UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

PRICILA DEL CLARO

Uma leitura crítica de *Fala Baixo, Senão Eu Grito,* de Leilah Assumpção

v.1

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Uma leitura crítica de *Fala Baixo, Senão Eu Grito,* de Leilah Assumpção

Pricila Del Claro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

v.1

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C5911 CLARO, PRICILA
Uma leitura crítica de Fala Baixo, Senão Eu Grito, de Leilah Assumpção / PRICILA CLARO ; orientador JOÃO FARIA. - São Paulo, 2015.
129 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. PEÇA DE TEATRO BRASIL SÉCULO 20. 2. ENREDO TEATRAL. 3. DRAMATURGIA BRASILEIRA. 4. LEILAH ASSUMPÇÃO. 5. LINGUAGEM TEATRAL. I. FARIA, JOÃO, orient. II. Título.

Pricila Del Claro

Uma leitura crítica de *Fala Baixo, Senão Eu Grito,*
de Leilah Assumpção

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

APROVADO EM:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A minha avó, Jandyra Del Claro (em memória),
por ter me ensinado a força e a doçura de ser mulher.

AGRADECIMENTOS

A Leilah Assumpção, por sua amável colaboração a este trabalho e, sobretudo, por ter escrito obra tão importante e inspiradora.

A meu orientador, Prof. Dr. João Roberto Faria, pelo incentivo, pela confiança e, acima de tudo, por ter me guiado pelos caminhos da tranquilidade nos momentos de maior turbulência.

A meus pais, Aparecida Baptista Del Claro e Renato Del Claro, pelo amor incondicional e pelos maiores e mais fundamentais ensinamentos.

A minha irmã, Renata Del Claro, que com sua capacidade de organização e método e com seu enorme carinho contribuiu de forma essencial a este projeto.

A meu irmão, Rodrigo Del Claro; a minha cunhada, Georgia Sbrana Del Claro; a meus sobrinhos, Giovanna Sbrana Del Claro, Thiago Del Claro e a pequena que ainda está por vir, por completarem essa família linda que me proporcionou instantes de alegria e acolhimento imprescindíveis a esta empreitada.

A meus fiéis companheiros de vida, Luciana Marta, Luís Fernando Arbex, Beatriz Scavazzini, Thiago Bugallo e Diana Espallargas, pelo estímulo, pela paciência e pelo bom humor com que me ajudaram a passar por este processo.

A meus queridos amigos das Letras, Fernando Augusto, Érico Melo, Eurico Mendes e Loreta Russo, por tantos anos de amizade e pelo encorajamento às descobertas e às produções literárias.

A minha irmã de coração, Marsely De Marco, pelas traduções e pela amizade de uma vida inteira.

E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida.
Porque há o direito ao grito.
Então eu grito.

Clarice Lispector

RESUMO

O objetivo deste trabalho é estudar a peça *Fala Baixo, Senão Eu Grito*, de Leilah Assumpção. O intuito é realizar uma análise aprofundada de sua estrutura dramatúrgica, buscando-se examinar minuciosamente os aspectos formais, as temáticas sobre as quais trata e a possível relação entre a forma e o conteúdo.

Para compor o método desta investigação, foram consultados livros da área que se voltam à atividade de carpintaria teatral, de modo a fornecer instrumentos sólidos para uma interpretação sustentada do material observado. Além disso, pesquisaram-se textos críticos e matérias de revistas e jornais relacionados e ainda realizou-se uma entrevista com a autora Leilah Assumpção.

A dissertação constrói-se basicamente em três pilares: um panorama histórico-teatral, para averiguar o solo político-social e artístico em que a peça foi escrita; pesquisa sobre a vida e a obra de Leilah Assumpção, na procura de elementos que contribuam para uma melhor compreensão da peça em análise; e o estudo da peça em si, parte fundamental e estruturante do trabalho.

As conclusões obtidas são resultados fornecidos pelo próprio texto, respostas que surgem dessa ordem de investigação proposta e que não poderiam ser concebidas sem que toda a trajetória tivesse sido percorrida.

Palavras-chave: dramaturgia brasileira, análise teatral, Leilah Assumpção, *Fala Baixo, Senão Eu Grito*

ABSTRACT

This paper aims at studying Leilah Assumpção's play *Fala Baixo, Senão Eu Grito* (*Keep it low, otherwise I will scream* – free translation). The intention is to perform a deep analysis of its dramaturgical structure seeking to thoroughly examine its formal aspects, the topics it talks about and the possible relations between form and content.

In order to compose the methodology of such investigation, books related to theatrical carpentry, providing solid instruments for a sustained interpretation of the observed material. In addition, critical texts, magazine articles and related newspapers were researched along with an interview with the author Leilah Assumpção.

The dissertation is essentially built on three pillars: a historical-theatrical overview in order to find out the political-social and artistic ground where the play was written; research about the life and work of Leilah Assumpção, search for elements which may contribute to a better understanding of the analyzed play; and the analysis of the play itself, a paramount and structuring part of this paper.

The obtained conclusions are results supplied by the text itself, answers which arise from such kind of investigative proposal and which could not have been conceived had the course not been followed.

Key words: brazilian drama, theatrical analysis, Leilah Assumpção, *Fala Baixo, Senão Eu Grito.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....11

CAPÍTULO 1: PANORAMA HISTÓRICO-TEATRAL.....16
1.1 1964 a 1968 – O teatro brasileiro resiste.....17
1.2 Geração de 69 – O teatro brasileiro se redesenha.....20
1.3 A nova dramaturgia e a mulher.....27

CAPÍTULO 2: LEILAH ASSUMPÇÃO – VIDA E OBRA.....31
2.1 Crítica, recepção e depoimentos.....35
2.1.1 *Jorginho, o Machão*.....35
2.1.2 *Vejo um Vulto na Janela, Me Acudam que Eu Sou Donzela*.....37
2.2 Obra completa.....42

CAPÍTULO 3: *FALA BAIXO, SENÃO EU GRITO*.....47
3.1 Enredo.....48
3.2 Estrutura dramática.....50
3.2.1 Personagens.....53
3.2.2 Tempo e espaço.....60
3.2.3 Título.....62
3.2.4 Grandes blocos.....63
3.2.4.1 O mundo de Mariazinha.....64
3.2.4.2 A invasão.....67
3.2.4.3 Desmantelamento e negação.....68
3.2.4.4 Onomatopeias.....74
3.2.4.5 Desordem.....81
3.2.4.6 Devaneio.....81
3.2.4.7 Aqui jaz Mariazinha?.....86
3.3 Vocabulário.....90
3.3.1 Diminutivos e repetições.....90
3.3.2 O palavrão.....91
3.4 Recepção – crítica e público.....93

CONCLUSÃO.....100

REFERÊNCIAS.....112

APÊNDICE A - Entrevista com Leilah Assumpção.....117

ANEXO A - Reportagem impressa no programa da montagem de 1969 de *Fala Baixo, Senão Eu Grito*.....129

INTRODUÇÃO

Este trabalho concentra-se no estudo de *Fala Baixo, Senão Eu Grito*, primeiro texto encenado da dramaturga brasileira Leilah Assumpção.

A peça se tornaria um marco na carreira da autora – apesar de Leilah já ter escrito mais de 25 obras teatrais, até hoje é considerada o seu maior sucesso. Tanto assim que, em 2015, isto é, 46 anos após a sua estreia nos palcos, praticamente todas as matérias publicadas por jornais e revistas que tratam de seu mais recente espetáculo em cartaz, *Dias de felicidade*, citam *Fala Baixo* e a classificam como "sucesso", "memorável", "clássica".

A importância de *Fala Baixo* no conjunto de sua obra, o reconhecimento do público e da crítica e por ser um potente marco inaugural na produção da dramaturga circunscrevem um grupo de fatores de relevância que justifica, como uma primeira motivação, a escolha do texto como objeto de análise desta dissertação.

Há uma segunda justificação para esta investigação, no que tange à circunstância do panorama teatral em que surgiu. *Fala Baixo, Senão Eu Grito* foi escrita e levada aos palcos em 1969, ano tido como um dos pontos de virada da dramaturgia brasileira, período em que desponta a chamada "geração de 69", também designada "nova dramaturgia", formada por jovens dramaturgos que se lançavam no cenário teatral do País.

Dentre os autores que fizeram parte dessa geração de 69, destacam-se os nomes de Antonio Bivar, José Vicente, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, por ordem de estreia. Seus textos teatrais refletiam um olhar diferente sobre a realidade política, social e cultural do momento. Distanciando-se do teatro até então realizado por companhias da época, como Arena, Oficina e Opinião, passam a tratar, por exemplo, de assuntos caros ao universo da classe média – de que faziam parte – e de conflitos do indivíduo.

Embora posteriormente tenha-se verificado que o grupo não chegou a constituir uma nova dramaturgia enquanto movimento – já que seus membros não se propuseram a formular uma nova corrente dramatúrgica –, muitas das características de seus primeiros textos apresentam esses pontos comuns, tanto formais quanto temáticos.

Para compreendermos o que se passou no teatro brasileiro daquele ano, vale recorrer ao breve panorama realizado por Anatol Rosenfeld:

> O ano de 1969 provavelmente será destacado, no futuro, como notabilíssimo na história do teatro brasileiro, graças ao "estouro" de um número surpreendente de novos talentos, entre eles três jovens dramaturgas – Leilah Assumpção, com a peça *Fala Baixo, Senão Eu Grito*, Isabel Câmara, com *As Moças*, e Consuelo de Castro, com *À Flor da Pele*, esta última, aliás, já antes notada pela peça *À Prova de Fogo*, proibida pela censura, mas superior à apresentada. Às três autoras acrescenta-se o jovem José Vicente, com *O*

> *Assalto*, cuja primeira peça *Santidade*, igualmente proibida pela censura, já revelou seu talento excepcional. *O Cão Siamês*, de Antônio Bivar, enriqueceu a excelente temporada paulistana de 1969. Esse autor já se tornara conhecido por duas peças, *Cordélia Brasil*, cujo êxito em parte se deve ao magnífico desempenho de Norma Bengell, atriz de força extraordinária, e *Abre a Janela*, obra em que se acentua, como traço característico de Bivar, a ruptura com o realismo mais estreito em busca de dimensões imaginárias que invadem o absurdo. Aliás, nenhum dos autores mencionados se atém ao realismo tradicional.[1]

Além da ruptura com o "realismo mais estreito", como menciona o crítico, outros elementos singulares podem ser identificados nas obras do grupo. Para analisá-los, contudo, faz-se necessário, antes, esboçar o contexto histórico em que emergiu essa nova dramaturgia, assim como as esteiras social e cultural por onde caminhou esse grupo de jovens até construir seu próprio legado – panorama que será analisado mais adiante.

Por ora, é necessário ainda elencar os outros elementos que fundamentam este trabalho. A terceira justificativa reside num aspecto mais amplo, isto é, um traço comum presente em todas as peças de Leilah Assumpção: a questão da identidade feminina e a posição social da mulher. Ao dialogar com seu tempo e com a sociedade em que se insere, a produção da autora acaba por traçar uma espécie de crônica da mulher. E *Fala Baixo, Senão Eu Grito* é o pontapé inicial – e pedra fundamental – dessa concepção global da obra da autora.

Em 2000, em matéria para o jornal *O Estado de S. Paulo*, a jornalista Beth Néspoli fez a seguinte consideração sobre essa característica mais abrangente da obra da dramaturga:

> A verdade é que o tema da condição feminina perpassa todas as peças da autora, desde *Fala Baixo* até *O Momento de Mariana Martins*, encenada ano passado. Um tema fértil. Afinal, nos últimos 30 anos talvez nenhuma outra transformação tenha sido mais profunda do que a do papel da mulher na sociedade ocidental.[2]

Também Carmelinda Guimarães, no prefácio da antologia *Onze Peças de Leilah Assumpção*, aponta esse alcance maior da produção da autora, enfatizando o caráter "humano", ampliado, que a obra ganha ao partir do universo feminino:

> Leilah Assumpção exprime em sua obra toda luta, dores e ansiedades das mulheres de sua geração, que romperam tabus, foram à luta e conquistaram espaços próprios.

---

[1] ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.165-6.
[2] NÉSPOLI, Beth. 'Intimidade Indecente' reaproxima Leilah e Irene. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 nov. 2000. Caderno 2, p. D8.

> [...] Vejo na sua dramaturgia o retrato de mulher da segunda metade do século XX. Mas observo que esse retrato é também do novo homem que surgiu com essa nova mulher.
> O teatro de Leilah é feminino no pleno sentido da palavra, porque o feminino é humano. Seus personagens estão sempre dizendo, como Hamlet, que o importante é estar pronto.[3]

É justamente na segunda metade do século XX que a mulher, no Brasil e no mundo, passa por importantes e profundas transformações. O pós-Segunda Guerra Mundial, o avanço do capitalismo, a invenção da pílula e a Contracultura são alguns dos fenômenos históricos e sociais que alteraram, em definitivo, as relações familiares e a posição da mulher dentro e fora do ambiente privado.

Tais transformações podem ter sido as responsáveis, ainda, pelo profuso número de autoras mulheres que surgiu nos anos 60 – fato que configura a quarta justificativa motivadora deste trabalho. Como já apontado, além de Leilah Assumpção, estrearam nos palcos, no mesmo ano, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, e somam-se a elas outras dramaturgas que já estavam em atividade, como Ísis Baião, Renata Pallottini e Hilda Hilst.

Esse fato torna-se mais relevante se consideramos o até então ineditismo da presença da mulher nesse campo, como destaca Elza Cunha de Vincenzo:

> A dramaturgia brasileira do passado só esporadicamente registra nomes de mulheres. Uma leitura mais atenta de obras de história do teatro brasileiro como o *Panorama*, de Sábato Magaldi, as coletâneas de crítica de Décio de Almeida Prado ou Miroel Silveira, e mesmo os levantamentos e estudos especiais sobre a atividade teatral de entidades como o TBC ou de grupos como o Arena e o Oficina, enquanto nos revela a presença constante e marcante de atrizes, nos leva a concluir pela quase ausência de autoras.[4]

Somando-se a isso, a atividade da mulher na dramaturgia do período representa ainda uma novidade importante: "[...] a específica postura feminina diante do mundo e das questões que agitavam de modo especial a vida brasileira" (VINCENZO,1992, p. 14). Ou seja, a partir dos anos 60, os espectadores brasileiros entravam nos teatros do País e eram envoltos por histórias criadas por mulheres, eram levados a mergulhar em universos ficcionais conduzidos pelo ponto de vista feminino. Sem atentarmos para o conteúdo temático dos espetáculos, pode-se entender que esse "poder" exercido pelas dramaturgas em si já se configura como um

---

[3] GUIMARÃES, Carmelinda. O humano no teatro. In: ASSUMPÇÃO, Leilah. *Onze Peças de Leilah Assumpção*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010, p. 9.
[4] VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: a dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1992, p. XVI.

ato de transformação nas relações sociais, por estarem, pela primeira vez, no comando do olhar do mundo de seus espetáculos.

A quinta motivação que impulsionou esta pesquisa surgiu do propósito de contribuir para um maior reconhecimento de Leilah Assumpção. Com quase 50 anos de carreira, dezenas de trabalhos escritos, encenados por artistas de renome no cenário teatral, acredita-se que ainda assim sua obra não ocupe o merecido lugar de destaque na história do teatro brasileiro. Para isso, além da leitura do conjunto de sua produção, este trabalho buscou investigar textos críticos, artigos de jornais e revistas relacionados, assim como a realização de uma entrevista com a dramaturga, transcrita na íntegra e disponível no *APÊNDICE A*[5].

E, por fim, a sexta e talvez preponderante justificativa para a realização desta dissertação situa-se nos desafios que *Fala Baixo, Senão Eu Grito*, em suas complexidades formais e temáticas, apresenta. Um texto que flerta com diferentes correntes teatrais internacionais, com o momento histórico do País e do mundo e que, ainda assim, mostra-se singular, repleto de elementos a serem analisados e descobertos.

Esse desejo de aprofundar-se na análise pormenorizada do texto, buscando responder aos desafios intrínsecos que apresenta, é a força motriz desencadeadora de todas as justificativas apresentadas. É ele o centro, o âmago norteador de todo o processo de leituras, questionamentos, pesquisas, considerações e conclusões.

[5] APÊNDICE A – Entrevista com Leilah Assumpção, p.117.

CAPÍTULO 1:
PANORAMA HISTÓRICO-TEATRAL

1.1 1964 a 1968 – O teatro brasileiro resiste

Em 1964, um golpe militar instaurou a ditadura no Brasil. Após a derrocada do governo populista de João Goulart, houve intervenções militares em diversos setores da sociedade, como limitação dos poderes legislativos e judiciários, cassação de mandatos políticos de opositores, perseguição a sindicatos e movimentos estudantis e religiosos, rebaixamento de salários e censura, entre outras severas medidas.

Com relação às manifestações nos campos culturais e artísticos, porém, a interferência militar não se deu da mesma maneira, como observa Schwarz, em texto escrito entre 1969 e 1970:

> Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. Apesar da ditadura de direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris [...] Esta anomalia [...] é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69. Assinala, além de luta, um compromisso.[6]

Compromisso do qual a esquerda cultural do País não abriu mão, e as manifestações artísticas continuaram a representar meios possíveis de expressão de oposição. Sobretudo no teatro, em que o tom de conclamação e denúncia esteve presente nas representações que subiram ao palco logo a seguir, como o show *Opinião*, sob direção de Augusto Boal e que estreou já em dezembro de 64, e *Liberdade, Liberdade*, outro musical, criado por Millôr Fernandes e Flávio Rangel e realizado pelo Grupo Opinião, em 1965, no Rio de Janeiro.

O Arena, por sua vez, apresentou as peças *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967). Ao utilizar-se de História, ficções e passagens musicais, o grupo encontrou um meio de fazer uma analogia com os acontecimentos históricos do passado brasileiro, uma tática que acabou dando certo devido à capacidade de seu público – em grande número estudantes – de compreender essa correspondência. Desse modo, os artistas conseguiram driblar a censura e manter-se comprometidos com suas lutas políticas.

Para compreender o conjunto criador que movimentava a cena teatral de meados de 1960, vale destacar o resumo feito por Welington Andrade, ao falar do panorama do teatro brasileiro da época:

---

[6] SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 62.

> As principais tendências formais e temáticas que conviviam nos palcos brasileiros de então eram veiculadas pelas "peças desagradáveis" de Nelson Rodrigues, a comicidade popular de Ariano Suassuna, o misticismo e o fanatismo religioso explorados por Dias Gomes, a saga rural de Jorge Andrade e o teatro político de clara vocação para a forma épica de Bertold Brecht, identificado na dramaturgia de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. Em outra frente de trabalho, certa continuidade da estrutura formal e do espírito do teatro de revista e do cabaré literário europeu era identificada nos shows musicais, na linha de *Opinião* e *Liberdade, Liberdade*, com forte engajamento político.[7]

Ora, não se pode esquecer que a esquerda havia sofrido um duro golpe. A decorrência disso é que os autores teatrais engajados que permaneciam em cena faziam-no não mais com ímpetos revolucionários, mas sobretudo como forma de resistência. É o que comenta Elza Cunha de Vincenzo, ao falar do show *Opinião*: "Tudo funcionava como uma espécie de catarse coletiva: no total, como uma *festa* com que se procurava compensar a derrota e a frustração sofridas pelas esquerdas." (VINCENZO, 1992, p. 10).

Décio de Almeida Prado ressalta essa exaltação que tomou conta dos fazedores de teatro, local que se tornou uma espécie de oásis de manifestação do pensamento no período:

> Externamente, a pressão da censura tornara-se asfixiante. Logo após 1964, a comunidade teatral conhecera um período de inesperada euforia, imaginando que poderia desempenhar importante função como centro de oposição ao regime. Calada a imprensa liberal e de esquerda, atemorizados os partidos, abolidos os comícios e a propaganda política, as salas de espetáculo eram dos poucos lugares onde ainda era lícito a uma centena de pessoas se encontrarem e manifestarem a sua opinião, guardadas certas precauções. A própria necessidade de falar indiretamente, em linguagem semicifrada, criava uma exaltante sensação de cumplicidade, de perigoso desafio aos poderes constituídos.[8]

Outro grupo importante do período foi o Oficina, que em 1967 resgata *O Rei da Vela*, texto de Oswald de Andrade escrito em 1933 e até então inédito nos palcos. A montagem, longe do realismo participante, apresenta-se como uma provocação ao público. José Celso, por meio de uma modernidade agressiva, buscava despertar o que ele chamou de "burra e provinciana burguesia paulista" (HOLLANDA; GONÇALVES, 1990, p. 64).

O espetáculo *O Rei da Vela* foi um dos catalisadores do que posteriormente se chamaria de Tropicalismo, movimento artístico que reuniu músicos, artistas plásticos e outros

---

[7] ANDRADE, Welington. O Teatro da Marginalidade e da Contracultura. In: FARIA, João Roberto (dir.); GUINSBERG e FARIA (projeto e planejamento editorial). *História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p. 239.

[8] PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 120.

artistas no Brasil. Na avaliação de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, no livro *Cultura e Participação nos Anos 60*, foram provavelmente o Cinema Novo e o Tropicalismo os dois movimentos responsáveis pela "linha evolutiva" do processo cultural do período. O Cinema Novo porque encontrou uma maneira inusitada e ousada de retratar, em seus filmes, aquele momento político sombrio e ambíguo do pós-64. O Tropicalismo, em seu turno, porque "catalisou as inquietações e impasses da situação".

Com O *Rei da Vela*, o Oficina aproximava-se das sugestões do cinema de Glauber Rocha, especialmente de *Terra em Transe*, da renovação conduzida na MPB pelo grupo baiano [lê-se Gilberto Gil, Caetano Veloso e outros músicos tropicalistas] e do trabalho de vanguarda das artes plásticas.

> Configurava-se, portanto, toda uma área de afinidades no campo da produção cultural, envolvendo uma geração sensibilizada pelo desejo de fazer da arte não mais o instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas, culturais, existenciais.[9]

Ainda em 1967, o teatro viu surgir Plínio Marcos, autor de *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, peça que fez enorme sucesso já em sua estreia, naquele mesmo ano. Plínio daria início a uma dramaturgia bastante diferente da produzida até aquele momento.

> A intenção do autor [Plínio Marcos] não era menos de esquerda do que a do Teatro de Arena. Mas os seus textos, com não mais duas ou três personagens, atribuíam ao social apenas a função de pano de fundo, concentrando-se nos conflitos individuais, forçosamente psicológicos.[10]

Outras peças e autores entraram em cartaz entre os anos de 1964 e 1968, mas é Plínio Marcos quem talvez tenha prenunciado, com sua obra, a nova linha dramatúrgica que nasceria a seguir, pelas mãos da geração de 69 – sobretudo a concentração na problemática do indivíduo, no que tange à temática, e a concentração de elementos, como dois ou três personagens, em se tratando da forma.

---

[9] HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 65.
[10] PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 103.

1.2 Geração de 69 – O teatro brasileiro se redesenha

A produção cultural que sobreviveu e se manteve ativa após o golpe de 64, apesar das restrições, continuou ganhando, cada vez mais, a adesão dos estudantes. Contudo, a influência dessa arte engajada sobre os jovens e o consequente despertar da consciência social e do desejo de ação contribuíram, em 1968, para o forte endurecimento da ditadura e a instauração do Ato Institucional nº 5. Roberto Schwarz explica esse processo:

> Durante estes anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, editando, filmando, falando etc., e sem perceber contribuíra para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anticapitalista. A importância social e a disposição de luta desta faixa radical da população revelam-se agora, entre outras formas, na prática dos grupos que deram início à propaganda armada da revolução. O regime respondeu, em dezembro de 68, com o endurecimento.[11]

A partir de então, o regime militar entendeu que precisava atuar de forma incisiva contra esse "perigoso" grupo de professores, escritores, cantores, músicos, ou seja, era necessário eliminar a ameaça da cultura. E o teatro estava, claramente, inserido neste grupo-alvo da censura. A consequência da ação implacável do governo militar foi a dispersão e o isolamento da classe teatral que vinha resistindo em seu engajamento político. Uma época de fraturas, como classifica certeiramente o crítico Edélcio Mostaço:

> Constituindo-se no período de maior repressão da ditadura, com absoluto controle sobre a imprensa, as diversões públicas, o mercado editorial e exercendo um controle preventivo sobre órgãos e associações que pudessem viabilizar o debate e o estudo – incluindo-se as universidades –, o período 69-74 ficará para todos como uma época de fraturas.[12]

Mas este não foi o ponto final do teatro brasileiro de então. Um grupo de jovens dramaturgos, a já citada geração de 69, atento a sua contemporaneidade, buscou elaborar a seu modo os novos acontecimentos.

As peças inaugurais dessa nova dramaturgia passam a abordar a realidade sob um prisma diferente: o contexto social e ideológico permanece, porém retratado sob a perspectiva do indivíduo, que passa a ocupar a centralidade da temática das obras.

---

[11] SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 62-63.
[12] MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p.137.

Elza Cunha de Vincenzo, no livro *Um Teatro da Mulher*, defende o caráter político das peças do grupo, a despeito das muitas críticas de que essa geração estaria produzindo um teatro alienante:

> De modo geral, as análises acerca do teatro brasileiro do período que se inicia em 1969 e a retomada de alguns de seus textos mais importantes revelam que se trata aí, mais uma vez, de um teatro de cunho político, embora diverso do que vinha sendo feito anteriormente, não só no tocante à forma dramatúrgica adotada, como ao processo de produção teatral. Político, se por político se entender também um teatro que, utilizando-se uma forma próxima do tradicional, ainda assim põe em questão a condição existencial dos indivíduos que integram determinada sociedade, salientando contundentemente que esses indivíduos são tais, porque tais os transformou o conjunto do sistema e o regime político em que vivem.[13]

Os novos autores, ao invés de criarem ficções didáticas (como o Arena) ou encenações para chocar e provocar (como o Oficina) o público burguês, passam a expor no palco questões próprias de sua origem, a classe média.

Jefferson Del Rios, em artigo intitulado "Anos de Urgência e Ruptura", escrito para a revista *Bravo*, em 2001, descreve a procedência desses autores e a coloca como determinante para as suas criações:

> Os dramaturgos de 70 têm em comum a Universidade de São Paulo, sobretudo a faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Maria Antônia, rua das passeatas e dos conflitos com "comandos" de direita. Da Faculdade de Sociologia vieram Consuelo e Timochenco; da Economia, Prata; da Filosofia, José Vicente; da Pedagogia, Leilah; Bivar estudou no Conservatório Nacional de Teatro, no Rio. Do ponto de vista ideológico, expressam o protesto existencial de quem está à margem de qualquer processo produtivo ou afetivo. Gente solitária em meio a conflitos agravados pelo isolamento da metrópole (a maioria dos autores é de cidades do interior de São Paulo e de Minas).
> Pode parecer pesada, mas não é. É uma dramaturgia de moços (menos de 25 anos) com gosto pelo humor anárquico e insultos formidáveis à vida correta e reprimida. É um teatro de "urgência e ruptura", como Consuelo de Castro define sua obra, e que, de certa forma, define seus companheiros.[14]

Uma ruptura que nasce da urgência de seu tempo, cuja composição política e social impõe nova percepção da realidade e, como consequência, inspira experimentações artísticas originais. O resultado, como aponta Décio de Almeida Prado, é o surgimento de um teatro inédito, na busca por expor todas essas novas sensações:

---

[13] VINCENZO, Elza Cunha de. *Um Teatro da Mulher: a dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1992, p. 12.
[14] DEL RIOS, Jefferson. Anos de Urgência e Ruptura. *Revista Bravo!*, São Paulo, v. 4, n. 42, mar. 2001, p. 114.

> O que acontecia é que os dramaturgos nacionais estavam se agitando em busca de uma liberdade maior, ou diversa, não exatamente igual à definida pelo liberalismo clássico. No que diz respeito às personagens, começavam a encarar com grande simpatia as condutas aberrantes, consideradas anormais, nos limites ou às vezes já entrando pelo delírio adentro, reclamando para elas a permissão para exprimir sem censuras lógicas ou morais a parte mais irredutível e original de suas personalidades. Colocavam-se assim contra a ordem, qualquer que fosse, tanto a burguesa quanto a da esquerda oficial, erigidas ambas sobre a submissão do indivíduo à sociedade. Também no referente à peça, em sua organização interna ou em suas relações com o mundo exterior, exigiram os novos autores liberdade de atender às sugestões do inconsciente ou da imaginação poética, quebrando as regras dramáticas e a estrita verossimilhança psicológica, incorporando ao real o grão de loucura não menos necessário à existência diária do que à obra de arte. Os escritores pediam para si, em suma, a mesma autonomia de ação que estavam dispostos a dar às suas personagens. Vida e teatro deviam escapar juntos à servidão da racionalidade excessiva.[15]

Esses jovens autores constituem uma "nova dramaturgia", ao que parece, no momento em que evidenciam, em suas peças, todos os tipos de repressão, não mais apenas a repressão política, mas também as sociais, as morais. É uma geração que busca uma transformação dos costumes.

As mudanças almejadas pelo grupo de 69 refletiram-se, no conjunto da obra de cada um deles, de maneira bastante singular. Cada autor empenhou-se em encontrar, diante da sua existência, da sua inconformidade com o mundo e com as questões pesarosas na esfera do indivíduo, uma maneira de revelar tais desgostos e conflitos.

Em 1979, no programa de estreia da peça *Vejo um Vulto da Janela, me Acudam que Eu Sou Donzela*, texto que havia sido escrito por Leilah Assumpção em 1964, Emílio de Biasi retoma sua trajetória como diretor e faz uma reflexão importante, porque distanciada dez anos, sobre o período de nascimento da nova dramaturgia:

> A primeira peça que eu dirijo (*Cordélia Brasil*) coincide exatamente com os momentos mais difíceis de 68, porém os mais criativos, resultantes de um grito sufocado: a "nova dramaturgia". Das primeiras explosões autobiográficas ao esgotamento na luta contra a censura, coerência interior e o caos social, não encontravam uma linguagem dentro do Teatro.[16]

---

[15] PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 104-105.

[16] BIASI, Emílio de. Programa da peça *Vejo um Vulto na Janela, me Acudam que Eu Sou Donzela*. São Paulo, jun. 1979. Biasi era o então diretor da primeira montagem da peça.

Um pouco antes, em 1975 – porém também já longe do calor da hora do surgimento dos novos autores –, em crítica sobre a estreia da terceira peça de Leilah, *Roda Cor de Roda*, Macksen Luiz pondera:

> Leilah Assumpção pertence a uma geração de autores brasileiros que encontrou no universo da classe média a temática preferida para suas peças. Por força de um momento extremamente propício à eclosão de "depoimentos sinceros" sobre os dramas pequeno-burgueses da população urbana, houve no período (1967/71) uma tendência a desenhar um painel desse extrato da sociedade brasileira. Alguns bons autores apareceram (José Vicente, Antonio Bivar), outros se desiludiram diante das dificuldades (Isabel Câmara) e muitos persistiram (Leilah, Consuelo de Castro), apesar da produção inconstante e das montagens escassas. O caso de Leilah reflete bem a situação difícil dos autores diante das limitações em expor certas mazelas de sua classe.
> Vômitos incontroláveis – Sem ser exatamente confessional (que fatalmente derivaria para um psicologismo estéril), o teatro de Leilah se ajustou aos cânones desta vaga autoral. Vômitos quase incontroláveis de raiva, de frustração e silêncios contidos, esses textos procuravam integrar todo um estado de sufocação a uma tentativa de analisar as causas que levam os personagens a uma vida tão miseravelmente destituída de horizontes e quase paranoica em seu imobilismo.[17]

José Vicente, em texto-depoimento estampado no programa da peça *O Assalto*, define o seu teatro como "representação litúrgica" – representação esta construída, paradoxalmente, nas bases da descrença:

> Pelo teatro pode-se exprimir, através de uma religiosidade, a mística do homem moderno torturado, fútil, deformado, mistificador, frágil e arrogante, vítima de suas próprias palavras, intenções e atos. Isso tudo orientado pelo despojamento que as próprias condições dessa representação impõem. Ao contrário do cinema, que é uma projeção acabada, o teatro cria a possibilidade de intercomunicação, como se a gente estivesse num templo, onde não há cumplicidade expressa.
> [...] Minha ideia de um teatro como representação litúrgica nasceu naturalmente dos ritos cristãos que devoramos, nós todos, desde que nascemos. Não se conclua daí que eu acredite nessa religiosidade mascarada. A liturgia a que eu me refiro é uma liturgia selvagem. A imagem correta dela seria uma Igreja abandonada, habitada por um Deus sádico, que desnuda aí, onde cada pessoa faz a sua profissão de fé de suas vidas secretas, de suas esperanças ocultas, os vícios dessa fé, a ponto de redescobrirem selvagemente a Presença original do Destino.[18]

---

[17] LUIZ, Macksen. A roda de um triângulo. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 158, nov. 1975, p. 21.
[18] VICENTE, José. Teatro Representação Litúrgica. *Arte em Revista*. Teatro. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, n. 6, out. 1981. p. 76-77.

Antonio Bivar ressalta, na mesma época, os aspectos experimentais de sua dramaturgia e revela os porquês do seu teatro navegar pelas ondas da fantasia, do mágico, do absurdo:

> Gostaria que olhassem o meu teatro como um teatro de experiências. Sou muito novo e estou na idade de experiências e o meu maior desejo é contribuir para a formação de uma nova dramaturgia brasileira. Quero canalizar para o teatro o meu testemunho da vida e do mundo, no tempo em que vivo. A nossa época me parece absurda. A realidade histórica me parece absurda. Sinto que todos buscam com desespero a realidade num mundo onde tudo é incerto e onde a fronteira entre o sonho e a realidade muda a cada instante. E fazendo parte deste mundo eu estou comprometido até a alma com o absurdo – ou seja – com a nossa realidade. Gostaria de atuar sobre o público como um mágico: envolvê-lo na minha fantasia e depois acordá-lo e mandá-lo embora para casa inquieto.[19]

Não é difícil compreender que essa realidade brasileira a que se refere Bivar, período em que a ditadura militar ceifou as liberdades individuais e de expressão, fosse vista, portanto, como absurda por jovens artistas de classe média. Ávida por exprimir suas ideias e ideais, essa nova geração já não pretendia utilizar as mesmas ferramentas nem os mesmos meios de oposição que havia até então; simultaneamente, passou a mirar novos alvos, como a repressão à mulher e às minorias, a repressão sexual, o sistema patriarcal familiar, os preconceitos, e não se furtou a tais enfrentamentos desse presente que se lhes apresentava.

