

Discursos sobre a formação do ator no século XX: Notas sobre a formação do ator no estado do Maranhão

Discourse on the actor training in the twentieth century:
Actor training notes from Maranhão State, Brazil

Ana Socorro Ramos Braga¹

Resumo

Este artigo trata da formação do ator no século XX no Maranhão, tomando como ponto de partida as entrevistas reunidas no livro *Memória do Teatro Maranhense*, de Aldo Leite (2007). Utilizo a noção de discurso de Michel Foucault (1997), para identificar quem fala, e o que essas falas revelam sobre a formação de atores e atrizes. Com esse objetivo, seleciono o que os entrevistados dizem sobre o ingresso no teatro, as habilidades ou tipos físicos solicitados pelos diretores, os grupos, os locais de ensaios e o período de tempo dedicado ao teatro, compondo um quadro de formação de ator. Por fim, aponto questões complementares ao que não foi revelado no recorte adotado por Aldo Leite, de modo a contribuir com a escrita da *memória do teatro maranhense* na perspectiva do ator e de sua formação.

Palavras-chave: Memória; teatro maranhense; LABORARTE; história; Grupo TEMA

Abstract

This article is the result of a survey of the actor/actress training in the twentieth century, in Maranhão State, taking as a starting point interviews with theater directors, compiled in the book "Memory of Maranhão Theatre" (Leite, 2007). Based on the concept of "discourse" (Foucault, 1997), I try to identify the speaker, and what those words reveal about the actor and actress training courses. For this purpose, I select what the respondents say about their entry into the theater studies, the skills or physical types requested by the directors, the theatre groups, rehearsal locations and also about the time they dedicated themselves to the theatre, composing an actor/actress training chart. At last, I point out some complementarians questions to what was not revealed in the approach made by Aldo Leite, in order to contribute to the writing of the memory of Theatre of Maranhão from the perspective of the actor/actress and his/her formation.

Keywords: Memory; Maranhão theatre; LABORARTE; history, TEMA; theatre group

E-ISSN: 2358.6958

¹ Profa. Dra. Departamento de Artes Cênicas - Universidade Federal do Maranhão (UFMA). anasocorrobraga1@gmail.com

Este artigo² tem como objetivo investigar os discursos sobre a formação de ator no século XX no Maranhão. O meu interesse é chamar a atenção para o trabalho do ator/atriz e para a sua formação. Assim, utilizo a noção foucaultiana de discurso para analisar as entrevistas com os diretores teatrais reunidas no livro *Memória do Teatro Maranhense*, de Aldo Leite (2007), e a partir delas, analisar também a produção de uma memória do fazer teatral: o que foi revelado e o que foi esquecido.

Para o filósofo Michel Foucault, os discursos contêm relações de poder e seus conteúdos determinam o papel de indivíduos ou de grupos na ordenação social. No teatro, pelo fato de os atores utilizarem seus corpos em cena, o uso de convenções em uma determinada época, as atitudes, gestos, inflexões de voz, dentre outros, podem ser compreendidos como discursos sobre seus corpos. Daí a necessidade de se compreender como são construídos e por quem. No livro *Vigiar e Punir* (1997), Foucault trata das práticas disciplinares, denominadas de *tecnologias disciplinares*³, para pensar sobre a produção de um tipo específico de corpo, o *corpo dócil*, o que me motivou a construir a perspectiva adotada, que é a de identificar nas falas dos entrevistados os motivos que particularizam as formas de ingresso no teatro, os modos de atuação e as concepções de formação de ator.

Cabe mencionar como eu fiz a utilização dessa noção de *discurso*, uma vez que Michel Foucault oferece algumas pistas de análise, dentre elas a de dar maior atenção aos detalhes, aos arranjos sutis, às pequenas astúcias dotadas de grande poder de difusão, às aparências insuspeitas. Para apreender os discursos, realizei o seguinte procedimento: leitura e recorte das falas sobre formação de ator, separando-as dos outros assuntos tratados nas entrevistas; construção de uma tabela contendo os seguintes dados: nome, ano de nascimento ou morte, dados sobre a iniciação no teatro, atuação em grupo de teatro, falas sobre ensaios, corpo e sobre preparação de ator para a cena⁴.

Sobre como Aldo Leite organiza as suas e as outras falas

Em seu livro *Memória do Teatro Maranhense*, Aldo Leite se propõe a fazer um panorama do teatro maranhense no século XX. O livro é dividido em duas partes: uma em torno da contextualização histórica, e a outra em torno de entrevistas com diretores de teatro. Na primeira parte, o autor inicia o texto com o teatro no Maranhão no século XIX. Em seguida, Leite trata do teatro no Brasil e no Maranhão durante o século XX, estabelecendo algumas correspondências entre o plano nacional, em especial

2 A primeira versão deste artigo foi apresentada na disciplina "Discursos e Técnicas de Treinamento de Ator no Século XX", ministrado pela profa. Dra. Maria Brígida de Miranda no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do estado de Santa Catarina (UDESC), no ano de 2015.

3 As práticas disciplinares, de acordo com Foucault (1997, p.126), são "métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade". Essas práticas, segundo ele, se consolidaram a partir do século XVIII e se transformaram em "fórmulas gerais de dominação" (Foucault, 1997, p.126). De acordo com sua análise do século XVIII, o que há de novo em relação às formas já vigentes em séculos precedentes é que as novas práticas se mostram mais eficazes, pois têm como função fabricar corpos submissos e exercitados, que denominou de corpos dóceis, conforme conceitua: "É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado" (Foucault, 1997, p.126).

4 Esse quadro foi produzido com base nos critérios inicialmente selecionados, tais como: quem fala, e o que essas falas revelam sobre as formas de ingresso na atividade teatral, os percursos de formação de ator, as habilidades ou tipos físicos solicitados, os locais de ensaios e o período de tempo dedicado à atividade teatral.

Rio de Janeiro e São Paulo, e o local, São Luís, a capital do *estado do Maranhão*. Para falar, como mencionado pelo próprio autor, com “precisão crítica” sobre o teatro feito no Maranhão, ele utiliza uma crônica de Nauro Machado (1935-2015)⁵, cujo principal ofício era a poesia, mas que incursionava eventualmente pela crônica literária e teatral. Além de Nauro Machado, outra referência utilizada é Ubiratan Teixeira (1931-2015), em um texto publicado no programa da peça *A Arca de Noé* (1989)⁶. Ubiratan Teixeira era diretor e crítico teatral, escritor e membro da Academia Maranhense de Letras e, em função disso, é, também, um dos entrevistados (Leite, 2007). Depois, Leite descreve a experiência do grupo Teatro Experimental do Maranhão (TEMA) e conclui esta primeira parte do livro com um capítulo escrito por Tácito Borralho⁷, em que este dá especial destaque ao teatro que era realizado em São Luís nos anos 1970, enfatizando a criação do Laboratório de Expressões Cênicas (LABORARTE). Na segunda parte do livro, encontram-se as entrevistas.

