

O teatro engajado de Aldo Leite ou ouvindo mais pelos olhos do que pelos ouvidos ¹

Gilberto dos Santos Martins

Resumo

A finalidade do presente artigo é apresentar e refletir uma das mais proíferas experiências teatrais no Maranhão na década de 1970: Tempo de Espera (1975). De autoria de Aldo Leite (1941-2016) e encenada pelo Grupo Mutirão, Tempo de Espera surpreendeu o público e a crítica nacional e estrangeira pela crueza de suas denúncias políticas e sociais em relação às misérias do interior maranhense na década de 1970. Essa experiência teatral se configurou como um dos grandes feitos cênicos no Maranhão, resultado, nessa perspectiva, de um engajamento tanto dos atores e do autor, quanto de uma geração de artistas e intelectuais de então. A pesquisa está baseada em depoimentos, críticas jornalísticas e observações teóricas de críticos como Yan Michalski (1977), Tania Pacheco (1976; 2005), José Arrabal (2001-2002), Tácito Borralho (2005) e o próprio Aldo Leite (1989; 2007).

Palavras-chave: Teatro brasileiro; Teatro engajado; Teatro maranhense.

The engaged theater of Aldo Leite or hearing more by the eyes than by the ears

Abstract

The purpose of this article is to present and reflect on the most prolific theatrical experiences in Maranhão in the 1970s: Waiting Time (1975). Aldo Leite (1941-2016) and staged by the Mutirão Group, Waiting Time, the public and national criticism and the criticism of its policies and policies to support the miseries of the interior of Maranhão in the 1970s. a program that constitutes one of the greatest scenic achievements in Maranhão, a result, in this perspective, of an engagement both of the actors and of a generation of artists and intellectuals of that time. The research is based on testimonies, journalistic critiques and theoretical observations of thinkers such as Yan Michalski (1977), Tania Pacheco (1976; 2005), José Arrabal (2001-2002), Tácito Borralho (2005) and Aldo Leite himself (1989; 2007).

Keywords: Brazilian theater; Engaged theater; maranhense theater.

¹ Esse título é uma junção de termos utilizados pelo jornalista Ary Pararaios em sua crítica **Sangrando e sem açúcar** ao Jornal Correio Braziliense de 27 de novembro de 1977, se referindo à sua experiência como espectador de Tempo de Espera em Brasília.

Aspectos introdutórios

O fechar das cortinas no teatro encerra uma ficção que pode ser inventada ou baseada no real. Esse instante finaliza um mundo vivo, do aqui e do agora, mas abre um longo e árduo trabalho aos que se dedicam a historiar, a reconstruir essa experiência que, de certa forma, não se esvai completamente. Ainda na memória coletiva dos que fizeram, dos que assistiram e da sociedade que a cercava, é possível recuperá-la em meio às reminiscências, aos rastros, aos documentos e fragmentos que se produzem ao longo do tempo.

Mesmo que inexistente, enquanto acontecimento artístico, ainda continua presente, pertencendo a um contexto específico, convivendo ainda com as questões que mobilizaram a sua criação e a sociedade de então. “Não se tem mais a obra, é fato, mas ela adquire permanência histórica através das impressões causadas por ela, transformando-se, para além do ato teatral, em um instrumento da memória social e coletiva” (BATISTA, 2017, p. 77). Diferentemente da materialidade da cena, do visual, do aqui e do agora, que permitem uma reflexão baseada numa concretude um pouco mais exata, falar de algo que já não existe mais é uma tarefa árdua para os historiadores do teatro, uma vez que nem o documento e nem as subjetividades dão conta, totalmente, do objeto cênico a ser reconstruído e refletido.

Nessa linha reflexiva, tentaremos nos aproximar de uma possível imagem do que teria sido a encenação de **Tempo de Espera**, do Grupo Mutirão, de São Luís do Maranhão. Além disso, tentaremos perceber seus aspectos políticos e engajamentos, frutos de toda uma geração de artistas que, com muito empenho, desenharam um cenário artístico o qual, ainda hoje, é sentido nas narrativas e experiências de atores e diretores maranhenses.