No capítulo "A Questão Experimental: A Cena nos Anos de 1950-1970", do livro *História do Teatro Brasileiro*, Edélcio Mostaço identifica os traços dos personagens que compõem essa nova dramaturgia:

> Os protagonistas desses textos são oriundos das classes médias ou do lumpemproletariado, ideológica e caracterialmente distantes daqueles dados a conhecer na esteira do Seminário de Dramaturgia do Arena, última florada em conjunto da geração anterior. Aqui temos os contra-heróis marginais ou marginalizados, vivendo fiapos de vidas à beira de crises existenciais pronunciadas. Há um novo olhar sobre a sociedade brasileira, surpreendido em seus avatares, percebido quer na contracultura quer nas possibilidades existenciais pronunciadas.[20]

É fundamental perceber que o ímpeto criador desses jovens foi também catalisado por ocorrências políticas, sociais e culturais vigentes em outras partes do mundo. O Maio de 68

---

[19] BIVAR, Antonio. Cordélia Brasil. *Arte em Revista*. Teatro. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, n. 6, out. 1981. p. 77.

[20] MOSTAÇO, Edélcio. A Questão Experimental: A Cena nos Anos de 1950-1970. In: FARIA, João Roberto (dir.); GUINSBERG e FARIA (projeto e planejamento editorial). *História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p. 232.

francês foi um deles, iniciado por uma grande manifestação estudantil e que acabou levando a importantes alterações políticas e sociais na França, com repercussões mundiais.

A nova dramaturgia brasileira de 69 foi influenciada, ainda, por outro movimento de contestação: a Contracultura, nascida nos Estados Unidos em meados da década de 1950 e que ganhou força nos anos 60. Liderada pelos *beatniks*, com destaque para escritores como Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs, a Contracultura nasceu como uma alternativa aos padrões vigentes, contrária ao *american way of life*, ao capitalismo e à economia de mercado.

Adeptos da alimentação natural, da liberação sexual, das drogas alucinógenas, de religiões orientais e da filosofia de pensadores como Nietzsche, Freud e Reich, seus seguidores eram avessos a guerras, conflitos ou a qualquer tipo de repressão e participaram de protestos em prol dos direitos dos negros e das minorias. Nos anos 60, o movimento ganha a adesão dos *hippies*, embasados em autores como Alan Watts, Timothy Leary, Norman Brown e Herbert Marcuse, e transforma cantores e músicos como Janis Joplin, Jimi Hendrix e Jimi Morrison em símbolos de seu ideário.

No Brasil, nota Mostaço, "o tropicalismo irá galvanizar esses influxos, alçando as propostas contraculturais num plano imbricado e aderido à realidade nacional" (2013, p. 232). Os jovens autores da nova dramaturgia estariam inseridos, especificamente, no que Heloisa Buarque de Hollanda chama de pós-tropicalismo:

> O fragmento, o mundo espedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural e a experiência de vida tanto dos integrantes do movimento tropicalista, quanto daqueles que nos anos imediatamente seguintes aprofundam essa tendência, num momento que, por conveniência expositiva, chamaremos de pós-tropicalismo (fins dos anos 60, princípio dos anos 70).[21]

Mais adiante, ao tratar da obra do poeta pós-tropicalista Wally Salomão, Hollanda salienta o resultado do sentimento do artista diante dessa fragmentação do mundo, o que parece descrever também o sentimento dos novos dramaturgos:

> Mais do que uma observação do mundo, onde sujeito e objeto estariam mais ou menos delimitados, a fragmentação é sentida a nível das próprias sensações mais imediatas. O binômio Arte/Sociedade começa a se confundir com uma postura vitalista que definirá o binômio Arte/Vida. Mais do que um

[21] HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 56.

> procedimento literário, a fragmentação, nesse grupo é um sentimento de mundo, uma forma de comportamento.[22]

O que resulta, em última instância, num sentimento de desconforto comum: "Agora, o social parece estar fundido no indivíduo e, não raro, manifesta-se numa sensação de mal-estar, de sufoco" (HOLLANDA, 1981, p. 102). É nesse sentido que Hollanda e Gonçalves encontram a conexão entre o Tropicalismo e as inquietações contraculturais:

> Por outro lado, as sugestões da "revolução individual" que estiveram presentes no Tropicalismo encontram um solo fértil. A descrença em relação às alternativas do sistema e à política das esquerdas dá lugar ao florescimento, em áreas da juventude, de uma postura "contracultural."[23]

Outro elemento ainda se destaca como agente de influência na obra dos autores teatrais brasileiros da geração de 69: o teatro do absurdo. Ao mesclar as referências contraculturais, tropicalistas e as reivindicações dos movimentos juvenis cada vez mais fortalecidos em importantes capitais mundo afora a alguns traços do teatro do absurdo, a geração de 69 criou um teatro singular, como examina Welington Andrade:

> A recepção do teatro do absurdo pelos novos dramaturgos brasileiros se revestiu de certas peculiaridades. Assim, abrindo mão do ataque sistemático à estrutura da linguagem verbal, os autores nacionais exploraram o forte elemento alegórico contido em algumas situações "absurdas", investiram na apresentação da situação básica de um indivíduo e procuraram combinar o riso com o terror, além de experimentar a conjunção de ações sem motivação aparente com outras racionalmente motivadas.
> De todo modo, o diálogo da geração de 1969 com o teatro do absurdo não é pleno e absoluto, e, muitas vezes, os autores parecem confundir os procedimentos do absurdo com outros vinculados mais propriamente à estética surrealista. Assim, o uso sistemático do *nonsense* e a produção de um estado de angústia metafísica são substituídos pela expressão do inconsciente, pelo apelo ao fantástico e pelo casamento entre o insólito e o banal; tudo isso temperado pela exploração dos recursos de um humor tipicamente brasileiro.[24]

Dessa maneira, portanto, a geração de 69 criou um teatro novo – novo porque diferente do que se fazia nos palcos até então. Seja pelos assuntos que dominaram o centro de suas criações, isto é, o indivíduo e sua liberdade, o conflito de gerações, a liberdade sexual, a

---

[22] HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 81.
[23] HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 93-95.
[24] ANDRADE, Welington. O Teatro da Marginalidade e da Contracultura. In: FARIA, João Roberto (dir.); GUINSBERG e FARIA (projeto e planejamento editorial). *História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p. 244.

situação da mulher e de outras minorias, as novas configurações de família e trabalho, a ideologia política a serviço da subjetividade – temas da ordem do sujeito, de onde partem suas preocupações políticas. Seja pelas variadas formas dramatúrgicas com que testaram apresentar suas peças: o drama e seus contornos; os elementos que remetem ao teatro do absurdo, ao surreal, ao irracional; a comédia feita de humor e grotesco; entre outras tantas experimentações. Um caldo teatral para o qual contribuiu e de onde partiu a obra de Leilah Assumpção e sua *Fala Baixo, Senão Eu Grito*.

1.3 A nova dramaturgia e a mulher

Também no que concerne ao surgimento de um número expressivo de mulheres dramaturgas na geração de 69, o contexto histórico, as recentes transformações políticas e as características sociais específicas daquele período foram determinantes.

Ao refletir sobre a presença da mulher na literatura brasileira contemporânea, Nelly Novaes Coelho observa o valor do surgimento da voz feminina, ao lado de outras minorias, na produção literária do País, em artigo escrito em 1991:

> Entre os fenômenos mais significativos deste último quarto de século, no âmbito da literatura e da crítica, está sem dúvida o crescente interesse que desde os anos 70 vem despertando não só a produção literária das mulheres, mas também a de literatura infantil juvenil e a da "negritude". Muito mais que simples moda, esse triplo interesse arraiga em um fenômeno cultural mais amplo: a inegável emergência do *diferente*; das vozes divergentes; a descoberta da alteridade ou do Outro, via de regra, sufocadas ou oprimidas pelo sistema de valores dominantes.[25]

A partir desse período, a mulher passa a ter presença mais marcante na criação, como resposta às idiossincrasias do seu momento histórico. A novidade, agora, é que o mundo feminino deixa de ser secundário para também ser, ao lado do homem, protagonista e produtor, com consciência de sua capacidade e poder de criação, motivado por sua própria busca por mudança. Diz ainda Coelho:

> Na verdade, em todas as épocas e das mais variadas maneiras o mundo feminino foi apoio e espaço concretizador das ideias, crenças, conquistas ou

[25] COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 11.

> inovações do mundo masculino... Assim, nada mais natural que agora também esteja sendo o espaço por excelência, onde o "novo" se está forjando em meio a desencontros, perplexidades, acertos e desconcertos. Com a diferença de que agora um dos elementos-chave da mudança-em-processo é o *próprio mundo feminino*, é a própria condição-de-mulher que tenta se redescobrir e se reequacionar em sintonia com as novas forças imperantes.[26]

Pensar a obra dessas mulheres apenas sob a perspectiva do gênero, contudo, mostra-se reducionista. Ana Lúcia Vieira de Andrade, que no livro *Margem e Centro* estabelece uma reflexão sobre o posicionamento de Leilah Assumpção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião no contexto mercadológico e crítico da cena brasileira da segunda metade do século XX, chama atenção para o problema:

> Aspectos como a reivindicação de uma sexualidade feminina reconhecida e liberada, o repúdio à estrutura familiar tradicional e seus valores, que apareciam como restrições à realização do indivíduo, são tratados, nesse momento, com uma ênfase particular, que já indica um discurso consciente sobre a problemática do gênero. Em todo caso, no final dos anos de 1960 era difícil, tanto para Leilah Assumpção quanto para Consuelo de Castro, separar o que seria mais propriamente protesto contra o regime político e o sistema socioeconômico do que seriam as exigências femininas específicas.[27]

Isso porque, naquele momento, assinalar as opressões sofridas pela mulher, fossem elas familiares, sociais, sexuais ou profissionais, podia também ser encarado como uma atitude política. Sobre este aspecto, a estudiosa argumenta:

> No Brasil, o repúdio à submissão da mulher soava como um eco à falta de liberdade política imposta pela ditadura. A questão feminina, pela primeira vez, deixava de ser unicamente feminina para transformar-se em algo mais universal: o desmascaramento do poder autoritário.[28]

Por serem mulheres, as novas dramaturgas partiam dessa perspectiva nova, desse olhar feminino para o todo. Um caminho que nasceu da consciência crítica de mulheres que se dispuseram a refletir, retratar e denunciar as mazelas da sociedade, da família, das minorias, de todos. Apesar de muitas das novas autoras teatrais colocarem a questão da mulher como centro de sua temática, o fato de serem autoras mulheres fez com que este e os demais

---

[26] COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 13-14.
[27] ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Margem e Centro: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Uni-Rio/Capes, 2006, p.7.
[28] Ibidem, p. 33.

assuntos abordados ganhassem um novo ponto de vista, isto é, a concepção feminina do mundo.

Faz-se necessário notar que também era recente, não só no Brasil como em outros países, o feminismo como tema de estudos, pesquisas e movimentos. Apenas vinte anos antes, ou seja, em 1949, a escritora francesa Simone de Beauvoir lançava o livro *O Segundo Sexo*, um ensaio filosófico sobre a mulher, obra que ganhou destaque nas rodas literárias do momento e despertou a atenção da sociedade para o feminismo.

Na obra, a questão do *outro* é muito cara à socióloga francesa, como se observa no seguinte trecho:

> A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é Outro.
> A categoria do *Outro* é tão original quanto a própria consciência. Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias encontra-se sempre uma dualidade que é a do Mesmo e do Outro.[29]

Essas reflexões sobre questão da alteridade podem ser uma das chaves para a compreensão do surgimento de mulheres como escritoras. As mulheres que viriam a ser as novas dramaturgas brasileiras, ao perceberem que não precisavam mais ser apenas o "outro" e que podiam, sim, atuar como sujeito do mundo, absoluto, essencial, deram-se conta do poder que detinham também como sujeitos da arte, da cultura, do pensamento. Compreenderam que poderiam escrever e inserir em suas peças matérias específicas do universo feminino, como a repressão sexual, a desigualdade no trabalho, entre outras. E que poderiam ir além, poderiam falar delas mesmas e do outro, da mulher e do homem, do humano, afinal. Pois a tomada de consciência trouxe com ela uma descoberta preciosa, como revela Nelly Novaes Coelho:

> Desse amadurecimento crítico resulta, na literatura, a presença cada vez mais nítida de uma nova consciência feminina que tende, cada vez com mais força e lucidez, a romper os limites do seu *próprio Eu* (tradicionalmente voltado para si mesmo em uma vivência quase autofágica) para mergulhar na esfera do Outro – a do ser humano partícipe deste mundo em crise. Daí que o eu-que-fala, na literatura feminina mais recente, se revele cada vez mais claramente como Nós. O que quer dizer que, nestes últimos anos, os problemas limitadamente "femininos" têm-se alargado no sentido de se revelarem ilimitadamente "humanos".[30]

---

[29] BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo – volume 1*. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 16-17.
[30] COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 16.

Leilah Assumpção, desde o início de sua carreira, mostrou-se empenhada em dar voz à mulher e às questões do universo feminino. E assim, "meio sem querer, meio querendo", como ela mesma diz, acabou por desenhar, no conjunto de seus textos, uma espécie de retrato da mulher brasileira do século XX. Não que esse retrato tenha sido construído como um projeto específico, as personagens não se repetem nas suas diferentes peças e não há sequências de textos que formem um conjunto criado como tal. Declara Leilah em entrevista concedida para esta pesquisa: "Eu tinha uma revolta contra a situação da mulher, mas não era uma coisa política, não tinha essa consciência total da situação da mulher dentro de um quadro político, mas eu sentia na pele, né?"[31]

Ana Lúcia Vieira de Andrade, no artigo "Leilah Assumpção: Quatro décadas de um teatro da mulher", destaca o peso do tema nos textos da dramaturga:

> Leilah Assunção é, entre todas as dramaturgas brasileiras, [...] a que mais se preocupou em expressar o drama da mulher brasileira em busca da própria liberdade, não só da que deveria pertencer a todos os habitantes do país, mas, especificamente, do tipo que permite pensar a sexualidade e o prazer para além das estruturas do núcleo familiar burguês.[32]

Valendo-se de suas próprias experiências – da sua origem burguesa, da sua condição de mulher, dos acontecimentos históricos e sociais, Leilah Assumpção concebeu uma dramaturgia que acabou por refletir as questões do seu tempo. Deu voz, sem levantar bandeiras, à sua geração, sob a perspectiva feminina do sentimento de mundo.

Por mais que afirmasse não ter plena consciência do viés político de sua criação, Leilah teve sempre consciência de que, ao falar de seu universo íntimo, falava do humano. É o que se depreende da fala da autora, na entrevista que concedeu para este trabalho: "Dizem: escreve sobre a sua vila e você estará escrevendo sobre o mundo. E eu digo: se você escrever bem profundo sobre você, vai estar tocando o ser humano no que ele tem de mais inconsciente coletivo."[33]

É a partir dessa reflexão e em busca de uma melhor compreensão da sua obra, portanto, que o próximo capítulo dedica-se a investigar os dados biográficos da dramaturga.

---

[31] Leilah Assumpção em entrevista para este trabalho, disponível na íntegra em *APÊNDICE A*, p 120.
[32] ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. Leilah Assumpção: Quatro décadas de um teatro da mulher. In ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de e EDELWEISS, Ana Maria de B. Carvalho (org.). *A Mulher e o Teatro Brasileiro do Século XX*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília, DF: CAPES, 2008, p. 394.
[33] Leilah Assumpção, op. cit., p. 121.

CAPÍTULO 2:
LEILAH ASSUMPÇÃO – VIDA E OBRA

Maria de Lourdes Torres Assunção nasceu em Botucatu, interior de São Paulo, no dia 18 de julho de 1943. O apelido Leilah ela mesma escolheu, quando tinha cinco anos, e prefere o sobrenome Assumpção com 'p', já que os irmãos e parentes foram registrados assim.

A família era bastante influente na cidade, a ponto de seus tios ocuparem cargos importantes como o de prefeito, presidente da Caixa e dono de cinema. "Éramos os donos da cidade"[34], brinca Leilah e, ao mesmo tempo, esclarece: "Não me lembro de dinheiro, de fausto na nossa família, que era formada por intelectuais. Eram a inteligência da cidade – no interior, naquela época, isso era muito importante, proporcionava poder". Os pais, educadores, garantiram uma formação mais liberal. A mãe, professora, diretora de escola e escritora, morreu cedo, aos 42 anos. O pai, professor de Matemática e Filosofia, jornalista e músico, era, nas palavras da dramaturga, "um grande sábio e um grande alcoólatra". A bisavó, também professora, fundou a primeira escola de Botucatu.

Sob essa influência, o interesse de Leilah pela literatura surgiu desde cedo; ela conta que ainda criança leu Bernard Shaw, Bertrand Russel e Freud, emprestados da biblioteca do irmão, e aos cinco anos já escrevia poemas, como *Joana Tem Cara de Cana*. "Escrevi um livro aos 11 anos, *Sorriso na Alvorada*, mas fundaram Brasília e eu troquei por *Sorriso em Terra Escura*"[35].

Nem sempre, porém, sua trajetória esteve ligada aos livros. Aos 13 anos, com a morte da mãe, foi morar com a irmã mais velha em São João da Boa Vista, e lá começou a praticar diferentes esportes. Por volta dos 17 anos, mudou-se novamente, desta vez para morar com seu pai em Pinhal, onde se tornou atleta de salto ornamental, atividade em que se mostrou bastante habilidosa, a ponto de se consagrar campeã nos Jogos Abertos do Interior.

Quando terminou o curso Normal, Leilah foi estudar Pedagogia em Campinas e passou a viver em um pensionato de freiras. Deslumbrada com São Paulo, decidiu concluir seus estudos na USP e morar em um pensionato, desta vez não de freiras, na Avenida Angélica. "Minha colega de quarto era a Vitória, que namorava o José Dirceu, amiga até hoje. Nádia, a dona, uma mãe para todas, era russa, odiava o comunismo, e só tinha comunista no pensionato"[36], relembra.

Nessa época, Leilah descobre autores como Marx, passa a simpatizar com o movimento comunista – sem, porém, se filiar ao Partido Comunista – e a se interessar pelos

---

[34] Depoimento de Leilah Assumpção. In: PACE, Eliana. *Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, p. 23.
[35] Leilah Assumpção em entrevista para este trabalho, disponível na íntegra em *APÊNDICE A*, p. 118.
[36] Depoimento de Leilah Assumpção. In: PACE, op. cit., p. 35.

acontecimentos políticos do período. Frequentou as manifestações pelas *Diretas Já* e participou, ao lado de nomes como Marta Suplicy, Ruth Cardoso e Ruth Escobar, da Frente Nacional da Mulher. Na FêNêMê, como chamavam a Frente, discutiam variados temas, entre eles, a liberação da mulher. "Não éramos feministas de rasgar o sutiã – a palavra feminista era pejorativa – mas sim mulheres bonitas e inteligentes, sem dificuldades para arranjar maridos e namorados. Nesses encontros, que duraram meses, chegamos à conclusão de que, para mudar as coisas, tínhamos que tomar o poder e fazer política dentro de cada área – eu faço isso dentro da minha e elas também, até hoje"[37], declarou Leilah.

Aproveitando as diversas possibilidades oferecidas pela metrópole, Leilah fez cursos de Desenho, Publicidade e Moda, que lhe garantiram o seu primeiro emprego, como desenhista de moda no ateliê de Madame Boriska. O trabalho durou um mês, mas o salário lhe permitiu que comprasse uma máquina de escrever Remington, com a qual conceberia, em apenas uma noite, *Fala Baixo, Senão Eu Grito*.

Sempre curiosa e interessada pelo mundo das artes, estudou teatro com Renata Pallottini, Miroel Silveira e Eugênio Kusnet. Com este último, aprendeu o método Stanislavski e arriscou-se na carreira de atriz; primeiro na peça *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, sob direção de Antunes Filho; depois em *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertold Brecht. "Gostei da experiência de atriz, mas foi o suficiente para ver que meu talento era mediano e eu queria fazer alguma coisa mais que mediano"[38].

Alta, bonita e elegante, acabou sendo convidada para ser manequim de alta-costura. Desfilou para estilistas internacionais como Paco Rabanne, Valentino, Pierre Cardin e para brasileiros como Clodovil, Ugo Castellana e Dener, com quem trabalhou por cinco anos. Ela realizou seu último desfile no mesmo dia em que um texto seu foi aos palcos pela primeira vez.

Era a montagem de *Fala Baixo, Senão Eu Grito*, realizada em São Paulo em 1969 e dirigida por Clóvis Bueno, com os atores Marília Pêra e Paulo Vilaça. O espetáculo obteve enorme sucesso de público e crítica, rendendo à dramaturga iniciante os prêmios Molière e da Associação Paulista dos Críticos Teatrais – APCA de melhor autor de 1969.

Após o sucesso de *Fala Baixo*, viajou para Londres e lá passou a conviver com um grupo de artistas brasileiros – exilados, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, e "autoexilados", como Jards Macalé, José Roberto Aguilar e Antonio Bivar. Viu as bandas *pop*

---

[37] Depoimento de Leilah Assumpção. In: PACE, Eliana. *Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher.* São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, p. 37.
[38] Ibidem, p. 41.

inglesas nascendo, como Rolling Stones, e atuou no filme *O Demiurgo*, de Jorge Mautner. Relata Leilah: "Com o dinheiro que ganhamos do Prêmio Molière, eu como dramaturga e o Clóvis Bueno como melhor diretor – ele hoje faz direção de arte dos filmes do Babenco – passamos um bom tempo na Europa, vivendo como *hippies*, uma experiência de vida marcante, uma viagem da contracultura, porque estávamos mudando os costumes."[39]

Porém *Fala Baixo* não foi o primeiro texto da dramaturga. Leilah já havia escrito, em 1964, *Vejo um Vulto na Janela, me Acudam que Sou Donzela*, e em 1968, *Use Pó de Arroz Bijou*, ambos proibidos pela censura da ditadura militar vigente na época – *Vejo um Vulto na Janela* só iria ao palco em 1979, e *Use Pó de Arroz Bijou*, por ter sofrido alterações em 80 das suas 90 páginas, perdeu seus principais traços autorais e não foi encenada quando liberada, permanecendo inédita até os dias atuais.

Na sequência de *Fala Baixo*, Leilah escreve *Jorginho, o Machão*, que estreia em 1970, e *Roda Cor de Roda*, encenada em 1975, três peças a que Elza Cunha de Vincenzo chama de Trilogia da Família. "Estas três peças constituem um bloco dentro da obra como um todo". Foram estes três textos que acabaram por compor o primeiro livro da autora, *Da Fala ao Grito*, lançado em 1977. Depois, Leilah só publicaria novamente em 2010 o livro intitulado *Onze Peças de Leilah Assumpção*, em que reuniu, além das três já editadas, as peças mais importantes de sua carreira, segundo critério adotado pela própria escritora: *Vejo um Vulto na Janela, me Acudam que Sou Donzela* (1964), *Kuka – O Segredo da Alma de Ouro* (1980), *Boca Molhada de Paixão Calada* (1984), *Lua Nua* (1987), *Adorável Desgraçada* (1994), *O Momento de Mariana Martins* (1999), *Intimidade Indecente* (2001) e *Ilustríssimo Filho da mãe* (2008).

Enquanto se desenvolvia a dramaturga, a mulher Leilah também amadureceu. Casou-se com o financista Walter Appel, grande incentivador de sua carreira e com quem ainda mantém uma relação de cumplicidade. Em 1981, nasceu a sua filha, Camila Appel, que seguiu os passos da mãe e hoje também escreve para teatro.

E Leilah segue produzindo. Em 2013, concebeu *Dias de Felicidade*, cuja estreia nos palcos aconteceu em 2015. Classificado no programa da peça como comédia dramática, o texto é baseado em fatos reais vividos pela autora, que teve o rosto parcialmente transfigurado, há cerca de dez anos, em decorrência de uma infecção nos ossos faciais.

---

[39] Ibidem, p. 59.

Uma mulher que começou sua carreira muito jovem, desfilando sua beleza nas passarelas, tem hoje de conviver com a face (e a vaidade) deformada pela doença e pelo tempo. Uma trajetória curiosamente *sui generis* do ser feminino.

2.1 Crítica, recepção e depoimentos

Durante as investigações para esta pesquisa, foram encontrados artigos de críticos especializados na área, matérias de jornais e revistas e ainda programas originais dos espetáculos, conjunto de documentos sobre as peças de Leilah Assumpção que nos serviu de baliza para uma compreensão mais alargada da totalidade de sua obra.

São registros escritos na época (ou sobre) em que as peças foram encenadas e que contribuem não só para nos dar uma noção do universo criativo da autora, como para dar ideia da recepção crítica de seus trabalhos e até mesmo de certos aspectos culturais do período.

Devido à grande extensão do material pesquisado, decidimos por eleger um critério que viabilizasse a utilização desse *corpus*. Desse modo, escolhemos analisar e reproduzir parte do material referente às peças da autora escritas imediatamente antes e depois de *Fala Baixo*, isto é, sobre *Vejo um Vulto na Janela, me Acudam que Sou Donzela* (é o primeiro texto de Leilah Assumpção e, apesar de ter sido seguido por *Use Pó de Arroz Bijou,* este não chegou a ser encenado, e portanto, não resultou em material crítico para análise) e sobre *Jorginho, o Machão,* texto seguinte a *Fala Baixo*.

Começaremos por *Jorginho, o Machão*, seguindo a ordem cronológica de encenação, já que a peça foi aos palcos em 1970, um ano após *Fala Baixo*.

2.1.1 *Jorginho, o Machão*

A história de *Jorginho, o Machão* se passa na casa de uma família de classe média do interior. Jorginho é o filho mais velho e está em conflito profissional e amoroso. De volta ao lar depois de ter estudado na capital, não sabe se cursa Arquitetura ou Desenho, se quer ficar com a namorada conservadora do interior ou com a liberal da capital, esta que em determinado momento aparece também, anunciando sua gravidez.

Na peça, a autora desenha, com traços de sátira, o embate de gerações, em que os anseios dos mais jovens encontram a resistência da família conservadora, zeladora da moral e dos bons costumes. O enredo evidencia o desejo de libertação do jovem das opressões da família pequeno-burguesa. Ao mesmo tempo, põe em cena temas inovadores, como a fragilidade do jovem homem e sua dificuldade de mudança e a gravidez fora do casamento, e esgarça o choque dos costumes da capital diante dos costumes do interior.

À época da estreia da peça, o crítico J. Arantes fez uma análise aguçada dessa família, a seu ver tipicamente brasileira:

> *Jorginho, o Machão* é uma peça fundamentalmente brasileira. Tão brasileira que realiza o milagre de não ter fronteiras. Enfoca um problema de relacionamento humano, de aspirações (ou falta delas) dentro de uma sala de jantar de uma cidade qualquer em um interior pacatamente indeterminado, cheia de agressividade e carinho, de ataque e arrependimento.
> [...] Leilah Assumpção escreveu *Jorginho, o Machão* cheia de sentido de violência social, e o explora com a mesma implacabilidade de outros detentores da técnica de "falar punhais, mas não usá-los".
> Ali está uma família pequeno-burguesa exemplar. Os elementos-símbolos da estabilidade-segurança-conforto formam um painel de fundo: os diplomas e as taças, o relógio antigo, a Santa Ceia, o porta-chapéus, a televisão e uma gigantesca fotografia dos cinco heróis componentes da Família numa ampliação muito mais do que o real, abrindo o jogo da supra-realidade da Instituição por excelência. [40]

Leilah Assumpção, por sua vez, em depoimento para Eliane Pace, revela algumas características que compõem os personagens da peça e dá testemunho daquele período, tempo em que palavras como "machão" não eram aceitas nem pelos jornais:

> O jornal *O Estado de S. Paulo* proibiu o uso da palavra *machão*, substituía pelo termo *sistema patriarcal*. Jorginho era um homem frustrado, quase um bebê que não sabia o que queria – por incrível que pareça, um homem de hoje, tanto que acredito que não mexeria em nada do texto.
> Na peça, ele ficava dividido entre as duas namoradas, a conservadora e a avançada, e casava com a primeira, afinal, era um homem também conservador que decidia optar por uma carreira estável. A mulher atual já tem todas essas características dentro dela. Ao mesmo tempo, o pai do Jorginho é um nazista, é a própria ditadura que a gente vivia, a mãe não é nada.[41]

Interessante observar, ainda, os critérios estéticos e de representação que guiaram atores e diretor na primeira montagem da peça, em 1970, na edição realizada no Rio de

---

[40] ARANTES, J. Jorginho, o machão. *Palco+Platéia*, São Paulo, n. 2, abr. 1970, p. 15.
[41] Depoimento de Leilah Assumpção. In: PACE, Eliana. *Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher.* São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, p. 69.

Janeiro. Clóvis Bueno, que dirigiu o espetáculo, escreveu uma "Introdução metafísica" para o programa entregue aos espectadores, em que se destaca:

> É evidentemente realista, com ataques de tropicalismo, misticismo, fetichismo, machismo, tem também o aspecto lúcido, tudo nele é intencional; o que não for aconteceu por acaso, ninguém é perfeito. Quero declarar ainda que o naturalismo é válido, desde que não crie uma ilusão que aliene o espectador. A reprodução da realidade foi substituída pela sua representação. É uma grande descoberta que certamente projetará mais um brasileiro no cenário internacional. Mais uma vez o mundo se curva diante do Brasil. A preparação dos atores foi feita pelo método de Charles Atlas, Stanislavski, Brecht, Dulcina de Moraes, Grotowski, isto é, cada um se vira como pode, mas quem manda sou eu. Concluindo, a peça é um negócio muito sério. Eu procurei fazer o melhor que eu sei. Os atores também. A censura também. A responsabilidade agora é "vossa".[42]

A crítica de Sergio Viotti, escrita em 1970 para a *Revista Palco+Platéia*, é um relato precioso de como a peça "pensou" o seu tempo e retratou as angústias sobre o modelo familiar tradicional. O texto ainda identifica na obra influências na autora de importantes nomes de sua ascendência teatral:

> O importante é que Leilah Assumpção não tem medo da forma, por isto não se prende a nenhum formalismo. O seu teatro, mesmo entre as quatro paredes da sala de jantar do seu Otávio [pai de Jorginho] respira livremente.
> A autora não está satisfeita com o mundo. Muito pouca gente está. Também não está satisfeita com as gentes que o habitam, com as falsas motivações, as mentiras, as acusações, as supostas soluções. Outros insatisfeitos escreveram teatro do melhor. Nesta linha, ela descende da família espiritual do Strindberg de *A Dança da Morte*, que já deu descendentes como o Albee de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*. Não que haja relacionamento entre *Jorginho* e estas peças: há a angústia das fronteiras familiares, dos acidentes geográficos dos afetos, dos assassinatos espremidos nas frases.[43]

2.1.2 *Vejo um Vulto na Janela, Me Acudam que Eu Sou Donzela*

A primeira peça de Leilah Assumpção, escrita em 1964 e encenada pela primeira vez em 1979, diferentemente de *Fala Baixo*, *Jorginho* ou *Roda Cor de Roda*, não teve como meta o ataque à família burguesa. Partindo de sua experiência pessoal – jovem estudante, moradora de pensionato, criada em família de classe média, porém simpatizante dos movimentos sociais

---

[42] BUENO, Clóvis. Introdução metafísica. In: Programa da peça *Jorginho, o Machão*. Rio de Janeiro, 1970, p. 6.
[43] VIOTTI, Sergio. Jorginho, o machão. *Palco+Platéia*, São Paulo, n. 2, abr. 1970, p. 16.

e dos ideais libertários dos anos 60 – Leilah cria, em *Vejo um Vulto na Janela, Me Acudam que Eu Sou Donzela*, uma espécie de autorretrato de sua vivência e de suas impressões do período.

Em entrevista recente, a autora relembra sua primeira experiência dramatúrgica:

> Eu estava escrevendo uma peça, *Vejo um Vulto na Janela Me Acudam que Eu Sou Donzela*, e não contei pra ninguém, porque tinha vergonha. Escrevi escondido. Eu morava em pensionato quando era manequim, todo mundo ia para as boates, eu ia para o pensionato escrever. Claro que ninguém acreditava, achavam que eu tinha um amante, um caso. Mas meu caso era a Remington, minha maquininha de escrever.[44]

A peça se passa em 1964. Enquanto a cidade lá fora vive a intensa movimentação que antecedeu ao golpe militar, com passeatas de estudantes e a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, dentro do pensionato localizado na Avenida Paulista oito personagens femininas travam diálogos que acabam por refletir as preocupações e os questionamentos das jovens daquele tempo. Política, sexualidade e liberdade são alguns dos temas discutidos entre as moças.

A recepção crítica, tanto da época quanto posterior, apontou ressalvas sobre o texto. Até mesmo Leilah expressa olhar crítico sobre a sua primeira obra: "*Vejo um Vulto na Janela* funcionou como exercício", ponderou. A autora reescreveu alguns de seus trechos em 1976, versão que estrearia nos palcos em 1979.

Em crítica escrita nesse mesmo ano sobre a estreia, no *Jornal da Tarde*, Sábato Magaldi fala sobre a imaturidade dos primeiros textos de quase todo autor brasileiro e comenta:

> Não tinha sentido Leilah montar agora, na forma original, *Janelas*, escrita em 1964, quando eram pequenos seus conhecimentos de teatro. [...] Apenas, Leilah não foi feliz na fatura definitiva de *Janelas*. Mantiveram-se os defeitos primitivos e os acréscimos estão incrustrados nos diálogos quase como excrescências. [...] Um problema que Leilah não conseguiu resolver, a princípio, foi o da ação dramática. Os personagens ficam quase o tempo todo em conversas, sem que seu relacionamento crie uma tensão própria, desencadeadora de algum fato. O bate-papo estagna a evolução teatral, sempre trazida por algo exterior, não nascido do conflito entre as personagens.
> [...] O propósito de justapor uma preocupação política de hoje a adolescentes que eram, na maioria, "alienadas", falseou as psicologias, não trazendo outro benefício ao texto. *Janelas* ganhará, se Leilah reescrever o texto original, com o empenho único de aprimorar a estrutura dramática, e deixando de lado

[44] Leilah Assumpção em entrevista para este trabalho, disponível na íntegra em *APÊNDICE A*, p. 119.