A leitura que Aldo Leite faz do contexto maranhense é mediada pela fala desses outros autores, que comungam com ele da ideia de que existia um modelo de teatro antes e depois de Reynaldo Faray⁸, estabelecendo, a partir dele, os antecessores e/ou reformuladores da cena maranhense. Desse modo, a crônica de Nauro Machado selecionada por Leite, elege Reynaldo Faray, Aldo Leite e Tácito Borralho, precedidos por Fernando Moreira⁹ e João Mohana¹⁰, como os nomes de maior expressão da direção cênica maranhense da segunda metade do Século XX¹¹. Conforme Machado argumenta: “[...] por serem, os três, possuidores daquele crivo indispensável à realização de qualquer projeto cultural [...] pela continuidade do trabalho, visão crítica a nortear-lhes até mesmo a escolha dos textos” (Machado apud Leite, 2007, p. 41).

Na sequência, Leite cita Ubiratan Teixeira, para quem “[...] os grandes e densos capítulos ficarão com João Mohana, Fernando Moreira e Aldo Leite” (Teixeira apud Leite, 2007, p. 43). Machado faz uma comparação entre os três, com destaque para Aldo Leite, que, em sua visão, “[...] não constrói tipos, como encenador brilhante que também é ele estrutura espetáculos e sua grande preocupação é o palco” (Machado apud Leite, 2007, p. 43). Como se pode perceber, o próprio Aldo Leite está envolvido nos episódios narrados, ocupando posição de centralidade, isto é, de protagonista. Protagonista que ocupa a posição de observador, organizando, a partir destas posi-

5 Poeta nascido em São Luís, em 1935 e falecido em 28 de novembro de 2015. Recebeu dentre outros, prêmios da Academia Brasileira de Letras e da União Brasileira de Escritores. Alguns dos seus mais de trinta livros de poemas foram traduzidos e publicados em alemão, francês e inglês.

6 Texto de Aldo Leite, com Direção de Tácito Borralho.

7 Tácito Freire Borralho, ator, diretor, dramaturgo, bonequeiro e professor de teatro nascido no município de Primeira Cruz em 07 de agosto de 1948. Estudou o curso ginasial no colégio Ateneu Teixeira Mendes em São Luís e Teologia no Instituto de Teologia do Recife (PE), que interrompeu em 1971, graduando-se posteriormente em Filosofia pela UFMA. Fez pós-graduação em Artes pela ECA-USP em mestrado (2000) e doutorado (2012). Desde 2004 é professor vinculado ao Departamento de Artes da UFMA e Diretor Artístico da COTEATRO.

8 Ator, diretor, bailarino, coreógrafo e professor de balé, nascido no município de Cururupu em 09 de dezembro de 1931, falecido em 18 de fevereiro de 2003, em São Luís, aos 72 anos. Seu nome é associado ao teatro e ao balé clássico no Maranhão, sendo importante para a formação de gerações de atores e bailarinos que depois tornaram-se professores dessas e de outras linguagens artísticas.

9 Professor de literatura do Departamento de Letras da UFMA. Escreveu um ensaio *Aspectos da Dramaturgia brasileira contemporânea*, contos, o romance *Desenhos na Parede*, e 13 peças de teatro. Nasceu em São Luís, em 1930 e faleceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1994.

10 Nasceu em 1952 no município de Bacabal e faleceu em 1995, em São Luís. Médico e sacerdote. Romancista e teatrólogo, foi vencedor do V Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras, em 1952, com *O Outro caminho*, na categoria melhor romance.

11 A crônica intitulada *O Teatro Maranhense e o Arthur Azevedo* foi publicada no jornal *O Estado do Maranhão*, no dia 13 de abril de 1991.

ções, a produção de um discurso coletivo por meio de crônicas, artigos e entrevistas de outros vinculados ao campo teatral e literário, como é o caso de Nauro Machado, Tácito Borralho, Ubiratan Teixeira e de Arlete Nogueira da Cruz. Esta última também é poetisa e dirigiu o Teatro Arthur Azevedo, a principal casa de espetáculos maranhense, no período de 1971 a 1979. Cruz escreve um pequeno texto na orelha do livro de Leite.

A posição do autor alterna entre a de ator, dramaturgo e diretor. Todavia, há uma preferência pela produção do olhar a partir da função de diretor/dramaturgo, nomeando, nessa categoria, os entrevistados que viveram experiências semelhantes. Desse modo, as memórias são coletivizadas, mantendo-se, no entanto, a sua autoria. Aldo Leite utilizou material do seu arquivo pessoal que constituiu e aprimorou em projeto de pesquisa que precedeu à publicação do livro¹². Esta opção demonstra outra posição ocupada por Aldo Leite, a de professor pesquisador que visa deixar para as gerações subsequentes o que foi vivido por ele e recriado por meio da escrita de suas memórias. Destaca-se, desse modo, a ampla utilização de imagens do arquivo que reuniu ao longo de sua trajetória¹³: fotografias, cartazes e programas das peças de teatro, dentre outros. Estas seriam as fontes históricas do teatro que, no contexto da *Memória do Teatro Maranhense*, ilustram e testemunham os eventos narrados.

Nas entrevistas, os discursos sobre o ator surgem entremeados a outros assuntos, uma vez que as perguntas diferem entre os entrevistados, e não são direcionadas ao trabalho do ator. Sigo, pois, a sequência cronológica¹⁴ adotada pelo autor na construção da *memória do teatro maranhense* no século XX, seguindo a seguinte ordem de entrevistas: Jamil Jorge (1916-2012), Cecílio Sá (1913-2015), Fernando Moreira (1930-1994), Ubiratan Teixeira (1931-2014), Reynaldo Faray (1931-2003), Aldo Leite (1941-2016), Tácito Borralho (1948), Nelson Brito (1953-2009), Cláudio Silva (1956), Domingos Elias Tourinho (1957) e Américo Azevedo Neto (1941).

Memórias sobre a formação do ator

A primeira entrevista é a de Jamil Jorge, que se iniciou no teatro em um grupo na Igreja do Carmo, e mais tarde, foi presidente da Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais (AMAI), da qual também foi secretário, tesoureiro e ator. Ao ser perguntado se fez algum curso na área de teatro ou outro tipo de formação específica, Jorge respondeu que fez um curso de direção com um professor que passou em São Luís em 1954, ao qual não menciona o nome, mas avalia que: “[...] pelo menos o sujeito adquire um pouco de conhecimento, mas não é só! Tem que ler muito, praticar” (Jorge apud Leite, 2007, p. 104). Acerca da seleção de ator para participar das peças, ele afirma que: “O teste era botar um com o outro contracenando. Só se dava

12 Ele menciona, na introdução do livro, que iniciou a pesquisa no Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão, em 1991, com o professor Jaime Furtado (1957-1999). Os bolsistas desse projeto foram: Inaldo Lisboa, Jorge Milton Ewerton Santos e Franklin José Carneiro Neto. Inaldo recentemente dirigiu o documentário *No Palco com Aldo Leite* (2018), disponível no seguinte endereço: <https://youtu.be/1LVAKjzlfDk>

13 Sobre a constituição e preservação dos acervos de interesse para a história do teatro, classificação e utilização em pesquisas e fontes de informação, consultar o texto de Azevedo (2017). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/138669/137196/> Acesso em: 21 ago. 2019.