A compreensão de engajado ou engajamento que adotamos, aqui nesta reflexão, baseia-se não apenas na acepção de uma ligação política, que pode existir na obra de arte, ou em seus criadores, mas o entendimento de que o autor já porta um ideal político que pode ser visualizado e é impresso, voluntariamente, em sua criação. Há artistas que, em si, não carregam características ou um sentimento de compromisso político e social, mas adotam em suas produções uma mensagem na qual o contrário também é possível ser observado.

Mas o que queremos defender aqui é um artista em que a estética e a política são imanentes ao seu ser histórico e ao seu fazer artístico. Ele diverte e ensina, ensina e diverte, alerta e critica. “[...] Não se trata apenas de saber se o artista tem um ponto de vista político formado; trata-se de saber se o seu ponto de vista político faz parte integrante da sua obra” (BENTLEY, 1969, p. 154).

Assim, oposta a então corrente onda de textos que transmitiam mensagens de divórcio,

traições, brigas de condomínios e falta de gasolina, **Tempo de Espera**², de Aldo Leite, surpreende. Uma das mais ousadas formas teatrais pensadas, produzidas e encenadas no Maranhão no momento em que o Brasil vivia um cenário difícil de repressão; foi um dos grandes destaques da crítica brasileira e internacional nos idos da década de 1970, devido à crueza com que tratou dos assuntos e como abordou a miséria de uma família, que pode ser vista ainda hoje no interior do Maranhão, mas que não se difere de milhares no mundo inteiro. Eis a fundamental importância dessa encenação.

Por isso, esse texto parte da necessidade de compreender as teias sociais, políticas e culturais da rede que envolve essa encenação como um dos grandes destaques do teatro feito no Maranhão na década de 1970. **Tempo de Espera**, não raro, tem ocupado a memória dos artistas e espectadores maranhenses sempre que vão mencionar o que os maranhenses consideram como um período fértil da cena teatral no estado.

A gênese

Em 1975, Aldo de Jesus Muniz Leite (1941-2016), porém mais conhecido como Aldo Leite, natural da cidade de Penalva, no Maranhão, em parceria com outros atores – Leda Nascimento, José Inácio Moraes, Cosme Junior, José Facury Heluy, Lizete Ribeiro e Fátima Moraes -, que já vinham de uma caminhada artística no Teatro Experimental do Maranhão (TEMA)³, desde a década de 1960, submeteu-se aos riscos de um processo de pesquisa e criação inusitado. Até então trabalhando com textos elaborados e de grande repercussão nacional e internacional - seguindo os moldes do que se vinha praticando no que se convencionou chamar de “grandes centros produtores de teatro” e suas imponentes empresas, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), Leite parte para um “descaminho habitual”, como sempre o preferiu, desde quando se negou a estudar num seminário para formação de padres e seus pais o colocaram para estudar no Liceu Maranhense (LEITE, 2007, p. 191-192).

As reminiscências de sua infância em Penalva, cidade do interior do Maranhão, a sua

² Esse trabalho, entre os anos de 1975 e 1978 esteve em diversos festivais de teatro, sobretudo amadores, no Brasil, França (Nancy, Paris, Lille, Tomblaine), Holanda (Amsterdam, Rotterdam), Alemanha (Munique e Colônia). Vencedor de diversos prêmios: 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); Representante do Brasil no XVI Festival Internacional de Teatro em Nancy- França- 1977.

³ O Teatro Experimental do Maranhão (TEMA) foi criado em 1960, em São Luís do Maranhão, pelo ator, bailarino e professor maranhense Reynaldo Faray. Esse grupo manteve-se em atividade até o final da década de 1990. Reynaldo Faray faleceu no ano 2002 em São Luís- MA.

perplexidade depois de adulto, ao observar que nada havia mudado nas cidades do interior do estado em que havia feito apresentações pelo Teatro Experimental do Maranhão e as suas influências teórico-acadêmicas, como Paulo Freire, Bertolt Brecht - que consubstanciaram a sua visão crítica ao formato do Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL) -, Renata Palottini e Lauro César Muniz deram origem ao texto/roteiro **Tempo de Espera**. Segundo Aldo Leite (1989; 2007), o texto/roteiro teria surgido quando o Teatro Experimental do Maranhão, coordenado pelo ator, diretor e bailarino Reynaldo Faray (1931-2002), assinou um convênio com o MOBRAL, no intuito de promover apresentações artísticas nas cidades do interior do Maranhão.