> a teoria política, aprendida às pressas. Porque no texto estão muitas virtudes, desenvolvidas depois na dramaturgia de Leilah.[45]

O professor e crítico Clóvis Garcia, em sua coluna do jornal *O Estado de S. Paulo* de 1979, destaca o "sentido de testemunho" dos textos censurados à época do endurecimento da ditadura e que puderam ser encenados no final dos anos 70, entre eles *Vejo um Vulto*:

> Os novos ventos de abertura estão permitindo, no teatro, que muitos textos e autores que se conservaram inéditos, seja pela censura oficial, seja como decorrência do clima restritivo então dominante, apareçam agora nos palcos.
> [...] Uma das características predominantes nessas antigas e, para o público, novas peças é o sentido de testemunho da realidade brasileira nesse período, tornando-se não somente um registro histórico, mas, principalmente, devolvendo ao teatro a sua função fundamental de expressão social. "Sinal de Vida" de Lauro Cesar Muniz e "Oração Para um Pé de Chinelo" de Plínio Marcos, recentemente encenadas, estão nessa linha de contribuição. Agora Leilah Assumpção, ao comemorar dez anos de sua estreia como autora, com "Fala Baixo, Senão Eu Grito", peça que transcendeu os limites do teatro nacional, apresenta seu primeiro texto, de 1964, com o extenso título "Vejo um Vulto na Janela Me Acudam que Eu Sou Donzela", um testemunho do período vivido em 1963/64.[46]

Jefferson Del Rios, em sua crítica de 1979, também percebera a importante contribuição da peça como reflexão do momento histórico:

> Os episódios referentes à mudança de regime no Brasil, em 1964, já foram submetidos a análises e estudos de historiadores, sociólogos e economistas que começam a repor a verdade, ou parte dela, em questões tão controversas. Falta, ainda, o mergulho das artes no período que marcou não apenas a brutal alteração do sistema republicano brasileiro mas, também, a radical mudança de nossas vidas.
> Leilah Assumpção oferece agora uma das primeiras e mais bem-sucedidas contribuições do setor à tarefa de repensar – mesmo que emocionalmente – o país em "Vejo um Vulto na Janela, Me Acudam que Eu Sou Donzela", peça voltada para os dias imediatamente anteriores à derrubada do governo de João Goulart.
> [...] "Vejo um Vulto na Janela" termina, assim, como um réquiem por uma época. Ficção e realidade se fundem nas cenas finais que prenunciam um novo Brasil onde certas ilusões – políticas ou pessoais – não terão razão de existir.[47]

Sábato Magaldi, em mesmo artigo já mencionado do *Jornal da Tarde*, chamou atenção para o bom uso do humor em *Vejo um Vulto na Janela*, componente que seria determinante na

---

[45] MAGALDI, Sábato. Faltou ação dramática a estes engraçados diálogos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 07 set. 1979, p. 15.
[46] GARCIA, Clóvis. Um testemunho com boas interpretações. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 set. 1979, p. 23.
[47] DEL RIOS, Jefferson. Janela aberta para uma realidade que agoniza. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 set. 1979, p. 31.

dramaturgia de *Fala Baixo*: "E o diálogo, com frequência, tem deliciosas tiradas de humor – dos pontos altos da criação de Leilah".[48]

Diferentes limitações do texto, contudo, foram percebidas e apontadas por críticos da época. Paulo Lara, no *Jornal Folha da Tarde*, em 1979, assim avaliou a encenação realizada no Teatro Aliança Francesa de São Paulo:

> A priori, os elementos básicos foram detectados. Mas teria Leilah atingido as mais elevadas pretensões artísticas sob o ângulo dramatúrgico? Acho que não. O enredo, embora possibilite englobar os símbolos, não vai além disso. Narra apenas. Informa somente. Os "nós dramáticos" ressentem-se de uma força suficiente que consiga amarrar a ideia proposta, dando-lhe a precisão ótica que se espera, principalmente após a definição do perfil psicológico na moldura do contexto dialético. E, no segundo ato, o que acontece? Em vez dos fatos extrapolarem, eles perseguem a narração limitada por satirizações – finas e bem construídas, por sinal – que possivelmente poderá encontrar uma resposta do grande público, sem, contudo, atingir o principal: motivá-lo politicamente.
> [...] Numa síntese, este "vulto" assemelha-se a um daqueles bons champagnes, que, na hora da festa, quando se espera dele o grande estouro, acaba surpreendendo a todos um decepcionante "blip".[49]

Também Clóvis Garcia faz referências às lacunas do texto e ao parco vigor dramático:

> O principal problema do texto, porém, está em ser apenas um testemunho, quase como se fora a apresentação de um diário, sem que houvesse uma maior estruturação dramática. Os personagens [...] são estereótipos, representando os vários tipos de posições e pensamentos da época, faltando-lhes uma força e um delineamento teatrais. Por outro lado, a história é excessivamente contada, perdendo-se em pequenos incidentes, numa forma discursiva.[50]

Com uma opinião mais otimista, o crítico Yan Michalski escreveu sobre a encenação da peça dos anos 80, em nova montagem:

> Originalmente escrita em 1964, *Vejo um Vulto na Janela, Me Acudam que Eu Sou Donz*ela já revela, em estado latente, as qualidades que mais tarde (a partir de *Fala Baixo, Senão Eu Grito*, 1969) fariam de Leilah Assumpção um dos mais importantes nomes da atual dramaturgia brasileira. Notável facilidade de dialogação, misturando equilibradamente o coloquial e o poético, o pungente e o agressivamente engraçado; uma compreensão aguda da psicologia feminina, combinada com um generoso inconformismo diante das opressões de que a mulher continua sendo vítima de nossa sociedade; um

---

[48] MAGALDI, Sábato. Faltou ação dramática a estes engraçados diálogos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 07 set. 1979, p. 15.
[49] LARA, Paulo. No Aliança Francesa, um vulto que não chega a impressionar. *Folha da Tarde*, São Paulo, 27 set. 1979, Ilustrada, p. 23.
[50] GARCIA, Clóvis. Um testemunho com boas interpretações. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 set. 1979, p. 23.

> espírito de observação sempre alerta; uma intuição teatral muito segura, que lhe permite discutir ideias não num plano predominantemente verbal, mas através de imagens dinâmicas e ricas em noções de conflito – eis algumas dessas qualidades que já podem ser pressentidas nesta primeira obra da então muito jovem autora. [51]

Interessante notar como a passagem acima, que abre o artigo, parece estar "contaminada" pelas impressões que o crítico já tinha da obra de Leilah – considerando-se que Michalski, na década de 80, já teria podido assistir a ao menos cinco peças da autora.

Na sequência da análise, o crítico alerta para mais um dado curioso da peça, que de certo modo retoma a questão do que seria o teatro alienado da geração de 69, em comparação com o anteriormente realizado, o chamado teatro engajado:

> A própria ideia temática de *Vejo um Vulto* é uma prova do instinto teatral de Leilah: o pensionato em que vivem, às vésperas dos acontecimentos de março de 1964, jovens paulistanas de alta classe média, consegue ser um até certo ponto convincente microcosmo do conturbado Brasil daqueles fatídicos dias. Época fascinante, cujo potencial dramático nosso teatro nunca soube explorar, esses primeiros meses de 1964 revivem na peça, com apreciável dose das suas contradições, vibrações, utopias e preconceitos cada uma das pensionistas, sendo uma facilmente decifrável personificação de uma das principais tendências do momento. Ao deixar claro até que ponto o processo histórico da época, de ambos os lados da divisória, foi mesmo conduzido pela classe média, e até que ponto argumentos ilusórios e desvinculados de um conhecimento mais lúcido da realidade foram responsáveis, também de ambos os lados, pela marcha dos acontecimentos, o texto propõe um diagnóstico cujo acerto nunca foi desmentido, nos duros anos que se seguiram.[52]

Porém Michalski não deixa de assinalar a imaturidade da construção dramatúrgica do texto:

> Mas o métier dramatúrgico da autora então estreante não podia estar à altura de tão complexa tarefa; as sucessivas versões extraídas do texto original (uma de autoria da própria Leilah, e duas elaboradas no decorrer da atual produção), se tiveram o mérito de condensar a obra – que seria impraticável, na sua derramada dimensão original – não conseguiram contornar a sua básica falha estrutural. Refiro-me ao desequilíbrio entre o seu caráter de painel de toda uma faixa da sociedade brasileira e o tratamento dado a cada um dos destinos individuais que compõem esse painel.[53]

---

[51] MICHALSKI, Yan. O tempo que não passou na janela. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 maio 1981, Caderno B.
[52] Ibidem.
[53] Ibidem.

2.2 Obra completa

Para se ter a compreensão exata da extensa produção de Leilah Assumpção, segue a relação das peças e de textos para televisão escritos pela dramaturga. A lista, em ordem cronológica, é feita a partir da data de estreia das obras nos palcos ou na mídia eletrônica, e inclui atores e diretores envolvidos nas produções:

1969

Fala Baixo, Senão eu Grito

Direção: Clóvis Bueno

Elenco: Marília Pêra e Paulo Villaça

1970

Jorginho, o Machão

Elenco: Pedro Paulo Rangel, Nonoca Bruno, Maria Isabel de Lizandra e Cláudio Côrrea e Castro (SP); Marieta Severo, Gracindo Júnior, Fregolente, Maria Gladys e Berta Loran (RJ)

1973

Venha Ver o Sol na Estrada

Telenovela para TV Record

Direção: Antunes Filho

Elenco: Ney Latorraca, Jussara Freire, Márcia Real, Márcia de Windsor

1974

Revira-volta

Telepeça. Caso Especial para a TV Globo

Elenco: Bete Mendes e Marcos Paulo

1975

Roda Cor de Roda

Direção: Antônio Abujamra

Elenco: Irene Ravache, Lilian Lemmertz (SP); Natália do Valle, Suzana Vieira (RJ)

O Remate

Caso Especial para a TV Globo

Direção: Antônio Abujamra

Com Odete Lara

Quatro Mulheres

Direção: Odavlas Petti

Com Françoise Fourton

1976

Revoada

Telepeça para a TV Cultura.

1977

Sobrevividos

Direção: Leão Lobo

Integrante da *Feira Brasileira de Opinião.* Foi proibida e publicada em 1978.

1978

Um Dia de Sol a Pino

Um Homem no Balanço

Noite de Lua Cheia

(obras escritas, porém não encenadas).

1979

Vejo um Vulto na Janela, Me Acudam que Sou Donzela

Direção: Emílio Di Biasi

Elenco: Cláudia Mello, Yolanda Cardoso, Ruthinéa de Moraes, Eugênia de Domênico (SP); Maria Letícia, Rosamaria Murtinho, Cissa Guimarães (RJ)

1980

Seda Pura e Alfinetadas

Direção: Odavlas Petti

Elenco: Clodovil Hernandez, Lília Cabral, Márcia Real

Kuka – O Segredo da Alma de Ouro

Ópera-Rock

Direção: Jorge Takla

Elenco: Celine Imbert, José Roberto Gallisa

1981

O Príncipe Encantado

Episódio da série *Malu Mulher*, TV Globo

Elenco: Regina Duarte, Eva Wilma, Carlos Zara

1982

Avenida Paulista

Minissérie para a TV Globo

Direção: Walter Avancini

Elenco: Antônio Fagundes, Walmor Chagas, Dina Sfat, Bruna Lombardi

1983

Moinhos de Vento

Minissérie para a TV Globo

Direção: Walter Avancini

Elenco: René de Vielmond, Raul Cortez

1984

Boca Molhada de Paixão Calada

Direção: Myriam Muniz

Com Kate Hansen e Emilio De Biase

1986

Menino ou Menina?

Minipeça musical

Direção: Altair Lima

1987

Lua Nua

Direção: Odavlas Petti

Elenco: Elizabeth Savalla e Otávio Augusto

1988

Boogeyman

Versão norte-americana de *O Segredo da Alma de Ouro* – Buffalo – USA

Direção: Trisha Sandberg

1991

Say that I Went to Mayamoon

International Staged Festival, William Redfield Theatre, Broadway, NY, USA

Direção: Melody Brooks

1992

Quem Matou a Baronesa

Direção: José Possi Neto

Com Marília Pêra

1993

Era uma Vez... Luciana

Episódio de abertura da série *Retrato de Mulher*, para a TV Globo

Com Regina Duarte

1994

Adorável Desgraçada

Direção: Fauzi Arap

Com Cláudia Mello

1999

O Momento de Mariana Martins

Direção: Luiz Arthur Nunes

Com Cláudia Alencar

2001

Intimidade Indecente

Direção: Regina Galdino

Elenco: Irene Ravache e Marcos Caruso

2005

Ilustríssimo Filho da Mãe

Direção: Márcio Aurélio

Elenco: Miriam Mehler e Jairo Mattos

2015

Dias de Felicidade

Direção: Regina Galdino

Elenco: Lavínia Pannunzio e Walter Breda

CAPÍTULO 3:
FALA BAIXO, SENÃO EU GRITO

A leitura da fortuna crítica sobre Leilah Assumpção, e mais especificamente sobre *Fala Baixo, Senão Eu Grito*, acabou por trazer um desafio a este trabalho. Foram consultados autores de envergadura e algumas análises bem elaboradas sobre o texto, mas observou-se, ainda assim, uma lacuna. Nenhuma delas apresenta um estudo de carpintaria minucioso sobre as partes constituintes da obra.

O que se pretende, portanto, é colocar a lupa sobre as microestruturas da peça, levando-se em conta o desenho dramatúrgico construído pela autora. Aspira-se, assim, a esquadrinhar o estilo, a organização do enredo, os recursos técnicos, a composição dos diálogos, as estruturas mais profundas da peça e tudo o mais que se perceba relevante em *Fala Baixo, Senão Eu Grito*, de modo a investigar e desnudar, o tanto quanto possível, a forma, o conteúdo e a relação entre ambos na peça.

3.1 Enredo

A história gira em torno de Mariazinha Mendonça de Morais, solteira, virgem, "um tipo vulgar, insignificante, não fossem os laçarotes que enfeitam os seus cachinhos", que vive sozinha em um quarto de pensionato de moças. Tem um trabalho comum, sem prestígio, que garante a sua sobrevivência, o pagamento das prestações de um pequeno apartamento e um cotidiano simples, de uma mulher simplória.

Toda a ação da peça se passa nesse "quarto de solteirona", em que Mariazinha conserva o mobiliário antigo da família, adornado com muitos laços de fitas, pinturas florais, bolas de gás, bonecas, balões, rendinhas e flores de papel, um ambiente "onde o mau gosto e o exagero dão o aspecto de absurdo, mas dentro de uma realidade possível" e cuja porta, "pintada de azul por dentro, é toda velha e descascada por fora, deixando bem claro que a pensão da Mariazinha está caindo aos pedaços".

Sábato Magaldi, no prefácio de *Da Fala ao Grito*, livro em que a peça foi publicada pela primeira vez, ressalta a existência parca e minguada de acontecimentos que caracteriza a personagem principal:

> [...] Mariazinha Mendonça de Morais encarna, em grande parte, a mitologia da mulher sufocada pelo meio – um simples projeto de vida, que não chegou a expandir-se. Em sua idade indefinida, ela aprendeu apenas a defender-se: paga as prestações e comprou um minúsculo apartamento, garantia para a

> velhice. Como ela não enfrenta o presente, refugia-se nas canções da meninice e nos objetos herdados da antiga opulência familiar. A vida mesmo, na plenitude, com a imensa carga de amor e desamor, Mariazinha não conhece.[54]

Em uma noite, porém, algo diferente acontece em sua vida. Ela cantarola músicas infantis junto aos móveis, com quem trava diálogos afetivos e desconexos, quando é surpreendida pela chegada repentina de um homem (a quem a autora denomina apenas assim, *homem*) com um revólver na mão. A partir daí, o que se vê é a invasão desse homem desconhecido não apenas no quarto de Mariazinha, mas em sua vida, em suas convicções e até em seus sonhos e fantasias.

Por meio de perguntas repetitivas, afirmações incisivas e colocações provocativas, o invasor vai progressivamente questionando as certezas dela sobre tudo: sua rotina, suas regras, seu bom gosto, sua beleza, sua feminilidade, suas realizações. Pouco a pouco, tira do lugar objetos, móveis e, sobretudo, as ideias de Mariazinha. Sugestiona e confunde, desafiando-a. O homem acaba por fazer o papel, nas palavras de Sábato Magaldi, de um "desencadeador de acontecimentos e se reveste aos poucos de uma transcendência insuspeitada tanto para ela como para si mesmo" (1969, p. 5).

Assim que Mariazinha se dá conta da presença do invasor, espanta-se, horrorizada, "vai dar um grito, mas este não sai. Fica de boca escancarada, estatelada". Após seguidos momentos em que o homem incita Mariazinha, ela finalmente desata a falar desenfreada e arbitrariamente, como uma reação aos impulsos detonados pelo homem, o que a leva a abrir-se a seu próprio mundo, liberando-se a expor suas vontades. A partir daí, os dois passam a "viver" um jogo de faz de conta, criando situações lúdicas, oníricas, sensuais, glamorosas, absurdas.

A história termina ao amanhecer, quando Mariazinha ouve uma "voz de mulher fora" que anuncia: "Mariazinha, são sete horas. Você vai perder o ponto!", ao que ela reage gritando: "Socooooorro!!! Tem um ladrão dentro do meu quarto!! Polícia!! Polícia!! Socoooooorroooo!!!!!".

---

[54] MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: *Da Fala Ao Grito*. São Paulo: Ed. Símbolo, 1977, p. 12.

3.2 Estrutura dramática

O enredo caracteriza-se por uma concentração de seus elementos temporal, espacial e com relação ao número de personagens: a ação ocorre em uma única noite, sempre no quarto do pensionato (um cenário apenas), e coloca em cena apenas dois personagens. Além disso, é composta por ato único, sem divisão sistemática de cenas.

Uma combinação que remete ao "naturalismo psicológico" do dramaturgo Strindberg, sobretudo na peça *Senhorita Júlia*, como indica a análise de João Roberto Faria sobre a peça do sueco:

> Apenas três personagens em cena – das quais uma é secundária e importa pouco – e nenhuma divisão em atos, um único cenário, toda a ação concentrada em mais uma batalha de cérebros, no tempo ficcional que coincide com o tempo real do espectador.[55]

A estrutura de *Fala Baixo*, como já mencionado, segue a mesma economia de elementos, uma condensação estratégica para que a ênfase se dê no que Strindberg chamou de "combate de cérebros". Em *Fala Baixo*, é nessa luta mental que se concentra a ação. É no embate entre as ideias e emoções de Mariazinha e as do homem que a autora foca toda a força do texto. É, portanto, a partir das falas dos personagens que a ação se desenrola; é por meio de seus pensamentos, da maneira como cada um os expressa e do modo como dialogam que as revelações acontecem. Mas não se trata do modelo tradicional da *pièce bien faite*. Faria, ao tratar do procedimento empregado por Strindberg em *Senhorita Júlia*, comenta:

> Interessado no "processo psicológico" que revela as personagens, criou diálogos que obedecem a um ritmo próprio, longe da construção matematicamente simétrica dos diálogos franceses. [...][56]

Como se verificou nas peças oníricas posteriores de Strindberg, Leilah também busca aprofundar os aspectos da subjetividade das personagens, misturando, para isso, recursos próprios de outras influências. Desse modo, os contornos do drama de *Fala Baixo* rompem com o realismo tradicional ao abrirem espaço para o universo imaginário pautado por situações absurdas, gestos cômicos, falas grotescas, tons expressionistas.

---

[55] FARIA, João Roberto. O Naturalismo no Teatro. Texto a ser publicado no volume *O Naturalismo*, pela editora Perspectiva.
[56] Ibidem, p. 31

Tanto Leilah quanto os demais dramaturgos da geração de 69, tal qual observa Rosenfeld, permitiram-se fazer experimentações e criar uma nova dramaturgia que dessem conta de exprimir os seus anseios individuais e a nova realidade política e social que pautavam o período. Assim, percebe-se que muitos dos componentes estruturantes de *Fala Baixo* são ingredientes também utilizados pelos autores contemporâneos a Leilah.

> Todos os autores mencionados parecem ter sofrido certa influência de *Zoo Story*, de Edward Albee: o encontro de duas solidões, uma consciente (a do marginal), outra inconsciente (a do conformista), essa última em geral consciencializada pela agressão do *outcast* que abala o mundo aparentemente seguro do "burguês" e com isso também a do público, arrancado do seu conformismo pressuposto. Em todas as peças é característico, como em *Zoo Story*, o sentimento de depressão, "fossa" e desespero, associado a fortes impulsos sadomasoquistas e violentas atitudes anárquicas. As peças são documentos e sintomas terríveis, mas, ainda assim, promissoras pela honestidade e pelo inconformismo. Todas elas ultrapassam, em alguns momentos ao menos, o significado meramente "documentário" e confessional, atingindo, em maior ou menor grau, o nível da validade estética.[57]

Impossível não identificar no trecho acima os personagens de *Fala Baixo*, já que a peça segue dinâmica bastante similar ao descrito pelo crítico. O encontro de dois seres solitários: Mariazinha, a "solidão inconsciente", conformada que é com sua vidinha pacata e aparentemente sem problemas, sem questões, sem conflitos; o homem, a "solidão consciente", é o marginal na estrutura burguesa em que está adaptada Mariazinha – tanto assim que é a marginalidade que o caracteriza na peça: um assaltante com uma arma na mão.

E é no confronto entre os dois que os sentimentos de inconformismo apontados por Rosenfeld surgem. É a consciência provocadora do homem que vai despertando a consciência de Mariazinha, causando nela os sentimentos de angústia, desespero e impulsividade, criando, por consequência, um clima caótico, impulsivo, anárquico. Diante desse conjunto de embates e sensações, os personagens refugiam-se em fantasias, inventam realidades imaginárias, viagens fantásticas. São essas as cores que vão pintando a estética da peça, mesclando o confessional ao transcendental.

Para Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, a questão da escolha por dois personagens carrega ainda outra perspectiva, que não exclui a necessidade de trazer à tona a subjetividade dos personagens, mas a ela se soma:

---

[57] ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.167.

> Não era coincidência que todas as peças tivessem apenas duas personagens, como *Dois perdidos numa noite suja*. Por meio de um interlocutor, o indisfarçado protagonista podia com mais facilidade chegar à explosão, sem delongas das tramas distribuídas entre numerosas personagens. Importava fundamentalmente vir à tona o universo reprimido, que era aquele de anos tão duros. A dramaturgia política e social anterior merecia o reparo de haver abolido em grande parte a subjetividade. As peças de interiorização padeciam da falha de esquecer que o homem está inscrito num meio e num ambiente. Continuando a linha de Plínio Marcos, os novos dramaturgos injetaram subjetividade no relacionamento humano, e ao mesmo tempo o vincaram de um forte cunho social. Esqueceram-se as abstrações, em proveito de um homem eminentemente concreto.[58]

O excerto ilumina outro aspecto importante da peça de Leilah, que também se aplica a grande parte da produção dos novos dramaturgos, qual seja o viés de contestação. Embora não mais aos moldes do teatro engajado da década anterior, os autores de 69 tinham também o objetivo de escancarar as questões que lhes eram caras sobre o indivíduo em relação a opressões sociais, sexuais ou a questões ligadas ao núcleo privado da família burguesa, entre outros.

A censuradora ditadura militar vigente no Brasil e os movimentos de contestação por liberdade e igualdade ocorridos no mundo à época, como já apontado em capítulo anterior deste trabalho, são o pano de fundo histórico com o qual a peça de Leilah dialoga. E é sob essa perspectiva que se faz necessária a leitura do texto. Considerando-se, por exemplo, o surgimento da segunda onda feminista, a liberação sexual feminina e a busca da mulher por uma posição mais destacada no mercado de trabalho, a personagem Mariazinha, alienada de todos esses processos históricos em curso, potencializa o anacronismo e os contrassensos a que muitas mulheres ainda se viam submetidas.

Seguindo a linha de raciocínio de Magaldi e Vargas, percebe-se na estratégia de concisão em dois personagens um engenhoso instrumento novo. O embate de cérebros tem dupla função: expor o que pensam os personagens (subjetividade) e fazer com que dessa batalha surja a reflexão sobre o político, o social, o familiar (cunho social).

Enquanto na dramaturgia naturalista são os acontecimentos externos que movem o indivíduo, no drama de viés subjetivo são as pulsões mais profundas desse indivíduo que tecem a trama. Em *Fala Baixo*, são as questões subjetivas relacionadas a Mariazinha, conscientes ou inconscientes, que fazem a roda dramatúrgica girar. São as pressões internas dessa mulher anacrônica que, em erupção, irrompem para questionar a si e ao mundo externo. Uma subjetivação que faz com se reconheça "a dramaturgia do ego", inicialmente explorada

---

[58] MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem Anos do Teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora Senac, 2001, p. 391.

também por Strindberg em sua última fase e considerada por muitos um dos pilares do teatro expressionista, sobre a qual pondera Rosenfeld:

> Agora, porém, no limiar das descobertas freudianas, torna-se premente a necessidade de abrir o personagem ao mundo subconsciente, inacessível ao Ego diurno de contornos firmes e como que fechado no círculo da sua lucidez clássica. Se no drama naturalista o "indivíduo clássico" se vê pressionado pelas forças externas do mundo-ambiente, no drama subjetivo, expressionista, a pressão vem de dentro, dos próprios abismos subconscientes que se afiguram anônimos e impessoais da mesma forma que aquelas.[59]

O enredo em um ato único é outro recurso dramatúrgico importante para a concentração no embate entre os personagens e para expor as opressões e faltas de liberdade. Ao focar em um momento único, o autor vai ao núcleo de uma situação específica, sem distrações, intensificando ao máximo sua força. Assim avalia Peter Szondi:

> Uma vez que a peça de um só ato não renuncia de todo à tensão, ela procura sempre a situação limite, a situação anterior à catástrofe, iminente no momento em que a cortina se levanta e inelutável na sequência. A catástrofe é o dado futuro: não se trata mais da luta trágica do homem contra o destino, a cuja subjetividade ele (no sentido de Schelling) poderia opor sua liberdade subjetiva. O que separa o homem da ruína é o tempo vazio, que não pode mais ser preenchido por uma ação, em cujo espaço puro, retesado até chegar à catástrofe, ele foi condenado a viver. Desse modo, mesmo nesse ponto formal, a peça de um só ato se confirma como o drama do homem sem liberdade.[60]

Não teria sido justamente esta a intenção de Leilah? Criar a situação limite de Mariazinha, em que toda a sua existência será colocada à prova? Sem recortes em cenas, o ato único encerra-se em si mesmo, condensando e intensificando emoções, relações, ações, decisões.

3.2.1 Personagens

[59] ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, p. 101.
[60] SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 110.

Em entrevista a esta pesquisadora, Leilah Assumpção fala sobre a opção por dois personagens que caracteriza as primeiras peças da geração de 69:

> Primeiro, é influência do Albee, cujas peças tinham dois personagens. Depois, a gente estava falando da gente mesmo. Então, geralmente era a gente e o reflexo da gente, a gente e o outro. Sendo que os dois eram a gente – isso numa análise psicológica, não tem nada a ver com encenação. E depois por economia de teatro, porque fazer teatro com três personagens já fica caro.[61]

Desdobrando-se a pista apontada pela autora, a ideia de que um personagem é também reflexo do outro parece pertinente na análise de *Fala Baixo*. Neste caso, o homem pode ser compreendido como o reflexo de Mariazinha, ele também representa suas vontades reprimidas, seus impulsos latentes, sua porção desejosa de mudança e surge para tomar de assalto a consciência dela.

Ainda na mesma entrevista, Leilah, ao responder sobre seus estudos iniciais sobre dramaturgia, relata:

> Fiz o curso do Eugênio Kusnet. Antes, no Teatro Oficina, fiz de interpretação, onde comecei a aprender as primeiras técnicas de como analisar uma peça e também de como escrevê-la. Tinha objetivo, foco, vontade, contravontade. E na faculdade, quando estudei dialética, de Marx, também aprendi tese, antítese, síntese. Então os primeiros ensinamentos sobre como escrever uma peça vieram daí.[62]

E vejamos o que diz Renata Pallottini no seu livro *Dramaturgia: a Construção da Personagem*:

> De uma certa forma, o maior obstáculo com que se depara uma personagem está dentro de si própria. De um modo ou de outro, com maior ou menor intensidade, há no caráter um choque de posições opostas, um confrontar-se subjetivo; numerosos vetores conduzem, como os aros de uma roda, ao eixo. Esses vetores representam as diversas possibilidades (ou potências) do caráter, as linhas variadas, por vezes contraditórias, que o formam. Vontade e contravontade, ambição e medo, lealdade e deslealdade, Deus e o Diabo, se assim desejar-se.
> [...] Como em qualquer conflito, as posições opostas – ambas colocadas dentro de uma mesma consciência – são dinâmicas, crescem, aumentam de intensidade, até resolverem-se numa terceira posição: novamente tese, antítese e síntese.[63]

---

[61] Leilah Assumpção em entrevista para este trabalho, disponível na íntegra em *APÊNDICE A*, p. 126.
[62] Ibidem, p
[63] PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: A Construção da Personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 105-106.

Comparando-se a declaração de Leilah com a análise de Pallottini, é possível dar como certo que a jovem dramaturga já tinha consciência desse jogo do fazer teatral e das dimensões ocupadas pelos personagens em uma peça. E, com o intuito de expor ao máximo esse conflito de posições opostas próprias de um mesmo personagem – no caso, Mariazinha –, em *Fala Baixo* ela "duplicou" a personagem, criou o "outro eu" da solteirona na personagem do homem.

Décio de Almeida Prado aborda a questão da dupla função, de veracidade e fantasia, exercida pelo homem na trama:

> Em *Fala Baixo, Senão Eu Grito*, por exemplo, Leilah Assumpção não separa rigidamente ficção e realidade, mantendo o público na incerteza sobre até que ponto a intrusão de um homem, talvez um ladrão, no quarto de uma moça solteira e recatada, era um fato ou uma fantasia libertadora de pulsões recalcadas – ou ambas as coisas.[64]

Outros críticos, ainda, como Elza Cunha de Vincenzo, também põem em perspectiva a presença desse homem, considerando a possibilidade de ele ser a representação exterior do ímpeto de redenção de Mariazinha. Pode-se arriscar a concluir, daí, que o homem carrega mesmo a função de agir como uma espécie de *alter ego* de Mariazinha.

O assalto praticado pelo homem ganha, assim, uma conotação simbólica: ao entrar no quarto de Mariazinha, o ladrão em dia de folga não o faz com o objetivo de roubar qualquer pertence dela (nenhuma passagem do texto indica qualquer ação nesse sentido). O assalto é figurativo, já que a intenção do homem é invadir, metaforicamente, a cabeça de Mariazinha e de lá roubar suas certezas, assaltar seus pensamentos, usurpar sua inocência. Uma alegoria que abre espaço para o lirismo narrativo e permite à autora expressar, por lentes subjetivas, a sua visão do mundo objetivo.

Mariazinha Mendonça de Morais é, pois, a personagem principal, já que toda a ação está relacionada ao seu universo, tanto material quanto emocional. Ela tem nome e sobrenome, passado, presente e divagações sobre o futuro; é no seu quarto onde se passa a história; são seus os objetos que compõem o cenário; é de suas angústias e sonhos que a peça trata. O homem, por seu turno, não tem nome, não tem história; o pouco que ele narra sobre si é difuso e muitas vezes desdito por ele mesmo.

---

[64] PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 105.

Mas por que o homem não tem nome próprio? E por que razão teria a autora optado por chamá-lo pelo substantivo *homem*? Antes de responder a essas indagações, atentemos para as considerações de Jean-Pierre Ryngaert:

> Os nomes atribuídos às personagens são uma indicação importante, a ponto de alguns dramaturgos as privarem de nomes, certamente para que não fiquem muito marcadas socialmente e para que a ênfase se coloque no que elas dizem.
> [...] A individualidade de cada personagem constrói-se apenas no interior do grupo de protagonistas, e nesse contexto apenas as semelhanças e as oposições se mostram pertinentes.[65]

E ressalta:

> As informações do texto são sujeitas a caução e deixam uma margem de interpretação importante, a do trabalho artístico. Além do mais, no teatro contemporâneo os autores gostam muitas vezes de alternar certezas e incertezas, detalhes biográficos e vazios enormes.[66]

Diante das observações do teórico, tentaremos elaborar esse "trabalho artístico", buscando considerar o apontamento de Ryngaert sobre a importância de se analisar a individualidade de cada personagem a partir das semelhanças e oposições.

Vejamos alguns dos significados para a palavra "homem", segundo o dicionário *Houaiss*:

> 1. mamífero da ordem dos primatas, único representante vivente do gên. *Homo*, da sp. *Homo sapiens*, caracterizado por ter cérebro volumoso, posição ereta, mãos preênseis, inteligência dotada da faculdade de abstração e generalização, e capacidade para produzir linguagem articulada
> 2. a espécie humana; a humanidade
> 3. o ser humano considerado em seu aspecto morfológico, ou como tipo representativo de determinada região geográfica ou época
> 4. indivíduo do sexo masculino
> 5. homem (acp. 4) que já atingiu a idade adulta; homem-feito
> 6. adolescente do sexo masculino já dotado de virilidade
> 7. homem (acp. 5) em que sobressaem qualidades como coragem, força, determinação, vigor sexual
> 8. o ser humano considerado do ponto de vista dos sentimentos, fraquezas, perplexidades etc. inerentes à sua natureza humana
> 9. pessoa da confiança de alguém
> 10. marido, companheiro ou amante[67]

---

[65] RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 131-135.
[66] Ibidem, p. 131-135.
[67] HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Instituto Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

O propósito de se reproduzir a extensa lista não reside, claramente, em tentar examinar cada uma das acepções. Mas, avaliada no seu todo, dá a dimensão que o termo propõe. Indivíduo do sexo masculino, viril, amante, adulto, entre outros. Por outro lado, homem como humanidade, espécie humana. Nesse sentido, Leilah nomeia o par opositor, *alter ego*, espelho de Mariazinha, com um termo genérico que não se refere a um homem, mas a todos os homens, ou a qualquer homem, ou a um homem qualquer.

