

## TEMPO DE ESPERA: HISTÓRIA E RESISTÊNCIA NO TEATRO FEITO NO MARANHÃO NOS ANOS DE CHUMBO

Gilberto dos Santos Martins  
Doutorando em Artes/UFPA/ICA/PPGARTES  
Professor de Teatro do Instituto Federal do Maranhão-IFMA  
Email: gilsantins@gmail.com

### RESUMO

O objetivo da comunicação é refletir uma das mais inusitadas encenações feitas no Maranhão em 1975: Tempo de Espera. Escrita e dirigida pelo ator e diretor Aldo Leite (1941-2016), produzida no âmbito do Grupo Mutirão, *Tempo de Espera* trata de um núcleo familiar do interior do Maranhão e denuncia, ainda que sem palavras, apenas gestualmente, por considerar desnecessária a palavra para algo que falta palavras descrever, a miséria sofrida pelos que "esperam" um socorro do governo. Uma das mais recorrentes memórias do teatro maranhense, essa encenação foi sucesso em todos os festivais de teatro de então no Brasil e foi escolhida para representar o Brasil no Festival Internacional de Teatro de Nancy, em 1977, um dos mais prestigiados festivais europeus entre os anos de 1963 e 1983. O seu caráter político e militante na denúncia da corrupção no Brasil e que resulta em injustiças sociais, a fez encerrar suas atividades em 1978. Censurados no Brasil e na Europa, *Tempo de Espera*, tornou-se um marco no teatro engajado feito no Maranhão. A pesquisa, que está em andamento, busca compreender as marcas dessa encenação no contexto teatral maranhense e dialogar com as possibilidades conceituais advindas dos discursos estéticos e políticos produzidos a partir de tal fenômeno. O trabalho toma como corpus, no constructo de sua narrativa, as memórias, as críticas e as matérias jornalísticas que noticiaram esse fenômeno entre os anos de 1975 e 1978.

**PALAVRAS CHAVE:** Teatro Brasileiro, Teatro Maranhense, Memória.

Um discurso que há muito vem chamando nossa atenção acerca do teatro maranhense e sobre o que se disse sobre esse, é a ideia que o poeta maranhense Nauro Machado (1935-2015) expõe em seu artigo de 13 de abril de 1991, publicado no Jornal *O Estado do Maranhão*. Em poucas palavras, ele resume a atmosfera cênica de São Luís no século XX, ao fazer uma espécie de apanhado geral, principalmente porque essa reflexão foi feita já na última década desse mesmo século. Machado (1991), assim, diz:

O teatro maranhense, por muitos anos, dezenas de anos, viveu, exclusivamente do que poderíamos chamar de tutela culturalmente

desinformada e amadorística no seu pior sentido, ou seja: na improvisação inconsequente e secundária de textos e encenações por grupos inexpressivos.<sup>1</sup>

Logo em seguida, dispara: “Reynaldo Faray, Aldo Leite e Tácito Borralho são os nomes de maior expressão na direção cênica maranhense por serem, os três, possuidores daquele crivo indispensável para a realização de qualquer projeto cultural”<sup>2</sup>. Para o poeta, nessa ocasião crítica, as ocorrências do teatro levadas aos palcos em São Luís entre a primeira e segunda metade do século XX eram desprovidas de uma consciência da técnica, do uso dos elementos da cena de maneira potente e, claro, não correspondentes aos anseios do público local de então. Mais adiante no mesmo artigo, o autor endossa a importância de três figuras que se mostraram fundamentais para a renovação cênica teatral maranhense: Reynaldo Faray, Aldo Leite e Tácito Borralho. Segundo o crítico, eles “são os nomes de maior expressão na direção cênica maranhense por serem [...] possuidores daquele crivo indispensável para a realização de qualquer projeto cultural”.<sup>3</sup>

A concepção de Nauro Machado é um aperitivo para se revisar toda a história do teatro em São Luís desde o alvorecer do século XX ao período histórico no qual foi produzido esse discurso. Mas, por que Machado fala dessa forma das produções teatrais em São Luís? Por que elege, exatamente, esses encenadores como “os nomes de maior expressão na direção cênica maranhense”, e que “crivo indispensável” é esse que se refere? Tudo isso nos demanda pesquisa, burilar o que ainda se encontra na superfície da geleira. E uma última pergunta, não menos importante, mas essencial para compreensão desse discurso: quem foi Nauro Machado e qual foi a sua formação para que emita uma determinada concepção de teatro que destoava da praticada pelos seus contemporâneos? Na tentativa, não só de compreender o que fora mencionado acima, mas problematizar um período fértil de produções em São Luís e no Brasil e a associação dessa fertilidade a um fenômeno, é que nos deteremos na obra de Aldo Leite, *Tempo de Espera*.

