

TEATRO ÉPICO E CRÍTICA FEMINISTA: UMA LEITURA DA PEÇA *FALA BAIXO, SENÃO EU GRITO*, DE LEILAH ASSUMPÇÃO

Elisa Capelari Pedrozo (UFRGS)
Cinara Antunes Ferreira (UFRGS)

RESUMO

O objetivo deste ensaio é examinar as características do teatro épico na peça *Fala baixo, senão eu grito* (1969), de Leilah Assumpção. Para tanto, inicialmente, apresentam-se os fundamentos da teoria brechtiana, bem como a história do teatro épico no Brasil, e, na sequência, evidencia-se a leitura que pode ser feita do texto literário a partir desse aporte, que permite discutir a organização social brasileira em 1969 e as relações de gênero, observando o comportamento de Mariazinha e do homem desconhecido que invadiu seu quarto no pensionato. O estudo fundamenta-se à luz de Bassanezi (2004), Brecht (2005), Benjamin (1985), Rosenfeld (2012) e Szondi (2011).

PALAVRAS-CHAVE: Teatro épico; Crítica feminista; Leilah Assumpção; Bertold Brecht.

ABSTRACT

The aim of this essay is to examine the characteristics of epic theater in the play “Fala baixo, senão eu grito” (1969), by Leilah Assumpção. To this end, initially, the foundations of Brechtian theory are presented, as well as the history of epic theater in Brazil, and, subsequently, the reading that can be made of the literary text from this contribution is evidenced, which allows to discuss the Brazilian social organization in 1969 and gender relations, observing the behavior of Mariazinha and the unknown man who invaded her room in the boarding house. The study is based on Bassanezi (2004), Brecht (2005), Benjamin (1985), Rosenfeld (2012) and Szondi (2011).

KEYWORDS: Epic theater; Feminist criticism; Leilah Assumpção; Bertold Brecht.

APRESENTAÇÃO: PANORAMA DO TEATRO ÉPICO NO BRASIL

Durante a primeira metade do século XX, a Europa passou por uma transformação ideológica e política que inspirou as criações artísticas dessa centúria. No meio teatral, por exemplo, deixou-se de exigir que a peça fosse apenas uma reprodução verossímil do mundo. De acordo com Bertolt Brecht (2005, p. 19), “para que essa reprodução se torne, de fato, uma vivência, exige-se que esteja em diapasão com a vida”, isto é, apresente-se o cotidiano por meio de novos processos. Assim, as artes dramáticas descrevem o mundo atual para o homem contemporâneo, desde que seja um universo passível de modificação, pois ele se interessa por situações que possa discordar e enfrentar.

Nessa esteira, contrapondo o drama aristotélico, surge o teatro épico, que altera as relações entre palco e público, texto e representação, diretor e ator. Em vista disso, a ação que se passa no palco não preenche inteiramente a apresentação; o público observa os acontecimentos de um ângulo privilegiado; o texto controla rigorosamente a peça; a direção apresenta teses para que os atores se posicionem em cena (BENJAMIN, 1985). Portanto, o homem é mais que um objeto épico, “é possível ir além dele e indagar o que move sua ação” (SZONDI, 2011, p. 117).

A função social do teatro foi colocada em evidência pelo autor e diretor alemão Bertolt Brecht (1898-1956), a partir de suas reflexões sobre os propósitos de uma peça e o porquê da presença do público no espetáculo. Isso o levou a formular uma metodologia que tem como objetivo desmistificar a sociedade de classes, inserindo novos termos no texto. Dessa forma, o enredo não se aprofunda nas vivências das personagens, aborda o tema principal sem incorporá-las, para que possa se adaptar a cada nova plateia. Por isso, com base na arte chinesa, há a medida dialética da história e o ensinamento precisa estar isolado.

São diversos fatores que contribuem para a autenticidade do teatro brechtiano, tais como o diálogo, o material gráfico e o *song*, que aparecem de forma interligada na obra. Em primeiro plano, há o processo de ruptura entre ator e personagem, introduzido pelo som de instrumentos, que proporcionam o distanciamento e quebram a naturalidade da interpretação. Logo, o ator canta um *song* de frente para a plateia, e, nesse momento, a personagem que ele está representando fica em segundo plano, porque a função da canção épica é interromper o andamento da peça, e “quanto mais frequentemente interrompemos o

protagonista de uma ação, mais gestos obtemos” (BENJAMIN, 1985, p. 80). Então, percebe-se a invenção de um texto plural empenhado em estimular o senso crítico do espectador.

O teatro épico influenciou a dramaturgia ocidental e, a partir de 1950, ganhou adeptos no Brasil. Conforme Iná Camargo Costa (1996), a primeira obra com traços épicos encenada no país foi *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena (SP). Essa peça nacional conquistou o público e ficou em cartaz por mais de um ano. O sucesso pode ter sido em virtude da nova abordagem, que deu protagonismo para o proletariado, proporcionando que a plateia se identificasse com as vivências políticas e sociais das personagens. (MAGALDI, 2003). Meses após esse espetáculo, a Companhia Maria Della Costa apresentou um título de Bertolt Brecht, *A alma boa de Setsuan*, no mesmo palco da capital paulistana.

