

MARTINS, Gilberto dos Santos. **Um exercício épico-dialético para uma crítica social em *Tempo de Espera* (1975)**. Belém: Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor de Teatro; Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA). Doutorando em Artes; Orientador: José Denis de Oliveira Bezerra; ator e pesquisador no Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho.

RESUMO

Este artigo objetiva realizar um exame em um dos mais originais textos teatrais da segunda metade do século XX no teatro feito no Maranhão, *Tempo de Espera*. Esta reflexão enfoca a análise da estrutura do roteiro que se destacou no teatro brasileiro e seus elementos de crítica social perpassando pela perspectiva épica e dialética proposta pelo autor no texto. Escrito pelo dramaturgo maranhense Aldo Leite (1941-2016) em 1975, o roteiro *Tempo de Espera* ficou mais conhecido pela sua encenação ao longo dessa década. O impacto que essa encenação causou nos espectadores brasileiros e estrangeiros contribuiu para percepção desse fenômeno somente pela ótica da encenação realizada pelo próprio Aldo Leite, através do Grupo Mutirão, deixando em segundo plano as potencialidades do texto/roteiro que se desvia de uma escrita clássica dramática convencional. Partindo da materialidade do texto, busca-se aqui discutir os elementos epicizantes da obra e como ela está interligada às discussões sociais contemporâneas à sua criação.

Palavras-chave: Dramaturgia; Crítica social, Teatro maranhense.

RÉSUMÉ

Cet article vise à examiner l'un des textes théâtraux les plus originaux de la seconde moitié du XXe siècle dans le théâtre de Maranhão, *Temp d'Attente*. Cette réflexion se concentre sur l'analyse de la structure du script qui se démarque dans le théâtre brésilien et ses éléments de critique sociale, en passant par la perspective épique et dialectique proposée par l'auteur dans le texte. Écrit par le dramaturge du Maranhão Aldo Leite (1941-2016) en 1975, le script *Temp d'Attente* était surtout connu pour sa mise en scène au cours de cette décennie. L'impact que cette mise en scène a eu sur les spectateurs brésiliens et étrangers n'a contribué à la perception de ce phénomène que du point de vue de la mise en scène réalisée par Aldo Leite lui-même, à travers le groupe Mutirão, laissant derrière lui le potentiel du texte / script qui s'écarte d'une écriture dramatique classique, conventionnel. En partant de la matérialité du texte, nous cherchons à discuter des éléments épiques de l'œuvre et comment elle est liée aux discussions sociales contemporaines jusqu'à sa création.

Mots-clés: Dramaturgie; Critique Sociale, Théâtre du Maranhão.

“À beira da estrada”

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.

Esta é uma breve síntese do texto escrito em 1975, em São Luís do Maranhão, pelo dramaturgo maranhense Aldo Leite (1941-2016). A origem desse texto remonta às experiências do autor no interior do estado do Maranhão quando excursionava com o Teatro Experimental do Maranhão (TEMA) realizando apresentações teatrais. A perplexidade do autor ao defrontar-se com o quadro de miserabilidade social e escassez de assistência do poder público provoca-o a perscrutar, criticamente, aquela realidade através de questionários socioculturais que o permitissem obter um cenário nítido daquilo que estava lidando.

Com base no referido questionário, mas não só apenas a partir dele, como alguns intérpretes da história do teatro maranhense dizem, Aldo Leite chega às primeiras versões do roteiro que, paulatinamente, tem suas modificações, à medida que os atores que se filiam a essa busca (Lêda Nascimento, Cosme Junior, José Inácio, Lizete Ribeiro, Fátima Moraes) foram dando referências pessoais e suas percepções são compartilhadas às de Leite. Até aqui o senso crítico e intelectual que dá sustento na compreensão dessa realidade está assentado nas leituras do filósofo e educador brasileiro Paulo Freire (1921-1997) e o dramaturgo e poeta alemão Bertolt Brecht (1898-1956), obtidas durante o curso de Bacharel em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo no início dos anos de 1970.

