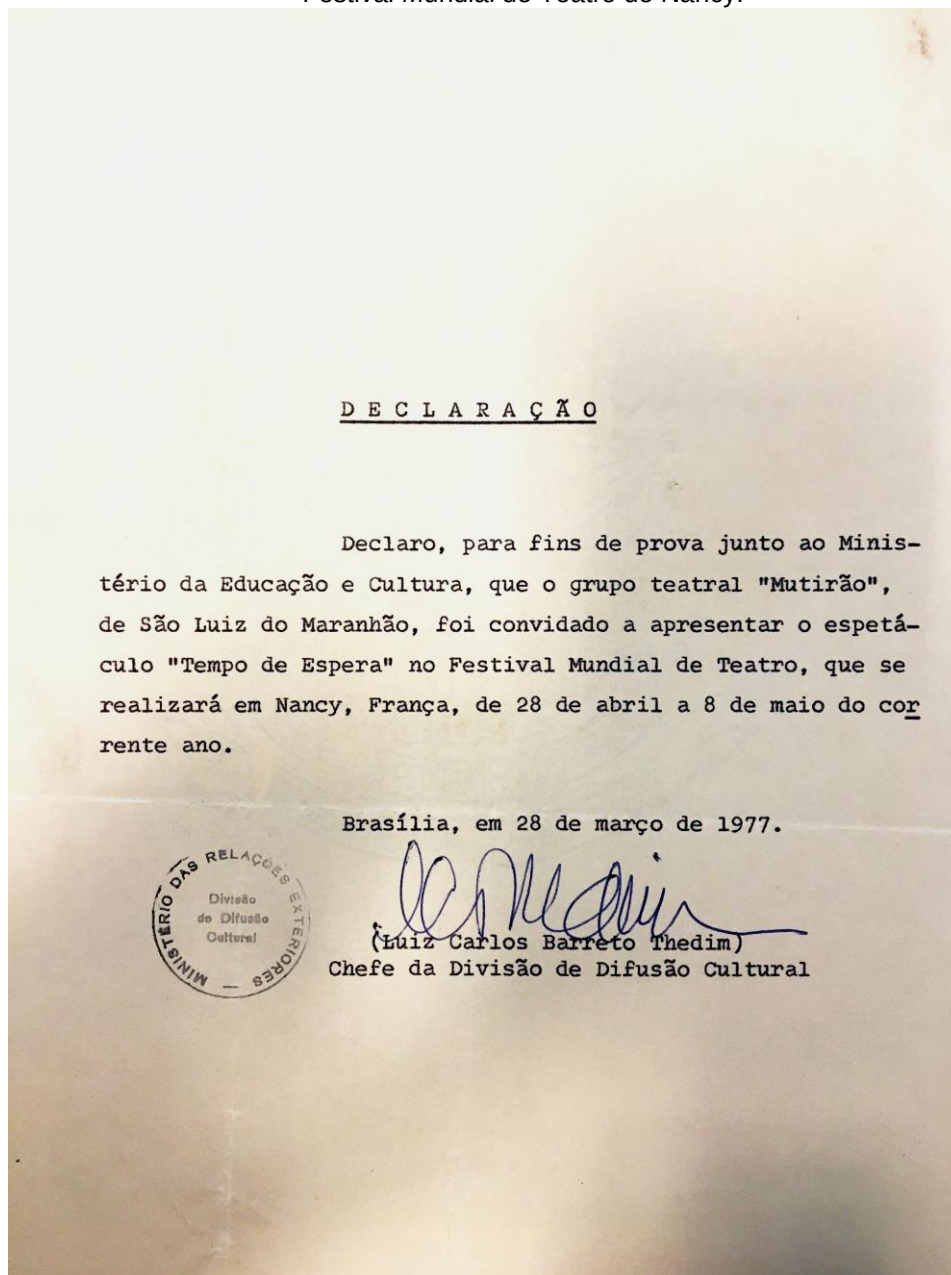
JOHANN SCHMIDT
Visiting Theater Critic (Berlin)