Peter Szondi, em capítulo sobre a dramaturgia do eu expressionista, afirma a respeito da obra de Strindberg:

> O momento do anonimato, da repetibilidade e, em certo sentido, o momento formal já estão contidos em seu auto-retrato, na imagem do indivíduo isolado. O que é testemunhado também pelo seu nome em *Rumo a Damasco*: o Desconhecido. Visto que nele Strindberg confunde-se com "qualquer um", ele é ao mesmo tempo mais pessoal e impessoal, mais unívoco e ambíguo do que um nome próprio fictício. Mas isso tem a ver com a dialética da individuação. Como exposta por Adorno em *Minima Moralia*: "Por mais real que possa ser o indivíduo em relação com o outro", escreve Adorno, "ele é, considerado como absoluto, uma mera abstração". O eu "torna-se tanto mais rico quanto mais livremente", na relação com o objeto, "se desdobra e o reflete, ao passo que sua diferenciação e endurecimento, que reclama como origem, deixam-no limitado, empobrecido e reduzem-no".[68]

Em *Fala Baixo*, identifica-se esse eu expressionista: o *homem*, personagem pessoal e impessoal, real e abstrato, ambíguo, maleável ao seu objeto Mariazinha, homem que não é diferenciado rigidamente por um nome próprio que o limitasse a uma origem determinada. Abstração que amplia suas funções e permite que ele funcione também como espelho de Mariazinha. É por meio do homem como oposto da mulher que a exposição dos sentimentos de Mariazinha acontecerá.

É também esse recurso dramatúrgico que aponta, em um panorama geral, a temática a que a peça se propõe desenvolver. Ora, se é sobre *ela* perante *ele* de que trata a peça, a oposição homem-mulher é evidente e marca o centro da trama; a questão de gênero permeia, nas entrelinhas, a relação entre os personagens.

Ela que é Mariazinha, diminutivo de Maria, nome quase genérico de mulher, dos mais comuns no Brasil e no mundo, dos mais antigos que se tem notícia. Na Bíblia, Maria é a mãe de Jesus, a Virgem Maria. Na página eletrônica *Dicionário de Nomes Próprios*, são arroladas prováveis origens do nome:

---

[68] SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 123-124.

> Maria é um nome de origem incerta, provavelmente se originou a partir do hebraico *Myriam*, que significa "senhora soberana" ou "a vidente".
> Por ser um nome muito difundido, antes mesmo da época de Jesus Cristo, é possível também que derive do sânscrito *Maryáh*, que quer dizer literalmente "a pureza", "a virtude", "a virgindade".
> Ainda há autores que atribuem a origem do nome Maria à raiz egípcia *mry*, que significa "amar".
> No entanto, existem outras diversas teorias que podem traduzir o nome Maria para "mar de amargura", "a forte", "a que se eleva" ou ainda "estrela do mar".
> Etimologicamente, outra versão sugere que o nome *Maryam* teria surgido a partir das palavras assírias *Yamo Mariro*, significando "oceano azedo" ou "ácido" no idioma aramaico assírio.[69]

Em qualquer um dos significados, o nome Maria vem acompanhado de epítetos de grandiosidade, de pureza, de força, configurando-se quase como um arquétipo de *mulher*. Portanto, o nome Maria está ligado, em seu próprio significado, ao gênero feminino, refere-se a todas as mulheres, no inconsciente coletivo de todos nós. Assim, a personagem de "nome-mulher" é colocada em oposição ao "não-nome" do personagem homem.

Porém, é preciso atentar para o fato de que a autora denomina a personagem pelo diminutivo Mariazinha, tanto nas rubricas quanto nas falas; a própria personagem se apresenta como Mariazinha Mendonça de Morais:

> HOMEM – *(ameaçando com o revólver)* APRESENTE-SE!!!
>
> MARIAZINHA – *(sob tensão, estendendo a mão, rápida)* MariazinhaMendonçadeMorais.

Esse grau diminutivo, diante da grandiosidade do nome, ganha ainda maior significado. Mariazinha é um "diminutivo" da mulher soberana Maria que poderia vir a ser. Ela não se casou, não teve filhos, ao mesmo tempo em que não alcançou uma posição de destaque no trabalho. A Mariazinha desenhada por Leilah é uma caricatura grotesca da mulher que não deu certo afetiva, social ou profissionalmente. Ela é infantil, frágil, beirando o ridículo.

Algumas passagens dos diálogos desconexos que ela tem com os móveis sugerem que "Mariazinha" é o modo como seus pais lhe chamavam quando criança: "Mariazinha vai pra cama... Mariazinha vai pra cama..." e "Mariazinha, o que você fez hoje? Você só fez boas ações, Mariazinha? É... você é uma boa menina, Mariazinha...". Assim como ela, seu nome não amadureceu.

---

[69] DICIONÁRIO de Nomes Próprios – Significado dos Nomes. Produzido por Empresa 7Graus. Disponível em: <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br>. Acesso em: 21 fev. 2015.

Apenas no auge da viagem onírica teatralizada pelos personagens, em que fantasiam uma vida espetacular para Mariazinha e ela finge ser a maior atriz do mundo, é que o nome Maria aparece no texto. Ela começa a citar nomes de atrizes internacionais e diz que vai ser a Sofia Loren, a que se segue o diálogo:

> HOMEM – Não, não, não. Você é a grande primeira atriz internacional brasileira! Maria... Maria... Deixa ver...
>
> MARIAZINHA – Eu sempre quis! Eu sempre quis! Desde criança! Sempre! Eu fazia cirquinho e recitava nas festinhas! Eu era tão precoce! Uma criança prodígio! Quando eu crescesse eu ia ser a Heddy Lamar! Você assistiu! Assistiu Sansão e Dalila? O Victor Mature segurando aquelas colunas enoooooormes... E ela CORTOU o cabelo dele! Eu vou ser a Heddy Lamar!
>
> HOMEM – Você é Maria Mendonça Morais! Maria Morais! A primeira grande atriz brasileira! A maior atriz do mundo! Botou no chinelo a Brigitte! *(luz diminuindo.)*
>
> MARIAZINHA – É! Botei no chinelo a Heddy Lamar! Eu sempre quis...!
>
> HOMEM – Maria Morais chegou! Maria Morais chegou! Maria Morais chegou com o príncipe Bem-Hur da Suécia! Maria Morais divorcia-se do Primeiro-ministro de Istambul!
>
> MARIAZINHA – É! É! Maria Morais casa-se com o Imperador da Conchinchina!
>
> HOMEM – Maria Morais recusa milhões de dólares por um filme!
>
> MARIAZINHA – Maria Morais recebe 15 estolas de vison enquanto convalescia do resfriado que a abateu! E 300 dúzias de rosas vermelhas!
>
> HOMEM – Maria Morais levanta o seu oitavo Oscar!
>
> MARIAZINHA – Maria Morais leva ao suicídio dezenove nobres e oitenta diretores de cinema!
>
> HOMEM – Generais! Industriais!
>
> MARIAZINHA – *(saboreando feliz)*. Ééééé...!
>
> HOMEM – Maria Morais levanta seu décimo Oscar!
>
> MARIAZINHA – *(subindo numa cadeira)*. É sim! Eu tenho talento! Eu tenho!
>
> HOMEM – Maria Morais! Beleza e talento! A beleza do ano dois mil e o talento de uma história toda da humanidade! Um milagre!

Isso é tudo. Em nenhuma outra passagem o nome Maria aparece, nem antes, nem depois. O fragmento revela que é o homem quem a chama por Maria pela primeira vez, “a grande primeira atriz internacional brasileira”. O homem conclama Mariazinha a ser Maria, atriz brilhante, famosa internacionalmente, mas brasileira. Ele a convida a imaginar-se mais talentosa que qualquer dos ícones do cinema internacional. E ela aceita, consegue imaginar-se Maria. Utilizando-se de hipérboles e superlativos, criam o momento mais metateatral da peça. Talvez ela se permita vivenciar a força e o poder da Maria justamente porque naquele momento ela não é mais a Mariazinha, a mulher desajeitada, sem talento especial, pois está representando o papel daquele teatro que ambos criaram.

3.2.2 Tempo e espaço

Em *Fala Baixo*, o tempo e o espaço da ficção coincidem com o tempo e o espaço da representação: tudo se passa em uma noite e no mesmo quarto de pensão de Mariazinha.

Não há indicações precisas do horário, por exemplo, que se inicia o enredo na ficção, mas há indícios, em diversos trechos, de que é noite e que Mariazinha está se preparando para dormir. Logo no início da peça, a rubrica indica o som da cantiga de ninar infantil “Já é hora de dormir / Não espere mamãe mandar / Um bom sono pra você / e um alegre despertar”. Na sequência, no monólogo inicial de Mariazinha, a personagem cantarola outras cantigas infantis e de ninar e diz frases como: “Nós não poderemos jamais dormir juntinhas” *(para as flores no criado-mudo)*; “Certo, certo, está na hora de dormir, tem razão. O sono é muito importante” *(para o relógio grande*); “Mariazinha vai pra cama... Mariazinha vai pra cama...”; “Ai, hoje tive um dia tão bom”; “Bem que estes grampos me cutucam a cabeça a noite inteira mas o que é que eu posso fazer?”. As rubricas descrevem ainda a camisola colorida que ela veste. E a primeira fala do homem, quando Mariazinha o vê, é “Boa noite...”. Mais adiante, respondendo ao grito de Mariazinha, ele diz “BOBONA! Acorda todo mundo, acorda!”

Quanto ao espaço, as rubricas iniciais o definem claramente: “Ação: São Paulo – Brasil – Brasil – 1969”; “Cenário: Um quarto de solteirona, de pensionato de moças”.

Sobre a questão da análise espaço-temporal no texto teatral, Ryngaert avalia o papel desses traços:

> [...] as marcas espaço-temporais de um texto são o signo de sua estética. Elas organizam o microcosmo da ficção e a estruturam segundo princípios decisivos. [...] o liso e o contínuo, o elíptico e o alusivo, o fragmento e o estilhaço, o único e o múltiplo, ao se referirem a estruturas espaço-temporais, indicam modos diferentes de perceber o mundo.[70]

Na peça de Leilah, dentro desse espaço útil, realista, os personagens vivenciam cenas fantasiadas e passam a evocar outros espaços, a que podemos denominar de "espaços metafóricos", emprestando o termo utilizado por Ryngaert. Para o estudioso, a análise do tempo se dá em dois níveis: no primeiro, "trata-se de identificar tudo o que é objetivamente da ordem da produção, ou seja, as necessidades espaços-temporais que a peça aparentemente impõe". Isto é o que já fizemos aqui, identificando o tempo de uma noite e o espaço único do quarto de Mariazinha. Porém, em um segundo nível, ainda de acordo com o pesquisador, "começa o trabalho mais delicado de apreensão de uma poética do espaço e do tempo. Todo texto é portador de um ou vários espaços metafóricos que fundam o universo da peça".[71]

Em *Fala Baixo*, a partir do momento em que Mariazinha entra nos jogos de fantasia propostos pelo homem, os personagens iniciam um passeio metafórico por diferentes espaços imaginados – espaços estes que por vezes se referem a lugares concretos e, por outras, a espaços "interiores", como quando Mariazinha finge ser uma madame endinheirada, uma atriz internacional de cinema.

Mais uma vez Ryngaert acrescenta dados teóricos para essa abordagem, ao afirmar:

> O espaço é também um dado interior que as personagens trazem consigo. Por isso não podemos limitar à análise dos lugares e dos espaços "úteis" ao desenrolar do enredo e à sua representação. [...] O espaço deve ser sempre ocupado ou defendido, assemelha-se com frequência a um território, revela as implicações e os fantasmas das personagens e, como tal, pode ser uma das metáforas que dão sentido à obra.[72]

E, adiante, acrescenta:

> As metáforas designam também o que é dito: as personagens continuam, avançam, recuam, vão demasiadamente longe, através da palavra. O que assemelha o diálogo a uma troca estratégica pela qual se ocupa ou se abandona o espaço, muito precisamente a um duelo.[73]

---

[70] RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 75.
[71] Ibidem, p. 81.
[72] Ibidem, p. 89.
[73] Ibidem, p. 91.

A já mencionada batalha de cérebros entre Mariazinha e o homem, portanto, é também uma espécie de veículo para que se desloquem por esses espaços metafóricos. As pulsões das palavras do homem a Mariazinha a movimentam e ela passa a experimentar "novos lugares", nunca antes habitados – mesmo que não saia, concreta e fisicamente, do quarto.

3.2.3 Título

Para Ryngaert, o título é o "primeiro sinal de uma obra". Vejamos, então, os sinais que o nome *Fala Baixo, Senão Eu Grito* comunica. Isolando-se a frase, sem considerar o texto completo da peça, algumas características sobressaem a um primeiro olhar: provocativo, bem humorado, contraditório. Quem e em que situação diria "Fala baixo, senão eu grito"? A frase parece sugerir, em sua própria enunciação, um contexto tenso, de conflito. É uma brincadeira? É uma ameaça? É uma provocação?

Pode-se presumir que o emissor de tal frase o faz a alguém que está gritando ou na iminência de fazê-lo. "Fala", por estar conjugado na segunda pessoa do modo imperativo afirmativo, forma verbal usada para exprimir ordem, comando, poderia sugerir superioridade. Contudo, do modo como é incluído na frase, o verbo sugere apenas uma ameaça por parte de quem parece desejar, antes de tudo, igualar-se ao interlocutor, já que promete gritar, assim como o interlocutor já faz/pretender fazer.

Além disso, o fato de "fala" estar conjugado na segunda pessoa do singular, e não da terceira, pode ser entendido como uma opção da autora em empregar uma não erudição ou uma maneira informal de se expressar do emissor, para retratar uma situação coloquial, de mais intimidade, já que soaria bastante formal a conjugação "fale baixo".

O título contém ainda, em sua composição, duas ações opostas, "falar baixo" e "gritar", carregando em si mesmo uma contradição. Esse paradoxo verbal pode ser lido como um sinal, sutil, de que a peça trata de uma relação de oposição, de duas forças contrárias; ou que, ao menos, tais forças não estão em harmonia. E não se pode deixar de notar como essa expressão de ações contrárias traz, por sua esquisitice, uma intenção de bom humor; trata-se de um estranhamento cômico.

Se um título de uma obra traz uma frase em primeira pessoa, é forte a tendência de se associar tal frase à personagem principal; ou de se entender que a autora está destacando a

personagem que a teria proferido – no caso, tais impressões se confirmam, já que a frase aparece, no texto, como fala de Mariazinha.

Há, ainda, uma última curiosidade acerca do título. Na primeira edição publicada da peça, ele vinha acompanhado de um subtítulo, como segue:

> FALA BAIXO, SENÃO EU GRITO
> (Aqui Jaz Mariazinha Mendonça de Morais)

Se, de acordo com Ryngaert, "um autor que se preocupa em anunciar *bufonaria* no início de seu texto deseja evitar qualquer equívoco ou, pelo contrário, provoca-o"[74], é suposto que o subtítulo carregue um sinal de ironia. Assim como o título, a frase "Aqui jaz Mariazinha Mendonça de Morais" também é retirada de uma fala, dita pelo homem, mais ou menos no meio do texto, em um dos momentos de "virada" de Mariazinha, quando ela começa a entrar no jogo dele, ganhando outra conotação.

Essa composição título-subtítulo, mais do que simples detalhe, pode ainda dar pistas sobre a consolidação – ou não – da transformação de Mariazinha. É o que se verá.

3.2.4 Grandes blocos

Fala Baixo, Senão Eu Grito é como uma montanha-russa. Todo o movimento orquestrado pela dramaturga é formado por curvas, subidas e descidas, de diferentes alturas, distâncias, aclives e declives. Insistindo-se nessa comparação, a força motriz do "carrinho" são as palavras do homem, porém é a resposta dada por Mariazinha a essa força que faz com que a pequena viatura realmente saia do lugar. A brincadeira só acontece porque o homem propõe o jogo e Mariazinha aceita brincar.

Apesar da peça ter um único ato e não haver recortes em cenas, como já mencionado, é possível identificar alguns *grandes blocos* internos, isto é, partes subentendidas do texto que acabam por compor, cada uma delas, uma atmosfera diferente e contêm um tema específico (os blocos, neste trabalho, serão nomeados arbitrariamente, para melhor identificá-los).

---

[74] RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 38.

3.2.4.1 O mundo de Mariazinha

O primeiro grande bloco vai da abertura da peça até o momento em que Mariazinha se depara com o homem e pode ser chamado de *O mundo de Mariazinha*, pois é nele que a personagem nos é apresentada. Tudo começa com as cortinas ainda fechadas, sob um som de "programa de televisão de maior audiência no momento, a Hebe Camargo, por exemplo"; na sequência, uma cantiga de ninar gravada e, após um silêncio, uma "voz de criança" continua cantando a mesma canção – uma trilha introdutória de conhecimento do grande público, um dado que pode contribuir para que haja uma sensação de familiaridade à plateia. Com o abrir dos tecidos, surge Mariazinha e descobre-se que a voz de criança é dela. Está sentada em sua cama, com os cachinhos dos cabelos presos em laçarotes e vestida com o uniforme de trabalho, "um *tailleur* sóbrio, discreto".

Vale destacar alguns aspectos deste primeiro momento, pois ele já contém elementos que darão o tom de toda a peça. E fazer um exercício sobre o impacto promovido pelos elementos físicos do cenário e do figurino também parece fundamental ao se analisar um texto teatral, cujo propósito é, afinal, a encenação.

Da familiaridade sugerida pela trilha inicial ao surgimento de uma mulher adulta, vestida com roupa de trabalho mas com lacinhos no cabelo cantando com voz de criança, em um quarto com "flores de papel, flores e mais flores, colorido, bonecas, balões e rendinhas colocadas no quarto da forma mais absurda e mais organizada do mundo", o resultado, imagina-se, é de estranhamento. Só esse breve quadro aqui desenhado já é suficiente para comunicar, desde o início, que não se trata de uma história naturalista, reprodução fiel da vida cotidiana. Com isso, é como se a autora já avisasse que o que vem por aí é, no mínimo, excêntrico, fora dos padrões.

Na sequência, ao longo de quase seis páginas, lê-se um grande bloco de texto de fala de Mariazinha, assim iniciado:

> MARIAZINHA – Um bom sono pra você...
> e um alegre despertar...
> *(levanta-se e guarda a televisão que está sobre um carrinho, como se fosse um bebê)*. Dorme nenê, que a cuca vem pegar, Papai foi na roça, Mamãe no cafezal". *(pausa)* Aspira oxigênio e desprende gás carbônico. A noite é prejudicial à saúde... *(para as flores, no criado-mudo)*. Ah... estão aí felizes da vida, pensando que eu esqueci, né? Quase, quase, mas eu não esqueci não. Já já já para o banheiro! *(levanta-se, vai até elas, pára, grande suspiro)*.

> Ah... que pena... Nós não poderemos jamais dormir juntinhas... *(arruma-as, acaricia-as).*

E, à medida que conversa com a mobília, vai criando diálogos imaginários com o pai, com a mãe, com os irmãos e até com um marido que não existe, intermeados por canções infantis e divagações em que revela seu passado, seus pensamentos sobre si e sobre o mundo.

Ao longo deste primeiro bloco, algumas características de Mariazinha vão sendo reveladas. No geral, o tom infantil prevalece, seja nas construções das frases – que, além de fragmentadas, valem-se da repetição de palavras e de vocabulário do universo infantil –, seja pela ingenuidade com que pensa a vida. Mariazinha sabe que já não é mais menina, mas é como se não aceitasse que cresceu. Diversas passagens mostram uma inquietude da personagem por não ser mais criança, uma não compreensão do tempo que passou. Como se ela não tivesse introjetado o seu próprio amadurecimento.

> MARIAZINHA – [...] ah... papai... o senhor não ralha mais comigo, a mamãe não me dá mais pito... não conta mais historinhas para mim... Não. É "não conta mais estorinhas pra mim". Outro dia mesmo mudou tudo, tudo! História com H é só a da humanidade. *(pausa*). Visão Histórica. Se eu pudesse teria feito Filosofia... *(suspiro*). Sou tão mística...! Tenho uns raciocínios tão complexos...! *(abre o criado-mudo*). Fui eu que cresci, ou foi o mundo que diminuiu? Que foi? Que foi? Que foi? Que foi, que foi, que foi... [...] *(tenta enfiar a cabeça dentro do criado-mudo)* Quando eu era pequenina eu cabia aí dentro... Não é esquisito não caber mais dentro das coisas?

A passagem ilustra bem outro aspecto das falas de Mariazinha: uma sutil autoironia inconsciente. Como a personagem, em seu todo, não se caracteriza por um espírito crítico ou por uma personalidade sarcástica, tais momentos de autoironia aparecem deslocados e, por isso mesmo, carregam certo tom humorístico. Aqui, Mariazinha diz, por exemplo, que tem pensamentos complexos, que teria feito Filosofia, mas na mesma frase demonstra ter o raciocínio básico próprio de uma criança. Ao inserir essas contradições, a autora explicita, irônica e sutilmente, os paradoxos da personagem.

Outros trechos deste primeiro bloco ainda revelam os valores morais que norteiam Mariazinha e demonstram a sua devoção às tradições familiares e a manutenção dos traços ideológicos herdados de seus ascendentes. Uma visão de mundo que, à época em que a peça foi escrita, já era questionada e estava em processo de transformação; ao prezá-la, defendê-la e reproduzi-la, Mariazinha demonstra-se uma mulher anacrônica, antiquada, que não se atualizou e está em desalinho com os avanços do seu tempo:

> MARIAZINHA – Mariazinha, você é uma boa menina. Arrumou seu quarto, foi na missa da Matriz, da Catedral, não, da igrejinha do bairro... arrumou sua roupa... Olha só "o ponto cheio" dela, está melhor que o seu... [...] Mariazinha é uma menina prestimosa e prendada.

Ela sonha com o príncipe encantado que vai chegar em um "alazão doirado" e orgulha-se em seguir os preceitos que recebeu dos pais. Ainda na chave da autoironia inconsciente, deixa entrever como herdou também com naturalidade a submissão da mulher, a devoção ao pai e a introjeção de uma relação desigual com o marido imaginário, como nos trechos: "Boa noite querido, bom dia querido, muito trabalho? Muito cansado? *(sempre conversando com os móveis)*. Onde é que você me leva hoje? Posso ir? Posso ir? Posso comprar? Posso? Posso? Posso? Posso?" e "a Celina casou tão bem, graças a Deus!! Mas ela não sabia bordar... E o papai nunca achou ruim... Engraçado...".

As rubricas deste longo primeiro bloco, por sua vez, também corroboram para a dimensão infantil e irrequieta do caráter de Mariazinha. Alguns exemplos: "*dá risadinhas infantis, voltinhas nas pontinhas dos pés, sempre cantando*"; "*risada, fecha a porta do guarda-roupa, canta novamente brincando com o guarda-roupa*"; "*começa a dar pulinhos novamente*".

Mais para o final do bloco, encontram-se no texto alguns indícios de que Mariazinha pode ter dúvidas, ou de que ela sabe de suas mazelas, mas imediatamente convence a si mesma de que está tudo certo:

> MARIAZINHA – [...] Eu acredito em Deus! Todo mundo acredita em Deus, claro, mas comigo é diferente. Eu acredito em Deus mas Deus TAMBÉM acredita em mim. Nós somos cúmplices. *(sorriso feliz, risada, dança)*. Ai... eu sou tão mística...! Deveria ter feito Filosofia... *(pára em frente da cama)*. Exame de consciência!

O trecho acima é o último antes da rubrica anunciar o surgimento de um homem com um revólver na mão. Considerando-se a ideia de que o homem é um desdobramento da consciência de Mariazinha, o término da fala com a expressão "exame de consciência" pode sugerir que a personagem anuncia o que está por vir. Ora, se o homem virá assaltar seus pensamentos, ele será o catalisador desse exame de consciência e isso está na iminência de acontecer.

Nesse sentido, o que vem em seguida, a última fala de Mariazinha antes de perceber a presença do homem, pode ser lida como uma última tentativa de autoconvencimento de que

tudo está bem do jeito que está. Pois ela revê seu dia, diz que é uma boa menina, reza e canta, fazendo uma espécie de resumo do que disse até então.

Com relação à forma desse grande primeiro bloco da peça, chama atenção o fato de não haver parágrafos. Toda a sequência de fala da personagem é escrita em uma grande massa textual, monólito verbal que, se lido em voz alta, insinua uma sensação de ansiedade, de falta de reflexão de Mariazinha, um jorro de pensamentos que se sucedem sem respiro.

3.2.4.2 A invasão

A mudança para o segundo bloco acontece quando ela percebe a presença do homem em seu quarto. Se na primeira parte só Mariazinha falou, na segunda ela se cala de terror, estupefata, diante daquela presença, e então só se ouve a voz dele. O tema que se poderia dar a este segundo bloco é *A invasão*, em que se faz a apresentação do homem. Já de princípio, o intuito do homem é que Mariazinha fale, interaja. São diversas as provocações do personagem nesse sentido. Ele começa assim:

> HOMEM – *(também assustado, apontando o revólver).* Boa noite...
>
> *(Ela, estatelada)*
>
> HOMEM – *(mais seguro)* Pode despencar dessa cara, que eu não vou te fazer nada não. Só se berrar, daí sim, se berrar, vai bala.
>
> *(Ela, estatelada)*
>
> *(Pausa)*
>
> HOMEM – *(irritado)* Vai ou não vai mudar a fachada da cara? Tá me irritando, porra! Tudo isso é medo? Puta que pariu! *(pausa)*. Escuta aqui geringonça. Se dentro de um segundo você não ficar calminha e tranquila, eu te meto um balaço no meio da cuca, tá? [...]

Logo de início, portanto, o homem pressiona Mariazinha em tom ameaçador, com frases agressivas e palavrões e com a promessa de atirar. Mas o curioso é que ele não exige em troca dinheiro, joias ou bens materiais. O que ele quer é que Mariazinha reaja: “Vai ou não vai mudar a fachada da cara?”; “FECHA A BOCA PELO MENOS!”. Depois quer saber o

nome dela e diz que está tentando manter um diálogo. Como ela não reage, ele continua a ameaçar. Sem obter qualquer resposta, o homem cria um novo clima:

> *(Ele chega até a luz azul, vagarosamente, e a apaga.)*
> *(Grande silêncio.)*
>
> HOMEM – *(dando passos pesados e lentos, com voz de caverna)* Eh! Eh! Eh!
>
> MARIAZINHA – MAMÃE!!!!!!

No escuro, ao ouvir a voz assustadora daquele homem que de repente adquire uma expressão singular, Mariazinha finalmente diz alguma coisa. Para tentar persuadi-la, como visto, o homem cria um breve personagem, de voz gutural e gestuais diferentes, e ainda altera a luz – primeiros indícios metateatrais, que se repetirão outras vezes.

3.2.4.3 Desmantelamento e negação

Deste ponto em diante, finalmente começa o diálogo propriamente dito entre os dois personagens. É o grande bloco de *Desmantelamento e negação*, em que o homem começa a questionar, criticar e desmantelar o mundinho de Mariazinha, enquanto ela nega todas as afirmações dele. Ao longo do bloco, percebem-se variadas estratégias de convencimento utilizadas pelo homem e, conforme ela vai respondendo e reagindo, ele permite-se avançar na "invasão", estratagema que analisaremos passo a passo.

Assim que Mariazinha grita "MAMÃE!!!!!!", o homem rapidamente acende a luz normal e "o quarto agora fica inteirinho iluminado" – o efeito disso no palco, é possível imaginar, deverá ser de maior exposição das personagens, tanto entre si quanto para a plateia.

Ele pede para que ela continue a falar, mas no primeiro silêncio a pressiona novamente com o revólver em punho. Ela, ainda horrorizada, finalmente diz: "MariazinhaMendonçadeMorais". Nesse jogo de forças entre os dois, a cada pequena vitória conquistada, o homem também reage. Ao dizer seu nome, Mariazinha, de certo modo, baixa a guarda pela primeira vez. Como reação, o homem também o faz. É como uma dança, um ajuste de ritmos e passos:

> HOMEM – Ah... Mariazinha... Minha avó chamava Mariquinha. É parecido *(pausa)*. Ah, dona... despenca esse medo aí, vá? Não vou fazer nada, não...

> Olha só, vou até deixar o revólver lá longe, tá bom assim? *(põe o revólver no criado)*. Tá bom assim, Mariazinha...? Minha avó chamava Mariquinha e era tão boa... tinha o cabelo branquinho branquinho...

E tenta explicar quem é e o que está fazendo ali:

> HOMEM – *(paternal)* Ah, Mariazinha, não fica assustada, não... Hoje estou de feriado. *(pedante)*. Toda quarta-feira eu tiro feriado e faço uns passeios "digestivos" só para "espairecer" o espírito, sem "finalidades" mais profundas, tá entendendo? Eu sou um cara de classe, Mariazinha. Eu sou um... *(procurando definir-se*). Eu sou um... Eu sou um cara de classe, pô! Nunca entrei em pensão nenhuma, que é que há!

É feriado, dia de folga, o que significa, como ele esclarece na sequência, que é dia de ficar longe das responsabilidades, do cotidiano de trabalho. Mas um feriado que ele inventou, com o intuito, pode-se supor, de dar folga à realidade de Mariazinha, chamando-a para um dia, no mínimo, diferente.

Em todo o bloco, o homem segue desafiando as certezas de Mariazinha. Conforme avança o diálogo, surgem alguns assuntos-chave, temas metafóricos trazidos por ele para provocar as reações dela:

• *A porta aberta*

Ele diz que a porta do quarto estava destrancada; ela afirma, categórica, que nunca deixa a porta aberta. "MENTIRA! Impossível", repete Mariazinha. Diante da insistência, o homem volta a ameaçá-la com o revólver. Ou seja, levanta guarda novamente:

> HOMEM – *(corre até o revólver)* Quer levar bala mesmo, né?
>
> MARIAZINHA – *(amedrontada)* É que... é que eu nunca deixo a minha porta aberta...
>
> HOMEM – *(definitivo)* Pois é. Hoje esqueceu e pronto.

Seria o primeiro dia em que Mariazinha deixou a porta aberta de seu quarto, de seu mundo, da sua consciência? Uma metáfora interessante, que não passa despercebida.

• *Vermelho x verde*

O homem examina o quarto e começa a analisar e mexer nas coisas dela. Tira um quadro e uma bíblia do lugar, questionando seu mau gosto e aquelas “geringonças” todas que enfeitam o ambiente, e diz que uma das bolas que enfeita o ambiente é “vermelha, vermelho hemorragia”, enquanto Mariazinha tem como certo que a bola é verde.

Essa discussão acerca da cor pode ser relevante se forem levados em conta os possíveis significados das cores. “É uma bola cuja cor, nós todos, sem briga e de comum acordo, resolvemos dar o nome de vermelho, e eu sozinho junto a hemorragia por causa da sua parecência com aquilo que corre nas veias”, diz ele.

Cor quente, o vermelho é estimulante, símbolo de paixão, dos sentimentos fortes, de vida que pulsa, de maturidade; o verde, assim como na fruta que ainda não amadureceu, é cor daquilo que não atingiu o pleno desenvolvimento. O homem enxerga vermelho, vermelho de sangue (mas sangue hemorragia, que escoa para fora do corpo); Mariazinha, verde. Uma oposição de ponto de vista, eles percebem o mundo de maneiras diferentes.

Utilizadas essas qualidades como parâmetros também para avaliar o tom de cada um dos personagens durante a discussão, curiosamente verifica-se que o homem age também “em tom vermelho”, enquanto Mariazinha reage “verde”:

> MARIAZINHA – *(choramingando, baixinho)*. É verde...
>
> HOMEM – *(berrando)* VERMELHO HEMORRAGIA! VERMELHO HEMORRAGIA! PUTA QUE PARIU! VERMELHO HEMORRAGIA! *(baixinho)* Quer que eu perca a calma, né? Eu sei muito bem! *(aponta o revólver)* A bola é vermelho hemorragia ou não???!!!
>
> *(Ela abaixa a cabeça.)*

• *Outro rumo*

Ao sugerir que deem juntos uma volta pela praça, pelados, de mãos dadas, o homem começa a questionar a vida sem graça e pacata de Mariazinha:

> HOMEM – [...] Será possível que você nunca andou de madrugada, sem rumo certo? Não? Diz. Nunca andou não? HEIIIIIIIIIIIIIIIN??????????????
>
> MARIAZINHA – Não...
>
> HOMEM – Só de dia, com rumo certo?
>
> MARIAZINHA – É...

> HOMEM – *(refletindo)*. É... É... Um rumo até que às vezes era bom... Mas... um "outro" porque...
>
> *(Ela começa a dar corda no relógio.)*
>
> HOMEM – Eh, mulherzinha! Você deve andar por uns lugares horrorosos! Eu sei! Eu sei tudo! Eu sei tudo! Tudo! Tudo! Tudo! Tudo! Eh mulherzinha... [...]

O excerto, além de mostrar a vontade do homem de querer dar outro rumo à vida de Mariazinha, enfatiza a consciência que ele tem. Ele afirma saber. Ele conhece o que se passa com Mariazinha. E esta, por sua vez, continua a dar corda no relógio, o velho e grande relógio que para ela representa o pai; ela continua a dar corda para a tradição, não quer mudar, não quer outro rumo.

Atento às reações dela, porém, o homem então adota outra tática de aproximação. Começa a apelar, faz-se de coitadinho, de vítima:

> HOMEM – [...] Fica aí nesse medo bobo e não procura me entender... Nem passou pela sua cabeça que eu sou um coitado sozinho no mundo, sem ninguém, jogado na sarjeta...
>
> MARIAZINHA – O senhor... o senhor é sozinho?
>
> HOMEM – Muito, muito... não tenho mãe, nem pai, nem família, nem amigo, nem nada...

Ele tenta se aproximar da vida de Mariazinha ao descrever sentimentos parecidos com os dela, vai se igualando a ela, buscando sua empatia. E, por uns instantes, consegue. Ela entra mais uma vez no seu jogo e abre a guarda mais uma vez, numa dinâmica crescente de aproximação.