---

<sup>1</sup> MACHADO, Nauro. O teatro maranhense e o Arthur Azevedo. Jornal O Estado do Maranhão. São Luís, 13 abril, 1991, p.13.

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Idem.

*Tempo de Espera*<sup>4</sup> é um texto-roteiro criado pelo ator, autor, diretor, dramaturgo e professor maranhense, Aldo Leite (1941-2016), no ano 1975, em São Luís. A obra se tornou conhecida e “aclamada” em diversos festivais e críticas brasileiras e estrangeiras pela sua encenação, dirigida pelo próprio autor, inicialmente sob a sigla da AMAI (Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais) em 1975 e, posteriormente, pelo Grupo Mutirão entre os anos de 1975 a 1978 (LEITE, 1989, p74). Essa encenação pode ter sua história visualizada na crítica de Alberto Guzik ao *Jornal da Última Hora* em 27 de junho de 1976, quando de sua apresentação no Teatro Aplicado na cidade de São Paulo:

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.<sup>5</sup>

Aldo Leite, ao desvelar o seu processo de criação do texto e da encenação de *Tempo de Espera* nos revela que a criação partiu da elaboração de um questionário situacional nas regiões que havia sido implantado o projeto MOBREAL<sup>6</sup> no Maranhão que visava à identificação da real atuação desse projeto nessas comunidades, as quais o

---

<sup>4</sup> Esse trabalho, entre os anos de 1975 e 1978 esteve em diversos festivais de teatro, sobretudo amadores, no Brasil, França (Paris), Holanda (Amsterdan, 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.

<sup>5</sup> GUZIK, Alberto. A Colheita da espera. *Jornal da Última Hora*, São Paulo, 27 junho. 1976.

<sup>6</sup> “O Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização) foi criado em 1967. Instituído como um órgão autônomo em relação ao Ministério da Educação (MEC), era responsável pela orientação pedagógica e produção do material didático, que coordenava diversas 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. 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 também sua integração à comunidade e ascensão social.” (HENRIQUES; BARROS; AZEVEDO, 2006, p. 17).

Teatro Experimental do Maranhão (TEMA) já vinha realizando apresentações teatrais (LEITE, 1989).

Em relação à criação do texto-roteiro de Leite, em 1975, incorremos num primeiro desacordo de memória: o nome da peça foi inserido quando de suas primeiras viagens ao interior do estado do Maranhão pelo Programa de Atividades Culturais do MOBREAL. A determinação dessa peça pode ser insignificante para o leitor, mas numa tentativa de reflexão histórica de um fenômeno ela é fundamental, uma vez que o governo federal de então, 1975, não só lançava mão de parcerias com as prefeituras e seus incentivos pecuniários, como abria espaço para que elas determinassem o tipo de espetáculo a ser encenado nas cidades, logo, não poderia ser qualquer texto.

Em sua dissertação de mestrado *O Processo de Criação de Tempo de Espera*, 1989, Aldo Leite diz que o texto foi criado em 1975 a partir do momento que passou a fazer parte do elenco de *O patinho Torto* de Coelho Neto sob a direção de Reynaldo Faray no Teatro Experimental do Maranhão (TEMA). Essa mesma informação é encontrada em seu livro *Memória do Teatro Maranhense* de 2007, com a mudança do texto de Coelho Neto para o de Martins Pena, *Quem Casa, Quer Casa*. Como sabemos, a década de 1970 passava por uma política censória radical e até textos que não refletiam questões políticas e sociais eram crivados de cortes e/ou seu total impedimento. Assim, cabe a averiguação desse dado ao longo da pesquisa.