Rua das Marrecas, 29
Sala 202
Cinelandia
Rio de Janeiro

telephone: 2229460

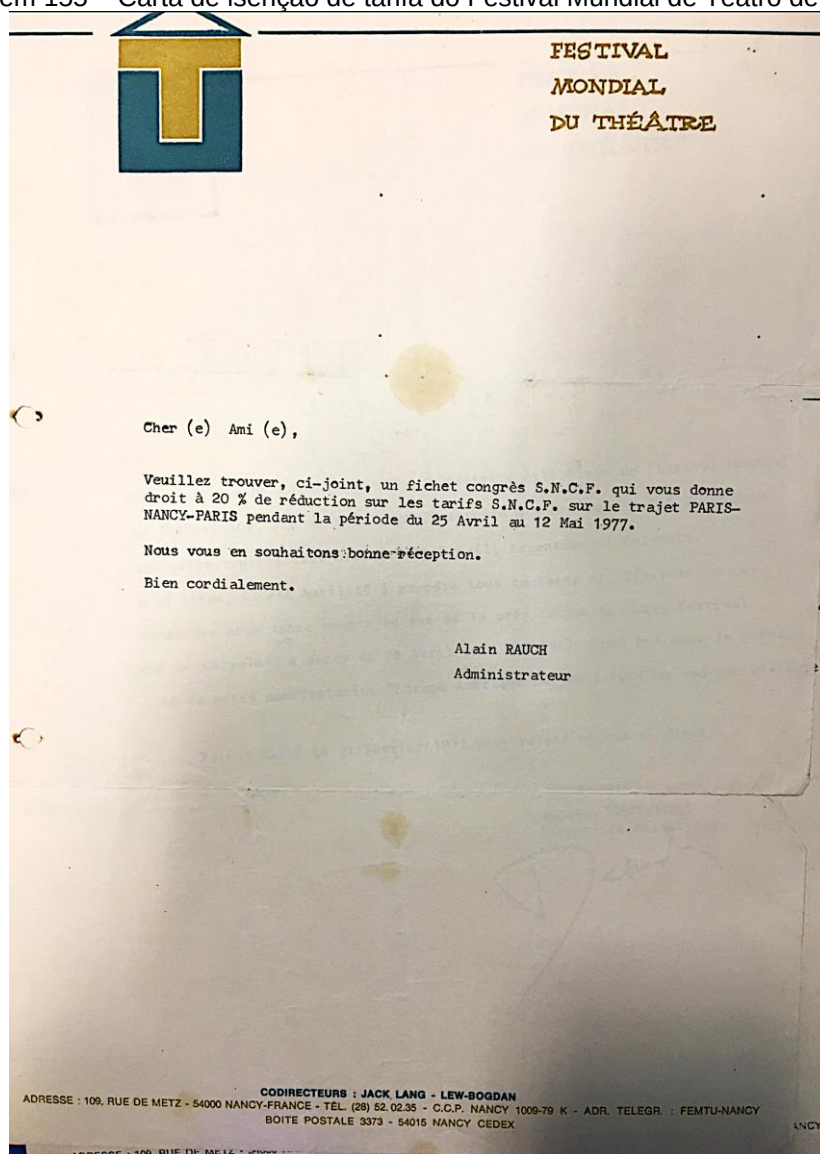
Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 154 - Menção a apresentação de Tempo de Espera no Festival Mundial de Teatro de Nancy.



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 155 – Carta de isenção de tarifa do Festival Mundial de Teatro de Nancy



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 156 - Cronograma de Colóquios e debates no Festival Mundial do Teatro de Nancy 1977

**FESTIVAL
MONDIAL
DU THEATRE
NANCY 77**

nancy
28 avril au 8 mai

Colloques et débats publics

CHAQUE MATIN DU VENDREDI 29 AVRIL AU DIMANCHE 8 MAI
DE 10 H A 12 H 30

— **PALAIS DES CONGRÈS** : les 29 et 30 Avril et les 2 - 3 - 4 - 5 - 6 et 8 Mai
Rue du Grand-Rabbin-Haguenaer

— **AMPHITHÉÂTRE DE LA FACULTÉ DE DROIT** : les 1^{er} et 7 Mai
Cours Léopold

1) **DU 29 AVRIL AU 2 MAI : RENCONTRES ENTRE LES TROUPES ET LE PUBLIC**

— Débats entre les troupes et le public animés par des critiques et des écrivains et présidés par Jack LANG, Jean-Louis BARRAULT...