Contudo, sempre que Mariazinha embarca no "teatro" dele, nas "cenas" que faz justamente para convencê-la, o homem faz um corte, uma mudança abrupta. À semelhança das técnicas do teatro épico, o homem também realiza procedimentos de distanciamento em seu jogo de cena com Mariazinha, para que ela não estabeleça um envolvimento emocional e possa analisar e agir criticamente diante do que lhe é apresentado.

No livro *O Teatro Épic*o, Rosenfeld trata dos recursos de distanciamento desenvolvidos por Brecht:

> Um dos exemplos mais usados por Brecht para exemplificar esta maneira de ver é o de Galileu fitando o lustre quando se pôs a oscilar. Galileu estranhou essas oscilações e é por isso que lhes descobriu as leis. O efeito de

> distanciamento procura produzir, portanto, aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento.

São cortes repentinos para outros assuntos, uma mudança de clima inesperada que causaria um estranhamento, portanto, em Mariazinha e faria com que ela passasse a refletir sobre os estranhos temas levantados pelo homem.

• *Dia branco*

Assim ele faz quando de repente muda de assunto e começa a dizer para Mariazinha que amanhã ela não irá trabalhar. Mas ela nega, aflita, diz que vai sim trabalhar. Ele insiste, ela reluta:

> MARIAZINHA – Já sei, já vi tudo, mas não vem não, que não adianta! Eu não estou doente! *(corre pegar o termômetro)* Estou sã! Tenho certeza! Absoluta! Eu não estou doente!

Estaria já Mariazinha dando-se conta de sua falta de lucidez diante da vida? Ele não havia falado nada de doença, é ela quem aborda o assunto, como se estivesse convencendo a si mesmo. E mais: parece perceber a real intenção do homem, que é tomar de assalto suas certezas, suas convicções. Quando ele diz que ela não vai trabalhar nem fazer nada do que está acostumada a fazer, ela reage:

> MARIAZINHA – *(confusa, angustiada)* Vou "o que" então? Não entendo! Cale-se! Que é que você quer? Vai embora! Vou o que então? Não entendo!
>
> HOMEM – Entende, sim... entende... Amanhã vai ser um "Dia Branco..." *(pausa)* "O Dia Branco..." *(pausa)* Não é domingo... Não é feriado... Você não está doente... Portanto, você "não pode" tomar remédio... Almoçar com parentes... ir ao cinema.... ver televisão... brincar no quarto...

Mais e mais, a ideia de que o homem é o *alter ego* de Marazinha vai ganhando sentido. Na passagem acima, ele sugere que ela sabe muito bem do que ele está falando. E, no lugar da expressão "Dia de Branco", que popularmente é usada para se referir a um dia ordinário de trabalho, o homem diz "Dia Branco" (sem a preposição "de"), ou seja, dia em que ela não deverá fazer nada de ordinário – portanto, está sugerindo a Mariazinha o extraordinário.

• *Libertação*

Diante de um novo momento de silêncio e não reação de Mariazinha, ele mais uma vez muda de tática e começa questionar os aspectos físicos dela – outra provável tentativa de distanciamento/estranhamento. Bastou dizer: "Você é feia" para que a solteirona reagisse imediatamente com veemência. Ele lança mão da grosseria, manda que ela cale a boca inúmeras vezes e, em clara provocação, profere:

> HOMEM – [...] Gosto de ver olho olhando para mim com coisa dentro, viu? Com "um monte" de coisa dentro, CALA A BOCA! Eu só respiro quando vejo olho olhando, carne, risada, suor, pele...
>
> MARIAZINHA – *(corta)* E eu só respiro neste quarto! E o senhor está poluindo o ar! IN-FEC-TAN-DO!

A expressão "olhar com coisa dentro" afigura-se uma mensagem para que ela olhe para dentro e perceba quem é de verdade, como indivíduo autônomo, que tem vontades, desejos, corpo. Mas ela responde: "eu só respiro neste quarto", ou seja, ela não existe além do seu mundo de lembranças e heranças, não respira além da tradição familiar, do conhecido, do formatado, do solitário.

O homem continua em sua estratégia de insultos, usa expressões como "tapada", "bagulho", "bagulhaço", "jogada pras traças", "sozinha e feia", "espiga de milho comida e gorda", "tronco bichado", "pedra dura, fria, parada" para ofendê-la – praticamente todas elas são uma crítica à falta de feminilidade, beleza ou poder de atração de Mariazinha, entrando na esfera do feminino da personagem – as quais Mariazinha nega com desespero. Diz sobre não estar sozinha:

> MARIAZINHA – É! Minha família! Os laços de sangue! A voz do sangue! Amigos, colegas! Todos me querem bem! Todos me compreendem! Todos estão sempre comigo! Sempre comigo. Aqui... aqui comigo... junto de mim... *(aponta o quarto todo, apalpa os móveis, abraça-os, cumprimenta-os, beija-os)*. Perto de mim, sempre. Sempre!

Então o homem revela a realidade concreta a ela: "Mariazinha! Isso são BOLAS DE GÁS! [...] São 'fitas'! 'Fitas' coloridas! 'Móveis', 'móveis', 'balões'!". Desde o início do texto, os móveis ganham realce particular na trama. Mariazinha dialoga com eles, faz carinho, dá conselhos, como se fossem membros da família. Ao dizer que as bolas de gás são apenas

bolas de gás, que as fitas são apenas fitas, ele está tentando desfazer a relação fantasiosa e afetiva que ela estabeleceu com os objetos do seu quarto.

Voltando, porém, à estratégia de empatia, ele opta por falar na linguagem dela. Se Mariazinha associa suas relações afetivas com os objetos do quarto, personificando-os, ele também o faz, só que compara a própria Mariazinha a um dos itens do mobiliário:

> HOMEM – Mariazinha! Mariazinha! Mariazinha! Já sei! Já sei! VOCÊ! Já vi tudo! Já sei! Mariazinha... é... a... a CAMA!
>
> MARIAZINHA – NUNCA! DEPRAVADO! *(corre atrás dele)*

Quando o homem revela que ela é a cama, está referindo-se muito provavelmente à sexualidade de Mariazinha. Tanto assim que ela compreende a metáfora e o chama de depravado. E, brincando com a colcha que tirou da cama, exclama: "Olê, Mariazinha! Saravá, Ogum, Mandinga da gente continua...!". A frase é uma citação de *Esse Mundo é Meu*, canção composta por Sérgio Ricardo e Ruy Guerra em 1964. Apesar de breve, a referência elucida ainda mais as mensagens que o homem está tentando passar a Mariazinha. Vejamos o que diz a letra da canção:

> Esse mundo é meu / Esse mundo é meu / Fui escravo no reino / E sou escravo no mundo em que estou / Mas acorrentado ninguém pode amar / Saravá ogum / Mandinga / da gente continua / Cadê o despacho pra acabar / Santo guerreiro da floresta / Se você não vem eu mesmo vou brigar

A letra apela à religião africana e especificamente a Ogum, orixá que se manifesta na forma de um guerreiro, como símbolo de força e resistência que auxilie no fim da escravidão. Ao fazer referência à canção, o homem faz, portanto, um chamamento a Mariazinha para que se liberte desse mundo a que ela está aprisionada, desse quarto adornado de passado onde ela afirma ser o único lugar onde consegue respirar, para que se libere e se realize sexualmente. Acorrentada nesse quarto Mariazinha não poderá amar.

3.2.4.4 Onomatopeias

Não à toa, ao tocar na questão da sexualidade feminina, a peça ganha um ritmo frenético. Retomando-se a imagem da montanha-russa, é o ponto em que o carrinho alcança a

sua velocidade máxima, e seus tripulantes, a tensão extrema. O bloco que se segue é o das *Onomatopeias*:

> *(Entra sonoplastia. Começa baixinho e vai aumentando. Barulhos domésticos. Sinos de missa, enterro, lavadeira batendo roupa, nariz assoando, criança chorando, vassouras, vozes irritantes, discussão, descarga, etc. etc. etc... Num crescendo ritmado. Crescendo... crescendo...)*
>
> HOMEM – Quem dá mais? Quem dá mais? Beneficiente! Beneficiente! Benefício de MIM mesmo! Ah, ah, ah, ah. Blém! blém! blém! blém! Quem dá mais? Quem dá mais? Vencer na vida. Vencer na vida. Vencer na vida. O que vão pensar de mim? Isso são notas? Isso são notas?
>
> *(Monólogo – algumas falas são do homem, outras sonoplastia.)*

O bloco todo é um extenso e delirante monólogo do homem, uma fala que mistura frases desconexas e repetitivas a sons onomatopeicos. O resultado é uma estética cênica ruidosa e tensa, permeada de ideias marcadas pelo *nonsense* e pelo surreal. Como uma locomotiva sonora que vem adentrando a peça, o discurso nesse momento invade o espaço das sensações, trazendo com ele novas associações metafóricas.

No prefácio da peça, Sábato Magaldi destaca o clima criado a partir de então:

> Em *Fala Baixo*, o Homem apela, a certa altura, para um "shoc-shoc" e "blem-blem" que vão compondo a atmosfera antirrealista, necessária à violação metafórica de Mariazinha. A cadência do som, ritmicamente repetido, instaura o ritual cênico.[75]

• *Mobília-família*

Nesse ritualizado desvario, o homem mexe em todos os móveis e objetos do quarto, caoticamente. Ao abrir armários, gavetas, baús e jogar fitas, tules, rendas, flores, balões, vai revelando tudo o que há dentro do mobiliário, ao mesmo tempo em que vai "revelando" Mariazinha, já que os móveis têm um significado especial para a personagem. Eles representam seu passado, sua base familiar, a tradição. É neles que ela se reconhece, eles são os mesmos desde que ela é pequena. Por isso, quando o homem remexe nas suas gavetas e nas suas fitas e balões, está remexendo em seu passado e em sua história. Em certo momento, ao abrir e fechar a gaveta do criado-mudo, ele diz: "[...] Há anos que a gaveta abre e fecha.

---

[75] MAGALDI, Sábato. A condição feminina no teatro (texto transcrito do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*). Prefácio do programa da peça *Fala Baixo, Senão Eu Grito*. São Paulo: 1969, p.7.

SHOC – SHOC – SHOC – SHOC. Há séculos que a gaveta abre e fecha. Shoc – shoc – shoc – shoc. Mudo, mudo, mudo, mudo!".

Já desde o início da história, Mariazinha demonstra um carinho especial pelo relógio grande, ao qual se refere quando fala do pai. E em meio ao devaneio onomatopeico, o homem encena o leilão do relógio:

> HOMEM – [...] Quem dá mais? Quem dá mais? *(Blém! blém! blém! blém!)* Beneficiente! Beneficiente! *(bate com martelo na mesa, feito juiz, pai). (Blém! blém! blém! blém! blém!).* Olha o relógio da Matriz! Olha o relógio, é o carrilhão. *(Blém! blém! blém! blém!).* Quem dá mais? *(SHOC-SHOC, BLÉM! BLÉM!) (arranca o lençol da cama). (sonoplastia sempre aumentando).*

Coloca à venda o símbolo do atraso, do apego ao passado de Mariazinha. Na sequência, leiloa também as roupas íntimas e o lençol, enfatizando a brancura da roupa de cama, numa provável alusão à virgindade da personagem:

> HOMEM – [...] O senhor aí não quer comprar um lençol? Olha só, novinho em folha! *(ele com o lençol e o foco de luz em Mariazinha)*. Branco, branco, branco, branco! [...] Um pouquinho de imaginação... e pronto! Meia dúzia de fraldinhas! Soutiens, calcinhas, toalhinhas, veja só este lençol! Novo em folha, imaculado, garantido! De primeira mão, senhor! Ninguém vai dizer que o senhor levou um lençol usado, que a "SUA" casa é suja, que "SEU" lençol é usado! Garantido!

Volta a falar do relógio, desta vez com mais "revelações": "O relógio grande? *(abre o relógio grande – cai dinheiro).* Vivaldino, né? *(joga dinheiro para o ar).* Ah, Mariazinha, descobri seu cofre forte! Ainda bem que tou de feriado...". O grande relógio é o pai, o pai é o grande relógio, num jogo de muitas associações. O pai, única figura masculina importante para Mariazinha até então, é relacionado ao objeto de maior valor herdado, onde ela guarda suas economias. Esse relógio-pai que não permitiu que Mariazinha amadurecesse no tempo.

Rosenfeld, ao analisar o valor simbólico do relógio no ciclo de peças que formam a obra *Marta, a Árvore e o Relógio*, de Jorge Andrade, diz:

> O símbolo do relógio, irredutível a definições e conceitos unívocos justamente por ser símbolo, refere-se tanto à temática como aos processos dramáticos do ciclo. O relógio parado ou quebrado alude ao

> tempo estagnado da decadência, à indolência e à incapacidade de ação, a uma relação destorcida para com a realidade. [76]

Emprestando-se essa definição a *Fala Baixo*, o relógio é também símbolo do tempo, mas de um tempo passado, de uma tradição que teima em não se superar, no qual Mariazinha cristalizou-se e, assim, deixou de crescer, de amadurecer e de viver suas próprias horas. Associado ao pai pela personagem, o relógio configura-se como o patriarca de suas emoções, comanda sua vida pelos conceitos ultrapassados de uma época que não é a sua. Já no começo da peça, em seu monólogo inicial, ela revela:

> MARIAZINHA – [...] *(mede-se com o relógio*) *(desalento).* Ah... pelo jeito não vou chegar nunca aí em cima. *(alisa o relógio, encosta-se nele, beija-o, passa a mão em sinais marcados*). Três, sete, dez, quinze, vinte e um anos... É... já faz um pouquinho de tempo que parei... Ah... era tão importante o dia do papai marcar minha altura... *(admirando o relógio)* [...]

Ela não cresceu mais desde os seus vinte e uns anos. Mas não cresceu apenas fisicamente? Ou teria deixado de "crescer" também emocionalmente porque não tem mais a figura do pai para balizar sua existência? Mariazinha percebe, talvez, que nunca vai alcançar a plenitude de vida que lhe caberia. Pois está parada num vácuo entre as tradições, a moral e os bons costumes patriarcais herdados, de um lado, e os costumes, as repressões e as novidades do tempo atual, de outro.

• *Poeira e fumaça*

Na continuação do seu desabalado monólogo, o homem passa a chamar a atenção de Mariazinha para a enorme quantidade de poeira que há no quarto. Enquanto na sonoplastia indicada pela rubrica o som de uma respiração ofegante não cessa, o homem vai martelando a ideia, repetidamente: "poeira no chão, na sua cama, no seu braço, camisola... poeira, poeira, poeira, poeira, poeira, poeira *(shoc-shoc)*". Ao dizer que há poeira em tudo, até nos braços e na camisola dela, afasta ainda mais os vestígios de normalidade e faz da poeira excessiva um recurso cênico para instaurar uma atmosfera cada vez mais asfixiante, fantasiosa. E com a poeira também surge a fumaça:

---

[76] ROSENFELD, Anatol. Visão do Ciclo. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 615.

> HOMEM – [...] poeira e fumaça, fumaça? De onde vem essa fumaça? Isso não é hora de fumaça... Poeira e fumaça, poeira e fumaça. A fumaça entrando pela janela. O trem não passa a essa hora, passa? O trenzinho na linha, soltando fumaça... *(ele dirige a cena, mas aos poucos vai se envolvendo também*). É o trem! É o trem! A máquina preta, grande, soltando fumaça... [...]

É o teatro dentro do teatro, explícito pela rubrica: "ele dirige a cena". E a cena que ele vai narrando, construindo e se envolvendo torna-se progressivamente mais densa, obscura, "poeira e fumaça, poeira e fumaça, poeira e fumaça", repete ele. "Como é que você pode respirar com um ar destes, Mariazinha?", pergunta, numa clara referência ao que ela havia declarado antes: "Eu só respiro neste quarto". Ele segue em sua descrição asfixiante, sugestionando Mariazinha:

> HOMEM – [...] Você não distingue mais nada dentro do seu quarto... É tudo poeira... poeira e fumaça *(trenzinho aumenta, outros sons continuam)*. Poeira e fumaça, poeira e fumaça... poeira e fumaça, poeira e fumaça... Respira fundo, Mariazinha, respira... *(ela prende a respiração, angustiada)*. É só poeira e fumaça por todo canto... Você está cega de poeira..., não vê mais nada... [...]

Enquanto descreve um ambiente mais e mais empoeirado, enfumaçado, denso e opaco, mais *dirige* Mariazinha para a visão. Cria uma atmosfera catártica para que ela finalmente perceba que há muito não vê, que há tempos vive sob uma densa poeira de passado. E o homem invade sua consciência como uma locomotiva, jogando fumaça preta e pesada nesse quarto parado no tempo em que Mariazinha se aprisionou, numa tentativa de não deixar mais alternativa senão a de que ela respire fora dali.

Nas suas descrições dessa fumaça, ele repete diversas vezes, sequencialmente, as palavras "preta, pesada, preta, pesada, preta, pesada", cuja aliteração lembra também o som de um trem em movimento – a figura de linguagem, portanto, reforça o clima de crescente tensão. E, por outro lado, agora já não é mais a cor branca que o homem ressalta no ambiente (como quando se referiu ao lençol casto de Mariazinha), mas sim a cor preta, pesada, que passa a tomar o quarto de Mariazinha. Durante o bloco das onomatopeias, portanto, o homem concebe uma alteração significativa das cores que vão formando o cenário de sensações: do dia branco, do lençol "branco, branco, branco" ao cinza da poeira e ao negro da fumaça. Uma mudança gradual de matizes que acompanha o processo de desvelamento do mundo de Mariazinha pelo homem.

A rubrica informa: “ele também está asfixiado, som ao máximo; o trem aumenta, está entrando no quarto”... O homem envolve-se na cena para que Mariazinha se identifique e embarque com ele na atmosfera “preta e pesada”, até que ela não aguenta e corre até a janela para respirar aliviada.

• *Moscas*

Já que Mariazinha permitiu-se respirar na janela, fora do quarto pela primeira vez, o homem passa então a tratar do mundo externo, que para Mariazinha resume-se basicamente ao trabalho. Ele reinicia sua representação ao som de sirene de fábrica:

> HOMEM – [...] BLÉM! Olha o ponto! Olha o ponto! Olha o ponto! Olha o ponto! Mariazinha, não perca o ponto! Ponto cruz! Ponto cheio! Mariazinha perdeu o ponto e agora não pode perder o ponto! *(sirene)* Ponto! Ponto! Ponto! Ponto! Olha o ponto! Olha o ponteiro!

Ele brinca com os vários significados do vocábulo ponto: “bater ponto” no trabalho; o ponto do tricô que Mariazinha já havia mencionado no começo da peça, como exemplo de habilidade admirada entre as mulheres prendadas; “perder o ponto” como perder o foco, perder o bonde; e ponto ponteiro de relógio, ponto-tempo. Diferentes associações e simbologias; mas, afinal, qual é o ponto?

Ele segue “explicando”, faz mímica de como se estivesse entrando no escritório, com “sorriso forçado”, acompanhado de sonoplastia de máquinas de escrever e sons próprios do espaço de trabalho. Profere palavras e frases aleatórias, conversas comuns ao cotidiano profissional soltas e desarticuladas, e então sugere que há uma mosca, um zunido, outra mosca. E de repente o ambiente está repleto de moscas: “milhões de moscas na sala toda... milhões de moscas Mariazinha... milhões de moscas zunindo em volta de você... *(Mariazinha inquieta-se cada vez mais)*”. Continuando a dirigir a cena, o homem descreve uma invasão insuportável de moscas pelo corpo de Mariazinha, zunindo em seu ouvindo, entrando pela boca, nariz, picando seu corpo, comendo seu estômago, coração, rim. Mariazinha “luta para não sugestionar-se”, mas, exausta, tem uma crise histérica e grita: “PÁAAAARA!!! CHEGA!”.

Não parece mero detalhe, portanto, o fato desse quadro torturante de moscas a atacar Mariazinha ser iniciado no ambiente de trabalho que ele encena. Não estaria assim o homem questionando essa vida ordinária que corrói o cotidiano de Mariazinha? O sistema opressor de

trabalho que come o cérebro, o fígado, o coração? Aqui, não estaria a autora Leilah trazendo um questionamento social para o interior de um aspecto particular do texto teatral?

A resposta que Mariazinha dá ao homem, na sequência, dialoga com essa percepção: "EU VOU TRABALHAR AMANHÃ! EU VOU TRABALHAR AMANHÃ! NÃO POSSO SER DESCONTADA! EU VOU!!!". E ela segue justificando o seu esforço diário de trabalho, pois lhe permite pagar as prestações de seu pequeno apartamento:

> MARIAZINHA – *(volta o som)* TRÊS POR CINCO! RETANGULAR! TRÊS POR CINCO!
>
> HOMEM – *(pára o som)* Cinza? Branco?
>
> MARIAZINHA – *(som ensurdecedor).* VOU PINTAR DE BRANCO! TODO BRANCO!!!

Um detalhe: a questão da cor surge novamente, provocada pelo homem. Mariazinha avisa que vai pintar o apartamento novo de branco – quer manter pura e casta sua casa, sua vida? Porém, quando ele sugere que ela use coroas de flores para a decoração do apartamento, uma mudança abrupta. "Ela berra no meio do silêncio enorme":

> MARIAZINHA – É! É! É! "COROA DE FLORES!!!"
>
> *(Grande pausa.)*
>
> HOMEM – *(pausadamente)* Aqui jaz Mariazinha Mendonça de Morais...
>
> *(Mariazinha finalmente atira-se sobre ele)*

Como já mencionado neste trabalho, a frase "Aqui jaz Mariazinha Mendonça de Morais" faz parte do subtítulo da peça, porém é parte também da fala do homem. A expressão pode ser lida como o sinal de uma virada da personagem, pois finalmente ela começa a passar por uma transformação. É como se a Mariazinha conformada e recatada "morresse" neste momento, dando espaço para uma Mariazinha que reage, contesta, grita. Essa leitura ganha força pela sequência do diálogo, em que ela começa a gritar "EU MATO VOCÊ! EU MATO!", a que o homem responde: "É! A-SSA-SSI-NA-TO!!! PRIMEIRA ETAPA, DESORDEM!!! Vem! Vamos arrasar tudo!" Assim, o homem anuncia essa transformação, que tem como primeira fase a desordem.

3.2.4.5 Desordem

Desse ponto em diante, Mariazinha, raivosa, indignada, aceita a desordem. Ela entra no jogo de destruição do homem. Ele diz: "Vomita! Vomita tudo! *(rasga uma roupa)*", e Mariazinha: "É! Eu arraso tudo *(rasga também)*". É o grande bloco da *Desordem*. No diálogo, percebe-se um paralelismo entre a fala de um e outro. Mariazinha vai incorporando o vocabulário e alguns recursos linguísticos utilizados pelo homem, assim como ele também acompanha Mariazinha em suas cantigas infantis. Eles vão mencionando os nomes dos objetos e tirando tudo do lugar, como descreve a rubrica: "Balbúrdia, jogam tudo para cima, rasgam as coisas, sempre cantando ciranda com ódio, aos solavancos".

E o bloco segue nesse ritmo intenso, até que Mariazinha aceita quebrar o último e mais importante objeto do seu universo particular, o relógio grande: "MARIAZINHA – *(joga alguma coisa sobre o relógio)*. ÉÉÉÉÉÉ!! Ele também! É isso mesmo! Cala a boca! Você também! Arraso tudo! Hoje não sobra nada! Nada! NADA!". Assim, o relógio grande, o principal símbolo da família à qual Mariazinha foi sempre tão devota, é finalmente destruído, o que resulta em uma libertação para ela. Feliz, ela grita, diante do quarto arrasado, das roupas e laços no chão e dos móveis destruídos: "Não vou mais saber as horas!!!".

3.2.4.6 Devaneio

É o início do penúltimo e talvez mais significativo bloco: *Devaneio*. Mariazinha rende-se por completo. Cada vez mais felizes, flutuando, ela e o homem vão entrando em simbiose. Cantam, um verso cada, as musiquinhas de criança. Sem o peso do relógio nos ombros e do fantasma da família na alma, Mariazinha permite-se voar, leve, como floco de algodão:

> MARIAZINHA – Vamos passear...
>
> HOMEM – Leves... leves...
>
> MARIAZINHA – A gente nem pisa no chão...
>
> HOMEM – Não... não sente nada...

MARIAZINHA – Eu dou cada passo grande... de três metros... Olha.. olha só... *(começam a mover-se em câmera lenta.)*

HOMEM – É, grande, grande... macio...

MARIAZINHA – Como nos sonhos...

HOMEM – Como nos filmes...

MARIAZINHA – Debaixo d'água...

HOMEM – Feito floco de algodão...

Em um jogo de luzes que colore a cena, fantasiam juntos um passeio lúdico por aí, sem rumo, pelo céu. Imaginam-se ora nus, ora vestidos de nuvens, numa espécie de transe compartilhado. Relata a rubrica: "Correm, sempre em câmara lenta, aos pulos, movendo-se lentamente, é quase um canto, risadas, luzes". Vagueiam pela cidade, passam por locais conhecidos, como a Praça Roosevelt.

Até que "chegam" no cemitério da Consolação. "Entra sonoplastia – gota d'água caindo lentamente" e o quarto fica na penumbra. Daqui por diante neste bloco do *Devaneio*, há diversas oscilações entre luz e penumbra, numa alternação de cenas de devaneio (penumbra ou luz fraca) a momentos de "volta a si" dos personagens (luz forte, clara).

No passeio pelo cemitério, a gota d'água da sonoplastia tematiza o trecho todo. Falam da paz, do silêncio, da beleza dos santos, veem cores e brilho no lugar – ironicamente no cemitério. E então:

HOMEM – Gota...

MARIAZINHA – Gota d'água!

HOMEM – Gota... goteira...

(Entre sonoplastia cidade-buzinas, fábricas, baixinho.)

MARIAZINHA – Gota... d'água...

HOMEM – Gota... goteira...

MARIAZINHA – Gota... d'água...

HOMEM – Gota... goteira... ESGOTO...! *(luz aumenta)*

(Corte – luz ilumina rápido o quarto todo "arrasado" – silêncio.)
(Pausa)
(Os dois olhando o quarto arrasado na luz chapada.)

> HOMEM – TUDO QUEBRADO! QUEBRADO!
>
> MARIAZINHA – ONDE SERÁ QUE ELES ESTÃO? ONDE SERÁ QUE ELES ESTÃO? *(angústia).* ONDE SERÁ QUE ELES ESTÃO?
>
> HOMEM – QUEM?
>
> MARIAZINHA – Eles, os defuntos. OS CE-MI-TÉRIOS!
>
> HOMEM – Ah... esses eu não sei... Se eu quisesse saber eu ia lá.

Mais uma vez, o homem faz a "quebra". Ele chama Mariazinha para os devaneios, embarca com ela e, de repente, faz o corte. Transporta Mariazinha de volta ao mundo real, ao quarto agora todo arrasado. A luz forte, de novo, é marca da passagem de quebra. Mais uma vez um recurso de distanciamento do "diretor" homem, para que Mariazinha não entre por completo na história fantasiada e então deixe de pensar criticamente a respeito. Tanto assim que, na continuação do texto, travam um diálogo absurdo sobre o suicídio, em que ela diz: "Se você não gosta de viver por que não tenta o suicídio?". Pergunta como se estivesse perguntando a ela mesma (o homem, afinal, não é o seu *alter ego*?).

Assim, em determinados pontos, "voltam" à realidade do quarto e de suas vidas, mudanças essas sempre acompanhadas pela alteração na luz, como no exemplo:

> HOMEM – Felizes...
>
> *(Pausa)*
>
> MARIAZINHA – Felizes...
>
> *(Pausa)*
>
> HOMEM – Felizes...
>
> *(Aumenta a luz do quarto arrasado)*
>
> MARIAZINHA – *(alto, cobrindo os sons).* A GOTA D'ÁGUA!
>
> HOMEM – O ESGOTO!
>
> MARIAZINHA – A GOTA...!
>
> HOMEM – TUDO QUEBRADO! QUEBRADO! ARRASADO!!!
>
> MARIAZINHA – EU NÃO SOU MUITO FEIA? EU NÃO SOU MUITO FEIA?

> HOMEM – *(levanta-se de supetão, berra)*. UM TAXI!!! UM TAXI!!! TAXI!! TAXI! TAXI!

Na cena acima, estão felizes, dizendo-se felizes, mas quando a luz acende: pá! Consciência! Retomam o diálogo que tiveram no cemitério. Essas quebras acontecem diversas vezes, sempre acompanhadas da mudança de luz. É possível pensá-las como mecanismos dramatúrgicos de distanciamento não só para despertar Mariazinha, mas também para que o espectador reflita sobre o que está assistindo. Funciona no teatro e no teatro dentro do teatro.

Conforme vão voltando às fantasias, a luz diminui novamente. Brincam como crianças, falam da cor dos seus olhos, da beleza de seus corpos. Mariazinha vai vivenciando todos os papéis de mulher realizada que sempre sonhou: rica, perdulária, fútil, magra, que tem vestidos caros, *chofer* particular, carros luxuosos, usa minissaia...

Declaram-se, repetidas vezes, felizes. Sempre incentivada pelo homem, Mariazinha se torna atriz de cinema – cita Doris Day, Julie Andrews, Jaqueline Kennedy, Sofia Loren, todas referências internacionais, a que o homem contesta: "Não, não, não. Você é a grande primeira atriz internacional brasileira! Maria.. Maria... Deixa ver...", e depois ele completa: "Maria Mendonça Morais! A primeira grande atriz brasileira! A maior atriz do mundo! Botou no chinelo a Brigitte!". Como já destacado, Mariazinha aqui se torna Maria, nas palavras do homem – e permite-se, em seus sonhos, desabrochar, amadurecer, se torna mulher.

Em outro trecho, dialogam sobre temas clichês do universo masculino e feminino, admitindo que não se enquadram nos estereótipos. Um momento em que, claramente, a autora chama atenção para os papéis sociais impostos ao homem e à mulher:

> HOMEM – Eu vi tua verruga no dedão...! *(risadas)*. Eu não sou muuuuuito macho não... *(risada de Mariazinha)*. Assim de dar cinco... entende, né? Assim eu não sou não.
>
> MARIAZINHA – Eu detesto cozinhar...
>
> HOMEM – Acho que foi a bebedeira, em todo caso...
>
> MARIAZINHA – É... detesto...
>
> HOMEM – Sou bamba no churrasco! Meu tempero é famoso na zona!

O "desnudamento" de Mariazinha prossegue. Ela revela seus medos, suas fragilidades:

> MARIAZINHA – As pessoas estão sempre me observando!

> HOMEM – Pra ver se você observa elas.
>
> MARIAZINHA – É...?
>
> HOMEM – Claro, bobona...
>
> MARIAZINHA – Ah... Eu pensava que eles passavam o dia inteiro pensando em mim, e ao mesmo tempo não sabiam que eu existia, entende?

Chega um ponto em que Mariazinha permite-se dizer até termos do universo sexual, em atitude ousada e impensável para aquela Mariazinha do início da peça:

> HOMEM – *(ele mesmo)* Burra! Não assusta! Dá uma resposta inteligente! Mulher independente dá sempre uma resposta inteligente!
>
> MARIAZINHA – *(toma fôlego e desembesta sob tensão).* SE FOR PRA OUVIR DISCO EU NÃO VOU, SÓ SE FOR PRA TREPAR, PRONTO!
>
> HOMEM – *(paquerador)* Assim é mais fácil. Então vamos. *(ameaça tirar a roupa)*
>
> MARIAZINHA – Não... Eu estava só brincando! Só quis ser espirituosa... eu... Você é muito indelicado! Não... nem sequer fez uma "ondinha"...!

Agora o homem não responde mais com elogios. Ele diz, na sequência: "Ora bolas, que preguiça. E você acha que o bonitão aqui vai perder tempo com um bagulho como você?". Ela reage, diz que não é bagulho e começa a pedir, desesperada, que ele minta, que finja querer se casar com ela. Mas ele, irredutível, diz que "nem mentindo dá, bagulho!". Mais uma vez, luz no quarto arrasado. Uma cena marcante com relação a todo o bloco de devaneios, porque desta vez ele reafirma o que ela, na verdade, sempre sentiu. Ele saiu da fantasia para voltar a apontar aquela Mariazinha solteirona, que não tem sensualidade, carisma, que não atrai os homens, seja para casar ou para uma transa. Se *Fala Baixo* é uma conversa de Mariazinha para Mariazinha, tendo o homem como seu reflexo, começa a soar o alerta de que as coisas não vão mudar, de que talvez ela não conseguirá se permitir transformar nessa mulher que sonha ser.

E então ela começa a se cansar do jogo. Até tenta voltar às lojas chiques da Augusta, aos vestidos maravilhosos, mas o homem continua apontando as verdades de Mariazinha, ao mesmo tempo em que ele não quer parar de fantasiar. Um movimento paradoxal, como uma luta interna que vai se estabelecendo em Mariazinha:

> HOMEM – Vamos continuar an-dan-do.

> MARIAZINHA – Mas eu estou cansada...! Fizemos quilômetros a pé...! Eu estou cansada... Táxi... Táxi... Táxi... Quero ir embora... Táxi...!
>
> HOMEM – Vai. Pega. Depois você compensa indo pro trabalho uma semana a pé.
>
> MULHER – Mas nós estamos brincando...! Brincando apenas... A rua Augusta, as lojas... quero o vestido... o vestido...
>
> HOMEM – Um mês de ordenado. Compra.
>
> [...]
> MARIAZINHA – Eu não aguento mais! Meu sapato gastou todo! Estou com bolha no pé. Estou cansada!
>
> HOMEM – Cansada nada! Tem que aguentar. Entrou na brincadeira vai até o fim! *(começa a arrastá-la.)*

Ele tenta convencê-la de todas as formas a continuar, chega até a chamá-la de "meu amor". Mas ela se recusa. Diz estar exausta. Depois de observá-la por um tempo, pega Mariazinha pelo braço e vai arrastando-a de novo pelo chão – um apelo desesperado, já que as palavras não convencem mais, não são mais a mola propulsora dos movimentos de Mariazinha.