14 A exceção à ordem cronológica fica por conta de Américo Azevedo Neto, nascido em 1941. Suponho que ele não foi considerado por Aldo Leite como diretor de teatro. Já Fernando Moreira não atuou como ator e nem como diretor e em sua entrevista não faz referência ao trabalho do ator. Aproveito para informar que as datas de falecimento foram atualizadas por mim no presente artigo.

a ideia e aí eles desenvolviam. Dava-se importância à impostação de voz, à dicção, à maneira de gesticular” (Jorge apud Leite, 2007, p. 107). Sobre como era o contato da AMAI com outros grupos, Jamil Jorge mencionou que, na sua época, os grupos eram efêmeros e que, somente depois da AMAI, é que se criaram outros grupos, como o de Cecílio Sá. Jorge mencionou ainda que havia rivalidades entre os grupos, e que isso só acabou quando Reynaldo Faray chegou a São Luís, pois, na sua visão, “ele moralizou um pouco o teatro, porque os ingressos eram vendidos para as pessoas da sociedade, através do Clube das Mães” (Jorge apud Leite, 2007, p. 108). Respondendo sobre como vê o teatro “hoje”, ele compara os atores do seu tempo com os dos novos grupos:

Tecnicamente, alguns grupos superam os grupos antigos, mas em comparação ao modo de representar, os antigos eram mais convincentes, mais espontâneos, mais realistas... Eu não estou dizendo que Aldo Leite, Reynaldo Faray, Tácito Borralho não sejam bons atores, até porque para mim, só tem eles três. O resto é secundário. E tem algumas meninas, a Leda e a Lúcia Nascimento. Os outros, não levantam uma peça. Antigamente, os amadores eram obrigados a entender o papel. Tinha um ponto que ia dando as falas e os atores representando normalmente. (Jorge apud Leite, p. 108).

Destaco a comparação que Jamil Jorge faz do modo de representar que, para ele, é o mais realista, uma vez que separa os atores que conseguem, mesmo sem o ponto, ser mais convincentes e espontâneos. Para ele, o ponto ainda se constituía em um instrumento válido de apoio à interpretação. É possível perceber que, quanto ao modo de representar, ele estabelece uma hierarquia dos atores principais sobre os demais.

A entrevista seguinte é de Cecílio Sá, cujo interesse pelo teatro teve origem na Escola Técnica Federal do Maranhão (hoje IFMA, Instituto Federal do Maranhão). A exemplo de Jamil Jorge, ele ingressou no grupo de teatro da Igreja do Carmo, um ponto em comum entre suas trajetórias. Sá costumava assistir aos espetáculos das companhias de teatro que vinham do Rio de Janeiro para São Luís da torrinha do Teatro Arthur Azevedo, cuja entrada lhe era facilitada pelo porteiro chamado “Velho Paixão”. Depois, Sá relatou que passou a atuar no teatro quando fundou, junto com outros artistas da comunidade, o grupo no bairro de São Pantaleão, que fica próximo ao centro da capital, São Luís. Ressaltou, que antes da fundação do grupo, já havia movimento teatral naquele bairro, como brincadeiras que saíam na rua indo de casa em casa, ou utilizando como espaço de representação o interior dessas casas ou os quintais. Essas brincadeiras eram, segundo ele, escritas por Bibi Geraldino, codinome de Benedito Amâncio de Souza. A partir de 1932, o Grupo Teatral Ateniense do qual foi criador e diretor, montou regularmente, no período da Semana Santa, os dramas da Paixão de Cristo. Ao ser perguntado se era fácil conseguir atores, ele respondeu que:

[...] 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 em casa e deixar de volta. (Sá apud Leite, 2007, p.118-9)

Questionado se não havia interesse de montar outros textos de autores maranhenses, ele respondeu da seguinte maneira:

[...] acontece que este teatro, feito à base da comunidade, feito na rua, não tinha a pretensão de ser teatro ou fazer o teatro em termos artísticos propriamente dito. Fazíamos uma brincadeira, como diversão, e uma peça de autores consagrados estava acima de nossa concepção. Então, a gente fazia as coisas que estavam enquadradas dentro da realidade popular e das nossas possibilidades. (Sá apud Leite, 2007, p. 120)

Cecílio se mostrou seguro do tipo de teatro que fazia em consonância com os temas de interesse da comunidade e com o calendário litúrgico da igreja católica, em cujas dependências realizavam os ensaios e apresentações. Ele comentou de modo perspicaz sobre uma crítica que Ubiratan Teixeira fez ao seu trabalho, retrucando do seguinte modo: “Feliz de quem ainda o crítico diz alguma coisa. É sinal de estar bonito com ele” (Sá apud Leite, 2007, p. 123).

A entrevista seguinte é justamente a de Ubiratan Teixeira, que atuava como colunista do jornal *O Estado do Maranhão*. Em sua entrevista, relatou com riqueza de detalhes como iniciou no teatro após a passagem de Henriette Morineau por São Luís, que trouxe em seu repertório um espetáculo para crianças, que motivou o artista plástico J. Figueiredo a criar o grupo de teatro *Teatrinho dos Novos*, onde estreou. Contudo, o ponto alto da sua formação ocorreu quando Paschoal Carlos Magno, à época cônsul do Brasil na Itália, passou por São Luís para divulgar o Teatro do Estudante do Brasil¹⁵. Ubiratan relatou que, na ocasião, ele participava do grupo de *Teatro de Ação Católica*¹⁶ e, no decorrer do processo de ensaios, passou de ator para diretor. O grupo fez uma apresentação da peça *A Comédia do Coração*, que foi assistida por Paschoal, o qual, ao final, teve a seguinte reação, contada por Ubiratan,

[...] ele não só fez questão de subir ao palco para abraçar o elenco e tecer rasgados elogios ao trabalho, como me convidou publicamente para participar, no ano seguinte, de um grupo de artistas e estudantes que passariam uma temporada na Europa vendo grandes espetáculos e estudando teatro. (Teixeira apud Leite, 2007, p. 153-4)

Sobre a viagem para a Itália como integrante no grupo de artistas organizado por Paschoal Carlos Magno, no ano de 1954, Ubiratan falou pouco na entrevista e se limitou a dizer que teve aulas de direção no Instituto de Arte Dramática ProDei, em Roma, com o cineasta Federico Fellini, e, em Milão, acompanhou os ensinamentos do diretor Silvio D’Amico, no *Piccolo Teatro di Milano*, durante a montagem da peça *Nostro Milano* (Teixeira apud Leite, 2007, p. 154). Ubiratan Teixeira não deixou claro se, de fato, fez um curso com Silvio D’Amico. Teixeira menciona na entrevista alguns ensinamentos provavelmente de direção, sem fazer referência a qual foi a sua participação na montagem da peça *Nostro Milano*, dirigida por Giorgio Strehler¹⁷. De volta a

15 De acordo com TEIXEIRA (2005), fundado por ele em 1938, encenando textos de Shakespeare, Sófocles, Eurípedes, Ibsen, Martina Pena e revelando grandes atores para a cena nacional.