Assentado no ponto de vista incitado pelos autores mencionados, Leite imerge num contexto de pobreza e miséria no interior do Maranhão, tanto dos anos 1970, quanto dos anos precedentes, tentando, de certa forma, aproximar, no teatro, o público e a sua realidade “naturalizada”; uma escrita utópica, crítica e de conscientização social e política, dirimindo a distância do mostrado em relação à realidade.

Se for verdade que os referentes da atualidade quando colocados na cena, no texto, passam a categoria de passado, também é verdade que em *Tempo de Espera* eles se renovam a cada leitura e tentativa comparativa com a realidade, reatualizando-se. Leite reaviva em *Tempo de Espera* antigas feridas ocasionadas pelos entrelaçamentos dos fios do poder, que de forma rizomática, partem de diversos pontos, incidindo numa compressão social os dias de uma família instalada às margens de uma estrada que leva ao progresso, mas que tal família apenas ver passar os ventos desse progresso, estagnada na espera. Assim, tomando como discurso essa temática, conforme Anne Ubersfeld (...), pode-se dizer que em Leite “o ponto de partida cênico” para pensar sua obra “é sempre sócio histórico” (p. 109).

“Interior de um casebre feito de palha de babaçu- Sobre a forma”

Um dos pontos fundantes para refletir o texto *Tempo de Espera*, conforme o conhecemos hoje, é o entendimento que sua escrita foi coletiva, na cena, com a colaboração dos demais atores envolvidos nesse processo, embora a ideia da elaboração de um roteiro inicial tenha sido do próprio Aldo Leite (LEITE, 1989, p. 77). Para o contexto maranhense e, sobretudo o ludovicense até a década de 1970, a escrita de um texto em formato de um roteiro intencionalmente produzido para o teatro, que muito mais se aproxima de roteiros cinematográficos e a montagem de um espetáculo tomando como base um roteiro e não uma dramaturgia convencional, põe em jogo a superação de um limiar estético das tradições e temáticas no campo do teatro maranhense e brasileiro. Leite coloca em jogo na época, talvez o que o hoje já seja um assunto superado, mas que até então era uma questão: o que é um texto teatral?

A ideia de um “teatro bem feito” (coesão forma e conteúdo), como previam os autores clássicos da estética, adeptos da inexorável tradição aristotélica e que aportou no Brasil ao longo da história e no seu modo de escrita dramaturgical, não se coaduna com a proposta de Leite. O teórico francês Jean- Pierre Sarrazac utilizando-se de metáfora para pensar essas questões na contemporaneidade, diz que o teatro moderno e contemporâneo está mais para uma “estranha besta, metade gato, metade cordeiro”, metaforizando o texto *Um cruzamento ou um híbrido*, de Kafka, contrapondo-se ao “belo animal” aristotélico, cuja medida é precisa, e seus limites são mensuráveis com começo, meio e fim (SARRAZAC, 2013, p. 31).

Aldo Leite não trata da burguesia, reinante nas mais ousadas às mais singelas dramaturgias modernas; ele busca em respostas de pessoas esquecidas pelo sistema, pessoas simples do interior, ainda com um olhar de esperança para produzir uma obra que fala da desesperança do sujeito. Assim, Aldo Leite inaugura uma nova maneira de narrar e que foge dos padrões convencionais da escrita dramática unificadora aristotélica, optando por uma narrativa não dramática, entrecortada por músicas, intervenções do próprio autor conduzindo a leitura do leitor, apresentando as características físicas, cronológicas e sugerindo objetos de cena. Embora seja redundante, de certa maneira, *Tempo de Espera* só faz sentido no palco. O autor escreveu o roteiro, a partir de improvisações, na cena e para fazer sentido apenas na cena; tanto que o escreve em um roteiro de ações, deixando fragmentos deste ao cargo da gestualidade dos atores, quando pede lentidão nos movimentos.