Ela entoa "Ave, ave, ave Maria" diversas vezes, insiste que está exausta; ele persevera. Diante da recusa de Mariazinha de continuar, ele retoma as onomatopeias, repete, incansável, os sons "tlec-tlec-tlec-shoc-shoc-shoc", mas ela diz não. Confusa, ela responde, hesitante: "Prédios, prédio... o teatro Municipal, o Municipal... o Municipal... o bar... tlec-tlecshoc-shoc-shoc... o bar... o VIADUTO....". Sai o som da sonoplastia de tlec-tlec. Silêncio, ela repete: "O VIADUTO!". É o início do bloco derradeiro da peça.

3.2.4.7 Aqui jaz Mariazinha?

Enquanto o homem insiste para que ela continue a "voar com ele nas nuvens, como pássaros", ela já fincou a consciência no concreto, só o que enxerga são os lugares reais da cidade, conhecidos:

> MARIAZINHA – Não... não... o Viaduto... o Viaduto, o bar, o viaduto, o bar... o viaduto... o viaduto... *(pedindo socorro)*. O Viaduto! *(volta correndo,*

> *desesperada, perdida – quando ela volta o som volta também) (ela fica encurralada).* Municipal... o bar... O VIADUTO *(encurralada.)*

Nova pausa, silêncio e ela então encontra mais um vínculo com a realidade: "agarra-se à palavra salva-vida" Mappin. Começa a dizer que precisa pagar a prestação do Mappin, que seu nome vai ficar sujo, repete as palavras "pagar", "prestação", "prestação". O homem ameaça gritar, avisa que ela não vai trabalhar hoje. Mariazinha vai entrando em desespero. Pede insistentemente que ele não faça barulho, que fale baixo para não acordar as meninas. E ele responde: "QUE ACORDEM! Que acordem! Que acordem todas! Que me vejam...! Vou gritar! Vou gritar! Mariazinha! Não vá trabalhar amanhã!" – ao declamar "que acordem todas", estaria o homem também querendo dizer "que despertem todas para a consciência"?

Ele está desesperado para não falhar em sua missão de "acordar" Mariazinha. Ela liga o rádio, de onde se ouve uma narração sobre os benefícios da clara de ovo, tanto para embelezar a pele quanto para fazer bolo, "um bolo aliás muito versátil, pois vem a ser um bolo tranquilizante, deveras necessário e útil nestes dias turbulentos pelos quais passa a nossa juventude". Parodiando os programas femininos, a locução é uma intervenção irônica no enredo e funciona, pelo estranhamento, mais uma vez como um recurso de distanciamento. Desta vez, porém, o fator distanciador chama atenção para "os dias turbulentos pelos quais passa a nossa juventude", ou seja, refere-se aos tempos atuais que, naquele período, como todos sabiam, eram duros tempos de ditadura e enfrentamento. Sai da esfera particular de Mariazinha para brevemente contextualizá-la no turbulento mundo real de então.

O homem continua insistindo que Mariazinha venha com ele, mas ela já está definitivamente rendida à realidade do dia que amanhece:

> MARIAZINHA – O sol nasceu! Vai embora! Por favor! Meu horóscopo! Que dia é hoje? *(corre pegar a folhinha).* Sexta? Terça? Quinta-feira! *(alívio).* Hoje é quinta-feira!!!!
>
> HOMEM – *(sacode-a)* Eu vou sair e você vai comigo! Eu estou pedindo, Mariazinha! Eu estou pedindo...!
>
> MARIAZINHA – Meu quarto! Meu quarto! *(alívio).* Ah! Ainda bem que está tudo em ordem... Tudo bem... Tudo normal... *(sorrindo) (para o relógio)* – Posso ir, né papai? *(para o criado-mudo).* Vocês são antiquados, mamãe, todas as minhas amigas vão! *(para os bibelôs)* Meu filho, obedeça à sua mãe, mãe é uma só!
>
> *(Ela sorrindo vai voltando ao clima do começo)*
>
> MARIAZINHA – Tudo em ordem, tudo normal, boa noite, boa noite querido, muito trabalho? Cansado? Onde você me leva hoje? Bênção,

> benção... posso? Posso? Posso? Posso ir? Posso comprar? Posso? Posso? Posso?
>
> HOMEM – *(corta)* NÃÃÃÃÃÃÃÃOO!!!!
>
> MARIAZINHA – *(susto, acorda)* FALA BAIXO! FALA BAIXO, SENÃO EU GRITO! EU VOU GRITAR!

Mariazinha volta ao vocabulário de antes, a falar com os móveis, a ser a menininha da mamãe e do papai. Tenta desesperadamente voltar à ordem, mesmo que a ordem não exista mais, nem no seu quarto, nem na sua cabeça. O homem, angustiado, ainda tenta. Pede que ela faça alguma coisa, que fale ao menos um palavrão. Insiste tanto que ela finalmente diz: "PORRA! PORRA...! PORRA! PORRA! PORRA! PORRA! PORRA! PORRA! PORRA! PORRA! PORRRRRRRRAA!!!!"

A reação do homem é abraçá-la e tapar-lhe a boca, diz que quer vê-la explodir e acordar a casa toda, que quer "trepar" com ela.

> MARIAZINHA – *(debatendo-se*) Não! Não!
>
> HOMEM – Vem! Vem! Puta que pariu, como eu quero trepar com você! Sua besta, é a primeira vez que eu declaro amor para alguém, porra! VEM!!!
>
> MARIAZINHA – Não! Eu sou virgem mesmo! Sou virgem!

Ele a pressiona, quer saber se pelo menos ela sabe o que é gozar. Ela diz que não. "NEM VOCÊ?", pergunta ele indignado. "EU TENTO!... MAS NÃO CONSIGO!...", ela responde.

Nesses momentos finais, apesar de tentar desesperadamente voltar à ordem, Mariazinha faz concessões e revelações que até então não havia se permitido. Importante notar que eles não estão mais encenando suas fantasias. Quando ela diz "PORRA" e confessa ser virgem e nunca ter gozado, ela é Mariazinha ela mesma, não a Mariazinha dentro dos jogos oníricos de antes, não é mais a Mariazinha fantasiada, que tudo podia dizer ou fazer. Portanto, são revelações reais da solteirona.

Ao mesmo tempo, o homem diz que é a primeira vez que anuncia amor por alguém. O mesmo homem que no início da peça entrou com um revólver na mão, que a ameaçou, xingou, ofendeu, termina dizendo que a ama: "Sua besta, é a primeira vez que eu declaro amor para alguém". Pronunciada no momento intenso de confissões, a frase praticamente resume todo o seu comportamento e revela a sua intenção, desde o início. Ele fez tudo o que fez por amor.

Ele diz que vai embora, mas que ela vai com ele. Mariazinha, no último instante, ainda hesita: “Não sei...! Não sei!”, desesperada, contraditória, tremendo-se toda. De repente:

> VOZ DE MULHER FORA – Mariazinha, são sete horas. Você vai perder o ponto...!
>
> *(Grande pausa)*
> *(Enorme)*
> *(Silêncio)*
> *(Luz no quarto todo)*
> *(E Mariazinha grita, ou melhor, urra: é um grito animal)*
>
> MARIAZINHA – SOCOOOOOORRO!!!!! TEM UM LADRÃO DENTRO DO MEU QUARTO!! POLÍCIA!! POLÍCIA! SOCOOOOOORROOOO!!!!!

Fim da história. A “voz de mulher fora” repete a expressão que o homem tinha dito a Mariazinha: “você vai perder o ponto”. O ponto do trabalho, o ponto da virada, o ponto da transformação. Este último bloco revela a dificuldade de Mariazinha em mudar sua realidade, libertar-se de sua herança familiar, de amadurecer. E sobretudo, ou talvez por causa mesmo dessa reverência aos mandamentos familiares, à ordem e às regras cotidianas que aprendeu a seguir, Mariazinha não se permite deixar de ser menina e se tornar mulher. Ela confessa nunca ter sentido o prazer do sexo nem do gozo. Tenta, mas não consegue.

O desfecho da peça leva Mariazinha de volta para onde tudo começou, conferindo à dramaturgia, a princípio, um caráter circular. Mas isso se considerarmos que a solteirona reinicia o seu ciclo cotidiano, o novo dia, do mesmo modo – tal qual estava, sentia e pensava como antes da entrada do homem. Mas não se poderia considerar que Mariazinha, apesar de dizer não à chamada de consciência do homem, ainda assim sofreu alterações nesse processo, nessa noite de tantas indagações? O fato de ter revelado seus anseios, admitido suas fragilidades, encarado seus medos, verbalizado palavrões e feito revelações íntimas não resultaria em um movimento circular que não se fecha, isto é, um movimento espiral de tese, antítese e síntese, aos moldes da dialética hegeliana?

Ao chamar a polícia e se negar ir embora com o homem, Mariazinha estaria confirmando sua fraqueza diante das forças do passado e das dificuldades do presente que ainda a oprimem? Se Leilah a libertasse, ou seja, se Mariazinha saísse do quarto com o homem, estaria a autora sendo infiel à realidade de um grande grupo de mulheres da época que, como Mariazinha, ainda não tinha se libertado? Ou, por outro lado, não seria justamente essa a crítica apontada pela autora, isto é, ao negar seguir seus impulsos até o fim, Mariazinha

estaria retratando uma parcela de mulheres que ainda viviam sob tais amarras familiares e culturais?

Ana Lúcia Vieira de Andrade, por exemplo, propõe uma leitura alternativa para o final da peça:

> [...] Talvez, nesse momento, possamos compreender o desfecho da peça não apenas como uma vitória das forças repressoras, mas como um instante crucial em que a mulher se sente bastante forte para abdicar do "professor" e buscar sua liberdade sozinha.[77]

Mais que respostas, a peça parece deixar perguntas, questionamentos, possibilidades. Aqui jaz Mariazinha Mendonça de Morais? É o que buscaremos deduzir no capítulo de conclusão deste trabalho.

3.3 Vocabulário

3.3.1 Diminutivos e repetições

Feita a análise dos grandes blocos, é interessante voltar-se a algumas particularidades do conjunto vocabular que compõe o texto.

No decorrer da peça, são muitas as palavras que aparecem no diminutivo. Na grande maioria delas, o recurso é empregado em tom depreciativo. Mariazinha profere em torno de 35 palavras no diminutivo, e em todas o que se nota é o reforço da infantilidade, da inocência e sobretudo do caráter patético da personagem. O curioso é que, conforme Mariazinha vai entrando no jogo do homem e liberando-se, os diminutivos desaparecem de suas falas. E vale ainda relembrar o diminutivo no próprio nome "Mariazinha", que só se torna "Maria" durante um único momento, em "cena" de glória e glamour fantasiada por ambos.

O homem também utiliza algumas vezes o diminutivo, mas, quando o faz, é como recurso de ironia e provocação: "Se dentro de um segundo não ficar *calminha* e tranquila, eu te meto um balaço no meio da cuca, tá?"; "Eu e você, *peladinhos* como Deus 'enviou', de

---

[77] ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Margem e Centro: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Uni-Rio/Capes, 2006, p. 35.

mãozinhas dadas, dando *voltinhas* na praça...”; “Eh, *mulherzinha*! Você deve andar por uns lugares horrorosos!”.

Nas rubricas, também o diminutivo aparece muitas vezes para descrever a meninice patética da personagem, como nos exemplos: “dá *risadinhas* infantis, voltinhas nas *pontinhas* dos pés, sempre cantando”; “começa a dar *pulinhos* novamente, arrumando a cristaleira agora”.

O léxico geral que compõe a obra, como se viu, está repleto de palavras do universo infantil, entre elas: laços de fita, bonecas, balões, rendinhas, bolas de gás, menina, papai, mamãe – um conjunto que corrobora para desenhar o universo patético em que vive Mariazinha, não apenas o universo externo, mas sobretudo o universo interior da personagem.

Outra particularidade das falas das personagens é a frequente repetição de palavras e expressões na mesma frase, como: “Cala a boca! Cala a boca! Cala a boca, cala a boca, cala a boca, cala a boooooooca!!!!”, “Posso? Posso? Posso?”, “Que foi? Que foi? Que foi?”. Se no caso do homem a repetição é utilizada como um recurso de convencimento para persuadir Mariazinha, no caso dela é como se estivesse sempre pedindo autorização para alguém – para os pais, para a família, para a vida –, sobretudo no bloco inicial da peça. Nas partes em que embarca nas fantasias com o homem, essas repetições sugerem uma necessidade de autoafirmação, é como se perguntasse ou afirmasse a si mesma, para se fazer acreditar: “Felizes... felizes... tão felizes, não é?”; “Eu sou atriz? Sou atriz?”; “O VIADUTO! O VIADUTO! O VIADUTO AQUI NA MINHA FRENTE! O VIADUTO!”.

Tanto os diminutivos excessivos como as repetições, no conjunto da obra, acabam por contribuir para o tom absurdo, meio *nonsense*, de grande parte das falas dos personagens, relatos difusos e hiperbólicos que constituem a linguagem geral da peça.

3.3.2 O palavrão

Pouco depois de entrar no quarto de Mariazinha, o homem logo profere diversos palavrões e palavras grosseiras, como: “Tá me irritando, porra! Tudo isso é medo? Puta que pariu! *(pausa)* Escuta aqui geringonça”. Entre gírias e expressões indelicadas, ele diz a Mariazinha, em diferentes falas: “bobona”, “besta”, “burra”, “cala a boca”, “não enche o saco”, “porra”, ‘bagulho”, “bagulhaço”, “cara de oásis uma bosta”.

O homem faz uso dos palavrões e do linguajar rude nos momentos em que deseja pressionar Mariazinha. As palavras são sua verdadeira arma, é com elas que ele ameaça realmente a solteirona; o revólver, que ele porta ao entrar, é logo esquecido pelo personagem e não mais nem sequer aparece ao longo da peça. A violência e a truculência do personagem, portanto, não ultrapassam o limiar da linguagem, permanecem no campo verbal. E, ainda assim, são pontuais os momentos em que esses palavrões e termos grosseiros são utilizados pelo homem. Ele o faz somente nos momentos-chave, como estratégias, já aqui apontadas, de persuasão sobre a solteirona.

Já Mariazinha, por insistência do homem ("Um palavrão...! Um palavrão, pelo menos...! Um palavrão só...! Não te vi dizer nenhum palavrão a noite inteira...!"), permite-se dizer "porra" depois de muito hesitar. Primeiro eles dizem juntos, depois ela desanda a repetir a palavra. Vale notar que, assim que ela repete "porra, porra, porra", é como se ele se encantasse física e sexualmente por ela. Primeiro ele a abraça e tapa sua boca, dizendo que vai tapá-la toda e deixá-la explodir, depois confessa: "Vem! Vem! Puta que pariu, como eu quero trepar com você! Sua besta, é a primeira vez que eu declaro o amor pra alguém, porra! VEM!!!"

Nesse momento, o palavrão já não é mais ameaça, é declaração de êxtase, de admiração, porque o homem finalmente consegue fazer com que Mariazinha se liberte, ao menos no campo verbal. Ela permitiu-se transgredir – mesmo que seja apenas na linguagem.

Anatol Rosenfeld, ao tratar das primeiras peças da geração de 69, aborda a questão do uso do palavrão:

> As cinco peças mencionadas se assemelham pela estrutura: duas personagens apenas, das quais uma, marginal e *outcast*, anárquica, livre ou neurótica e inconformada, agride a outra, mais "quadrada", de tendência mais conformista, assentada e estabelecida, de mentalidade "burguesa", embora não pertença necessariamente à classe burguesa. Realistas pela linguagem coloquial e drástica, eivada de palavrões – linguagem sem dúvida influenciada por Plínio Marcos –, avançam para uma expressividade que, em muitos momentos, se abeira do expressionismo confessional, do surrealismo e do absurdo. Não há, por ora, nenhum trabalho sério sobre o problema do palavrão no teatro. Seu uso, além de ser pressuposto para caracterizar realisticamente ambientes e comportamentos, visa romper a esfera puramente estético-contemplativa pela agressão e pelo choque do obsceno, além de certamente exercer funções de descarga, de revelação e de fórmula mágica. O que talvez mais importe parece ser o intuito de romper com todo um padrão de torneios eufemísticos e toda uma mascarada retórica tradicional, odiados pelas novas gerações por se afigurarem representativos do conluio com uma cultura e sociedade consideradas falsas e podres. Assim, o palavrão é julgado uma espécie de contraveneno, de efeito catártico e purificador. Como ao jovem Brecht pareciam puros os criminosos, assim o

> palavrão se afigura puro por não pactuar com a semântica corrupta da linguagem corriqueira e, principalmente, política. [78]

É sempre necessário lembrar que, à época em que foi escrita a peça, os jornais nem mesmo permitiam a publicação de palavras como "machão", bem como a censura era extremamente rígida com relação ao uso de palavrões em peças teatrais. Nesse sentido, é possível imaginar o efeito catártico que a peça causou. Em um tempo em que a liberdade de expressão é totalmente controlada, estar dentro de uma sala de teatro em que o personagem chega dizendo diversos palavrões a uma mulher recatada já deve ter sido um choque. Ouvir essa mesma mulher também proferir um palavrão provavelmente transformou-se em um momento de transgressão não só para a personagem, mas para a plateia no geral, homens e mulheres. Porque, naquele momento, o ato de transgredir tinha um forte significado diante da situação sociopolítica do País.

Leilah Assumpção, em entrevista recente para este trabalho, fala sobre o uso indiscriminado do palavrão por outros autores do período e explica como ela se utiliza, até hoje, do recurso:

> Tinha gente, por exemplo, que escrevia um monte de palavrão para ser cortado e aí ficava mais interessante. Já para mim o palavrão era diferente, era uma arma. Nessa minha nova peça, a personagem diz certa hora: "enfia o dedo no cu que passa". É uma arma, porque com isso ela desestrutura o homem. Se ela tivesse um revólver, talvez atirasse, não sei. Por isso acho que o palavrão não pode ser banalizado.[79]

3.4 Recepção – crítica e público

Após a estreia, em 1969, a carreira de *Fala Baixo* teve vida longa e exitosa. Em 1970, a peça foi exibida no Rio de Janeiro; em 71, em Curitiba, com Lala Schneider; em 72, ganhou os palcos internacionais, quando ficou em cartaz em Bruxelas, com Carine Sombreuil, e ganhou a Menção Especial da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais como a peça brasileira de maior permanência no exterior. Ainda na década de 1970, foi apresentada, com diferentes elencos, em Belo Horizonte, São Paulo, Paris, Buenos Aires, Portugal e Cuba. E, ao longo dos anos 80 e 90, foi diversas vezes remontada por outras companhias brasileiras.

---

[78] ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 166-167.
[79] Leilah Assumpção em entrevista para este trabalho, disponível na íntegra em *APÊNDICE A*, p. 125.

Tal histórico de encenações é em si um testemunho de sua boa aceitação de público e da vitalidade com que percorreu outros palcos, países e plateias desde sua primeira apresentação. Para se compreender a abrangência dessa recepção, recorreremos a alguns exemplos do material crítico publicado em jornais, revistas e cadernos literários sobre *Fala Baixo, Senão Eu Grito*, análises e depoimentos de agentes culturais da época ou posteriores que ajudam a traçar, em seu conjunto, um panorama do modo como a peça foi recebida, entendida e interpretada por aqueles que assistiram à obra ou dela participaram.

O programa da primeira montagem da peça traz como prefácio o texto "A condição feminina no teatro", artigo publicado originalmente por Sábato Magaldi no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* naquele mesmo ano de 1969. Magaldi logo percebeu o ineditismo de *Fala Baixo* e o talento da autora:

> Com *Fala Baixo, Senão Eu Grito*, Leilah Assumpção conquista sua cidadania teatral num território fronteiro ao dos novos colegas, em vários aspectos com iguais características às deles, mas acrescentando-lhes uma inconfundível sensibilidade feminina, além de um conceito próprio de espetáculo. A peça inscreve-se no que se poderia chamar o "teatro novo" brasileiro, muito diferente do "cinema novo", e ao mesmo tempo o enriquece com uma personalidade estranha, cheia de vida interior e um susto imenso diante do mundo.[80]

Ainda no mesmo programa da peça, outra reportagem (transcrita do *Jornal da Tarde*) relata um processo curioso de investigação em campo realizada por Paulo Villaça e Marília Pêra. Os atores elaboraram dez perguntas e decidiram sair às ruas para entrevistar pessoas da classe média. "Querem testar os problemas que a peça discute com as pessoas que poderiam ter esses problemas", revela o texto[81].

Para esta pesquisa, o resultado de tais entrevistas surge como uma contribuição de valor, se quisermos entender um pouco mais como pensava a classe média naquele ano de 1969, sobretudo com relação às temáticas vinculadas à peça. Além disso, ao examinar as questões, podemos também examinar que perguntas o texto suscitou aos próprios atores que o interpretaram pela primeira vez. Vejamos o questionário montado por Paulo Villaça e Marília Pêra:

> 1) A mulher brasileira é independente? 2) Você é a favor do divórcio? Por quê? 3) O que você acha da liberdade sexual? 4) Como vê a juventude de hoje? 5) A senhora trabalha fora? Por quê? 6) O que acha da pílula? 7) Qual

[80] MAGALDI, Sábato. A condição feminina no teatro (texto transcrito do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*). Prefácio do programa da peça *Fala Baixo, Senão Eu Grito*. São Paulo: 1969, p. 5.
[81] Disponível na íntegra no *ANEXO A*, p. 129.

> a mulher que representa o ideal da mulher brasileira? Por quê? 8) O que acha do programa da Hebe? 9) Qual a carreira que gostaria que sua filha seguisse? 10) A virgindade é importante para o casamento?[82]

Antes de observarmos algumas das respostas, chamam atenção as perguntas. Elas mostram o que era ainda motivo de investigação, como a virgindade, o fato da mulher trabalhar fora, o uso da pílula anticoncepcional... Temas hoje incorporados ao cotidiano de praticamente todas as mulheres e que soariam no mínimo ultrapassados se colocados na pauta de qualquer matéria atual.

A primeira entrevista realizada pelos atores foi feita com D. Iná Maria Alves, "a mulher do pão de queijo", que afirmou ser 100% a favor do divórcio, mas disse acreditar que "a mulher brasileira não é independente. É cheia de preconceitos. Para ser independente ela precisa trabalhar e ter seu dinheiro". Quanto à liberdade sexual, preferiu não responder – "por causa do meu marido", declarou.

Na segunda entrevista, Marília e Paulo conversaram com Roberval Caiuby Viana, vendedor de automóveis, 39 anos, e a esposa, Teresinha Viana, 30 anos, na sala do apartamento do casal. No relato, observam que Roberval ficou incomodado com algumas respostas da mulher e que ambos chegaram até a discutir. Teresinha considerou que a mulher não é independente, justificando que "o homem que não lhe dá liberdade". Já Roberval disse ser "a favor da liberdade sexual mas para países com pessoas educadas. Aqui no Brasil, não. Na Suíça, sou a favor". E o desentendimento se deu sobre a questão da mulher na sociedade, como segue:

> **Teresinha:** Admiro a mulher que luta. A Cacilda Becker que já morreu. A que luta pela independência da mulher. Luta para que a gente possa ir sozinha a um restaurante, a um teatro ou ao cinema. Poder sair às 10 horas na rua sem ser ameaçada de ser presa pela polícia. Essa eu admiro.
> **Caiuby:** O que você chama de independentes eu chamo de **libertinas**. As mais fortes, as que ficam em casa, essas não são independentes, não é? É isso que você queria, não é? Andar por aí à noite à vontade...
> Começa uma discussão. Caiuby briga com Teresinha. Paulo e Marília olham assustados. A pergunta sôbre a Hebe acaba a discussão.[83]

Já na última entrevista, com o casal Roberto Provatto, alfaiate, 32 anos, e Vânia Maria Provatto, 30 anos, ambos concordaram com tudo: eram contra a liberdade feminina, contra o divórcio, contra a liberdade sexual e contra a mulher trabalhar fora. Ao final, descreve a

---

[82] O questionário faz parte do texto Reportagem (transcrito do *Jornal da Tarde*), veiculado no programa da peça *Fala Baixo, Senão Eu Grito*, São Paulo: 1969. Reportagem disponível na íntegra no ANEXO A, p. 129.
[83] Ibidem, p. 129.

matéria, o ator Paulo Villaça comenta, ironicamente: “Marília, conseguimos descobrir um casal de puros no século XX. Não é ótimo?”.

O relato das entrevistas revela, em seu todo, uma classe média ainda em desacordo sobre as questões caras à peça, como a liberdade sexual feminina, a independência da mulher e a igualdade social entre homens e mulheres. Diante dessas entrevistas, o caráter político e contestatório de *Fala Baixo* reforça-se ainda mais.

Não parece exagero, nesse sentido, o depoimento da própria Leilah Assumpção, datado de 2001, sobre o dia da estreia de *Fala Baixo*, em São Paulo:

> Eu pensava que havia escrito uma “tragédia dramática” e não era aquilo que eu via, as pessoas riam. Antunes Filho e Flávio Rangel zoavam, baixinho. De repente silêncio total. E o milagre começa a acontecer... Marília Pêra, num deslumbramento, oferecia a sua Mariazinha ao público, em estado de graça. A direção, tudo. Eu, ainda nervosíssima, não entendia o que estava havendo, mas era tudo maravilhoso... E o deslumbramento continuava... Marília é uma atriz extraordinária com várias belezas em sua carreira, mas para mim nunca houve nada igual a essa estreia de Mariazinha. Com os olhos marejados de lágrimas, o público, às vezes, explodia numa gargalhada, ou num choro contido. Era um acontecimento único.
> Quando terminou, o silêncio era absoluto. De repente, ouviu-se um “ah...” conjunto. Só então choveram os aplausos. O Túlio de Lemos chorava, a Etty Frazer. Eu tremia inteira. Trinta e dois anos de carreira, tive outros sucessos encantadores e dois “fracassos-de-prestígio”. Muitas, muitas alegrias... Mas aquele silêncio “suspenso no ar” seguido daquele “ah...”. Aquele “ah...” Ah, isso nunca mais.”[84]

Ao que tudo indica, alguns aspectos incorporados pela personagem certamente refletiam questões existenciais próprias do período. É o que aponta Mariângela Alves de Lima em artigo crítico de 1973:

> O que o texto de Leilah Assumpção capta é um exemplo significativo de tipo de vida. Um centro urbano como São Paulo pode encerrar milhares de vidas solitárias, confinadas ao espaço de um quarto. E, como metáfora de uma situação existencial, o texto declara a falência humana desse tipo de vida. Quando a porta se abre para perspectivas mais emocionantes, o mito da segurança é mais poderoso que a aspiração de liberdade.
> Amar, sonhar, adotar o imprevisível como norma são opções que as Mariazinhas não querem mais assumir.[85]

E Lima ainda ressalta o componente catártico do viés metateatral da peça:

---

[84] ASSUMPÇÃO, Leilah. “Censura não me deixa gozar”. *Revista de Teatro SBAT*. Rio de Janeiro, n. 508, maio/jun. 2001.
[85] LIMA, Mariângela Alves de. Fala Baixo, Senão Eu Grito. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1973. In: *Anuário das Artes*, São Paulo, 1973/4, p. 29. Crítica sobre a montagem com direção de Sylvio Zilber e com os atores Miriam Muniz e Zécarlos de Andrade.

> No momento em que o quarto é invadido pela aventura, o cenário é substituído pelo próprio teatro. Se existe uma analogia entre a vivência da personagem e a do espectador, o espetáculo sugere que a oportunidade de transformação é oferecida para ambos."[86]

O programa da montagem de 1973, com direção de Sylvio Zilber e Miriam Muniz e Zécarlos de Andrade no elenco, traz uma espécie de compilado de diversas críticas, nacionais e internacionais, sobre a peça.

O texto menciona como o diretor da peça entendia abrangente o significado da personagem principal:

> Sylvio Zilber [...] diz que Mariazinha é o símbolo perfeito de uma determinada faixa da sociedade, não apenas brasileira, mas universal, que possui como máxima aspiração a segurança econômica, sem levar em conta que essa segurança às vezes é apenas artificial, ilusória. Sylvio diz que é curioso notar que essa camada social tem uma certa ideia do que está ocorrendo a sua volta. "E por isso sonha em namorar as ideias novas, as ideias revolucionárias. Mas apenas sonham, porque acima de tudo está a segurança individual, a tranquilidade do dia a dia, ainda que o preço seja a solidão."[87]

O programa destaca, em outro trecho, a reflexão de João Apolinário, de *Última Hora*, sobre a dimensão que a personagem ganha na peça:

> Mariazinha ficará como uma das maiores personagens femininas do nosso teatro, explicando em si mesma, no seu desdobramento psicológico e moral, toda uma época de contradições e decadência que é a nossa.[88]

Para o crítico do *Drapeau Rouge*, de Paris, por sua vez, o homem é o "duplo sadomasoquista de Mariazinha":

> A grande cidade engendra a solidão. A solidão engendra os fantasmas. Os fantasmas engendram a arte ou a loucura. Uma mulher em São Paulo, protegida do mundo exterior e de si mesma por um trabalho executado automaticamente, gestos idênticos e robotizados todos os dias num longo ritual, relaxa por um instante sua guarda: e eis que surge o inominável, o ladrão-violentador-revelador, tão aterrorizado quanto ela própria, uma vez que ele é apenas a emanação, o duplo sadomasoquista, em que toda a violência está nos gestos e nas palavras, mas que nunca passará disso...[89]

---

[86] LIMA, Mariângela Alves de. Fala Baixo, Senão Eu Grito. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1973. In: *Anuário das Artes*, São Paulo, 1973/4, p. 29. Crítica sobre a montagem com direção de Sylvio Zilber e com os atores Miriam Muniz e Zécarlos de Andrade.

[87] Uma explosão na dramaturgia brasileira. In: *Programa da peça Fala Baixo Senão Eu Grito*, edição especial da revista *Palco+Platéia*. São Paulo: SAEL Sociedade Artística e Editorial Ltda, mar. 1973, p. 13.

[88] Ibidem, p. 12.

[89] Ibidem, p. 15.

Encontra-se no texto do programa, também, um comentário emocionado de Jacques de Decker, do *Clefs pour le Spectacle*, sobre a potência da peça e os efeitos que causaria no espectador:

> [...] A felicidade que Mariazinha acabou de constatar o espectador desejaria ele mesmo experimentar. De forma que não se sabe mais se a euforia que se experimenta é fictícia ou real, se ela se parece com a fábula daquela sábia formiga surpreendida pela cigarra ou com a alegria que apenas os atores e os espectadores podem partilhar, vivendo juntos este jogo da ternura e da fraternidade. O amor é muito mais que o amor, dizia Chadonne. *Fala Baixo, Senão Eu Grito*, este espetáculo que tem a estrela na testa e a graça no coração, permite ver a olho nu o atrair e o soldar destes milhões de átomos curvos cuja fusão constitui uma molécula humana.[90]

E vale ainda ressaltar o caráter universal da peça, exposto nas considerações do *Pan*, de Bruxelas:

> Manuseando o sarcasmo e o sacrilégio, o humor e a violência, a ironia e a crueldade, o apóstolo da metafísica nihilista vai desencorajar, depois inquietar, depois confundir, depois seduzir, depois condicionar, depois... abandonar sua presa. Sinceramente não vejo o que *Fala Baixo, Senão Eu Grito* tenha de tipicamente brasileiro. Creio mesmo que sua força está em não ser de lugar nenhum, ou melhor, ser de toda parte.[91]

Para finalizar este breve panorama crítico da peça, o primor do excerto de Yan Michalski, em que o crítico constata o vigor da peça dez anos após sua estreia. Escrito em 1979, ano em que a obra foi remontada no Rio de Janeiro sob a direção de Glorinha Beutenmuller, o artigo já elevaria ao posto de clássica a personagem Mariazinha:

> Como é agradável reencontrar uma peça de que muito gostamos há 10 anos atrás, e constatar que ela não perdeu o viço! De toda a leva da jovem dramaturgia nacional lançada por volta de 1969 [...], *Fala Baixo, Senão Eu Grito* talvez seja a obra que melhor resiste ao tempo. Um pouco porque não foi desgastada por frequentes remontagens. Mais do que isso, porque embora fruto característico do estado de espírito de uma época, ela nada tem de circunstancial, pois ocupa-se da aventura existencial de um ser humano que é a mesma de muitos seres humanos em qualquer tempo. E sobretudo porque o faz numa linguagem poética cuja simbologia continua clara, incisiva e emocionante.
>
> Assim, Mariazinha Mendonça de Morais candidata-se ao posto de uma das raras personagens clássicas da nossa dramaturgia. Fruto de uma civilização em que a mulher é secularmente massacrada por diversas opressões que

[90] Ibidem, p. 14.
[91] Ibidem, p. 16.

> influem na sua formação – a **machista** e a católica, notadamente – ela assume, com estoica resignação, as limitações que a moral oficial impôs à plena fruição das coisas boas que a vida teria para lhe oferecer, recalcando radicalmente os seus impulsos de voo livre, e construindo uma ilusória serenidade que disfarça a aridez e a inutilidade da sua solitária rotina. Isto até o dia em que a invasão do seu sacrossanto lar por um insólito malfeitor, violentando as barreiras do preconceito e do culto ao passado que ela vinha religiosamente venerando, lhe proporciona o encontro com uma feminilidade plena com a qual ela vinha sonhando sem saber, solta os seus fantasmas reprimidos, e abre diante dela perspectivas de uma nunca imaginada liberdade pessoal.[92]

[92] MICHALSKI, Yan. A tardia primavera de Mariazinha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º nov. 1979, Caderno B, p. 2.

CONCLUSÃO

A tendência a se tirar conclusões precipitadas de um texto, sem antes mergulhar em suas camadas mais profundas, é um erro só percebido após o mergulho já feito. É inerente ao processo de análise de uma obra, sobretudo de uma obra teatral, essa busca imediata por interpretações, acepções, associações. O texto teatral, que tem como endereço final o palco, clama do leitor um profundo exercício de imaginação. Ler uma peça provoca, instintivamente, a evocação por imagens e o ímpeto artístico de traduzir aquele conjunto de palavras em possíveis significações, produzindo esse impulso quase automático de encontrar, a partir das primeiras sensações, respostas explicativas instantâneas.

Nesse sentido, a primeira conclusão a que chegamos reside na compreensão da complexidade intrínseca ao procedimento de carpintaria de um texto teatral. Assim, da motivação inicial ao objetivo final desta dissertação, buscou-se construir e empreender caminhos e métodos que permitissem o estudo de *Fala Baixo, Senão Eu Grito*, de modo a investigar, o tanto quanto possível, as linhas gerais de sustentação e todos os elementos que compõem a obra dramatúrgica em análise.