16 Teixeira comenta que este grupo foi criado por iniciativa de João Mohana, que ainda era seminarista, com o apoio do Arcebispo de São Luís, Dom José de Medeiros Delgado, que também apoiou a criação de um palco com plateia ao ar livre no quintal do Palácio Arquiepiscopal.

17 De acordo com Camila Paula Camilotti (2014), Giorgio Strehler foi um dos três fundadores do Piccolo Teatro di Milano, inaugurado em 14 de maio de 1947 com o espetáculo de Máximo Gorki. Segundo esta autora, atualmente, este teatro chama-se Teatro d’Europa, mas supõe que o nome Piccolo Teatro seja em homenagem ao Maly Teatro, fundado por Stanislavski no ano de 1897, já que maly, em russo, significa “pequeno”.

São Luís, reiniciou o trabalho de montagem de espetáculos¹⁸ e leituras interpretativas realizadas em sua residência. Sobre esta última, menciona que: “discutimos a linha de montagem – cenário, guarda-roupa, o caráter e a personalidade das personagens - e estudava-se o autor e as tendências de sua época, o que representava aquele texto na cultura universal, coisas desse gênero” (Teixeira apud Leite, 2007, p. 155).

A sequência de entrevistas prossegue com Reynaldo Faray que se determinou a seguir para o Rio de Janeiro onde fez curso de balé no Teatro Municipal. Faray fez também formação de ator com Dulcina de Moraes, provavelmente na Fundação Brasileira de Teatro¹⁹, criada por ela em 1955. Em sua entrevista, ele informa que teve os seguintes professores e disciplinas: Dulcina de Moraes, de Interpretação; Maria Clara Machado, de Improvisação; Literatura com Junito Brandão e Paulo Monteiro da Fonseca; Teatro Grego, com Adolfo Celli. Faray mencionou ainda que Henriette Morineau era também professora, contudo não revela a disciplina que foi ministrada por ela. Sobre o currículo do curso de formação de ator, Reynaldo comentou que: “[...] tinha ioga, esgrima, ginástica rítmica. Naquela época, expressão corporal era ginástica rítmica” (Faray apud Leite. 2007, p. 167).

De modo peculiar, ele avaliou a sua formação nessa escola,

[...] não tanto pelo curso em si, pois tudo que era dito ou feito eu já intuía, mas pelo contato com outras pessoas, pelas peças que, então, assistia, pelos filmes, pelas interpretações de Henriete Morineau, Dulcina de Moraes, Jaime Costa, Procópio Ferreira... isso sim contribuiu para minha formação... esses métodos que hoje se discute, Stanislavski, Brecht, nada disso ainda era estudado. (Leite, 2007, p. 51)

É possível identificar que, na visão dele, o currículo da Fundação Brasileira de Teatro não havia sido influenciado pelo método de preparação de atores criado pelo encenador russo Constantin Stanislavski ou pelo alemão Bertolt Brecht. Embora Reynaldo Faray deixe claro que sua opção era a de assistir a interpretação dos atores e atrizes que possuíam suas próprias companhias de teatro, é possível afirmar que ele foi, dentre os entrevistados, o primeiro que fez a sua formação de ator (e de bailarino) em escola específica. Quando retornou ao Maranhão, em 1957, ele encenou em curto período de tempo seis peças, atuando primeiramente no Clube das Mães e, depois, junto ao Serviço Social do Comércio (SESC).

Em 1960, Reynaldo Faray criou o grupo de Teatro Experimental do Maranhão (TEMA). Em função de ter imprimido uma dinâmica forte de ensaios para encenação, foi considerado “um divisor de águas” por Cecílio Sá, que ainda utilizava cenário com telões pintados em suas encenações. Na concepção de Aldo Leite, foram esses cenários prontamente abolidos por Reynaldo Faray o grande diferencial que provocou uma “cena tridimensional” (Leite, 2007, p.51), permitindo a atuação dos atores com maior realismo na interpretação. Quanto à preparação de atores, a fala de Zelinda Lima²⁰, membro do Clube das Mães, oferece pistas para situarmos as mudan-

18 Ele mencionou as seguintes montagens: *O processo de Jesus* de Diego Fabri, *A Via Sacra* de Henri Ghéon, o infantil *Simbita e o Dragão*, de Lúcia Benedetti e *Os Inimigos não Mandam Flores* de Pedro Bloch. (Teixeira apud leite, 2007, p. 154)

19 Em 7 de Julho de 1955 foi inaugurada oficialmente a Fundação Brasileira de Teatro, no Teatro Dulcina.

20 De acordo com Aldo Leite, Zelinda Lima era “participante ativa de todos os movimentos artísticos da cidade, sobretudo do TEMA, onde, além de ter criado

ças atribuídas a Faray, não propriamente no plano da interpretação. Segundo ela, ele promoveu “uma guinada de 180º, Reynaldo alterou tudo: a interpretação de atores obedecia a uma regra básica: para mulheres, voz delicada; para os homens, voz forte, arrogante” (Lima apud Leite, 2007, p. 51).

A entrevista de Aldo Leite, que participou do TEMA como ator, é mais esclarecedora sobre como Reynaldo Faray conduzia as encenações. Ele explicou que:

[...] ficava tudo sob o encargo do diretor, que decidia do texto ao figurino. Sem quaisquer discussões, o trabalho se resumia, em primeiro lugar, no esmero dos cenários e figurinos e, quanto aos atores, era ler, decorar o texto, marcações e prontos estavam. Acreditava-se, inclusive, que quanto maior fosse a dramaticidade contida em uma cena, melhor seria o seu resultado enquanto interpretação. (Leite, 2007, p.55)

Ele delinea nesta fala a postura centralizadora de Reynaldo Faray. Em correção, expôs que não havia a preparação dos atores. O que era feito não ia além da memorização do texto e marcação das cenas, o que se confirma quando ele acrescentou que:

[...] a diversidade de personagens e a constância com que essas peças eram encenadas deu a todos nós, atores, que com ele trabalhavam, 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. (Leite, 2007, p. 193)

Essa dinâmica intensiva de ensaio e montagem de espetáculo certamente tinha seus efeitos na interpretação, cuja característica estava relacionada à busca de dramaticidade a ser alcançada no palco por meio de gesto, movimento e inflexão de voz exagerados. No entanto, o resultado desse esforço tinha seus efeitos físicos, sensíveis e emocionais, conforme o próprio Aldo Leite relatou,