O MOBRAL Cultural era um prolongamento das ações do MOBRAL, visando a uma educação contínua e um alargamento do conceito de Educação Permanente. Além disso, objetivava atenuar ou impedir a regressão ao analfabetismo, reduzir a evasão escolar, atuar como fator de mobilização, estimular o espírito associativo e comunitário, divulgar a filosofia do MOBRAL em atividades a serem realizadas em tempo livre, das que participaram o mobralense, em especial, e a comunidade em geral, contribuindo para a democratização da cultura no País (RAMOS; CAVALCANTI, 1979, p. 11). Nesse âmbito, o MOBRAL não só incentivava, via parceria com o Serviço Nacional de Teatro, as ações de divulgação de espetáculos, como, também, determinava os tipos de espetáculos que seriam apresentados.

Como observado, neste texto, o clima apático fatalista dessas realidades, que não correspondiam aos resultados esperados pelo Programa MOBRAL, levou Leite a perscrutar essas comunidades através de um questionário distribuído pelos próprios atores: “não houve de início, o objetivo de realizar uma pesquisa com a finalidade de colher dados visando um espetáculo teatral. [...] foi um impulso, uma emoção, um tentar decifrar vidas” (LEITE, 1989, p. 53). A ideia era denunciar ao próprio MOBRAL as suas ineficiências quanto aos seus objetivos, por meio de um relatório em que contivesse não apenas a opinião positiva dos docentes, mas a voz realista dos alunos. Também imaginava-se, segundo Leite (1989, p. 54), produzir uma série de reportagens que pudessem ser publicadas nos jornais de grande circulação em São Luís:

No entanto a conversa informal, o como, por que, extrapolando quase sempre o próprio questionário, aliado ao fato de minha própria vivência na cidade de Penalva, e tendo, ainda, como subsídio teórico aquela realidade, as ideias de Paulo Freire foram sendo reunidas em anotações, para em seguida, num outro momento, optar pelo aproveitamento do material para uma peça teatral (LEITE, 1989, p. 54).

É importar notar que, naquela ocasião, as ideias de Paulo Freire, acerca de uma educação libertadora e da importância da educação na conscientização política, serviram de substrato não apenas para Aldo Leite, mas para vários artistas do Maranhão, como, por exemplo, Tácito Borralho e seu Laboratório de Expressões Artísticas, criado em 1972. No que diz respeito aos dados colhidos nos questionários, Leite tinha a certeza que não queria seguir os caminhos intelectualizados e metafóricos vigentes e, ao mesmo tempo, criticava o aspecto panfletário de experiências políticas no teatro, como os CPCs e o Teatro Arena.

Leite menciona a presença de Ferreira Gullar em São Luís tentando plantar a semente do movimento do Centro Popular de Cultura, mas, segundo o autor, não vingou. Não houve interesse das pessoas e dos grupos em manter as discussões. Assim, após a partida de Gullar, arrefeceu-se o movimento (LEITE, 1989, p. 43).

Aquele público ainda não estava preparado para ações intelectualizadas, e, nesse sentido, abriu-se mão de panfletos e primou-se por ações diretas, “uma forma que possibilitasse não só uma discussão, mas quem sabe, uma transformação” (LEITE, 1989, p. 54). A postura de Leite, ao intentar a transformação do sujeito, mas ao mesmo tempo abrir mão de uma resistência via partidária, como ocorreu com os Centros Populares de Cultura, e com os grupos Arena e Opinião, que tiveram uma forte influência do Partido Comunista do Brasil, demonstra que a esquerda, a resistência e militância política da década de 1970 não eram tão homogêneas assim.

Sobre a efetiva participação de artistas da esquerda na resistência armada, no período da ditadura civil-militar no Brasil entre os anos de 1964 a 1985, Marcelo Ridenti (2010) afirma que, a partir de dados colhidos pelo Projeto Brasil Nunca Mais, houve uma pequena parcela de artistas e intelectuais que estiveram engajados nas organizações de resistência armada no período. Dos 3.698 denunciados, apenas 24 se declararam como “artistas”, somando, assim, 0,6% do total indicado. Ou seja, muitos agiram no campo ideológico, apenas. Entretanto, o autor adverte que os dados não podem ser seguramente levados como uma amostragem segura, uma vez que muitos artistas associados à esquerda podem não ter sido processados e, nesse sentido, não apareceriam nos dados divulgados.