No que tange ao vendaval teórico sobre o teatro mais recente, o roteiro de *Tempo de Espera* toca em uma das questões fulcrais do teatro contemporâneo, na medida em que este abandona as grandes narrativas universalizantes, construídas numa lógica causal, com temáticas generalistas, abrindo espaço para uma narrativa descontínua e fragmentada, privilegiando micro narrativas. O contexto do pós-guerra que incide fortemente na maneira de ver e de se expressar do homem pós-moderno, é refletido na arte, na escrita sobre essa arte e sua objetividade crítica na sociedade (RYNGAERT, 1998, p. 84). É forçoso dizer, portanto, às novas realidades e acontecimentos, pede-se uma forma teatral idiossincrática, nova, que dialogue com esse novo.

O teórico francês Jean Pierre Sarrazac, parafraseando o dramaturgo alemão Bertolt Brecht, explicita que “não basta ao teatro dizer coisas novas, mas é preciso dizê-las de outra forma”. (SARRAZAC, 2002, p. 09). Nessa perspectiva, de maneira crítica, Jean Pierre Ryngaert nos adverte que, é inapropriado, impossível não se deixar sensibilizar com a maneira que os autores contemporâneos inscrevem seus discursos em formalizações que já dão a ver o conteúdo que se busca discutir na cena. Para o autor, a dramaturgia precisa trazer para a discussão as formas de construção do diálogo, da fragmentação do tempo e do espaço, a noção de evolução dos personagens, os diversos modos de compreender as modificações de uma linguagem (1998, p. 82).

Coadunado a essas reflexões mais gerais, Leite tece um texto teatral interdependente da sua ação no palco. *Tempo de Espera* é um grande caderno de diretor com anotações daquilo que deseja olhar na cena. A impressão é que há uma dramaturgia maior com as suas relações interconectadas, personagens milimetricamente desenhados, diálogos definidos e que, em cima disso, o diretor já estivesse numa processo de ensaio, de construção de cenas, dando indicações de climas e tempo de movimentação dos atores. Se partirmos da perspectiva clássica de um texto teatral, ou até mesmo ter como referência as mais recentes inovações até então conhecidas em 1970, podemos, sem medo dizer, que não há texto teatral e muito menos uma dramaturgia em *Tempo de Espera*. São indicações de direção aos atores em uma montagem de algum texto teatral qualquer que trata de uma família interiorana, miserável. Uma grande didascália. Algo original e inovador no teatro brasileiro.

Em termos de recepção e recuo no tempo, para relacionar a outra linguagem artística, poderia muito bem ser confundido ou evocado como um roteiro de um filme mudo expressionista de Murnau e o cinema documentário de Flaherty como o fez o crítico francês H. Gignoux, na ocasião da apresentação de *Tempo de Espera* em Nancy, França, em 1977, citado pelo pesquisador e crítico chileno Osvaldo Obregón (OBREGÓN, 2017, p.104). Um filme sobre a saga peregrina de famílias nordestinas que são ainda hoje assoladas e dizimadas pela fome e falta de políticas sociais. Assim, reitera-se aquilo que já foi mencionado nesta reflexão, Aldo Leite com *Tempo de Espera* representa um significativo relevo em termos de dramaturgia e encenação no teatro maranhense e brasileiro.

Sobre os personagens

Moldado em linhas de ação com verbos no infinitivo, o roteiro ora discutido, mantém uma lógica linear interna e personagens com referentes na vida, *a priori*. Os atores se basearam em suas visões particulares (personagem/espelho psicológico) de mãe, pai, filho, filha, parteira para dar vida a esses arquétipos interioranos sugeridos no roteiro. O enredo de *Tempo de Espera* obedece à convenção causa e consequência nas ações, embora entrecortados por músicas da época e intervenções/sugestões do autor constantemente, como já mencionamos aqui. No extremo da construção de um novo trampolim para a cena, no interior desse mesmo trampolim, a tradição de uma linearidade lógica de ação e reação é percebida e mantida pelo autor impressa nas personagens.