Comecei a questionar a forma como trabalhávamos quando fizemos *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues [...]. Após o espetáculo, eu ficava exausto, trêmulo, tal a carga de emoção. E ficava me perguntando: como um ator pode fazer um trabalho dessa forma, ficando meses em cartaz? (Leite, 2007, p. 193)

Os questionamentos e inquietações tornaram-se mais contundentes quando os atores do TEMA começaram a participar de festivais de teatro amador fora do estado. Aldo menciona que, na passagem por São Paulo, assistiram em um só dia, *O Balcão*, de Jean Genet²¹ e *Hair*²², referindo-se ao musical escrito por Gerome Ragni e James Rado, cujo impacto sobre os atores do TEMA foi inevitável. Conforme Aldo Leite analisou: “[...] sentíamos uma profunda distância entre o que fazíamos e o que iniciávamos a ver, a tomar conhecimento” (Leite, 2007, p. 193). Todavia, isso não repercutiu

figurinos para várias peças, funcionava como assistente de direção, contrarregra, ponto, etc., só não atuando como atriz”. (Leite, 2007, p.51)

21 Aldo Leite faz referência à montagem que se tornou grande sucesso no teatro brasileiro, encenada pelo diretor argentino Victor Garcia (1934-1982), produzida por Ruth Escobar na sala Gil Vicente em 1969. Sobre o cenário Edélcio Mostaço (1986, p. 49), comenta: “[...] segundo o projeto arquitetônico de Wladimir Pereira Cardoso, um enorme cilindro em ferro é construído neste espaço, capaz de acomodar circularmente o público e, em seu centro vazio, possibilitar a movimentação dos atores. Estes utilizam passarelas, balancins e plataformas como suportes para ações”.

22 Refere-se ao musical escrito por Gerome Ragni e James Rado, que estreou em New York em 1967. (*off Broadway*) no The Public Theater e na Broadway em 1968. No Brasil, a peça estreou em outubro de 1969 e ficou em cartaz durante três anos.

no trabalho do TEMA sob a direção de Reynaldo Faray. Este se mostrava resistente às mudanças e não admitia a participação dos atores na escolha dos textos ou sugestão de temas a serem abordados. Sobre a escolha dos textos para encenação, o próprio Reynaldo relatou que:

[...] naquela época, eu escolhia as peças de acordo com o personagem que eu queria fazer. O personagem principal era meu [...]. Agora, eu dirigia porque não tinha ninguém que dirigisse, mas gostava mesmo era de representar. E de adaptar textos, como *Voando nas Estrelas* e alguns infantis para o teatro e para o balé. (Faray apud Leite, 2007, p. 171)

As preferências de direção de Reynaldo Faray, bem como seu modelo de interpretação, não correspondiam ao que se passava no Brasil, especialmente após o Golpe Militar de 1964. Aldo Leite menciona duas situações que contribuíram decisivamente para a mudança de atitude dos atores do TEMA. A primeira delas foi a passagem por São Luís de um grupo de professores e estudantes da Escola da Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo (USP)²³. Este grupo ministrou palestras, realizou apresentações teatrais, orientou oficinas e assistiu e discutiu as produções locais, dentre elas a peça *TEMA conta Zumbi*²⁴.

Integravam a comitiva da EAD mencionada por Aldo Leite os professores Miroel Silveira, Alberto Guzik, Maria José de Carvalho e Yolanda Amadei (Leite, 2007, p. 64). Ele relata que os integrantes do TEMA participaram com avidez desses encontros, considerando-os como as primeiras aulas práticas, com noções de interpretação, voz, corpo e improvisação, realizadas em São Luís. Ele assevera que tiveram “[...] um encontro com o teatro em seus múltiplos aspectos: a história a técnica e a direção” (Leite, 2007, p. 193).

De acordo com Aldo Leite, na discussão que se seguiu à apresentação da peça *TEMA conta Zumbi*, os professores da EAD apontaram possibilidades e saídas para mudanças qualitativas. A avaliação desses professores criou um impasse para os atores entre continuar no grupo TEMA, submetendo-se às decisões de Reynaldo Faray ou arriscar uma produção independente.

A segunda situação que mudaria a atitude dos atores do TEMA, foi a participação do grupo no Festival de Teatro Amador, em São José do Rio Preto²⁵, com a peça *Por Causa de Inês*, de João Mohana. No momento do debate após a apresentação, Reynaldo retirou-se da discussão quando foi questionado pela plateia sobre a posição política do grupo. Diante daquela atitude, o elenco permaneceu na sala e acatou as críticas apontadas pela plateia. Ainda, segundo Leite, essa passagem foi determinante para que os atores buscassem uma formação de ator, sem que esta estivesse vinculada à encenação. Este foi o caso do próprio Aldo Leite, de Cosme Junior (1953-1990), José Inácio, Lêda Nascimento, José Facury, Lizete Ribeiro, seguido por outros.

23 Leite (2007, p. 64) não oferece detalhes, menciona apenas que a vinda desses professores foi parte da programação da USP com a Secretaria de Educação e Cultura do estado do Maranhão.

24 Montagem do TEMA parafrazeando o musical *Arena conta Zumbi*, escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal em 1965, com música de Edu Lobo, direção de Augusto Boal e direção musical de Carlos Castilho.

25 Conforme consegui averiguar, este foi o I Festival Internacional e o IV Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto. A obra foi apresentada no dia 20 de julho de 1972, conforme programa colhido no blog *Averequete*, do professor de Teatro Renato Teixeira que disponibiliza textos e fotografias da história do teatro maranhense (ver. Teixeira, 2008).

O ingresso de Leite na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (USP) teve a contribuição decisiva de alguns dos professores da USP que passaram por São Luís, conforme mencionou

[...] eu havia feito o vestibular para Jornalismo através de um convênio da Secretaria de Educação do Estado e a USP. Ainda não havia o curso da UFMA [...]. Após o espetáculo, Miroel Silveira e Alberto Guzik, sabendo que eu era aluno do curso, procuraram por mim e propuseram a minha mudança para a Escola de Comunicação e Artes – ECA, onde eu poderia fazer o curso de bacharel em Teatro. (Leite, 2007, p.194)

Aldo Leite²⁶ avaliou que a ECA lhe ofereceu respostas aos questionamentos e inquietações à medida que foi tomando conhecimento das técnicas de interpretação (Leite, 2007, p. 193).