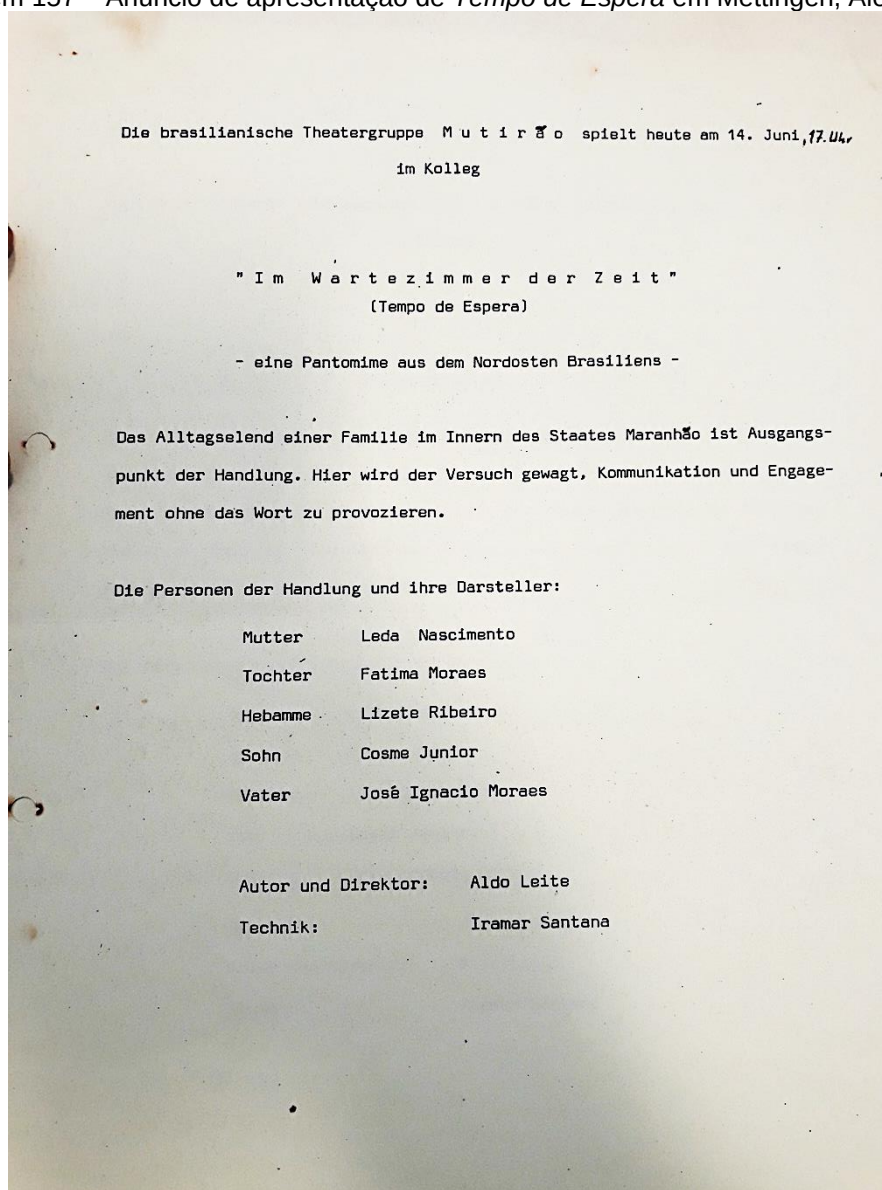
- **Vendredi 29 Avril** : Débat avec le Bread and Puppets, Spiderwoman San Francisco Mime Troup, Choréa Bohémica (Palais des Congrès).
- **Samedi 30 Avril 10 h 30 Palais des Congrès** : En première mondiale, projection du film de Jean-Marie DROT sur GROTOWSKI.
- **Samedi 30 Avril** : Rote Rube, Atelier de l'Arcouest, Akadémia Ruchu, Cuadra, Buto Sha, Cricot 2 (Palais des Congrès).
- **Dimanche 1^{er} Mai** : People Show, STU, Friends Roads, Poékia 73, Candélaria Teatro Aleph (Amphi Fac de Droit).
- **Lundi 2 Mai** : Rencontre avec les troupes de théâtre dansé : Wuppertaler Bühnen, Anacrusa, Patra, Pavel Smok (Palais des Congrès).