Segundo Ridenti (2010, p. 56), foram poucos os artistas que se empenharam na causa da luta armada, entretanto, esses artistas assumiram um papel fundamental na trincheira ideológica, apontando possibilidades de saída, denúncia e enfrentamento político. Nesse sentido, restou a esses mesmos sujeitos, a função da denúncia ao público a sua insatisfação contra o regime. E foi nesse território que, pelo menos até agora, conseguimos enxergar a

atuação de Aldo Leite com seu **Tempo Espera**; denúncia de injustiças sociais, fome e extrema miséria no interior nordestino do país. E o engajamento de Aldo Leite pode ser percebido exatamente aí nessa postura.

Para a pesquisadora Natália Batista (2017), não se pode homogeneizar os grupos e artistas que estavam na ativa no período da ditadura civil-militar no Brasil como “grupos ou artistas engajados”, porque, segundo a autora, vários grupos continuaram o seu trabalho e não tiveram motivações políticas, muito menos revolucionárias. Se por um lado havia quem estivesse engajado na luta contra o sistema do regime, por outro, havia quem o ignorasse ou até mesmo o apoiasse (BATISTA, 2017, p. 35). Mas, esse não era o caso dos fazedores de teatro do Maranhão, com exceção de Reynaldo Faray, que sempre foi muito criticado pela sua indiferença quanto aos aspectos políticos, mesmo que os debates sobre o momento político e as discussões sobre os possíveis enfrentamentos tenham respingado no seio de seu grupo, o que fez muitos saírem e tomarem seus próprios rumos na arte.

Qual é o tempo da espera?

No interior de um casebre de um cômodo, à beira de uma estrada nordestina, uma família (pai, mãe, filho e filha) é visualizada num recorte de um dia. Suas atividades, suas adversidades e seus conflitos explícitos ou não são colocados numa bandeja para que sejam lidos e refletidos por quem se depara com essa obra de Leite. Um pai, um “velho de 40 anos”, mas pelo estágio em que é mencionado na peça, pode muito bem ser confundido com um ser de 90 anos, acometido de malária e tuberculose, expressa sua ineficiência e fraqueza, pouco participa do cotidiano ativo da casa; reservando-se a tossir, a escarrar e a conflitar-se por não poder ajudar em nada. A mãe, grávida de nove meses, ocupa-se em socar o arroz no pilão, a limpar o urinol com vômitos, escarros e sangue do marido, a fazer-lhe carinhos e a buscar os filhos com os olhos pela casa; essa mulher que demonstra fibra é, constantemente, contrariada e fragilizada pelas dores, pontadas na barriga, anunciando um parto que insiste em chegar, embora as escassas condições da família e da casa. Um rapaz que, diariamente, sai para pescar, no entanto, nesse dia não obteve êxito.

Numa mistura de desolação e contentamento, pendura sua tarrafa na parede da casa e busca um estado de acomodação, descanso e até mesmo desligamento daquela realidade a fumar seu cigarro de maconha num canto da casa. Num nível impulsivo e sagaz, olhos vivos e indiferentes, uma jovem de 16 anos, nos intervalos dos afazeres domésticos, recorta, folheia e cola na parede fotos coloridas, escolhidas a seu bel prazer; constrói uma realidade,

dimensiona-a numa outra relação distante da que presencia cotidianamente.

Imagem 1 – Cena de Tempo de Espera (1976). Os personagens Mãe, Pai, Filho, Filha e Parteira executam suas atividades. É provável que esta foto tenha sido produzida para divulgação, pois os personagens Parteira e Pai não se relacionam no texto da maneira como mostra a foto.



Fonte: Acervo Aldo Leite-Biblioteca do Centro de Ciências Humanas-UFMA.