Entretanto, as personagens delineadas por Aldo Leite são bem mais complexas do que possam parecer. Na contramão da construção dramática de um

texto para teatro e até às margens das até então vistas encenações e dramaturgias ditas “modernas” no Brasil, a presença do elemento caro ao teatro, o texto dialogal, em *Tempo de Espera* é abolido. A proposta de *Tempo de Espera* não carrega consigo o diálogo dos personagens, elemento que nos permitiria avançar na análise dos personagens via seus discursos, tanto sobre si, quanto dos outros, as ações que dizem querer realizar ao longo do desenvolvimento do enredo, além do seu caráter. O entendimento de diálogo que se encaixa em *Tempo de Espera*, numa perspectiva intersubjetiva, se dá nos corpos dos atores que, com a intenção nas mãos, nos olhares, na respiração, nos silêncios, o texto e subtexto aparecem. Assim, nessa perspectiva, o diálogo se dá muito mais na cena do que, propriamente, no texto.

Ainda na tentativa de aprofundar o delineamento das personagens de Leite, se é que podemos alcançar esse fim, o autor opta por dar relevo aos papéis sociais desses seres em estado de inanição. Substituindo um nome, o que poderia levar o público a uma identificação e possível busca de uma relação psicológica e de associações com outros referentes, Leite os coloca como Mãe, Pai, Filho, Filha, Parteira, o que redimensiona o olhar do espectador para a identidade de sujeitos construídos e definidos pelas suas relações, funções e condicionamentos sociais. Importa muito mais saber o que esses personagens fazem e o significado de seus papéis sociais, do que seus construções psicológicas. Nesse sentido, o olhar histórico, sociológico sobre as personagens sobrepõe-se ao individualismo.

Se jogássemos esses seres num grande tribunal do júri, imperiosamente atribuiríamos à filha- que ao apitar de um caminhão por duas vezes controla-se, recriminada pelo olhar da mãe no pilão já sentindo pontadas do parto, e que na terceira vez, sem nenhum pudor e escrúpulo abandona sua casa pegando carona com um, quem sabe desconhecido, caminhoneiro - o caráter de alguém que estava, simplesmente, em busca de um dinheiro, vendendo o seu corpo para homens pedófilos (sim, a menina tem 16 anos), que passam na estrada. Seria fácil atribuir ao filho, um jovem de 18, 19 anos, a taxativa adjetivação de “preguiçoso”, até mesmo porque ele próprio produz uma prova contra si mesmo: “Tem vez que a gente bazuga a tarrafa no rio e trás um peixinho!... mas tem dia que a preguiça não deixa”.

Embora possamos levar em consideração esses dados para análise desses personagens, permanecer neles seria fragilizar outras possibilidades de enxerga-los talvez mais próximas àquilo que Aldo Leite propôs ao escrever esse roteiro, um olhar crítico social. Não é gratuito no roteiro o estabelecimento da idade da filha, seguido pela sua entrega a um desconhecido motorista de caminhão; desejo explicitado nas suas ações precedentes:

Ouve-se então o ruído de um caminhão que passa. A filha levanta-se rápido, tentando arrumar os cabelos. Vai sair, porém percebe o olhar fixo da mãe que apoiada na mão de pilão encara-a firmemente. Um instante e logo a filha abaixa os olhos e volta a folhear as revistas, com uma certa revolta. [...] enquanto um novo ruído de caminhão que passa, desperta novamente a filha que observa, logo, a mãe. Como esta não se dá conta, em virtude da dor, a menina sai da casa e na extrema direita “vê” o caminhão que freia bruscamente. Risonha, abre a blusa deixando à mostra o busto” (LEITE, 1989, p. 63).

Facilmente o roteiro conduz ao julgamento moral dessa personagem (indiferente, esperta, desejo de prostituir-se), contudo, as personagens encapsuladas num casebre miserável fazem parte de todo um sistema dominante,

amplo, de tramitações pecuniárias e interesses do poder que Aldo Leite exhibe com esse trabalho. A moral, sim, ela pode ser parte das discussões acerca da personagem, entretanto, Leite está muito mais preocupado com os cruzamentos de interesses histórico-políticos e sociais que aprisionam esses seres horrendos numa condição de inação, na qual suas forças são reduzidas às minguas para moverem-se em busca de socorro.