Durante o desenvolvimento do estudo, encontramos nas propostas de Jean-Pierre Ryngaert, descritas no livro *Introdução à análise do teatro*, balizas e referências fundamentais, cuja função é destacada pelo autor:

> O estudo ao microscópio de um fragmento de texto de teatro leva a perceber melhor as características de uma escrita, pelo menos na peça em questão. É difícil falar de uma escrita a não ser por generalidades. Por isso as análises minuciosas concernentes ao regime da fala, ao modo de informação, ao sistema de enunciação, ao próprio grão da linguagem, são preciosas para apreender as características de uma escrita. A passagem pela análise de detalhe facilita o acesso à totalidade do texto. [93]

Portanto, é a partir das análises minuciosas já apresentadas até aqui que tentaremos, neste capítulo, apontar algumas conclusões. *Fala Baixo, Senão Eu Grito*, como se pôde averiguar, foi escrita em um momento de experimentações da nova dramaturgia de 69. Leilah, Assumpção, tal qual os demais autores teatrais de sua geração, utilizou-se de recursos variados para imprimir um novo olhar sobre as questões de que desejava tratar.

Fala Baixo, como descreve a rubrica, é ambientada em um cenário onde o "mau gosto e o exagero dão o aspecto de absurdo, mas dentro de uma realidade possível". A peça, nesta perspectiva, apresenta-se no limiar entre o real e o imaginário, desenhando uma situação concreta possível de existir, porém permeada pela atmosfera de sonho, em que se veem traços

[93] RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 118.

do lírico, do cômico, do absurdo, do surreal, do insólito. Sua estrutura, observada *em passant*, pode parecer seguir o modelo da clássica curva dramática, mas um olhar mais demorado percebe fissuras nessa curva, relacionadas justamente aos traços mencionados.

De que modo essas fissuras ocorrem? Quais são os elementos responsáveis pelo viés experimental presente na obra e que lhe atribuem o caráter de ineditismo próprio de sua geração? Indissociáveis, forma e conteúdo caminham juntos na construção dessas respostas.

Correntes, movimentos, matizes

Anatol Rosenfeld, ao tratar da experiência do vazio e da solidão na obra de Buechner, dramaturgo do início do século XIX, atenta para as soluções lírico-épicas encontradas pelo autor alemão:

> A solidão, ligada ao sentimento do vazio, rompe a situação dialógica e a sua dramatização leva, quase necessariamente, a soluções lírico-épicas. Com efeito, nas peças de Buechner ela não se revela só tematicamente mas através da frequente dissolução do diálogo em monólogos paralelos, típicos de toda a dramaturgia moderna; revela-se também através da frequente exclamação, como falar puramente expressivo (lírico) que já não visa ao outro, assim como através do canto (lírico) de versos populares que encerram a personagem em sua vida monológica [...]. O sentimento do vazio é também a razão profunda do tédio que tortura os personagens de Buechner. Esse tema – um dos mais constantes da dramaturgia moderna – contraria um dos traços estilísticos fundamentais da Dramática pura, que exige tensão e conflito, e opõe-se principalmente ao diálogo dramático.[94]

Fala Baixo, Senão Eu Grito flerta com esse viés épico-lírico em alguns aspectos. Os dois primeiros grandes blocos de *Fala Baixo, Senão Eu Grito*, conforme identificados no capítulo anterior, são dois grandes monólogos: o primeiro, de Mariazinha; o segundo, do homem. Identifica-se aí uma primeira quebra da dramática pura. Na contramão da peça bem-feita do dialogismo dramático, esses dois primeiros blocos iniciais do texto são espécies de narrações realizadas por um e por outro personagem. No primeiro, Mariazinha narra, por assim dizer, a sua solidão, por meio de lirismos expressivos, repletos de exclamações. No segundo, o homem "narra" a sua invasão nessa solidão de Mariazinha – e é o lirismo empregado que permite a situação metafórica de invasão do homem acontecer. Essa forma

[94] ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, p. 79.

dos blocos iniciais da peça, portanto, contribui para a transmissão do conteúdo; forma e conteúdo estão imbricados numa intercorrelação.

Apesar de retratar uma situação em que dois personagens estão dentro de um quarto fechado, durante uma noite, os personagens da peça vivenciam outros espaços e tempos, naqueles momentos imaginados por seus personagens, funcionando como cenas dentro da grande cena que é *Fala Baixo*. Esses outros tempos e espaços metafóricos, que saltam do tempo real, do tempo presente, relacionam-se também com o teatro épico, se considerarmos a máxima de que o tempo do drama clássico é o presente. Vejamos o que diz Peter Szondi:

> [...] A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio de presentes absolutos, uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação. Assim, cada cena seria relativizada. Além do mais, somente quando, na sequência, cada cena produz a próxima (ou seja, a cena necessária ao drama) é que não se torna implícita a presença do montador. A frase (pronunciada ou não) "deixemos passar agora três anos" pressupõe o eu-épico.
> Algo análogo no que se refere ao espaço fundamenta a exigência de unidade de lugar. O entorno espacial deve (assim como os elementos temporais) ser eliminado da consciência do espectador. Só assim surge uma cena absoluta, isto é, dramática. Quanto mais frequentes são as mudanças de cena, tanto mais difícil é este trabalho. Ademais a descontinuidade espacial (como a temporal) pressupõe o eu-épico.[95]

Em *Fala Baixo*, essas descontinuidades deixam entrever a presença do autor, ao evidenciarem o espaço externo (como os locais reais da cidade "visitados" pelos personagens em suas viagens oníricas). As mudanças de cena, em que ora o espectador embarca nessas viagens por outros espaços externos, ora é chamado de volta ao cenário do quarto de Mariazinha, num vaivém descontínuo, chamam atenção do espectador para esses elementos temporais e espaciais, tomando deles consciência. Assim como outros recursos já mencionados anteriormente, como as alternâncias de luz/penumbra, as quebras entre sonho/realidade e o aspecto metateatral da peça, que contém cenas dentro da grande cena, são elementos do épico que contribuem para que o espectador crie distanciamento e reflita sobre ao que está assistindo.

Multifacetada, porém, a peça se constitui de uma variedade de influências, correntes e movimentos teatrais. A atmosfera onírica do texto, como já descrita, encontra raízes nas origens do teatro expressionista. Ao analisar a peça *O Caminho de Damasco*, de Strindberg, Rosenfeld nos dá pistas de tal aproximação:

---

[95] SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 33.

> De fato, trata-se das revelações cênicas do inconsciente de um sonhador. O próprio Strindberg chamou esta obra de "peça de sonho", no prefácio à obra seguinte que se chama precisamente *Peça de Sonho* (1902). Nesta obra o autor tentou igualmente "imitar a forma do sonho, desconexa mas aparentemente lógica... São suspensas as leis de tempo e espaço; a realidade contribui apenas com uma base diminuta sobre a qual a fantasia elabora a sua criação e tece novos padrões: mistura de recordações, vivências, invenções livres, coisas absurdas e improvisações. Há personagens que se fragmentam, desdobram... volatizam adensam. Mas uma consciência paira acima de tudo: a de quem sonha" (Prefácio de Strindberg).[96]

A peça de Leilah, em seu todo, é também "desconexa mas aparentemente lógica" Desde o início, a invasão do homem parece lógica, mas se mostra, progressivamente, uma invasão metafórica. A atmosfera de fantasia que aos poucos é instaurada revela outros ingredientes próprios do universo expressionista. Luzes, cores, sons e ruídos, poeira, fumaça, um conjunto de elementos próprias do espetáculo que invade o texto.

O expressionismo, movimento que busca retratar o mundo a partir da visão subjetiva do artista, surge na peça como um "expressionismo confessional", como cunhou Rosenfeld, uma ferramenta formal para comunicar os conflitos do mundo interior de Mariazinha. Eudinyr Fraga sublinha, sobre esta corrente artística:

> O expressionismo é, da mesma forma, uma particular maneira de ver: a expressão do homem dilacerado ante o caos universal que o rodeia, manifestando-se em visões subjetivas, frenéticas e delirantes. É a tomada de consciência do conflito entre as pseudo-realidades do mundo e a realidade interna de cada um, através da dor e do sofrimento (mesmo quando os dissimula na ironia e no derrisório).[97]

Fraga explica que, diferenciando-se do impressionismo, o artista expressionista busca dar equivalências "subjetivas, violentas ou mesmo brutais" ao seu contato com o real, com o objetivo de causar reações passionais no espectador. "Arte, pois, ativa já que sua extrema subjetividade visa causar impacto no público, opondo-se à claridade, ao racional ao que convenciona denominar de normalidade da existência."[98]

Fala Baixo, lembremos, é escrita em plena ditadura militar, período em que irrompem conflitos de toda ordem, desde políticos até de liberdade de expressão e de ausências de direitos das minorias. Momento em que os autores teatrais buscam incorporar todas essas espécies de conflito em sua dramaturgia, e é a geração de Leilah que insere as questões do

---

[96] ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, p. 101-102.
[97] EUDINYR, Fraga. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Ateliê, 1998, p. 19.
[98] Ibidem, p.21.

indivíduo na problemática do teatro brasileiro. Para tanto, esses autores precisaram buscar ferramentas dramatúrgicas que dessem conta de explorar esses novos assuntos e perspectivas, e o expressionismo foi uma dessas ferramentas. Fraga observa:

> O embate entre o indivíduo e o meio social, configurado pelas imposições sociais que não levam em conta os desejos e as aspirações individuais, resulta situações contrastantes e conflituosas. São essas as situações a serem exploradas pelo expressionismo. Fazendo do seu microcosmo uma representação do macrocosmo universal, o movimento sintetiza tais situações de forma exagerada, deformada...
> Tais transmutações ocorrem, no teatro expressionista, não apenas na temática do que busca explorar, mas na forma, isto é, na maneira de interpretar tais conflitos e embates:
> A deformação não só ao nível de conteúdo mas de interpretação e de significação visual/auditiva é, portanto, a tônica dessa produção dramática, dando-lhe a atmosfera de sonho, de projeção onírica, com forte apelo ao grotesco e ao lúdico.[99]

Além dos elementos visuais e auditivos já apontados que aludem ao movimento expressionista, o título é também um dado da peça que remete a um dos ícones da corrente expressionista: o quadro *O Grito*, de 1893, do norueguês Edvard Munch. A tela apresenta uma figura angustiada, deformada por seu desespero, em uma doca, no pôr do sol. O azul, cor fria, está no rio que sobe também deformado acima do horizonte, nos transeuntes da ponte e na própria figura em desespero. As cores quentes, vermelho-alaranjadas, destacam-se no céu.

Em *Fala Baixo, Senão Eu Grito*, essas mesmas cores também aparecem com destaque. Muitos dos elementos do quarto de Mariazinha são azuis: as portas e janelas, pelo lado de dentro, assim como a luz que ilumina o ambiente ("uma luzinha azul que ilumina fracamente o ambiente", sugere a rubrica). O azul, no quadro de Munch, é apontado por especialistas como a cor da dor e da angústia. Não seria também o azul, que surge insistente no ambiente de Mariazinha, um reflexo dessa fria angústia da personagem? Por outro lado, o homem, em passagem já apontada neste trabalho, insiste na cor vermelha, quando descreve uma bola que adorna o quarto de Mariazinha. O vermelho, que na pintura está no céu, fora da figura angustiada, na peça também está fora do alcance de visão de Mariazinha, ela não consegue enxergar o vermelho cor de sangue, apesar da insistência do homem.

Mesmo que o *grito* do título da peça não tenha sido uma citação intencional do quadro *O Grito*, por parte da autora, essa correlação entre as obras parece fazer sentido. Mariazinha também é uma personagem caracterizada por suas deformidades internas, quase uma caricatura grotesca de mulher, que vive em um ambiente de certa maneira deformado por uma

---

[99] EUDINYR, Fraga. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Ateliê, 1998, p. 27.

decoração passadista e infantil, repleto de objetos antigos e fora de contexto. Cores, bugigangas, exageros e mau gosto pintam o quadro de Mariazinha, externando seu universo interior, assim como o quadro de Much. Expressões estéticas de personagens que gritam suas dores existenciais.

Verifica-se ainda, na peça, pinceladas de tons surrealistas e do teatro do absurdo. Décio de Almeida Prado, ao falar sobre o teatro de Leilah e da nova dramaturgia, afirma: "Não era alheia a essa curiosa amálgama do sólito e do insólito, do que sói e do que não sói acontecer, a presença longínqua do surrealismo [...]" (2008, p. 105). É na atmosfera onírica que também se reconhece, em *Fala Baixo*, o tom surrealista. Originado em um período entreguerras, o surrealismo surgiu como um meio de recusa ao racionalismo e à lógica e uma proposta de renovação dos valores, fazendo uso de técnicas que evidenciassem o pensamento espontâneo, que refletissem o inconsciente, o instinto. É nesse sentido que a peça de Leilah se aproxima do surreal.

Como colagens, as cenas de fantasia propostas pelo homem, em que Mariazinha embarca em determinado momento, são pulsões instigadoras do inconsciente da solteirona, para que seus desejos e instintos viessem à tona. E muitos deles emergem, como vimos.

Muitas obras surrealistas, não só do teatro como das artes plásticas, retrataram momentos do sonho, em que a figura central estava dormindo, ou referindo-se a esse momento. *Fala Baixo* começa quando Mariazinha está preparando-se para dormir. Já de camisola, ela dá boa noite aos objetos e móveis e entoa cantigas de ninar quando o homem invade seu quarto. Não seria esta, então, uma sutil proposição surrealista da autora? O homem estaria invadindo os sonhos de Mariazinha, entrando em seu inconsciente.

Quanto ao teatro do absurdo, aspectos da composição dos diálogos e da estrutura formal também se reconhecem na peça. Renata Pallottini, no livro *Dramaturgia: a construção da personagem*, nos ajudar a reconhecer alguns desses aspectos:

> O que os dramaturgos do absurdo fizeram de efetivamente novo foi mostrar seu descrédito pela linguagem do teatro tradicional, seja ela a que se expressa no diálogo, como a que fala através dos outros signos do universo cênico; desistiram de falar sobre o absurdo da nossa existência e começaram a mostrá-lo, cenicamente.[100]

Leilah parece fazer isso, e aí está um dos pontos altos de *Fala Baixo*: a peça não procura falar, racionalmente, sobre os problemas da mulher e do contexto político-social do período. Ao construir o universo concentrado, fechado, como o de Mariazinha, e que de

[100] PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 151.

repente é violado por absurdos próprios do inconsciente, consegue transpor ao palco a realidade falha, opressora, destituída de sentido. Apesar da batalha de cérebros entre o homem e Mariazinha ser a bomba detonadora, não são as palavras em si que dizem, mas sim as encenações, por meio de imagens, sensações, cores, fumaças, sons e ruídos. O espetáculo invade o texto, como já dito, e as cores, os ruídos, as rudezas do mundo são apresentados ao espectador.

Pallottini, sobre a peça *A Cantora Careca*, de Ionesco, chama atenção para outros contornos próprios do teatro do absurdo:

> [...] A obra vai, num diálogo brilhante de humorismo caracterizado pelo constante uso do *non sense*, mostrando a vacuidade total das réplicas, o desgaste dos provérbios, dos ditos usuais e tradicionais, das fórmulas, das palavras que andam aos pares. Um vocábulo puxa outro, e ambos não fazem sentido.[101]

As características dos diálogos levantadas por Pallottini encontram eco na dramaturgia de *Fala Baixo*. O *nonsense* das repetições, as cantigas de ninar, os ditados populares, os chavões, que permeiam as falas do homem e de Mariazinha, produzem efeitos ora de vacuidade, ora do cômico, dando o tom do absurdo.

O cômico é outro matiz da peça que merece ser mencionado. Interessante observar o depoimento de Leilah Assumpção sobre o tema:

> "Só que quando vi meu texto montado estranhei, achei que tinham deformado, porque eu acreditava ter escrito um drama, com a Mariazinha muito sofrida, e tinha virado uma tragicomédia, falei para o Clóvis: *Eu sou uma comediógrafa?* (...) O *Fala Baixo* é uma comédia pungente, como *Intimidade Indecente*, as duas tocam na alma humana, você ri com um sorriso trêmulo que dá vontade de chorar."[102]

Algumas características da obra parecem ser os motivos mais óbvios da comicidade da peça, como o perfil patético de Mariazinha, desenhado por suas atitudes infantis, por suas conversas com a mobília, pelas repetições sem sentido de frases e expressões. Também o inusitado das situações, desde a invasão de um homem com uma arma na mão que não quer roubar nada de concreto até as cenas fantasiosas encenadas por dois adultos em um quarto de pensão. Contudo, para compreender melhor a complexidade desse cômico, ou desse "sorriso

---

[101] PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 151-152.

[102] Depoimento de Leilah Assumpção. In: PACE, Eliana. *Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, p. 50.

trêmulo" do espectador testemunhado pela autora, parece se fazer necessário aprofundar a questão.

Em busca dessas respostas, recorremos ao clássico *O Riso*, de Henri Bergson. O autor ilumina a questão apontando perspectivas que se encaixam no perfil de Mariazinha e na obra como um todo. Diz Bergson:

> [...] Tome-se qualquer outro personagem cômico. Por mais consciente que ele possa ser do que diz e do que faz, se é cômico é que existe um aspecto da sua pessoa que ele ignora, um aspecto que se furta a ele mesmo.
> [...] O riso, como sabemos, é incompatível com a emoção. Se há uma loucura risível, só pode ser uma loucura conciliável com a saúde geral do espírito, uma loucura normal, por assim dizer. Ora, existe um estado normal do espírito que imita inteiramente a loucura, onde encontramos as mesmas associações de ideias que na alienação, a mesma lógica singular que na ideia fixa. É o estado de sonho. Então, ou nossa análise é inexata ou deverá poder formular-se no teorema seguinte: *O absurdo cômico é da mesma natureza que o dos sonhos*.[103]

O fragmento parece fechar o ciclo desta primeira etapa de conclusões, retomando a natureza de sonhos da qual tratamos já no início do capítulo. Na primeira parte do trecho, Bergson adverte para o fato de que a falta de consciência de si seja o gerador do cômico – um dado essencial para compreender a "graça" causada por Mariazinha, já que ela não tem consciência de si.

No capítulo anterior, mencionamos, por exemplo, uma espécie de autoironia inconsciente praticada pela personagem. Além do que, a falha essencial, o problema central de Mariazinha é justamente a sua falta de consciência dos seus problemas, da sua imaturidade, enfim, de uma vida que pouco se realizou. E é justamente, também, por causa dessa falta de consciência que o homem entra na história. A existência dele depende, de certa forma, da não existência da consciência de Mariazinha sobre muitos aspectos. Assim, este que pode ser visto como um dos temas centrais da peça origina, por sua própria natureza, a comicidade do texto.

Tema, afinal, e o final

Para finalizar as conclusões, faltam, afinal, dois tópicos que parecem essenciais a toda e qualquer carpintaria de uma obra teatral: o tema e o significado do final da peça.

---

[103] BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores,1983, p.94-95.

Quanto ao tema, durante todo o processo de feitura deste trabalho, diversos assuntos foram surgindo como possíveis norteadores da temática geral da peça. Porém, em alguns momentos, certos motes pareciam apenas parciais, não dando conta de absorver o todo da obra. Eis que, à procura de um método para elencar um ou uns temas centrais, encontramos um direcionamento nas palavras de David Ball:

> O tema é um resultado. Procure-o no fim. Primeiro, analise com cuidado a caracterização, as imagens e outros componentes. Aí então o tema surgirá manifestamente claro, quase que por si mesmo.
> [...] O tema não pode ser imposto a priori.
> [...] O tema é um conceito abstrato que se torna concreto pela ação da peça. O tema não é um significado: é um tópico na peça. O tema é um produto: emerge das ações do texto: examine, pois, a peça em busca do tema, depois que você estiver totalmente familiarizado com os elementos construtivos da peça.[104]

Eis que estamos no fim do processo de análise. Ao reler todo o trabalho até aqui, percebemos que subtemas já haviam surgido, sem que nos déssemos conta. Ao elencar os grandes blocos da peça, alguns conceitos despontaram ao nomeá-los: o mundo de Mariazinha; a invasão; desmantelamento e negação; onomatopeias; desordem; devaneio; aqui jaz Mariazinha?.

No mundo de Mariazinha, a peça aponta, ali, o universo da personagem sobre o qual todo o texto será desenvolvido. A personificação dos móveis, seu isolamento, sua imaturidade, sua infantilidade, o patético do seu universo, sua inconsciência. Vale destacar, desse todo, a família coisificada na mobília, que ganha importância em toda a obra. Elza Cunha de Vincenzo acredita que a família pode ser entendida como um terceiro personagem da peça, daí o sentido da sua materialização nos móveis:

> A família burguesa – núcleo social e repositório dos valores que devem ser transmitidos e inculcados para que se mantenha o *status* tradicional da mulher – é a terceira personagem atuante nesta peça de duas personagens individualizadas. E não se pode nem mesmo dizer que esteja invisível. Com habilidade, a autora a faz materialmente presente nos móveis, nos objetos, nos devaneios infantis de Mariazinha. O relógio grande e dominador como a figura paterna é o último dos desejos que ela consente em destruir. O guarda-roupa azul, em cujo espelho se mira, o criado-mudo, em que já não cabe, são o ventre familiar a que ainda se sente presa, mas a que não poderá mais voltar. No entanto, estão ali, vigilantes. O cômico, o que faz rir com um travo de crueldade a plateia (a sociedade), é que ela não tenha conseguido dar continuidade ao processo. Nem cabe mais naqueles móveis, nem os

[104] BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Tradução Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 109-110.

> substitui por outros. É portadora de uma pesada herança familiar – social – e não se apercebe disso.[105]

Ao expor os dramas da Mariazinha que vive em um tempo presente vazio, cujas perspectivas de futuro são aniquiladas pelo seu aprisionamento ao passado e por sua inadequação ao presente, a autora joga uma lupa sobre o universo da personagem, em que os móveis ganham dimensões familiares. Mariângela Alves de Lima sentencia: "[...] Mesmo a preservação do mundo infantil (os objetos personificados) é uma proteção deliberada contra um mundo mais dinâmico, porém menos seguro".[106]

Mas eis que acontece a invasão. O homem é o reflexo de Mariazinha, é o outro eu que vem assaltar sua consciência. O homem deflagra, na peça, as impossibilidades daquele mundo da personagem apresentado no primeiro bloco. Algumas críticas impressas no programa da montagem de *Fala Baixo* de 1973 tratam do tema. O *Bruxelles Vérité* discorre sobre o papel do homem: "O homem é o seu contrário: a fantasia, a improvisação, a ausência de escrúpulos e ao mesmo tempo aquele encanto próprio de aventureiros, mesmo quando suas aventuras se limitam a sonhos". O *Le Soir*, de Paris, avalia: "Ele é delicado e amedrontado, mas ao mesmo tempo é rude e seguro de si. A desordem é o seu império e a liberdade a sua respiração". E o *Culture et Spectacle*, da Bélgica, colore a discussão:

> Às vezes lobo e raposa, ele é violento, livre, perigoso, e entretanto, sutil, insinuante, esquisito. A ordem de porcelana de Mariazinha, alienante e asfixiante o incomoda – ele vê vermelho; ele vai diretamente ao centro da existência de Mariazinha, tentando empurrá-la para a vida, arrebentando os laços que a retêm, abrindo as portas de sua gaiola, expulsando-a de seu "paraíso verde de amores infantis".[107]

Esse homem que vê vermelho traz todo o vigor quente da cor de sangue que o move para mobilizar Mariazinha, para desmantelar seu mundo; enquanto ela, ainda "verde", nega aceitar abrir-se ao novo trazido por ele. Para isso, o homem vai criando um novo espetáculo, invade o texto e preenche a atmosfera daquele quartinho de Mariazinha de sons, zunidos, fumaças, poeiras. Expressionista, o homem encena para ela um novo mundo, o mundo dos sonhos, inebriante, lúdico, fantasioso. Provoca o caos, para que dele Mariazinha ressurja.

---

[105] VINC VINCENZO, Elza Cunha de. *Um Teatro da Mulher: a dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1992, p. 90-91.

[106] LIMA, Mariângela Alves de. Fala Baixo, Senão Eu Grito. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1973. In: *Anuário das Artes*, São Paulo, 1973/4, p. 29. Crítica sobre a montagem com direção de Sylvio Zilber e com os atores Miriam Muniz e Zécarlos de Andrade.

[107] Uma explosão na dramaturgia brasileira. In: *Programa da peça Fala Baixo Senão Eu Grito*, edição especial da revista *Palco+Platéia*. São Paulo: SAEL Sociedade Artística e Editorial Ltda, mar. 1973, p.14.

Por fim, ela aceita o convite e embarca no jogo. Libera suas fantasias reprimidas. E, nesse bloco, conhecemos a Maria, aquele potencial de mulher realizada, bonita, bem-sucedida, sensual que existe nos sonhos dela. É aqui, também, que a temática da mulher se fortalece. É nesse momento que Mariazinha e nós, leitores, nos damos conta do quão reprimida, ultrapassada, recalcada, enclausurada vivia essa mulher. O feminino, a condição feminina, os potenciais de sua feminilidade vêm à tona. Mariazinha e espectadores são expostos a essa problemática da mulher. Entre quebras de sonho/realidade, personagem e espectadores são chamados a refletir sobre temas como liberdade, família, liberdade sexual, feminino.

E, então, o devaneio desvanece e Mariazinha vai voltando à sua realidade do início. É o fim do texto. E aqui, no fim, a pergunta: aqui jaz Mariazinha Mendonça de Morais? Frase que consta do subtítulo da peça, como afirmação:

FALA BAIXO, SENÃO EU GRITO
(Aqui Jaz Mariazinha Mendonça de Morais)

Como apontamos no capítulo 3, Leilah Assumpção não oferece um final conclusivo. Se Mariazinha tivesse saído pela porta do seu quarto acompanhando o homem, este seria um final definitivo. Ela seguiria o homem, com todas as possibilidades de redenção que ele propôs, e ponto. Mas a autora preferiu fazer Mariazinha gritar. Ela grita por socorro, denuncia o homem e permanece no seu quarto. O que não significa que Mariazinha permaneça a mesma. Não sabemos.

A conclusão, portanto, está no inconcludente. Ao deixar em aberto o desenlace, a autora deixa para Mariazinha, e para nós, leitores/espectadores, a decisão de qual ponto colocar na frase:

Aqui jaz Mariazinha Mendonça de Morais

Se optarmos pelo ponto final, daremos como certo a volta ao início, o ciclo que leva de novo ao que era antes, sem alterações, sem novas possibilidades para Mariazinha, para a mulher, para a liberdade, para a mudança. O ponto de interrogação, nos parece, assim, a melhor resposta.

REFERÊNCIAS[108]

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. Leilah Assumpção: Quatro décadas de um teatro da mulher. In ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de e EDELWEISS, Ana Maria de B. Carvalho (org.). *A Mulher e o Teatro Brasileiro do Século XX*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília, DF: CAPES, 2008.

_____. *Margem e Centro: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Uni-Rio/Capes, 2006.

ANDRADE, Welington. O Teatro da Marginalidade e da Contracultura. In: FARIA, João Roberto (dir.); GUINSBERG e FARIA (projeto e planejamento editorial). *História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

ARANTES, J. Jorginho, o machão. *Palco+Platéia*, São Paulo, n. 2, abr. 1970.

ASSUMPÇÃO, Leilah. "Censura não me deixa gozar". *Revista de Teatro SBAT*. Rio de Janeiro, n. 508, maio/jun. 2001.

_____. *Da Fala Ao Grito*. São Paulo: Ed. Símbolo, 1977.

_____. *Onze Peças de Leilah Assumpção*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Tradução Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo – volume 1*. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENTLEY**,** Eric**.** *O dramaturgo como pensador: Um estudo da dramaturgia nos tempos modernos.* Tradução Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

[108] De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

BIASI, Emílio de. Programa da peça *Vejo um Vulto na Janela, me Acudam que Eu Sou Donzela*. São Paulo, jun. 1979.

BIVAR, Antonio. Cordélia Brasil. *Arte em Revista*. Teatro. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, n. 6, out. 1981.

BUENO, Clóvis. Introdução metafísica. In: Programa da peça *Jorginho, o Machão*. Rio de Janeiro, 1970.

COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

DEL RIOS, Jefferson. Anos de Urgência e Ruptura. *Revista Bravo!*, São Paulo, v. 4, n. 42, mar. 2001.

_____. Janela aberta para uma realidade que agoniza. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 set. 1979.

DICIONÁRIO de Nomes Próprios – Significado dos Nomes. Produzido por Empresa 7Graus. Disponível em: <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br>. Acesso em: 21 fev. 2015.

EUDINYR, Fraga. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Ateliê, 1998.

FARIA, João Roberto. O Naturalismo no Teatro. Texto a ser publicado no volume *O Naturalismo*, pela editora Perspectiva.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

GARCIA, Clóvis. Um testemunho com boas interpretações. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 set. 1979.

GUIMARÃES, Carmelinda. O humano no teatro. In: ASSUMPÇÃO, Leilah. *Onze Peças de Leilah Assumpção*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Instituto Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LARA, Paulo. No Aliança Francesa, um vulto que não chega a impressionar. *Folha da Tarde*, São Paulo, 27 set. 1979, Ilustrada.

LIMA, Mariângela Alves de. Fala Baixo, Senão Eu Grito. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1973. In: *Anuário das Artes*, São Paulo, 1973/4.

LUIZ, Macksen. A roda de um triângulo. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 158, nov. 1975.

MAGALDI, Sábato. A condição feminina no teatro (texto transcrito do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*). Prefácio do programa da peça *Fala Baixo, Senão Eu Grito*. São Paulo: 1969.

_____. Prefácio. In: *Da Fala Ao Grito*. São Paulo: Ed. Símbolo, 1977.

_____. Faltou ação dramática a estes engraçados diálogos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 07 set. 1979.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem Anos do Teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

MICHALSKI, Yan. A tardia primavera de Mariazinha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º nov. 1979, Caderno B.

_____. O tempo que não passou na janela. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 maio 1981, Caderno B.

MOSTAÇO, Edélcio. A Questão Experimental: A Cena nos Anos de 1950-1970. In: FARIA, João Roberto (dir.); GUINSBERG e FARIA (projeto e planejamento editorial). *História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

_____. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NÉSPOLI, Beth. 'Intimidade Indecente' reaproxima Leilah e Irene. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 nov. 2000. Caderno 2.

PACE, Eliana. *Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: A Construção da Personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

_____. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Visão do Ciclo. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Uma explosão na dramaturgia brasileira. In: *Programa da peça Fala Baixo Senão Eu Grito*, edição especial da revista *Palco+Platéia*. São Paulo: SAEL Sociedade Artística e Editorial Ltda., mar. 1973.

VICENTE, José. Teatro Representação Litúrgica. *Arte em Revista*. Teatro. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, n. 6, out. 1981.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: a dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1992.

VIOTTI, Sergio. Jorginho, o machão. *Palco+Platéia*, São Paulo, n. 2, abr. 1970.

APÊNDICE A - Entrevista com Leilah Assumpção

A entrevista a seguir foi concedida por Leilah Assumpção em sua casa, em São Paulo, no dia 15 de junho de 2015, com exclusividade para este trabalho. A princípio, pensamos em editar as respostas e formatá-las de modo que ficassem mais ao estilo jornalístico. Porém optamos por manter as declarações tal qual foram ditas, inclusive com alguns registros de oralidade – o que nos pareceu a melhor solução para que resultasse em um registro genuíno, com o frescor e a autenticidade do testemunho colhido.

Como começou a sua história com o teatro?

Fiz teatro amador infantil, a primeira peça foi *O Casaco Encantado*, da Lúcia Benedetti, eu fazia a princesa. Antes de entrar no palco, quase morri; cinco minutos depois, nunca mais queria sair. E não saí, embora de outro modo. A segunda foi *A Banana que Gostava do Macaco*, em que fiz uma feiticeira.

Escrever eu escrevo desde criança. Quando tinha cinco anos escrevi *Joana Tem Cara de Cana*, cinco anos! Porque minha mãe era poeta, minha avó poeta, toda família de escritores. Então meio que foi nato, foi indo, aí escrevi um livro aos 11 anos, *Sorriso na Alvorada*, mas fundaram Brasília e eu troquei por *Sorriso em Terra Escura*. Escrevi à mão, num caderno – nunca mais esse caderno apareceu, sumiu.

Depois fiz Pedagogia e, acabando de me formar, fui ser atriz. Fiz *Vereda da Salvação*, do Jorge Andrade, depois *Ópera dos Três Vinténs*, do Brecht. Aí fui ser manequim do Dener e do Clodovil, desfilei durante uns cinco anos, mas como profissional mesmo, e me sustentava com isso. Eu era muito amiga do Dener, gostei muito, foi um momento feliz da minha vida. Mas isso coincidiu com o golpe de 64.

Realmente não sei se fui ser manequim por vaidade ou se realmente as condições de ensino eram péssimas e não dava para ensinar o que a gente queria – eu fiz Pedagogia, né? Mas por vaidade também, eu era aquela adolescente magra, comprida, esquisitíssima, do interior, e alta. Eu ia dançar com os moços mais baixos do que eu e falava assim: “É muito chique dançar com mulher mais alta, sabia?”. E ganhava os meninos no papo. Minha mãe é que ensinou isso pra mim. Ela falava: “Não é você que é alta, os outros é que são baixos”. Então aprendi. E ser manequim tem um pouco de ser atriz, um pouco de trabalhar com arte de alguma forma.

Fiz o curso do Eugênio Kusnet. Antes, no Teatro Oficina, fiz de interpretação, onde comecei a aprender as primeiras técnicas de como analisar uma peça e também de como escrevê-la. Tinha objetivo, foco, vontade, contravontade. E na faculdade, quando estudei

dialética, de Marx, também aprendi tese, antítese, síntese. Então os primeiros ensinamentos sobre como escrever uma peça vieram daí.

Eu estava escrevendo uma peça, *Vejo um Vulto na Janela me Acudam que Eu Sou Donzela*, e não contei pra ninguém, porque tinha vergonha. Escrevi escondido. Eu morava em pensionato quando era manequim, todo mundo ia para as boates, eu ia para o pensionato escrever. Claro que ninguém acreditava, achavam que eu tinha um amante, um caso. Mas meu caso era a Remington, minha maquininha de escrever, que foi a primeira coisa que comprei com meu dinheiro. Primeira coisa. E fiz curso de datilógrafa. Talvez eu tenha até hoje essa máquina, não sei.