A obra, tanto escrita, quanto a encenada, escapa a ordem comum da representação teatral do período que foi feita no Brasil. Assentado nas teorias de Paulo Freire, nas discussões políticas obtidas durante sua graduação na Universidade de São Paulo e a sua constatação de incompatibilidade da propaganda governamental com a realidade, Leite escreve um texto-roteiro não linear, sem relações intersubjetivas claras, fragmentada, e sem, talvez a característica que perturbou a muitos durante todo o século XX nas diversas discussões acerca do Teatro Moderno, a palavra falada (textocentrismo), inóspita, aberta a diversas possibilidades interpretativas.

Com relação à palavra, Clóvis Garcia (2006) destaca que a linguagem oral foi uma invenção fundamental na comunicação humana, e que a herança classicista do

nosso teatro o tornou, ao longo do tempo, verborrágico. Mas que essa mesma “palavra” não foi fulcral ao entendimento da encenação. Além disso, o diretor apresentou uma realidade na qual as pessoas, em sua inanição e inércia, perdiam as forças para falar, dizer algo; e que, concordando com Aldo Leite, “qualquer palavra por ele colocada nos personagens resultaria artificial e demagógica” (GARCIA, 2006, p. 163-164). Segundo o encenador paraibano Duílio Lima (2006), *Tempo de Espera* propõe “um novo modelo de inscrição cênica em que a corporeidade dos atores também se faz cena, sendo compreendida como mais um material dramaturgico juntamente com o texto e os demais elementos cênicos” (LIMA, 2016, p.168)

Arrabal 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” (1980)<sup>7</sup>. O autor abre mão da comunicação por meio da linguagem e, conforme expressa a crítica Tânia Pacheco (1976), limitando-se a seres que “chocam, agriem no seu silêncio, (...) que tem um inexorável poder de fazer pensar. (...) o que mais choca é a total incomunicabilidade desses seres” (p.259).

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 apud LEITE, 1989, p. 83).

Além da ausência da palavra, Leite opta por elementos que traduzem os aspectos do ambiente de uma casa simples no interior (signos que se traduzem por si só). Realidades paralelas são constantemente atiradas ao público: um velho que tosse repetidas vezes, uma mulher que dá a luz a um morto, um homem que sem sucesso volta da pesca sem nada, uma menina que coleciona na parede fotos de artistas, representando uma ilusão, uma utopia, uma transcendência daquela realidade de miséria, quando por fim é salva por um caminheiro. E tudo isso embalado pela voz empolgante, sedosa, cheio de vigor de um locutor a rifar produtos no largo da igreja.

---

<sup>7</sup> ARRABAL, José. *Tempo de Espera*. Revista O percevejo. Rio de Janeiro. 2001-2002.

Realidades, mundos, atmosferas. Leite não se cansa na encenação de engendrar elementos que façam pensar.

Em termos de forma e conteúdo, Leite foge do dito “teatrão”, abre espaço para a pesquisa com os atores no espaço que inspirou o roteiro, mas, também, não abre mão da pesquisa da criação das personagens, algo inédito naquele período na cidade de São Luís. Todos os atores experimentaram todos os personagens antes de se apropriarem de um. Os atores mergulharam na árdua tarefa da expressão de tons, matizes, intenções, atmosferas, dores, sem o uso da palavra. A ausência da palavra tem relação com a década do silêncio, 1970? Com a obrigatoriedade de permanecer no silêncio pós AI 05? Quais possibilidades de discursos outros podem advir dessa ausência da palavra, para além de um recurso cênico?

*Tempo de Espera* foi uma das poucas encenações teatrais maranhenses com projeção nacional e internacional, de então, e, não raro, mencionada como símbolo do teatro maranhense na década de 1970, ao lado de *Os Sete Encontros do Aventureiro Corre-terra, ou O Cavaleiro do Destino*<sup>8</sup> de Tácito Borralho (SANTOS, 1998). É importante salientar que há uma profunda relação de complementariedade entre o texto e a cena, uma vez que esse apenas produz sentido e evidencia sua potência, em termos teatrais, na encenação.