No que tange a **Tempo de Espera**, o mesmo embaraço de memória que não nos deixa saber exatamente a partir de qual espetáculo Leite teve contato com a realidade interiorana do Maranhão, em sua experiência com o TEMA, também é vista quanto à estreia desse espetáculo. Em sua dissertação de mestrado, defendida em 1989, na cidade de São Paulo pela Escola de Comunicações e Artes da USP, sem mencionar o dia, Leite diz que a referida encenação estreou em novembro de 1975, em São Luís. Remanescentes do grupo Teatro Experimental do Maranhão que, àquela altura, apresentaram a proposta da montagem ao diretor do grupo, a qual não foi muito bem vista pelo diretor Reynaldo Faray, ocasionando, assim, o provisório afastamento dos membros.

Segundo Leite (1989, p. 74), **Tempo de Espera** fez sua primeira apresentação no I Festival Brasileiro de Teatro Amador com o nome de Grupo AMAI (Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais). Posteriormente, como forma de facilitar o apoio do Serviço Nacional de Teatro, esse grupo de artistas resolveu legalizar o que ficou conhecido como Grupo de Teatro Mutirão, através do qual se construiu o histórico de sucesso dessa peça teatral. Outra lacuna que nos deixa Leite é quando menciona em seu livro Memória do Teatro Maranhense (2007) que a estreia de **Tempo de Espera** teria sido em dezembro de 1975, diferente do que diz na sua dissertação.

Tempo de Espera parte de um núcleo familiar que se encontra no estado de extrema pobreza em alguma cidade pequena do interior do Maranhão. Num casebre de taipa, cinco

personagens vivem encurralados num mundo de inanição. A fome, o desejo de partir e a tristeza de uma perda imprimem nessa família um gosto amargo que seria melhor a morte à vida.

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 (MAGNASCO, 1977).

A cena minuciosa, hiper-realista, de uma realização experimental, de uma longa e interminável espera, sem se saber do quê ou para quê, que o Sudeste só iria conhecer depois de um longo sucesso nos festivais no Nordeste brasileiro, segundo Edélcio Mostaço (2013, p. 237), é descrita pelo jornalista holandês Hannie Alkema, num artigo do jornal NRC Handelsblad de 02 de junho de 1977, como movimentos cansados, indolentes, num desespero resignante. Essa família está imersa num lamaçal de pobreza e sem nenhuma perspectiva. Não há mais nada a dizer um ao outro; nem mesmo quando uma vida e uma tentativa de renovação dos ares em casa chegam o silêncio não é quebrado; até porque a criança já nasce morta, o que aumenta o desespero da mãe que grita e chora de pavor, e intensifica a forte tosse, infinita, do pai que tenta, por um instante consolar sua esposa, sem sucesso. A sua hora da morte também chega antes mesmo do fim dessa rede de tristezas. Há um império da impotência nessa humilde casa.

Para Yan Michalski, em sua crítica Lição de esperar por nada ao Jornal do Brasil de 08 de janeiro de 1977, **Tempo de Espera** é um documento e uma potente indigestão ao cotidiano da classe média brasileira:

Se miséria semelhantes - e, no caso, é irrelevante estabelecer uma hierarquia de intensidade- presente muito mais perto de nós acabam assimiladas sem nos impedir da 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 na comida é poderoso estímulo à reflexão (MICHALSKI, 1977, p. 02).

A partir das palavras de Michalski (1977), é importante ressaltar que **Tempo de Espera** não é um olhar sobre as lamúrias do Maranhão, mas um trabalho que tem viés político e social. Conforme aponta o crítico, o trabalho do Grupo Mutirão é um documento, sobre o qual é possível ler, compreender e discutir uma realidade esquecida pelos mandantes do poder. A

miséria cotidiana, mencionada por Michalski (1977), que em nada afeta ou que, simplesmente, é esquecida minutos depois quando o espectador sai do teatro, é algo grave que tem a ver com as teias da indiferença e de valores humanitários escassos que têm sido deixados de lado.

Ainda sobre o aspecto documental de **Tempo de Espera**, percebe-se que entender sua trajetória cênica, a de seus criadores e a produção de narrativas que a sucedeu, é uma maneira de compreensão dos anos em que foi produzida, além de entender e refletir as conjunturas estético-político-sociais que deram significado a essa encenação.