2) **DU 3 AU 8 MAI : ASSISES INTERNATIONALES SUR LE THÈME : EUROPE AMÉRIQUE LATINE POUR UN NOUVEAU DIALOGUE**

- **Mardi 3 Mai** : La résistance culturelle en Europe et en Amérique Latine, tables rondes animées par des écrivains, Armand MATTELARD et Ariel DORFMANN (Palais des Congrès).
- **Mercredi 4 Mai** : Dépérissement des Centres villes en Amérique Latine et en Europe. Débat animé par l'Architecte Fernando MONTES avec la participation de 30 architectes et urbanistes européens et latino-américains (Palais des Congrès).
- **Jeudi 5 Mai** : La Protection des Droits de l'Homme en Europe et en Amérique Latine, débat présidé par Louis Joinet, magistrat, créateur du Syndicat de la Magistrature avec la participation de Lelio BASSO, Président du Tribunal Russel (Palais des Congrès).
- **Vendredi 6 Mai** : La diaspora latino-américaine en Europe, les exilés, les réfugiés et les immigrés. Rencontre animée par l'Abbé ROBILLARD, André JACQUES, le Père Gonzalo ARROYO, en présence de plusieurs évêques européens et latino-américains.
- **Samedi 7 et Dimanche 8 Mai** : Pour de nouvelles relations culturelles et économiques entre l'Amérique Latine et l'Europe (7 Mai : Amphi Fac de Droit - 8 Mai : Palais des Congrès).

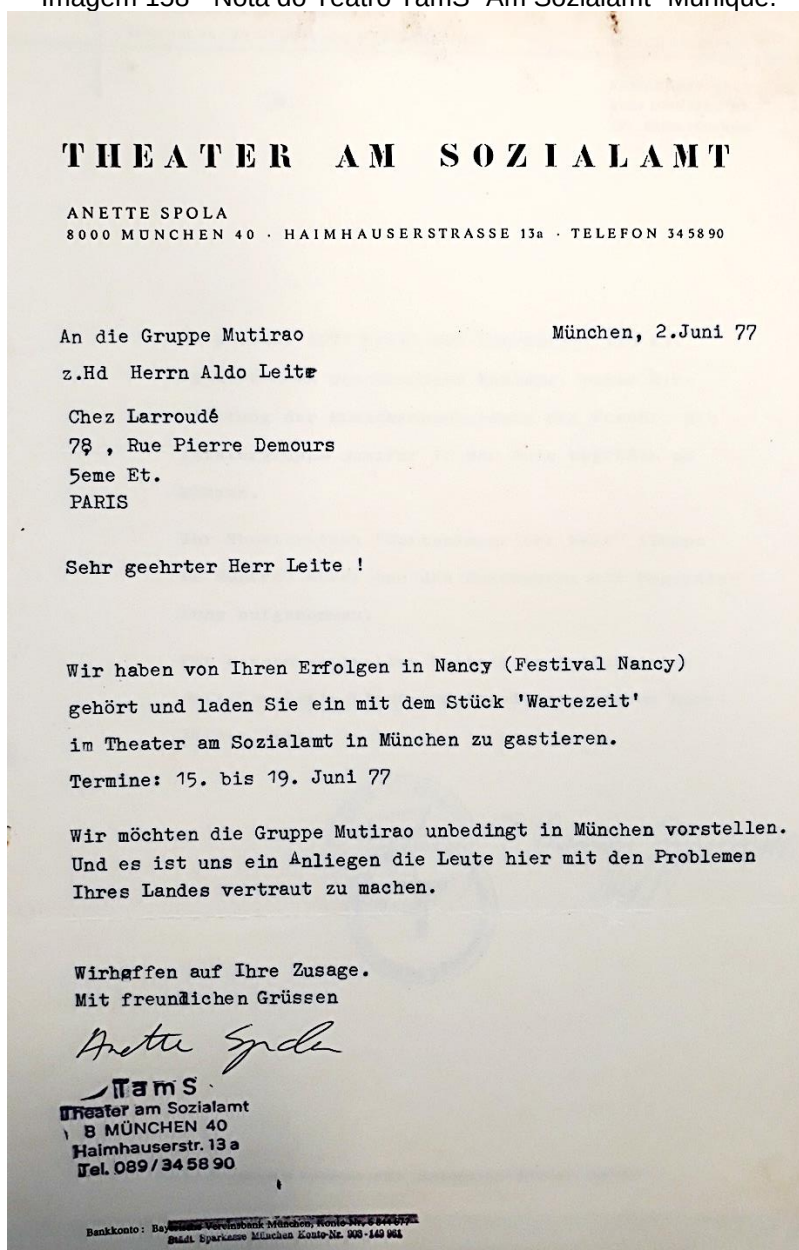
Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 157 – Anúncio de apresentação de *Tempo de Espera* em Mettingen, Alemanha.