O crítico teatral maranhense, Ubiratan Teixeira (1931-2014) em sua crítica escrita no Jornal *O Estado do Maranhão* em 01 de dezembro de 2000, utiliza expressões bastante fortes ao se referir a *Tempo de Espera*:

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 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. (TEXEIRA, 2012, p.167)

Ubiratan Teixeira, um dos mais expressivos críticos de teatro no Maranhão, ao longo do século XX, já havia destacado o perfil artístico de Aldo Leite em outros momentos, considerando-o um exímio “estripador de órgãos vitais da sociedade”(1989,

---

<sup>8</sup> Tácito Borralho realiza um estudo ontológico do homem maranhense e sua relação com o mito; narrativa cordelesca do imaginário (LEITE, 2007, p. 217).

p. 05). Teixeira (1989) pondera seu discurso ao afirmar que nem tudo que Aldo Leite havia escrito até 1989 era bom, porém afirma que esse artista passava por uma crescente evolução nas artes cênicas, sobretudo após *Tempo de Espera*.

Teixeira (2012) analisa *Tempo de Espera*, numa perspectiva política e estética. No entendimento do crítico, o nível de complexidade da obra estava superior às produzidas até então no Maranhão. Essa leitura da obra de Aldo Leite nos leva, novamente, para a mesma discussão que iniciamos neste texto, a partir do que diz o poeta Nauro Machado (1991). A qual conjunto dramaturgico Teixeira (2012) referia-se? O crítico acredita que a partir de *Tempo de Espera*, passando por *Aves de Arribação* e *O Castigo do Santo*, Leite aperfeiçoa sua escrita e preocupação com a forma e o conteúdo de seus textos, e dispensa um tratamento dramático exemplar a cada novo texto (TEIXEIRA, 1989).

Para Ubiratan Teixeira, Leite, com seus textos, especialmente *Tempo de Espera*, “consegue fustigar até a exaustão o estágio de corrupção a que chega o seu mítico país” (TEIXEIRA, 1989, p.05), com suas obras. Interessante pensar a validação dessa obra pelo “planeta lá de fora”, expressão que significa a circulação por festivais no Brasil e no exterior. A expressiva premiação desse espetáculo e sua itinerância pelos festivais de teatro e temporadas produziram discursos que versavam desde a sua relação com a atmosfera política e social de então a elaborações de analogias estéticas que fortaleceram a sua imagem. Segundo Aldo Leite (1989), a crítica especializada que se debruçou sobre essa encenação foi significativa “que desde o primeiro momento contribuiu em todos os níveis para a carreira bem sucedida do espetáculo” (p. 89). Afirma ainda que, “no Brasil, não houve um só crítico teatral que não escrevesse elogiando o nosso trabalho” (2007, p. 200).

Diversos críticos escreveram sobre *Tempo de Espera* e imprimiram discursos e possibilidades de compreensão macro e micro acerca das principais discussões na esfera da historiografia do teatro, sobretudo no que diz respeito ao teatro moderno e político brasileiro- o que neste momento estamos iniciando como objeto de estudo. Nomes da crítica teatral brasileira do século XX, como: Alberto Guzik, Tânia Pacheco, Fausto

Fuser, Clóvis Garcia, Sábato Magaldi, Yan Michalski ficaram, igualmente, surpresos com a montagem, além dos estrangeiros. Fizeram considerações, naturalmente assentados em suas convicções acerca da arte, da estética, da política, produzindo sentidos outros, provavelmente, diferentes dos que se imaginou quando a encenação foi criada.

Alguns pontos relevantes podem ser observados na leitura das críticas feitas ao nosso objeto: 1) Uma produção de um espetáculo de grande impacto estético-político fora da redoma das artes cênicas brasileira no século XX (Rio-São Paulo); “é a montagem mais séria e mais forte do atual panorama paulista”, diz a escritora e dramaturga Tânia Pacheco no Jornal *O Globo* de 1976; 2) O caráter amador do grupo, na contramão do panorama do teatro paulista e carioca, onde as produções eram feitas dentro da estrutura empresarial e, portanto, privilegiando determinadas formas de se fazer teatro e 3) a criação a partir de uma temática local/ regional/ nacional aproveitando particularidades do povo brasileiro, mas também universais.