É importante mencionar que, a partir de 1960, ano de criação do Teatro Experimental do Maranhão, começou-se a trabalhar com uma escala corrente de espetáculos na capital São Luís. De certa maneira, uma sistematização dos elementos da cena, que eram reflexos da influência que os grupos de teatro do Rio de Janeiro e São Paulo que, frequentemente, aportavam em São Luís, impingiam aos artistas ludovicenses, além e, sobretudo, da formação do diretor do grupo ter sido nessas cidades. Muito embora essa tendência, para um novo teatro na cidade de forte adesão da classe média alta aos seus espetáculos, tenha sido uma das características associadas ao sucesso do diretor maranhense Reynaldo Faray, mas suas peças pouco reverberaram no meio artístico na posteridade, para além dos aspectos estéticos.

Quase sempre ligada à efervescência teatral da década de 1970 em São Luís, **Tempo de Espera**, do Grupo Mutirão, permaneceu nos corações e mentes dos que puderam vivenciar aquele contexto. A reverberação dessa encenação e sua pungente força à reflexão político-social é um dos aspectos que faz com que não a tenham deixado cair no esquecimento. Nessa perspectiva, “um teatro de não controvérsia poderia ser um museu, uma instituição repetitiva, complacente. Mas um teatro que movimenta a mente é uma membrana sensível, propensa à febre, um organismo vivo” (BERTHOLD, 2001, p. XI).

Dentre os vários pontos que tornam **Tempo de Espera** vivaz, o aspecto **grupo** não pode ser desconsiderado. Acreditamos que, como um espetáculo-documento, essa encenação toma corpo e garante a sua vitalidade e sensibilidade às questões político-sociais porque ela foi regida por seres criativos, políticos e atentos às suas realidades no seio de um agrupamento de artistas.

Imagem 2 – Atores de Tempo de Espera em foto de divulgação do espetáculo. Da direita para a esquerda- Lizeth Ribeiro, Fátima Moraes, Lêda Nascimento, José Inácio e Cosme Junior.



Fonte: Teatro Cacilda Becker (RJ), 1977. Acervo Cedoc/Funarte. Autoria desconhecida.

Segundo Tácito Borralho (2005), os anos de 1970 foram fundamentais no engendramento e na sedimentação de novas perspectivas na prática artístico-cultural no Brasil, onde se privilegiou o teatro, em meio às demais formas de expressão. Havia, segundo o autor, um desejo e uma necessidade, devido às conjunturas políticas, de uma coletivização, de uma produção que explodisse as individualidades no fazer artístico, optando-se por agrupar-se (BORRALHO, 2005, p. 26).

No entanto, conforme reflete Mariângela Alves de Lima (2005), os grupos de teatro no contexto nacional, que já vinham de um engajamento coletivo, com projetos ideológicos, sobretudo na construção de uma dramaturgia que refletisse às intempéries da realidade brasileira na década de 1960, na década seguinte ainda não conseguiam definir a sua própria imagem no espelho do tempo (LIMA, 2005, p. 251). Um parêntese é necessário ser feito aqui.

Enquanto outras cidades do Brasil, desde a década de 1960, já estavam impregnados de um conteúdo e de uma postura política e de contestação de uma realidade que a cada dia se agravava, no Maranhão, é somente a partir do início da década de 1970 que os reflexos da experimentação estética de viés político e a sua relação com o panorama nacional começa a ser figurado (BORRALHO, 2005, p. 28). Essa relação é possibilitada tanto pela crescente formação de grupos de teatro, o que até no final da década de 1960 estava muito mais concentrado na figura do Teatro Experimental do Maranhão (TEMA), e, sobretudo, pela organização do movimento de teatro amador com a criação da Associação Maranhense de Teatro Amador (AMATA) e, concomitantemente, a Federação Nacional de Teatro Amador, como membro da diretoria o maranhense Tácito Borralho.

Embora comprometida pelos respingos do AI5 de 1968 e uma intensa censura à liberdade de expressão, a década de 1970 representou o fortalecimento dos grupos amadores que, através de encontros, oficinas, debates e festivais enlaçavam suas articulações e modos de fazer conforme suas realidades. Outro aspecto que pode justificar a crescente proliferação de grupos na cidade de São Luís, foi a reabertura do Teatro Arthur Azevedo, em 1969, que desde a década de 1930 vinha num processo de constante arrendamento à empresas cinematográficas, restringindo o trabalho dos artistas amadores da cidade. A criação do Departamento Estadual de Cultura, no governo do então governador José Sarney, também foi um dos ganhos para a cultura do estado.