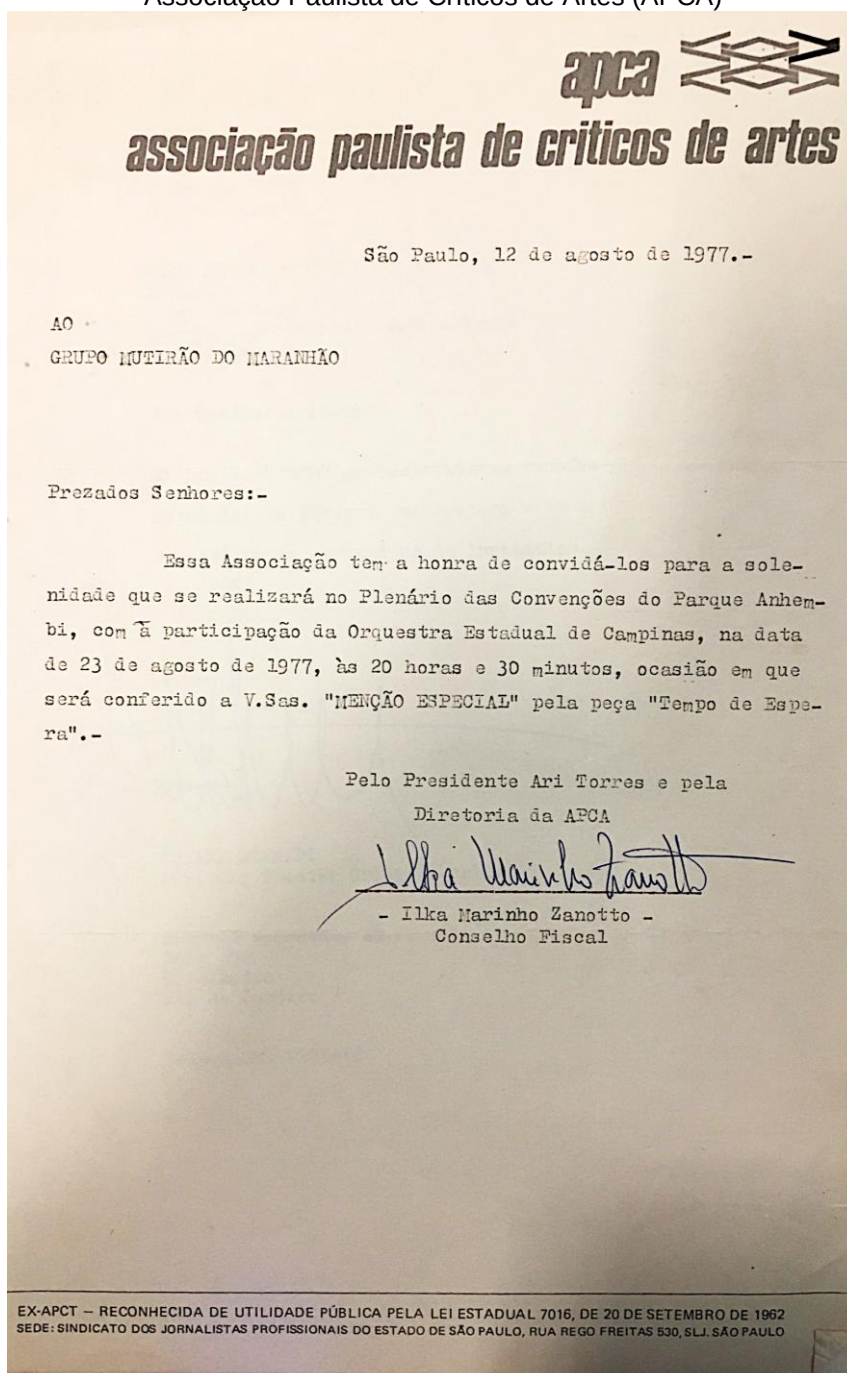
Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 158 - Nota do Teatro TamS- Am Sozialamt- Munique.



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite/UFMA

Imagem 159 - Convite para solenidade de premiação da
Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA)



Fonte: Acervo pessoal Aldo Leite