A crítica do espírito-santense José Arrabal, encontrada na publicação do texto de Leite em 1980 quando de sua apresentação no Teatro Cacilda Becker, nos mostra caminhos de discussões bastante profícuos. O autor enfatiza o fato de a encenação ter sido feita por um grupo que, estruturalmente, se configurava como “não- empresarial”. Característica de boa parte das produções realizadas no eixo Rio-São Paulo naquele período, o empresarial, o crítico Fernando Peixoto acredita que esse tipo de teatro “se fortalecem no campo da produção, tratam o teatro apenas como mercadoria. (...) passa a ser um simples investimento sem outras implicações, (...) objetivo central é evidentemente o lucro”. (PEIXOTO, 1977, p. 106)

Aldo Leite (1989) creditou à crítica especializada uma importância fulcral para o sucesso desse trabalho, uma vez que, sem ela, jamais, segundo o autor, teriam sido convidados a apresentar nos mais diversos teatros do Brasil. Leite, que entendia que o processo de amadurecimento da encenação ocorreu pelo contato com o público, destaca que as leituras e a observância das considerações dos críticos foi de fundamental importância. Ele sabia que as reflexões que estavam sendo feitas ao seu trabalho não



vinham de simples frequentadores de teatro, mas estudiosos que, ao mesmo tempo pasmos, eram produtores vorazes de pensamentos e análises teóricas que poderiam ser revertidas no melhoramento do seu trabalho. Nesse sentido, o autor revelou humildade e vontade de crescimento acompanhando os olhares produzidos a partir de sua obra.

Em 1977 *Tempo de Espera* parte para uma grande turnê internacional que coroa o sucesso desse trabalho, passando por Nancy, Tomblaine, Paris, Lilly, Munique, Colônia, Mettingen, Amsterdã e Rotterdã. O foco desse “ir a outro planeta” seria a participação no XVI Festival Mundial de Teatro, ocorrido na cidade francesa de Nancy, entre os dias 28 de abril a 02 de maio de 1977.

O enviado especial da *France-Presse*, Horácio Magnasco, ao Festival de Teatro de Nancy na França em 1977, destaca na matéria do *Jornal Última Hora*: “Sucesso brasileiro em Nancy”. Segundo Magnasco (1977),

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.<sup>9</sup>

O pesquisador e professor honorário da Université de Franche-Comté Besançon da França, ao realizar um estudo sobre a acolhida das encenações latino-americanas no Festival Internacional de Teatro de Nancy e no Festival de Teatro das Nações na França, afirma que, embora houvesse uma limitação de comunicação no que diz respeito à língua, foi a partir desses festivais que o teatro latino-americano começou a ser conhecido no território francês. “O público e a crítica não só tiveram a ocasião de conhecer uma amostra dos autores latino-americanos do século XX, mas puderam apreciar trabalhos de pessoas de teatro: encenadores, atores, técnicos e os comparar com os seus congêneres europeus” (OBREGÓN, 1992, p.100)<sup>10</sup>. Aldo Leite (1989) pondera essa questão colocando que o programa do espetáculo era escrito em francês, inglês e alemão situando o público no contexto geral da encenação.

---

<sup>9</sup> MAGNASCO, Horácio. Tempo de Espera divulgação: sucesso brasileiro em Nancy. Jornal Última Hora, São Paulo, 07 mai. 1977.

<sup>10</sup> “Le public et la critique n'ont pas seulement eu l'occasion de connaître un échantillon d'auteurs latino-américains du XX siècle, mais ils ont pu aussi apprécier le travail des gens de théâtre : metteurs en scène, acteurs, techniciens... et les comparer à leurs congénères européens.” (OBREGÓN, 1992, p. 100)

Essa questão da comunicação numa “língua padrão” é um dos grandes entraves da ausência de espetáculos brasileiros em festivais e mostras no exterior ainda hoje; o “euroamericancentrismo”, somado às escassas políticas de incentivos às produções brasileiras justificam a dificuldade de brasileiros participarem de uma grande rede de produtores de cultura no mundo. Devemos nos encaixar nos padrões linguísticos? Francamente, acreditamos que não. Nossas produções carregam uma poética que está intrinsicamente ligada ao nosso ser latino e modos de ver próprios de nossos corpos e experiências. Assim, com relação à participação de brasileiros no Festival de Teatro de Nancy e sua acolhida pela crítica francesa, Obregón (1992) faz uma reflexão sobre o modo de comparação das encenações latinas, nas quais os críticos, com algumas exceções, quase sempre partiam para analisar os trabalhos assentados na tradição francesa e/ou ocidental. Destaca-se que quando falamos de eurocentrismo e tradição ocidental, referimo-nos, sobretudo, ao pensamento francês e alemão; as duas grandes correntes influenciadoras do ocidente.