Em termos de Rio de Janeiro e São Paulo, para Lima (2005), diante do contexto que os grupos de teatro estavam enfrentando, eles sofriam de uma estagnação resolutive, pois não conseguiam ensinar alguma coisa a seu público, nem propor atitudes que considerassem válidas para a transformação da face do mundo. Para a autora, “no máximo podem oferecer eles mesmos um espelho em que o público se veja refletido e possa, a partir desse reflexo, compreender-se um pouco melhor, ou então entregar-se à angústia de não conhecer a própria identidade” (LIMA, 2005, p. 251). Essa impotência ao não saber propor formas de saídas para tal situação é refletida na sensação de insulamento dos personagens no velho casebre, envolvidos por uma inanição que os prende nesse espaço.

A ênfase na lentidão, a minuciosa cópia de detalhes que formam o cotidiano, a descrição de uma forma de vida em que a comunicação inexistente porque não há um sentido a ser comunicado expressam a sensação de impotência e isolamento dos artistas em relação ao sujeito da sua obra (LIMA, 2005, p. 253).

Esse pensamento sugere que, quando um grupo decide por retratar a vida, voluntariamente, o reflexo, ainda que por mais organizada que possa ser a sua organização artística, assume, incomensuravelmente, um lugar de distanciamento dessa realidade, ou seja, dos homens que decidiu representar. Para Lima (2005), resumir o significado desse trabalho a uma denúncia é aceitar apenas o lado simplório e evidente da obra. No entanto, o ponto chave da obra teatral de Leite é a destinação ao espectador, como usufruto de uma experiência artística, de uma desolação e uma inexorável incompetência para transformar a realidade (LIMA, 2005, p. 253). Pode-se perceber, através dessa encenação, como vivia a população rural do país, ou como se procurava representar, pelo teatro, o sentir e o compreender a miséria e o abandono desses seres humanos. Mas, apenas isso não bastava. Para o Grupo Mutirão não bastou. E é no âmbito de um grupo de teatro que, o **que** dizer com o **como** dizer toma uma proporção para além da estética, marcando de forma aguda e conflitante, a sua

demarcação e posição política.

Outro aspecto que sobressai aos olhos sempre que essa encenação é lembrada, mencionada, é o aspecto discursivo estético no palco que aderiu a uma, até então inovadora, maneira de dizer, uma forma estética que abria mão de uma característica cara ao fazer teatral desde os gregos: a palavra.

Aldo Leite explica a todos os jornalistas que o entrevistaram, desde os brasileiros, por diversas cidades, passando pelos franceses, holandeses, alemães, portugueses e outras nacionalidades que cobriam o festival de teatro de Nancy em 1977, na sua temporada na França que, a palavra na cena pareceria redundante e que, a gestualidade dos atores era o suficiente para dizer o que se queria. Em entrevista à Folha de Londrina, na edição de 26 de março de 1977, que anunciava a apresentação de **Tempo de Espera** em homenagem ao dia do teatro desse ano, a atriz Lizete Ribeiro é taxativa: “o silêncio não é uma tentativa de inovação artística” (RIBEIRO, 1977).

Segundo Tânia Pacheco, em seu texto, *O Teatro e o Poder* (2005, p. 281), entre os anos de 1971 e 1975, houve uma baixa nas produções no país, devido a um fenômeno que foi um reflexo do Ato Institucional de 1968: a autocensura dos produtores teatrais. Muitos empresários teatrais começaram a ter medo de enviar seus textos para a Censura e serem marcados como “problemáticos”. Nesse sentido, os grupos não empresariais ganharam espaço como forma de dizer aquilo que queriam, além de experimentar formas e conteúdos diversos. Nesse ínterim, podemos destacar o fortalecimento do teatro amador e suas confederações que deram gás a isso. O argumento que aderimos, ao falar da opção pelo silêncio em **Tempo de Espera**, está mais voltado para o profundo silenciamento da década do que simplesmente uma opção estética.