Sobre a temática

Sobrepondo-se ao impulso de uma narrativa comum da vida de sujeitos socialmente privilegiados ou até de “heróis”, Leite se utiliza de suas personagens para discutir as problemáticas sociais do Maranhão e do Brasil, cobertas por um fino tecido da indiferença, à qual a sociedade não se dá ao trabalho de apertar os olhos para enxergar. Nessa perspectiva, Aldo Leite, conforme menciona o crítico maranhense Ubiratan Teixeira, “fere com a precisão de um estripador os órgãos vitais da sociedade” (1989, p. 05). Em outro momento, o mesmo crítico diz que “Tempo de Espera foi um escândalo em 1975. Foi um chute nos bagos do sistema” (TEIXEIRA, 2012, p. 167). Para o crítico Yan Michalski, a obra de Leite “não deixará de conferir à nossa comida, durante alguns dias, um gosto singularmente amargo. E um gosto amargo na comida é um poderoso estímulo à reflexão” (JORNAL DO BRASIL, 1977. p. 02).

Essa sensação descrita pelos críticos mencionados, não se efetua se antes não houver uma postura distanciada daquilo que está posto, dado. O roteiro *Tempo de Espera* condiciona o leitor para assuntos antes banais, triviais, e até mesmo “naturalizados”, que insistentemente foi atribuído à apenas uma região do Brasil, mas que é um ponto presente independente das fronteiras. À medida que indicações como: “a lentidão dos gestos deverá ser gritante”, o exagero dado à lentidão dos movimentos dos personagens alarga o tempo de observação dos mesmos, dando espaço para pensar quem é aquele sujeito que se desloca de um lado para outro e quais são as suas motivações.

Aldo Leite adverte em seu roteiro que não se deve esquecer a lentidão, fundamental para caracterizar a inanição, porém essa inanição e sua conseqüente lentidão, colocadas num grande *tableau*, proporciona a tomada de consciência de quem se depara com essas informações no sentido de querer saber em que meio social está imersa essa família e quais outras famílias na mesma situação podem ser pensadas a partir desta e como resolver essa problemática da fome, da mortalidade infantil, da falta de acesso aos bens comuns, enquanto ironicamente rifam-se comidas e animais em benefício do santo padroeiro da igreja com insistentes solicitações de doações.

O autor de *Tempo de Espera*, assumidamente, é tributário de um dos mais influentes teóricos do teatro contemporâneos, Bertolt Brecht, como mencionado no início desta reflexão. A teoria crítica e social aplicada no teatro de Brecht é perceptível em *Tempo de Espera*; sobretudo do que diz respeito ao debate social. Brecht diz, profundamente influenciado pelas teorias marxistas, nas palavras de Marie-Claude Hubert, “que a missão do teatro é antes de mais nada analisar os conflitos sociais” (2013, p. 262). Outra influência decisiva no fazer teórico e prático de Brecht é a criação em 1935 do procedimento do “Distanciamento”; esse procedimento, *grosso modo*, consiste em fazer uma coisa banal e cotidiana, vir a ser

percebida de maneira crítica; tornar estranho o conhecido, a anulação da familiaridade com o corriqueiro, de maneira dialética.

Esse procedimento interessa de maneira particular, na medida em que falar de miséria, pobreza e colocar em evidência um núcleo familiar interiorano soou estranho aos olhos da crítica teatral brasileira e europeia, descortinando os efeitos que as relações do capital exercem sobre sujeitos que não participam de decisões e que a estrela do seu destino fica a cargo de um sistema que não tem apenas uma feição, mas várias e que tem lugar, cor e gênero.

Para o diretor e pesquisador Sérgio de Carvalho (2009), a forma épica criada por Brecht, tenta mostrar que, socialmente, os indivíduos são movidos por forças e que suas construções enquanto sujeitos são autodeterminadas a partir dessas. Os pontos de fuga de um meio hostil e compressor, são constantemente fechado por tais forças do capitalismo. E isso é construído historicamente. Para o pesquisador, a forma épica de Brecht “mostra a mentira do projeto burguês do sujeito livre, mostra a mentira da autonomia do indivíduo, desmascara a ideia de uma mobilidade social ao alcance de qualquer um.” (CARVALHO, 2009, p. 192) Tudo que os personagens de *Tempo de Espera* estão imersos.