Obregón (1992, p. 103) nos adverte que para adentrar na análise dos espetáculos latinos é de fundamental importância levar em consideração o contexto latino do século XX, ou seja, os autores, suas peças e as suas condições de criação. Dessa forma, destoaria, ou pelo menos traria um atrito nas comparações realizadas pelos críticos franceses apenas baseando-se em referências europeias.

O Festival Internacional de Teatro de Nancy (1963-1983), segundo Obregón (1992), acolheu, majoritariamente, espetáculos latino- americanos de cunho crítico sócio político, “denunciando as enormes desigualdades existentes, os mecanismos opressores de poder, a sistemática violação dos direitos do homem, bem como a sutil ou abertamente dominação do **imperialismo americano**”<sup>11</sup> (p. 108). Caso que pode ser exemplificado por *Tempo de Espera*, na voz do *Journal Le Monde* de 26 de maio de 1977: “O Brasil sem cariocas, sem carnaval, o que não dança”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> “*Dénonçant les énormes inégalités existantes, les mécanismes oppresseurs du pouvoir, la violation systématique des droits de l’homme, ainsi que la dénomination subtile ou à visage découvert de l’impérialisme américain*”. (OBREGÓN, 1992, p. 108, grifo do autor, Tradução livre)

<sup>12</sup> “*Le Brésil sans cariocas, sans carnaval, celui qui ne danse pas*” (Tradução livre).

Segundo Hannie Alkema (1977), do jornal NRC Handelsblad (Amsterdã), de 02 de junho de 1977, *Tempo de Espera* representa uma realidade sem perspectiva:

Os movimentos deles são cansados, indolentes, num desespero resignante. Essa 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 da 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, guardar e mostra estes brasileiros sem alguma perspectiva de um futuro melhor, impotentes também de lutar para isso, pois, conforme o grupo, parte subdesenvolvida do povo brasileiro não luta, ela espera. A peça é a imaginação de uma impotência total. (LEITE, 1989, p. 165)<sup>13</sup>

As inúmeras falas produzidas e que nos levam a pensar a cena teatral maranhense e brasileira, revelam a importância dessa encenação. A pesquisa, ainda em fase inicial, 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.

A importância desse trabalho se dá na medida em que contribuirá com mais um capítulo da história e historiografia do teatro brasileiro e destacará um aspecto ainda pouco debatido de um episódio que marcou uma época tanto em termos locais quanto em termos nacionais. A escassa e esparsa bibliografia sobre o teatro maranhense também nos impulsiona a desenvolver este estudo. Discutir o teatro nacional é sempre necessário, contudo, colocar uma lupa nas diversas manifestações cênicas existentes na amplitude 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**. *Revista O percevejo*. Rio de Janeiro. 2001-2002.

---

<sup>13</sup> Tradução do professor Fernando Moreira (1930-1994). Fernando Moreira foi professor, dramaturgo, novelista e romancista maranhense.

GARCIA, Clóvis. **A crítica como ofício**/ Carmelinda Guimarães. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2006.

GUZIK, Alberto. **A Colheita da Espera**. Jornal da Última Hora, São Paulo, 27 jun. 1976.

HENRIQUES, Ricardo; BARROS, Ricardo Paes; Azevedo, João Pedro. (Orgs.). **Brasil Alfabetizado: Caminhos da avaliação**. Brasília: Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2006.

JOURNAL LE MONDE. **Une Sélection, Groupe Mutirão**. Paris, 26/05/1977.

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.

\_\_\_\_\_. **Memória do Teatro Maranhense**. São Luís: EDFUNC, 2007.

LIMA, Duílio Pereira da Cunha. **Encenação Tabajara (1975-2000)** [manuscrito]: memórias, tendências e perspectivas no teatro de João Pessoa- 2016.

MACHADO, Nauro. **O teatro maranhense e o Arthur Azevedo**. Jornal O Estado do Maranhão. São Luís, 13 abr. 1991.

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

OBREGÓN, 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".

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

PEIXOTO, Fernando. **Contradições e perspectivas do trabalho não- profissional no Brasil**. São Paulo. CONTEXTO, 1977.

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

TEIXEIRA, Ubiratan. Prefácio. In: **A Arca de Noé**. [ São Luís: 1989]. Programa de peça teatral.

\_\_\_\_\_. **Bastidores: crônicas de teatro**. São Luís: SECMA, 2012.