José Arrabal (2001-2002) lembra que a encenação “não é só uma proposição da realidade social posta em debate, mas também uma discussão a respeito do discurso do palco”. O autor abre mão da comunicação por meio da linguagem e, conforme expressa a crítica Tânia Pacheco, em 1976, limitando-se a seres que “chocam, agredem no seu silêncio, (...) que tem um inexorável poder de fazer pensar. (...) o que mais choca é a total incomunicabilidade desses seres”. A escritora Cecília Prada é assertiva no *Jornal da Bahia* em 18 de julho de 1976: “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, empenhado que está, totalmente, na luta pela sobrevivência” (PRADA, 1976 apud LEITE, 1989, p. 83).

A partir de tudo que foi dito, as inúmeras falas produzidas e que nos levam a pensar a

cena teatral maranhense e brasileira, revelam a importância dessa encenação. A pesquisa, em desenvolvimento, pretende esmiuçar, discutir e relacionar os principais conceitos advindos desse fenômeno. Pouco se falou acerca dessa encenação, numa perspectiva historiográfica e analítica voltada para os discursos. Discutir o teatro nacional é sempre necessário, contudo, colocar uma lupa nas diversas manifestações cênicas existentes na amplidão territorial nacional, colabora para evitar generalizações, além de considerar suas especificidades, particularidades e suas interconexões é algo pressuroso.

REFERÊNCIAS

ALKEMA, Hannie. **Triest stemmend verbeelding van de braziliaanse armoe**. NRC Handelsblad (Amsterdam), 02/06/1977.

ARRABAL, José. Tempo de Espera. In: **Revista O percevejo**. Rio de Janeiro. 2001-2002.

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

BENTLEY, E. **O teatro engajado**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BORRALHO, Tácito. **Do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O Cavaleiro do Destino**. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura-SESC, 2005.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LEITE, Aldo. **O processo de criação de “Tempo de Espera”**. (Dissertação). Departamento de Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. 1989.

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

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac-Rio, 2005.

MAGNASCO, Horácio. **Tempo de Espera divulgação: sucesso brasileiro em Nancy**. Jornal Última Hora, Rio de Janeiro, 07 mai. 1977.

MICHALSKI, YAN. **Lição de esperar por nada. Crítica a Tempo de Espera**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 08 jan. 1977.

MOSTAÇO, Edécio. Grupos teatrais, criações coletivas e outras realizações. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. Vol. 02. São Paulo: Editora Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

PACHECO, Tânia. O Teatro e o Poder. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac-Rio, 2005.

PACHECO, Tânia. **Os Severinos maranhenses nos palcos de São Paulo**. Jornal O Globo, São Paulo, 07 nov. 1976.

PARARRAIOS, Ary. **Sangrando e Sem açúcar**. Jornal Correio Brasiliense, Brasília, 27 nov. 1977.

PRADA, Cecília. **Lição de desespero**. Jornal da Bahia, Salvador, 18 jul. 1976.

RIBEIRO, Lizete. **“Tempo de Espera” em silêncio, comemora hoje o dia do teatro**. Folha de Londrina, Londrina, Sábado, 26 mar. 1977. Não consta o nome do entrevistador.

RIDENTI, Marcelo. **O Fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SOBRE O AUTOR

Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes- UFU. Professor de Arte/Teatro no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA). São de sua autoria os artigos “Um exercício épico-dialético para uma crítica social em Tempo de Espera (1975)” (2020); “Tempo de Espera: história e resistência no teatro feito no maranhão nos anos de chumbo” (2019) e o livro “Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM): memórias e resistência de uma escola de teatro”. Atualmente desenvolve a pesquisa de doutoramento TEMPO DE ESPERA: intersecções estéticas e políticas no teatro amador em São Luís na década de 1970, no Programa de Pós-graduação em Artes/ICA/UFPA. É membro do Grupo de Pesquisa PERAU- Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq e do Grupo de Estudo e Pesquisa em Arte Educação-IFMA/CNPq. É ator e pesquisador do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho/MA.

E-mail: gilsantins@gmail.com

Recebido: 27/05/2020

Aprovado: 07/06/2020