Enquanto essas mudanças ocorriam, Cecílio Sá seguia reunindo jovens com seu grupo de teatro na Igreja de São Pantaleão, especialmente para a montagem anual da peça *O Mártir do Calvário*, texto de Eduardo Garrido, no período da Semana Santa. Tácito Borralho diz na sua entrevista que foi por meio dos contatos estabelecidos neste grupo com Cecílio Sá, Ana Mineu, Leônidas Carvalho e Jamil Jorge, que lhe foi facultado o trânsito entre aqueles que mantinham uma prática teatral ativa em São Luís (Borralho, 2007, p. 215). Todavia, ele trazia na bagagem uma longa iniciação na casa dos pais e na vizinhança da rua de São Pantaleão, onde as brincadeiras eram realizadas na rua e em barracões construídos nos quintais das casas, que o próprio Cecílio denominou de “teatro de canto de rua”. Envolvido com a Igreja Católica, Tácito decidiu cursar Teologia no Instituto de Teologia do Recife, para onde se mudou, retornando nos períodos de férias e mantendo-se vinculado ao grupo Comunidade de Jovens Católicos de São Pantaleão. Ele escreveu para este grupo o roteiro *O Canto Nasce do Chão*; segundo ele, um arremedo do *Show Opinião*. Depois, escreveu e encenou *Uma Meia para um Par de Homens*, abordando o incêndio na comunidade Goiabal e o uso de drogas pelos jovens. Entre Recife e São Luís, Tácito Borralho foi articulando outros grupos, como é o caso do *Grupo Chamató* de danças folclóricas coreografadas por Regina Telles. Além do mais, juntamente com amigos do Recife que vieram para o Maranhão, fundou o grupo *Armação* do Maranhão. Este foi, segundo ele, o grupo que se tornou o embrião do Teatro de Férias do Maranhão (TEFEMA)²⁷.

Quando retornou definitivamente para São Luís, em 1970, Tácito reuniu jovens artistas independentes e oriundos de diferentes grupos e criou o Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE) em 1972, do qual foi coordenador geral e do Departamento/ Laboratório de Artes Cênicas. Acerca da proposta desse novo grupo, Tácito comentou que: “[...] filosófica e ideologicamente, a proposta do LABORARTE era re-ler, investigar as formas populares de arte, reelaborá-las em laboratório e torná-las públicas nos resultados” (Borralho apud Leite, 2007, p. 222). Os ensaios passaram a ser laboratórios para transposição das pesquisas para o palco. Isso pedia uma escrita do imaginário, que, por sua vez, motivou o seu ingresso na dramaturgia, “[...] fruto da

26 Graduou-se em 1976, e nesta mesma instituição obteve o grau de Mestre em Teatro, no ano de 1989.

27 Ainda, segundo Tácito Borralho, como continuidade do grupo *Armação* do Recife.

necessidade de composição de textos para expor uma situação poética, fatos e/ou causos, lendas” (Borrvalho apud Leite, 2007, p.216). Cada espetáculo deveria resultar de um estudo de arte integrada, como, por exemplo, a peça *O Cavaleiro do Destino*, que estudou o imaginário maranhense através do banco de memórias afetiva e cultural dos atores.

Cabe mencionar que, nos anos que se seguiram à instalação do Golpe Militar de 1964, o teatro sofreu dura repressão política. Como reação, fortaleceram-se as entidades de classe por meio da reunião dos grupos em entidades de representação, como a Federação de Teatro do *Estado do Maranhão* (FETEMA), da qual Tácito Borrvalho foi presidente. Comprometido com a causa social, viajou pelo Brasil para organizar as federações estaduais onde ainda não existiam, bem como organizou encontro dessas federações, sendo presidente da Confederação de Teatro Amador do Brasil (CONFENATA).

Após a redemocratização, Tácito criou, em 1989, a Cooperativa Oficina de Teatro (COTEATRO) com o objetivo de “[...] coletivamente exercer as atividades de pesquisa e encenação” (Borrvalho apud Leite, 2007, p. 224). E, posteriormente, em 1997, criou e foi o primeiro diretor do Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM), que teve como proposta ser um centro de formação profissional de atores e de técnicos em nível médio.²⁸

Outra figura entrevistada para o livro de Leite foi Nelson Brito, cujo depoimento elucidou mais sobre os processos de criação e participação dos atores. Brito iniciou no TEMA em 1969 e permaneceu até 1975, quando ingressou no LABORARTE. De acordo com Brito, em 1970, o professor Luís Paulo Vasconcelos veio para São Luís dar um curso promovido pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), que foi:

[...] o primeiro curso que Cosme Jr fez e também outras pessoas que já trabalhavam com Reynaldo. Após o curso, de aproximadamente um mês, nós começamos a ensaiar e apresentamos o espetáculo *Casa de Orates* [...] cujo elenco era composto por atores de vários grupos. (Leite, 2007, p. 227)

É importante destacar como as oportunidades foram aproveitadas com o objetivo de aprender novas técnicas em cursos de curto período de tempo, embora ainda comprometidos com a encenação, como foi o caso do curso ministrado por Luís Paulo Vasconcelos²⁹. De acordo com Brito, as pessoas que estavam descontentes com a forma de Reynaldo conduzir o TEMA começaram a sair do grupo, intensificando rixas entre o TEMA e o LABORARTE, para onde se transferiu, a convite de Wilson Martins e Nonato Pudim. Em um dos trechos do seu depoimento, Brito apontou diferenças entre os dois grupos:

Desenvolvi a interpretação através de um aprendizado intuitivo prático com a orientação de Reynaldo. Quando vim para o LABORARTE, vivenciei uma forma

28 Para saber mais sobre a COTEATRO e o CACEM, recomendo a leitura da dissertação *O Centro de Artes Cênicas do Maranhão: memórias, reflexões e desafios da formação do ator em São Luís* (2016), de Gilberto Martins, disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12373/1/CentroArtesCenicas.pdf>

29 Encontrei na coluna do *Jornal Zero Hora*, de 09 jun. 2015, uma crônica na qual o próprio Luís Paulo Vasconcelos menciona que, em 1970, esteve em São Luís para ministrar um curso e dirigir um espetáculo, sendo este seu primeiro desafio profissional. Segundo ele, o texto escolhido para encenação foi *A Casa de Orates*, de Martins Pena. Informação obtida no dia 08 set. 2015, no site: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/06/luiz-paulo-vasconcelos-hoje-tem-tapioca-4777291.html>

diferente: em primeiro lugar, na montagem dos espetáculos, procurava-se o que montar, fazer o roteiro numa discussão coletiva, depois, ter uma atuação mais participativa na montagem. Um trabalho mais dirigido para rua. Comecei a ter um aprendizado de rua e de bonecos. Eram coisas novas que eu ainda não tinha trabalhado [...]. No LABORARTE, trabalhei justamente com isso, com boneco, com uma linguagem de rua, circense, um tanto diferente da linguagem que eu vinha desenvolvendo. [...] O tempo que eu passei no TEMA, trabalhando com Reynaldo, mexeu muito com essa capacidade de interpretação. Quando passei para o LABORARTE, comecei a trabalhar a racionalização da interpretação, que eu fazia de uma forma muito intuitiva. São dois esquemas diferentes, e ambos muito importantes na minha vida. (Brito apud Leite, 2007, p. 229)