Aí escrevi outra peça: *Use Pó de Arroz Bijou*, que era sobre o meu meio de manequim. Deixei lá no Teatro Oficina para o Fernando Peixoto ler, acho que o Zé Celso nunca leu. O Fernando Peixoto leu e falou: "Leilah, nossa, essa peça só tem sexo!". Como ele era comunista, achava que o sexo deixava as pessoas muito alienadas, qualquer coisa por aí.

Comecei então a namorar o Clóvis Bueno, que era cenógrafo, e numa noite escrevi *Fala Baixo, Senão Eu Grito*. Eu morava no pensionato, escrevia até de manhã e meio que entrava num barato, sabe? Como se eu tivesse puxado fumo. Eu nunca tinha puxado, sou contra drogas, caretíssima, contra mesmo. Mas fiquei assim no barato quando escrevi aquelas coisas maaais louquinhas e diferenciadas da peça.

O *Vejo um Vulto na Janela* funcionou como exercício, depois *Fala Baixo* saiu numa noite. Isso eu fui vendo depois, né? Dei *Fala Baixo* pro Clóvis ler. Todo mundo ficou sabendo que a manequim tinha escrito uma peça e era boa, surpreendentemente boa. Alguns sabiam que eu era do fã-clube do Oficina, não saía de lá.

A Cacilda Becker queria ler a minha peça, mas o Clóvis falou: "Não, essa peça é para a Marília Pêra". Ele marcou na casa da Marília uma leitura que ele mesmo fez. Estavam Zezé Motta, André Valli... Todo mundo dormiu, mas a Marília levantou e falou assim: "Quando é que eu estreio?". Tive muita sorte, né? Realmente tive muita sorte na vida, mas quando a sorte chegou, estava preparada para recebê-la e usufruí-la. Então toda a minha vida foi assim, uma preparação inconsciente para essa sorte, e aí a sorte pá!

Estreei, foi aquela maravilha e pronto. E também porque estreei a problemática da mulher, que estava começando no mundo.

No momento em que escreveu *Fala Baixo, Senão Eu Grito* você já tinha essa preocupação com o feminismo?

Eu tinha uma revolta contra a situação da mulher, mas não era uma coisa política, não tinha essa consciência total da situação da mulher dentro de um quadro político, mas eu sentia na pele, né? O meu pai era um encanto, era professor, filósofo, mas, lá no fundo, machista. Porque minha mãe era escritora, e um dia, quando minha mãe já tinha morrido, eu estava escrevendo e meu pai veio e falou assim: "Igual à mãe, igual à mãe". E um irmão machista também, ele falava: "Ela quer dar um passo maior que a perna", porque minha mãe era mulher e escrevia. Mal sabia ele que a perna dela era enorme, e a minha mais enorme ainda!

Na época em que *Fala Baixo* estreou, estava acontecendo a chamada Segunda Onda Feminista. Você lia e discutia sobre o assunto?

Eu li depois. Primeiro senti na pele, depois li Simone de Beauvoir, *Memórias de uma Moça Bem-comportada*, me senti meio explicada com aquilo. Mas, se a gente for para trás, tem muita coisa antes. Mulheres que individualmente se rebelam, escrevem. Nessa época, no mundo, surgiram algumas.

É muito interessante porque eu viajei com o dinheiro que ganhei do Prêmio Molière para Londres e de lá fui para o Marrocos, para uma praia chamada Essaouira, onde fui a uma reunião de marroquinas feministas. Imagine? E sabe qual era o lema delas? "Abaixo o véu"!

Eu não gostava de falar que *Fala Baixo* era feminista porque toda a esquerda achava que a situação da mulher ia mudar depois que houvesse a revolução. E eu achava que podia ser antes, durante, depois, não era esperando a revolução. Tanto que não teve, né? Os líderes da luta armada eram todos homens, não tinha nenhuma mulher. Eu falo que elas eram secretárias dos ídolos. Dirceu foi um ídolo daquela época. O Bivar falava que eu era feminista. Ele é muito meu amigo, pensa que eu não sei a maldadezinha que havia, então eu falava que não, que a Mariazinha é uma mudança de classe média. Era muito mais importante uma mudança de uma classe inteira do que de uma mulher. Depois, aos poucos, fui vendo a importância dessa mulher, do inconsciente coletivo. Quando *Fala Baixo* estreou em Paris, por exemplo, foi bastante elogiada.

Junto com você, despontaram no cenário teatral brasileiro outras dramaturgas, da mesma geração. Qual era a ligação entre vocês?

Foi um movimento conjunto, a gente se admirava. A Isabel Câmara escreveu uma peça só. A Consuelo de Castro não era feminista, agora ela é, escreveu recentemente uma peça belíssima sobre a Lei Maria da Penha, maravilhosa, que aliás termina com a personagem

falando “fala baixo senão eu grito”. É homenagem pra mim. A gente é muito amiga, muito irmã, a gente se quer um bem enorme.

Não havia muitas mulheres escrevendo para teatro antes, não é?

Não. Tinha a Renata Pallottini, mas ela não tinha esse impulso feminista.

E a Hilda Hilst...

A Hilda Hilst acho que também não, né? Olhar a mulher especificamente não. Ela olhou em *O Caderno Rosa de Lory Lamby*, a mulher menininha e pornográfica, o que já é alguma coisa, porque ela liberou. Eu gosto da Hilda Hilst pornográfica.

Alguns críticos chegaram a considerar a sua geração de dramaturgos alienada, por não escrever um teatro engajado politicamente, como vinha fazendo o pessoal do Arena e, a seu modo, do Oficina. Há, porém, os que entendem que existiu uma atitude política na escolha dos temas e formas utilizados por vocês. No seu caso, falar da mulher era também um ato político?

Era, sem dúvida alguma, um ato político. Hoje todo mundo reconhece isso. O Teatro de Arena eu não peguei, sou fruto do Teatro Oficina, eu era fã de todo mundo lá. Tinha a repressão do Estado, do País, mas tinha a repressão da esquerda também. E dessas duas repressões saiu o grito do indivíduo, que eram as peças que nós estávamos escrevendo. Eu, Bivar, Zé Vicente, Isabel Câmara, até a Consuelo, só que ela não reconhece, ela queria ser do PC, parece que não deu certo, mas muito ligada às ideias de esquerda – ela é uma grande autora, a Consuelo. Então nós escrevemos as nossas peças, frutos de várias repressões, é um grito do ser humano. Dizem: escreve sobre a sua vila e você está escrevendo sobre o mundo. E eu digo: se você escrever bem profundo sobre você, vai estar tocando o ser humano no que ele tem de mais inconsciente coletivo.

Você tinha alguma relação com os partidos de esquerda? Lia sobre o assunto?

Li sobre a dialética, em um livro para operário que adorei, porque entendi tudo, até hoje eu sou apaixonaaada pela dialética. Tinha alguns amigos do partidão, mas naquele tempo não se falava que era do partidão, porque havia células de três pessoas, e só os três sabiam, ninguém mais. Tinha um pouco esse medo dessa coisa não conhecida. Mas eles tinham uma simpatia por mim, pelo meu teatro. O Boal tinha. Aliás, uma vez o Boal recebeu uma homenagem da Sbat [Sociedade Brasileira de Autores] pela sua carreira e me indicou para ser

a próxima a receber. E a Sbat me deu. Eu fiquei bem tocada. O Boal foi reconhecido no mundo inteiro, mais do que no Brasil. Acho que ele merecia ser mais venerado no Brasil.

E o Plínio Marcos? Você teve contato com o teatro dele no período em que escreveu *Fala Baixo*?

Sem dúvida! Eu fui bem influenciada pelo Plínio. E eu o conhecia, antes até de ser autora. Aliás, li uma matéria em que ele dizia: "Eu fui ser autor para poder comer as meninas". Foi a primeira vez na vida que tive consciência do quanto é importante para o homem ser benquisto entre as meninas. Conversando com o Plínio, tive consciência que o homem pode fazer uma coisa importante só para poder comer as meninas.

E um dia o Plínio veio me contar: "Eu estive preso e, junto comigo, a minha mulher e uma namoradinha" – todos eles tinham a tal da namoradinha. "Olha como o Fleury [Sérgio Paranhos Fleury, que atuou como delegado do DOPS durante a ditadura militar] foi bacana, ele não usou o fato de eu ter a mulher e a namoradinha lá". Eu disse: "Plínio, você percebeu uma coisa? O machismo supera as ideologias" [*em tom grave*]. É um absurdo isso. E é verdade.

Mas a primeira vez que vi uma peça do Plínio, *Dois Perdidos numa Noite Suja*, senti um grande impacto.

Foi antes de escrever *Fala Baixo*?

Foi. Vi *Dois Perdidos* e *Cordélia Brasil*, do Antonio Bivar, duas peças que foram importantes para mim. Só que *Cordélia Brasil* era libertária, era mulher livre já. E na minha *Fala Baixo* era a mulher oprimida.

Depois do sucesso da montagem de estreia de *Fala Baixo*, você viajou para Londres e ficou um tempo por lá. Conte um pouco dessa experiência.

A situação aqui estava muito difícil, por causa da censura, da ditadura, então eu resolvi ficar mais tempo por lá. Fui com o Clóvis [Bueno], que era o meu companheiro na época, e estavam lá Caetano e Gil exilados. Eu era autoexilada, assim como o Bivar e outros. Lá comecei a tirar algumas amarras minhas. A primeira coisa que fiz foi encrespar o cabelo, pra ficar um pouco baiano. E comprava roupa na Biba [uma das mais famosas butiques de moda feminina dos anos 60 e 70 de Londres]. A gente tinha mesada, eu e o Clóvis, tínhamos um dinheirinho pra ver a cultura da época, os teatros.

Uma vez fui escondida, sozinha, ver uma peça que tinha a Ingrid Bergman, porque era um teatro muito careta, uma atriz muito careta. Você vê, tinha a repressão desse lado também, tinha as duas repressões. Eu estava de novo entre duas repressões. Alguns *hippies* tinham mais preconceito com homem de terno do que o homem de terno pelo *hippi*e.

Fiquei amiga do Jorge Mautner. O Caetano e o Gil tinham uma turma deles à parte, mas conheci bem os dois. O Jorge me convidou para fazer a Cassandra no filme *O Demiurgo*, a personagem mata o Gilberto Gil colocando cicuta na Coca-Cola dele. Esse filme é um marco da Contracultura, o Jorge Mautner é um gênio.

Vocês todos liam muito, não?

Líamos. Muito mais, vejo hoje, do que eu pensava que lia na época. Eu pensava "eu não sou intelectual". Quando fui lançada como dramaturga, eu era manequim, as pessoas esperavam aquela resposta bem fútil da manequim. Sabe o que eu fiz? Exagerei tudo. Perguntavam: "O que você leu?", e eu falava: "Capricho", "Grande Hotel", era uma técnica de vendas, porque tinha feito curso de publicidade também.

Mas o Mautner é um filósofo, escreveu o livro *Kaos*. O Caetano e o Gil, muito cultos.

Isso tudo influenciou muito você?

Sim, me modificou muito, eu via as coisas que eles falavam, suas músicas. Mick Jagger começou naquela época, entendeu? Eu vi o primeiro concerto dele. E o Clóvis foi até o fim nisso aí. Depois que a gente se separou, ele foi de moto até Nova York e tomou um pico na cabeça, igual ao que matou Jimi Hendrix. Muita gente morreu, as pessoas acham que esse tempo era só paz e amor, não era mesmo. Teve muita dor. Muita paz e amor e muita briga e dor.

Foi uma época de experiências muito profundas, mas muita gente viveu a experiência muito profunda da droga também. Eu não, porque, não sei se pro bem ou pro mal, a maconha me fez muito mal, comecei a ter síndrome do pânico. Então não fui em frente com a maconha nem com drogas.

Você também participou de congressos internacionais de dramaturgas. Como eram esses encontros?

Depois de *Fala Baixo*, comecei a ser convidada para congressos de dramaturgas. E como eu me sentia em casa! Ficava feliz, pela primeira vez eu falava de mulher para mulheres, sem censura. No primeiro congresso, aliás, que foi em Buffalo, nos Estados

Unidos, aconteceu uma coisa engraçada. Tinha lá uma tradutora catedrática, eu falava e ela ia traduzindo. Como eu entendo inglês, ficava de ouvido para ver como ela traduzia. E aí eu falei "trepar" e ela traduziu para "*to make love*". E eu disse: "***N****o no no no no no no no*! É *to fuck!*" [*risos*]. E fui aplaudida de pé. Uma negra de Nova York falava: "*You're great! You're great!*". Era a liberação, eu falei "trepar"!

E veja bem, eu vinha de um país de censura, e lá falei mais à vontade "trepar" do que a outra que traduziu *to make love*, porque ela era uma teórica. Mulheres começam a conversar e cinco minutos depois já estão íntimas, falam tudo, quantas espinhas têm no rosto, quantos orgasmos tiveram na noite passada. E isso tinha no congresso.

Eu adorava. Mas começou a se radicalizar. Uma moça falou uma vez: "Nós e os homens", e não falava dos homens. "Que a gente se liberte", e não falava dos homens. Eu perguntei: "E os homens? O que vai acontecer com os homens?". E ela: "Ah, eles ficam por aí, por aí". Uma coisa bem nazista. Não é a minha posição, nem a de ninguém que eu conheço. O feminismo é para liberar a mulher e o homem também. A mulher vai trabalhar junto com o homem, e o homem vem pra casa não pra ajudar a mulher, mas pra dividir o lar. Ele tem que ser dono de casa também.

E a Frente Nacional da Mulher (FêNêMê), como funcionava?

Eu adorava a FêNêMê! Nossa! Aquele mesmo negócio de mulher, né? Só tinha mulher, e só com mulher você pode falar besteira, não tem muito julgamento. Eram mulheres intelectuais, como a Marta Suplicy, a Silvia Pimentel, a Ruth Cardoso. A gente se reunia na casa da Ruth Escobar pra discutir coisas da mulher. Ninguém era famosa ainda, só a Ruth Escobar. A Camila, minha filha, nasceu enquanto eu estava fazendo isso aí, e por isso ela era chamada "a filha da frente". Porque as outras já tinham filhos, eram mais velhas.

Resolvemos discutir se a mulher deveria tomar o poder ou não. Porque havia umas, eu inclusive, que achavam que o poder era uma coisa podre, então não queríamos nada do poder, queríamos uma coisa à parte. Mas aí resolveu-se que a mulher tinha que tomar o poder se quisesse mudar o mundo. Aí se candidataram. A Silvia Pimentel se candidatou, a Marta está fazendo essa carreira dela, a Ruth Escobar foi também deputada. Então a FêNêMê é um marco histórico mesmo.

Como era a sua relação com a censura no período da ditadura militar?

O *Fala Baixo* foi proibido em carreira. Então eu tomei um avião e fui pra Brasília pra liberar. Naquela época, o chefe de censura eram um velhinho, e a impressão que eu tinha era

que ele estava apenas fazendo uma obrigação, assinando ponto, porque queria se aposentar logo. Tem um caso, aliás, muito interessante. Eu morava sozinha em um apartamento e um dia ligaram para o vizinho, me procurando de Brasília. Era esse chefe de censura: "Leilah, sinto muito, mas a sua peça foi proibida". Era *Roda Cor de Roda*. Comecei a chorar no telefone. Eles não estavam acostumados com autor que chorava quando tinha peça proibida. Larguei o telefone, o menino vizinho pegou o telefone, e o senhor da censura pediu que ele me desse um copo de água com açúcar, "ela está precisando, coitadinha". Acho que eles mesmos não eram tão terríveis assim, porque também não tinham tanta cultura, sabe?

Tinha gente, por exemplo, que escrevia um monte de palavrão para ser cortado e aí ficava mais interessante. Já para mim o palavrão era diferente, era uma arma. Nessa minha nova peça, a personagem diz certa hora: "enfia o dedo no cu que passa". É uma arma, porque com isso ela desestrutura o homem. Se ela tivesse um revólver, talvez atirasse, não sei. Por isso acho que o palavrão não pode ser banalizado.

A censura era um inimigo comum, como a ditadura era um inimigo comum, que unia a gente. Hoje, o que é o inimigo comum?

Como analisa a relação da crítica com seu trabalho, ao longo de sua carreira?

Eu tive sempre uma boa acolhida da crítica. Por exemplo, o negócio da mulher o Sábato Magaldi percebeu e reforçou, nas críticas dele, o valor disso. Porque não foi todo mundo que percebeu, e quem percebeu achava que não era importante. E ele achou que era importante. O Yan Michalski, no Rio de Janeiro, também apoiou muito as minhas coisas.

Sobre *Fala Baixo*, disse Sábato Magaldi: "Mariazinha encarna, em grande parte, a mitologia da mulher sufocada pelo meio – um simples projeto de vida, que não chegou a expandir-se." Na peça, ao invés de representar a mudança, parece que você sublinha o que não mudou. Por quê?

Ele captou muito bem este momento histórico da mulher, da Mariazinha, do sufoco dela e o desejo de libertação. A Mariazinha não se liberta. Ela berra: "tem um ladrão dentro do meu quarto", e o que se deduz é que chega a polícia e leva o ladrão. Mas em *Roda Cor de Roda* a mulher já se liberta.

Eu tenho a impressão que ela não se liberta porque senão não seria mais um retrato, seria uma transgressão àquilo. Ela não tinha condições de fugir com o ladrão. Mais tarde ela teve, em outras peças. Aliás, minhas peças são uma paisagem do desenvolvimento da mulher, do ser humano mulher. Depois, quando todo mundo fazia isso, passei a olhar o casal. O casal

que é onde estou agora. Mas a partir daqui não sei para onde vou olhar. Estou meio sem olhar. Estou descansando.

Acredita que o final de *Fala Baixo* pode também ser lido, assim como afirma Ana Lúcia Vieira de Andrade, como "um instante em que a mulher se sente forte o bastante para abdicar do 'professor' e buscar sua liberdade sozinha"?

Não era a minha intenção, mas acho boa essa leitura [*risos*]. Vai além da intenção que a gente quer, cada um tem a sua interpretação, o que é a beleza da obra de arte.

Como foi a reação do público que assistiu à primeira montagem da peça?

Era a mulher que ia ver. A personagem falava "eu nunca gozei". Isso era uma bomba entre as mulheres, porque realmente ninguém tinha falado "eu nunca gozei" no teatro, sabe? E o homem perguntava: "nem sozinha?", a que ela respondia: "eu tento, mas eu não consigo", o que eu acho o mais fundo da solidão humana: tentar se masturbar e não conseguir. Então eu estava falando diretamente com a mulher brasileira, não só da classe operária. Mulher de todas as classes.

Sobre *Fala Baixo,* poderíamos pensar que se trata de uma "dramaturgia do eu", em que a consciência interna da personagem é revelada nos objetos, na luz, na música, no homem, nos delírios?

É por aí, concordo plenamente.

Alguns elementos do texto de *Fala Baixo* chamam atenção pela recorrência, como as onomatopeias. Você tinha um intuito claro para o uso, por exemplo, desse recurso?

Eu adoro. Não sei, vem de infância. Aprendi a escrever com rima e métrica, porque minha mãe era poeta, e a minha avó também.

Percebe-se que há algumas semelhanças nas peças que estrearam na mesma época de *Fala Baixo,* dos dramaturgos de 69, sobretudo o fato de várias delas terem apenas dois personagens. A que você credita essas características comuns de concisão?

Primeiro, é influência do Albee, cujas peças tinham dois personagens. Depois, a gente estava falando da gente mesmo. Então, geralmente era a gente e o reflexo da gente, a gente e o outro. Sendo que os dois eram a gente – isso numa análise psicológica, não tem nada a ver

com encenação. E, depois, por economia de teatro, porque fazer teatro com três personagens já fica caro.

Parece que, sem querer, você acabou por fazer um retrato da mulher do século 20 em suas peças.

Meio sem querer, meio querendo mesmo. É uma mulher de meio século de Brasil. Em *Jorginho, o Machão* tem a mãe da personagem que é uma mulher de 1950, as mães daquela época. E agora essa advogada [de *Dias de Felicidade*] é a mais moderna.

Aliás, você foi bastante corajosa em *Dias de Felicidade*, não teve medo de colocar as suas questões pessoais em cena.

Acho tão esquisito quando as pessoas falam que eu sou corajosa, porque pra mim isso é uma coisa tão natural, desde criança. Até para pôr a Mariazinha, de *Fala Baixo*, em cena, precisou de coragem. Claro, ela fala "nunca gozei sozinha", pô! Fala de masturbação e tudo. Então a coragem pra mim é uma coisa normal. Isso, aliás, é da minha filha, da minha mãe também, só que ela morreu de câncer com 42 anos, foi 'punida'. Então depois disso precisei de coragem e perder o medo de ser 'punida', trabalhar com a punição.

Como é o seu processo de criação?

Primeiro faço uma estrutura, com começo, meio e fim, foco, tese, antítese, vontade, contravontade. Faço a estrutura em uma folha só. Depois que a estrutura está bem amarrada, com tudo que aprendi com 40 anos de teatro, aí eu me jogo sem rede. Sem rede. Mas isso está me vindo só agora que estou falando com você. Tenho impressão que essa estrutura tem um pouco de cola, de visgo. O que é mais importante fica preso na estrutura, o que não é importante cai. Essa ideia está me vindo agora, e eu vou usar. Deve ser isso mesmo.

Na minha última peça [*Dias de Felicidade*], escrevi uma coisa em que ponho o meu GPS, que nessa foi beleza e dor. A arte vem vindo por trás, mais fundo, mais fundo e, de repente, ela aflora e mostra o GPS dela, que é o GPS da arte, do teatro, que é mais importante. Como brigar com o seu GPS e com o GPS da arte.

E acontecem umas coisas engraçadas. Tinha uma peça em que o personagem estava muito rebelde. Sabe o que eu fiz? Quase que uma coisa meio espírita: tranquei a peça na gaveta, chamei atenção do personagem, xinguei, xinguei, xinguei, xinguei e fui embora. No dia seguinte, abri a gaveta, sentei na máquina, e o personagem começou a me obedecer. Não é incrível?

Você também escreveu para TV. Como foi essa experiência e essa transposição de linguagens?

Eu gostei, mas acho que para escrever novela, principalmente, tem que ter um talento especial. É diferente. Tem que escrever feito um rio, não pode fazer muita teoria.

Já tem ideias para novas peças?

Tive a ideia de colocar uma personagem que vai tirando a roupa, se despindo, e é outra personagem por baixo, e é outra por baixo, começa meio como rainha, aí essa rainha faria um discurso muito autoritário, mandando as pessoas pra lá e pra cá e, de repente, ela descobre que não tem ninguém, que está tudo vazio, quer dizer, ela estava dando ordens para ninguém. É o poder sobre o nada. Até que, no final, ela está nua. Mas também não queria usar a nudez, que é tão usada. Não sei direito o que vai ser. Ela pode estar em posição fetal também, né? E o que vai nascer eu ainda não sei [*sussurra*]. E nem quero saber por enquanto, estou descansando. Eu descanso assim, viu?

ANEXO A - Reportagem impressa no programa da montagem de 1969 de *Fala Baixo, Senão Eu Grito*

V. que é mais que amigo - é da "casa" - terá seus interêsses defendidos como

interêsses de família

Qualquer que fôr o caso - **compra, venda** ou **administração** de imóveis - consulte-nos. Temos à sua disposição tôda uma equipe de profissionais altamente especializados. E nos assuntos que nos são confiados colocamos invariàvelmente o maior empenho e a responsabilidade constante do nosso nome. Procure-nos. Seus interêsses serão defendidos como interêsses de família.

CNI

"CNI" Companhia Nacional de Indústria e Construção

AV. IPIRANGA, 200 - FONE: 239-4677 - SÃO PAULO

Garantia e eficiência, construindo, vendendo e administrando imóveis.

(Filiada, sob n.º 75, ao Sind. das Emp. de Compra e Venda de Imóveis do Est. de S. Paulo
Sindicalizado CRECI n.º 1424

REPORTAGEM

Apagam-se as luzes do teatro. Paulo Villaça e Marília Pêra estudam um texto de lugares comuns: 1) A mulher brasileira é independente? 2) Você é a favor do divórcio? Por que? 3) O que acha da liberdade sexual? 4) Como vê a juventude de hoje? 5) A senhora trabalha fora? Por que? 6) O que acha da pílula? 7) Qual a mulher que representa o ideal da mulher brasileira? Por que? 8) O que acha do programa da Hebe? 9) Qual a carreira que gostaria que sua filha seguisse? 10) A virgindade é importante para o casamento?

O ensaio de «Fala Baixo Senão Eu Grito» terminou. Agora, com essas dez perguntas, Paulo e Marília vão entrevistar pessoas da classe média: querem testar os problemas que a peça discute com pessoas que poderiam ter êsses problemas. As entrevistas seriam publicadas no programa do espetáculo. São mais de seis e meia da tarde e há pouco movimento nas ruas. Estão indecisos: entrevistam na rua ou procuram a classe média em casa? Em casa. Quem faria as perguntas: êle ou ela?

— Você sabe explicar melhor.

— Você é mais simpática.

Os dois resolvem falar juntos, um pouco cada um. E concordam em procurar primeiro «a mulher do pão de queijo», D. Iná Maria Alves. Ela já os conhecia: depois de tudo explicado, ela não sabe se faz pôse, se serve os fregueses, se sorri para o fotógrafo, se responde às perguntas. Faz tudo ao mesmo tempo.

— A mulher brasileira não é independente. É cheia de preconceitos. Para ser independente ela precisa trabalhar e ter seu dinheiro.

— Sou 100% a favor do divórcio. Dá mais liberdade para o homem e a mulher.

— Essa sôbre liberdade sexual prefiro não responder. Por causa de meu marido.

— Os jovens de hoje são muito evoluídos. Estão certos.

— Eu trabalho fora porque gosto. Não precisaria.

— Sou a favor da pílula. É uma grande invenção.

— Uma mulher com bastante personalidade que pudesse ser o ideal, não me lembro. Tinha a Cacilda Becker, mas já morreu.

— Adoro a Hebe. Sou fã incondicional porque a gente aprende muito com as personalidades que vão lá.

— A virgindade não importa no casamento. O importante é a personalidade da mulher.

Segunda entrevista: um prédio escuro de apartamentos pequenos. No elevador, uma empregada doméstica.

— Onde você trabalha? Seus patrões estão em casa? Então vamos lá.

Roberval Caiuby Viana atendeu à porta. É um vendedor de automóveis, 39 anos. A espôsa, Teresinha Viana, 30 anos, dois filhos.

Teresinha: Você é a Marília Pêra que trabalha no **Beto Rockfeller?**

Olha bem para Marília, reconhece a mulher da novela. Sentam-se todos na sala pequena do apartamento. Um sofá,

Pela sua classe
o Ford LTD e o Gálaxie 500
não têm obrigação
de fazer economia.
Mas fazem.

Ao comprar um carro de luxo, um carro de nível internacional, você espera e quer receber muitas vantagens e muito confôrto em troca do seu dinheiro. Isso mesmo. Exija. Acontece que ao comprar o Ford LTD ou um Gálaxie 500 você não precisa dar tanto dinheiro como se fôsse comprar um importado da mesma categoria. Você economiza um bom dinheiro em taxas de importação, em transporte, em operações de desembarque, despesas de alfândega e por aí afora. É ou não é uma boa economia? Mas o Ford LTD e o Gálaxie 500 também poupam o seu dinheiro em manutenção. Ambos rodam 10.000 km sem trocar o óleo do motor. São seis meses de uso normal sem despesas nem perda de tempo para a troca de óleo. A suspensão é pré-lubrificada para 50.000 km, ou seja, cêrca de dois anos de uso normal. A verdade é que o Ford LTD e o Gálaxie 500 dão tudo ou mais do que um importado lhe daria. Veja: o LTD vem com motor de 4.800 cm³. Tem ar condicionado e transmissão automática (opcional). Com o dinheiro que custa um importado da mesma categoria, você compra um Ford LTD e fica com trôco para comprar um Corcel, Obrigações do Tesouro, Letras Imobiliárias, ações. Enfim, você acaba fazendo um segundo bom investimento.

Ford

duas poltronas, uma televisão sempre ligada. Nas paredes, o retrato da filha. No fundo, uma estante com livros, bibelôs, estatuetas. Roberval está um pouco nervoso. Cada vez que a mulher responde algo que não gosta, faz cara feia.

Teresinha: Não, a mulher não é independente. O homem que não lhe dá liberdade.

Caiuby: Sou a favor da liberdade sexual mas para países com pessoas educadas. Aqui no Brasil, não. Na Suiça, sou a favor.

Teresinha: Admiro a mulher que luta. A Cacilda Becker que já morreu. A que luta pela independência da mulher. Luta para que a gente possa ir sòzinha a um restaurante, a um teatro ou ao cinema. Poder sair às 10 horas na rua sem ser ameaçada de ser presa pela polícia. Essa eu admiro.

Caiuby: O que você chama de independentes, eu chamo de **libertinas.** As mais fortes, as que ficam em casa, essas não são independentes, não é? É isso que você queria, não é? Andar por aí à noite à vontade. . .

Começa uma discussão. Caiuby briga com Teresinha. Paulo e Marília olham assustados. A pergunta sôbre a Hebe acaba a discussão.

Caiuby: A Hebe, como programa, é uma beleza. Não gosto dos **papéis** que ela faz: Aquelas gracinhas, para se mostrar. Ela corta as entrevistas mais interessantes.

Teresinha: Eu acho que a Hebe só pergunta besteiras. Estraga a entrevista.

Teresinha: Acho a pílula formidável.

Caiuby: A pílula não é importante para mim. Mas quero casar minha filha môça. Com educação ela fará questão de ser virgem. Nós, por nós, seríamos libertinos.

Um cafézinho e as despedidas. E êles vão para outra entrevista, agora em um prédio da rua Amaral Gurgel. Terceiro andar: ninguém atende. Segundo andar. A mesma coisa. Primeiro andar. Uma môça atende à porta e pede para esperar um pouco. Lá dentro abrem as janelas, acendem as luzes e arrumam a sala. Abaixam o som da televisão (estava altíssima).

— Meu nome é Bubby. Tenho 23 anos, sou cantora de televisão. Você trabalha no **Beto Rockfeller**, não é?

Seu nome verdadeiro é Olga Hayashi. Mora com uma prima e o filho dela. Está de calças compridas, bem justas. Segura um cachorro pequinês no colo e passa de vez em quando a mão no cabelo.

— A maioria das mulheres ainda está prêsa na bainha da calça do homem. Acho que sou bastante independente.

— A favor do divórcio. Já tive duas experiências com êsse negócio de casamento.

— A liberdade sexual é ótima. O sexo deve ser livre. Mas pouca gente é esclarecida.

— Ainda sou um pouco jovem. Gosto da maneira do jovem agir.

— Trabalho porque não gosto de depender de ninguém.

— A pílula é uma grande invenção.

— Não. A virgindade só é importante para quem não é esclarecido sobre sexo.

Roberto Pravatto, alfaiate, 32 anos. Vânia Maria Pravatto, 30 anos. Estão conversando na frente de um prédio. Convidam os dois a entrar. Não os conhecem, nem da televisão. Respondem às perguntas um pouco assustados. O apartamento é simples, os dois falam baixinho, muito sem jeito.

Vânia: Não. A mulher casada tem que dar satisfações ao marido. Onde vai, quanto gasta. Sou contra êsse negócio de mulher independente.

Vânia: Sou contra o divórcio. Os casais precisam fazer fôrça para se entender e procurar viver juntos.

UNIÃO VESTIBULARES

PREPARATÓRIO EXCLUSIVO PARA VESTIBULARES DA ÁREA DE HUMANIDADES

ECONOMIA
ADMINISTRAÇÃO DE EMPRÊSAS
COMUNICAÇÕES CULTURAIS
DIREITO
LETRAS
SERVIÇO SOCIAL
CIÊNCIAS SOCIAIS
SOCIOLOGIA E POLÍTICA
HISTÓRIA
GEOGRAFIA
FILOSOFIA
PEDAGOGIA
FONOAUDIOLOGIA
PSICOLOGIA

R. Álvaro de Carvalho, 48 - 2.o and. - T.: 33-4188
Praça da Liberdade, 90 - 6.o and.

Roberto: Liberdade sexual é muito avançado para nós aqui no Brasil. Acho muito bem para um lugar mais evoluído.

Roberto: Concordo e discordo da juventude. Êles só respeitam o pai como um bom amigo, isso sou contra. Mas em outros **fatôres** êles enxergam mais do que podiam. Então sou a favor.

Vânia: Se eu trabalhasse fora não compensaria. Meu ordenado todo ia para pagar uma empregada.

Vânia: Sou a favor da pílula. O Papa proíbe mas eu já era a favor antes da proibição.

Roberto: A mulher ideal, pelo trabalho, é D. Leonor Mendes de Barros. Pela beleza, a miss Brasil 69.

Roberto: Gosto e não gosto da Hebe. Gosto porque é instrutivo. Não gosto porque ela faz certas coisas que não deveriam aparecer.

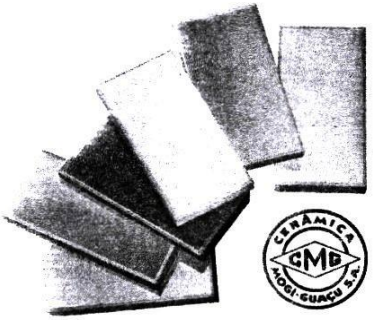
Vânia: Gostaria que minha filha fôsse secretária executiva. Assim ela poderia casar bem.

Roberto: Depende do comportamento dela. Virgindade em uma mulher que cometeu um deslize por causa de um homem, não tem problema. Acontece. Mas sou contra a liberdade sexual.

Paulo e Marília se despedem. Paulo está sério, sai do apartamento sem falar nada. Lá fora, comenta admirado:

— Marília, conseguimos descobrir um casal de **puros** no século XX. Não é ótimo?

(Transcrito do **Jornal da Tarde**)



Nova linha esmaltada

cerâmica mogi-guaçu s.a.

nas corês
havana, prêto, branco, cinza, azul e rosa