Por outro lado, segundo Carvalho (2009), o teatro épico permite perceber que “somos dominados pelo sistema; somos bonecos da história, somos marionetes” (CARVALHO, 2009, p. 192). Se por um lado é revelada a mentira do sujeito livre, por outro, o sujeito está completamente esmagado pela mercantilização. Ao mesmo tempo em que Leite mostra uma face aviltante de miséria e resiliência dos personagens do casebre de palha de babaçu, ele mostra um rico e sortido leilão na praça da igreja matriz da cidade.

É muito significativo ladear uma família com escassez de comida com um leilão de comidas para benefício da igreja. Leite chama a atenção para a manipulação de um sistema avassalador do capital, travestido de boa ação social e cristã, que impede a percepção desses detalhes na vida, cujo foco está na ordem das trocas de favores e obtenção de renda. “Vamos aplaudir o compadre aí! O homem tem dinheiro para arrematar tudo! (Vozes). Éta cabra danada de bom! Arre égua!” (LEITE, 1989, p. 68). Enquanto as maçãs estão vermelhas e cheirosas, como são as bochechas do Compadre Tunico, não há nem maçã e nem bochechas na família que no dia em que se passa a ação, o filho não conseguiu trazer o peixe para casa. Apenas o arroz será a comida do dia. E para encerrar este primeiro momento de vendas, o serviço de alto falante sentencia: “estaremos de volta depois da missa para o grande leilão que este ano promete ser muito *gordo para a matriz*” (LEITE, 1989, p. 72, grifo nosso).

A forma épica escolhida pelo autor de *Tempo de Espera* trouxe à baila um tema que os espectadores não estavam habituados a ver ou até mesmo não imaginavam a sua existência. “Os temas dominantes da representação têm um conteúdo de classe muito forte” (CARVALHO, 2009, p. 194). A presença de um conteúdo novo em que o espectador não está acostumado gera outra relação com o escrito ou representado, impulsionando, assim, um olhar mais atento à realidade. Esse olhar, evidentemente, não parte de um moralismo, porque o objetivo é a intervenção na rua, na sociedade.

O teatro épico e dialético proposto por Brecht, não tem como propósito apenas a visualização dessas discussões no palco, mas ao sair do teatro, uma centelha de indignação e vontade de transformação social deve ocorrer. Nesse sentido, Mariângela Alves de Lima (2005) em conformidade com as ideias de Brecht, explica que apenas compreender as relações sociais do mundo no teatro não basta:

O que realmente se destina ao espectador de *Tempo de Espera*, como usufruto de uma experiência artística, é uma desolada sensação de incompetência para transformar a realidade. Sabe-se através do espetáculo como vive a população rural do país, pode-se sentir e compreender perfeitamente a extensão da miséria e do abandono desses seres humanos. Mas compreender não basta, como não bastou ao grupo Mutirão. (LIMA, 2005, p. 253)

Produzir uma obra da qualidade de *Tempo de Espera* em meio aos constantes ataques de um regime ditatorial nos anos de 1970, é não está conformado com um sistema dominante repressor. Assim como não é possível ler/montar Brecht sem um mínimo de objetividade crítica e desejo de transformação social, em *Tempo de Espera* há um “grito” no silêncio em um momento político do Brasil onde falar do que se vê é crime, sugerir mudanças, descortinar realidades cruéis que puderam ser vistas tanto no momento em que Leite escreveu esse roteiro, quanto hoje, ainda está envolta dos véus da indiferença e uma disfarçada crueldade hedônica.

Referências bibliográficas

- CARVALHO, Sérgio de (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.
- HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- 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.
- 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.
- MICHALSKI, YAN. **Lição de esperar por nada**. Crítica a Tempo de Espera. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 08 jan. 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".
- RYNGAERT, Jean- Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SARRAZAC, Jean- Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- TEIXEIRA, Ubiratan. Prefácio. In: **A Arca de Noé. [São Luís: 1989]**. Programa de peça teatral.
- _____. **Bastidores: crônicas de teatro**. São Luís: SECMA, 2012.
- UBERSFELD, Anne. Para ler o teatro. Trad. José Simões (Coord.). São Paulo. Perspectiva, 2005.