Nas duas entrevistas que se seguem, a de Cláudio Silva e a de Domingos Tourinho, é possível identificar que o primeiro contato com o teatro deixa de ser necessariamente a igreja. Cláudio Silva diz que começou a fazer teatro ainda adolescente, em 1972, na escola Centro Educacional do Maranhão (CEMA), na qual desenvolviam-se atividades extraclases, como feira de ciências, jogos esportivos e atividades artísticas e culturais tais como os festivais de teatro e de música. Silva afirmou que “[...] foi o Festival de Teatro que despertou em nós o interesse de fazer teatro” (Silva apud Leite, 2007, p. 251), ainda na escola, citando dois professores: Regina Telles e Ubiratan Teixeira. Depois, quando concluiu o ginásio (hoje correspondente aos anos finais do Ensino Fundamental), Cláudio Silva deu continuidade às atividades de teatro na Escola Gonçalves Dias, onde, com os colegas do CEMA que haviam ingressado nesta escola ou em outras de 2º grau (hoje, nível Médio), continuavam a se encontrar na casa de um ou de outro. Em geral, as reuniões aconteciam no bairro Alemanha, onde ele próprio residia ou no bairro da Liberdade, onde morava Elson Gomes da Silva. Ensaivavam dentro de suas próprias casas ou no quintal destas. Naquele momento, o grupo passou a ser chamado de Estudos Gerais da Arte (EGA) e era constituído por Maria José Lisboa (Zezé), Ilzenir Dias, Verlanzi Cutrim, Miguel Neto, Sueli Dias, Josinete Martins e Gigi Moreira, sendo este último o diretor. Em 1975, em uma reunião da federação com o objetivo de encaminhar os grupos que participariam do festival, avaliaram o nome EGA, e Wilson Tampinha, que era um dos diretores de teatro amador filiado à Federação, sugeriu o nome GRITA como sigla para Grupo Independente de Teatro Amador. Todavia, Cláudio pondera que não tinham ideia dos processos, pois ainda eram estudantes do curso científico (atualmente, Ensino Médio). Sobre a sua formação de ator, Cláudio Silva mencionou a emergência da FETEMA como promotora de cursos de formação em teatro. Segundo ele, “[...] a Federação começou a trazer professores de fora para falar sobre Teatro, Interpretação, Direção e Iluminação. Então isso ia melhorando” (Silva apud Leite, 2007, p. 255).

Em relação à atuação do GRITA, no bairro Anjo da Guarda, onde o grupo se estabeleceu, Silva diz que, inicialmente “[...] ensaiávamos no fundo do quintal de casa, à noite [...]” (Silva apud Leite, 2007, p. 256). Depois, conseguiram um local para ensaio na Igreja de Nossa Senhora da Penha, com o pároco João Maria Vandame, onde, segundo Silva, “Começamos o trabalho com esses jovens fazendo exercícios, leitura de textos teatrais, discussões sobre o teatro” (Silva apud Leite, 2007, p. 256).

Assim como na entrevista de Cláudio Silva, os festivais de teatro aparecem também na memória de Domingos Tourinho, que faz referência à escola CEMA, onde

começou a fazer teatro. Tourinho lembra que participou da encenação de *A Casa dos Pirilampos*, de Maria Clara Machado, para participar de um dos festivais. Ao longo da carreira, integrou diversos grupos, dentre os quais o LABORARTE (onde passou um ano), o Grupo de Teatro Livre (GETEL) e o Teatro Popular Anilense (TEA). É importante destacar que os dois últimos estavam sediados no bairro do Anil, um dos bairros mais antigos da capital, onde Tourinho nasceu e reside. Em 1977, fez cursos de formação de ator promovido pela FETEMA, mas não forneceu maiores detalhes em seu depoimento. Depois, Tourinho diz que ingressou no Curso de Licenciatura em Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas. Ele avaliou o curso do seguinte modo:

[...] te dá conhecimento técnico, conhecimento teórico e, a partir daí, você começa a se desenvolver. Não há em nenhuma profissão, hoje, algum progresso se não for através do estudo, de cursos que possibilitem o aperfeiçoamento daquilo que você tá querendo trabalhar. (Tourinho apud Leite 2007, p. 276)

A última entrevista do livro é a de Américo Azevedo Neto, que em 1973 fundou a Companhia de Teatro e Dança Cazumbá, com um grupo de estudantes universitários. O primeiro nome adotado pela Companhia foi Teatro Universitário. Ao que parece, existia uma discussão se esse grupo fazia teatro ou dança. Talvez por isso, grande parte da entrevista tenha espelhado esta discussão, pois Américo a recuperou para fazer uma defesa do que é mostrado e dito sobre o seu trabalho, oferecendo pistas de como concebia a formação do grupo que dirigia. Conforme afirmou em seu depoimento,

[...] preocupação nossa, portanto, não é o refazer do folclore, mas fazer, a partir dele, um teatro. Um teatro obediente a suas leis e onde colocamos um pouco de Grotowski – tanto através do despojamento cênico (ausência de cenários, de efeitos especiais, de planos de luz, de músicas incidentais... etc.) como da valorização do artista em detrimento da cena. Colocamos também um tanto de Stanislavski quando solicitamos de bailarinos e atores um forte trabalho interior: personalidades, intenções, emoções, máscaras e – o que é mais importante – a manutenção disso na cena (Azevedo Neto apud Leite, p. 295).

Sobre a metodologia de trabalho e ensaios, Azevedo Neto indicou que todos os integrantes – bailarinos, atores, músicos – mantêm, diariamente, “[...] após os exercícios de balé, dança moderna e folclórica, conversas sobre teatro, folclore, dança e todas as artes em geral, sejam populares ou eruditas” (Azevedo Neto apud Leite, 2007, p. 296).

O ciclo é óbvio e lógico: para ter-se um melhor desempenho, demandado por plateias e agentes, foi preciso um melhor *adestramento* e maiores estudos; para conseguir-se isso foi necessário mais tempo disponível; e para se dispor de mais tempo foi preciso dedicação exclusiva; para se ter dedicação exclusiva foi preciso ajuda de custo regular [...]. (Leite, 2007, p. 297)

Sua fala neste trecho da entrevista permitiu antever a relação entre estudo e a profissionalização, e ainda, o investimento necessário à formação, e é quando aparece também a ideia de *adestramento*.

O ciclo é óbvio e lógico: para ter-se um melhor desempenho, demandado por plateias e agentes, foi preciso um melhor *adestramento* e maiores estudos; para conseguir-se isso foi necessário mais tempo disponível; e para se dispor de mais

tempo foi preciso dedicação exclusiva; para se ter dedicação exclusiva foi preciso ajuda de custo regular [...] (Azevedo Neto apud Leite, 2007, p. 297).

As Companhias Cazumbá, ainda em funcionamento sob a direção de Américo Azevedo Neto, mantem espetáculos que visam a transposição para o palco de danças e outras manifestações do folclore maranhense que circulam pelo país e pelo exterior. A ideia de *adestramento* presente na fala de seu diretor serve não apenas para identificarmos a produção de um corpo específico que pode ser do dançarino erudito de base popular, ou vice-versa, do dançarino de base popular tornado erudito.

Considerações finais

A categoria *discurso* de Michel Foucault chama atenção sobre como a história é produzida e a existência das outras possibilidades de contá-la.

As memórias pessoais que foram coletivizadas por Aldo Leite, conforme demonstrei, explicitam sujeitos que ocupam diferentes funções e posições no fazer teatral. A enunciação é um modo pelo qual as representações dos sujeitos sobre si e sobre os demais sujeitos são percebidas, justificando a utilização do *discurso* como noção que serve para revelar outras representações sobre o fazer teatral maranhense.

Sobre as *tecnologias disciplinares*, observo que a família, a escola e a igreja católica são fortes instituições às quais o fazer teatral esteve associado. O interesse e o ingresso de novos atores no teatro esteve vinculado a uma dessas instituições, senão a quase todas ao mesmo tempo. Nas entrevistas, mostram-se fortes vínculos com a família (Ubiratan Teixeira, Tácito Borralho, Aldo Leite, Nelson Brito, Domingos Tourinho), com a Igreja Católica (Cecílio Sá, Ubiratan Teixeira, Tácito Borralho, Cláudio Silva); com a escola (Cecílio Sá, Reynaldo Faray, Domingos Tourinho, Cláudio Silva) e com o bairro (Cecílio Sá, Domingos Tourinho, Tácito Borralho e Cláudio Silva).

A realização de ensaio para a produção de espetáculos foi mencionada por todos os entrevistados como a principal atividade dos grupos de teatro. A realização de ensaios regulares e intensivos, no entanto, passou a ocorrer com a criação do TEMA, grupo por meio do qual Reynaldo Faray inovou a cena maranhense. Esta perspectiva se justifica pela realização de encenações sucessivas em curto período de tempo, a escolha de textos, a produção de cenários e figurinos elaborados, a abolição do ponto, dentre outras. Contudo, o modo como era feito a preparação dos atores bem como a falta de contato com a realidade política do país levou-os, inicialmente, à inquietação e depois ao abandono do TEMA. Ainda assim, não se pode desconsiderar que Reynaldo criou um modo de financiar as montagens anuais (ou semestrais) uma vez que o TEMA realizava pelo menos seis encenações anuais: quatro infantis e duas para adultos.

Na perspectiva da formação de atores, a prática de Reynaldo Faray no TEMA pode ser considerada tradicional e de certo modo autoritária, isto é, baseada na memorização e marcação das cenas e no domínio e centralização pelo diretor de todas as etapas da encenação, da concepção ao acabamento final. Pelo menos três motivos influenciaram decisivamente para que os atores e atrizes percebessem a necessidade de mudança: a participação em festivais, a apreciação de peças montadas por outros grupos e a saída para estudar teatro em outros estados.

Diferente da experiência do TEMA, o LABORARTE, foi a primeira iniciativa na qual os atores e artistas de outras áreas trabalharam colaborativamente em departamentos de linguagens específicas, buscando a integração e a criação de novas linguagens em consonância com as pesquisas das manifestações populares das quais capta e extrai o imaginário. Fazendo emergir com isso uma nova dramaturgia, que merece, por sua vez, de pesquisas que destaquem seu caráter inovador. Do ponto de vista da formação de atores, esta proposta se caracteriza pela autogestão, independência e criatividade no desempenho da função cênica. Por causa desses fatores, o LABORARTE passou a ser sinônimo de pesquisa e construção de linguagem, e também de teatro engajado nas lutas sociais e políticas dos anos 1970.

Aqueles que exerciam a função de ator/atriz foram apenas citados por Aldo Leite, o que explicita a necessidade de pesquisas focadas nessas outras representações, cabendo, inclusive, os recortes de gênero e o de raça. O próprio autor parece vislumbrar essa possibilidade, pois, ao final de cada entrevista, os diretores entrevistados relacionam os atores que trabalharam consigo³⁰. Vejo nessas listas importantes roteiros de memórias do teatro maranhense no século XX. O mesmo em relação às demais funções técnicas, como carpinteiros/cenógrafos, eletricitas/iluminadores e costureiras/figurinistas.

A passagem de professores da ECA e de Paschoal Carlos Magno por São Luís contribuiu, inevitavelmente, para o ingresso dos atores maranhenses em escolas de formação, incentivando e criando meios para que os atores/atrizes locais saíssem para estudar em outros estados, ingressando em escolas de formação de ator. Quando retornaram a São Luís, cada um a seu tempo, empenhou-se na criação de escolas e de cursos, tendo em vista que Reynaldo Faray criou a Academia Maranhense de Dança; Tácito Borralho, criou o LABORARTE, a COTEATRO e o CACEN; e Aldo Leite foi o principal interessado na criação da habilitação em Artes Cênicas no Curso de Educação Artística da UFMA, em 1986. Em 2004, foi aprovado no CONSEPE o Curso de Licenciatura em Teatro, que, de lá para cá, deu origem a outros perfis e perspectivas de formação.

Referências

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. Preservação de documentos para a história do teatro brasileiro: teoria e prática. In: *Sala Preta*, Vol. 17, n. 2, p 152-163, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/138669/137196/> Acesso em: 21 ago. 2019.

BORRALHO, Tácito. O Teatro no Maranhão nos anos 1970. IN: LEITE, Aldo de Jesus Muniz. *Memória do teatro maranhense*. São Luís: EDFUNC, 2007. (p.69-97)

CAMILOTTI, Camila Paula. *Shakespeare na Itália: construção intersemiótica de Rei Lear e La tempesta em Giorgio Strehler*. 426 f. 2014. Tese (Doutorado em Estudos

30 Exceção feita a Jamil Jorge e a Fernando Moreira que são exclusivamente autores de textos teatrais; e a Tácito Borralho e Américo Azevedo Neto que por algum motivo não citaram os nomes dos atores e bailarinos.

da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis. 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

EM SÃO LUÍS, morre o escritor e jornalista Ubiratan Teixeira. *G1 MA*, 15 jun. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/ma/maranhao>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: _____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975. p. 125-146.

LEITE. Aldo de Jesus Muniz. *Memória do teatro maranhense*. São Luís: EDFUNC, 2007.

MOSTAÇO, Edécio. *O Balcão. Palco e Plateia*. São Paulo, Ano I, n. 4, dez. 1986. p. 49-54.

NELSON Brito (LABORARTE) deixa a cultura maranhense de luto. *Portal AZ*. 11 jan. 2009. Disponível em: <<http://www.portalaz.com.br/>>. Acesso em: 10 set. 2015.

PEIXE. LABORARTE: Exercício nº 4. *História do teatro maranhense*. 11 jan. 2011. Disponível em: <<http://historiadoteatromaranhense.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

TEIXEIRA, Renato. *Blog Averequerte*, c2008. Disponível em: < >. Acesso em: 2 jun. 2015.

TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de Teatro*. São Luís: Editora Instituto Geia, 2005.

Recebido em: 18/09/2019

Aprovado em: 18/11/2019