Para Ismail Xavier (1993), a partir da produção de Guarnieri, despertou-se o interesse local pelo teatro épico. Com isso, o Teatro de Arena desenvolveu o Seminário de Dramaturgia, a fim de fomentar os estudos sobre os procedimentos artísticos brechtianos, aprimorando tecnicamente seu elenco¹. O projeto levou à produção do título *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal, considerado por Costa (1996) o primeiro exemplar do teatro épico brasileiro. Nesse ínterim, vale destacar que, a partir de 1950, o governo JK desencadeou uma euforia nacionalista na população e mobilizou diversas camadas a discutirem os problemas sociais. Por conseguinte, o modelo cênico de Arena conquistou seu espaço dialogando com as massas.

O contexto nacional de efervescência política antes do Golpe Civil-Militar em 1964 foi fortalecido pela atuação da dramaturgia brasileira, como aponta Roberto Schwarz (1992, p. 62):

[...] para a 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 direito há relativamente hegemonia cultural de 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.

Desse modo, o drama, arte teatral com espaço de catarse e contemplação passiva que reproduz a ideologia burguesa, perdeu lugar no Brasil, dando visibilidade ao teatro épico. Segundo Anatol Rosenfeld (2012), a criação de um modelo cênico de caráter popular incitou

¹ Composto pelos atores Gianfrancesco Guarnieri, Francisco de Assis, Oduvaldo Vianna Filho, Vera Gertel, Nelson Xavier, Milton Gonçalves e Flávio Migliaccio. (TROVO, 2012).

o público a enxergar as injustiças sociais que interferem nas relações interpessoais.

Consoante Brecht (2005), o teatro é um palco capaz de elucidar a plateia sobre a necessidade de transformar o mundo ao seu redor. Essa manifestação artística abre espaço para o pensamento crítico de sujeitos que vivem numa sociedade desigual. (ROSENFELD, 2012). Como exemplo, sublinha-se o tom de denúncia presente nas peças *Liberdade, liberdade* (1964), de Millôr Fernandes e Flávio Ranger, e *Arena contra Tiradentes* (1967), de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, que usaram analogias fictícias com acontecimentos históricos do passado brasileiro para driblar a censura e manter-se comprometidas com as lutas políticas.

A produção cultural que sobreviveu ao Golpe, apesar das restrições, ganhou a adesão dos estudantes que desejavam mudanças sociais. Contudo, em 1968, a ditadura respondeu à movimentação artística instaurando o Ato Institucional nº 5. Por conseguinte, o teatro estava no alvo da censura (SCHWARTZ, 1992). Entre 1964 e 1968 muitos espetáculos ficaram em cartaz, porém destaca-se o título *Dois perdidos numa noite suja* (1967), de Plínio Marcos, um autor que inseriu elementos novos em sua dramaturgia já na estreia. Para Décio de Almeida Prado (2008, p. 103), “a intenção [de Marcos] não era menos de esquerda do que a do Teatro de Arena, mas seus textos, com não mais que duas ou três personagens, atribuíam ao social apenas a função de pano de fundo, concentrando-se nos conflitos individuais, forçosamente psicológicos”.

No período de maior repressão da ditadura brasileira, constituiu-se um grupo de jovens dramaturgos, atento ao cenário contemporâneo, que abordou a realidade sob uma ótica diferente: o indivíduo como centralidade temática da obra. Segundo Elza Cunha de Vincenzo (1992, p. 12), a geração de 69² produziu um teatro de cunho político diverso daquele que vinha sendo feito,

[...] 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.

Os novos autores criaram peças de urgência e ruptura explorando questões próprias da classe média. Disso resulta o surgimento de um teatro original, como assinala Prado (2008, p. 104-105):

[...] os dramaturgos nacionais estavam se agitando em busca de uma liberdade maior, não exatamente igual à definida pelo liberalismo clássico.

² Composta pelos autores Antonio Bivar, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, José Vicente e Leilah Assumpção. (DEL CLARO, 2015).

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 burguesia quanto a de esquerda oficial, erigidas ambas sobre a submissão do indivíduo à sociedade.

Essa dramaturgia evidenciou a repressão moral, política e social em suas peças, buscando transformar os costumes locais. Cada escritor abordou questões que representavam sua inconformidade com o mundo, revelando conflitos de âmbito individual.

O ano de 1969 é notável graças aos talentos que emergiram na cena nacional. Rosenfeld (2012, p. 166) frisa que, nesse período, três mulheres conquistaram a crítica e o público, Leilah Assumpção, Isabel Câmara e Consuelo de Castro, muito possivelmente “por conta da ruptura com o realismo mais estreito em busca de dimensões imaginárias que invadem o absurdo”. Além disso, outro fator histórico que estava atrelado ao êxito das autoras foi o fortalecimento do feminismo. Para Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (1985, p. 9), o movimento feminista local tinha por objetivo “repensar e recriar a identidade de sexo sob uma ótica em que o indivíduo, seja ele homem ou mulher, não tenha que se adaptar a modelos hierarquizados”. Desse modo, questionavam-se as relações de poder que regiam a sociedade como um todo, propondo transformações ideológicas e políticas (TELLES, 2004).

À medida que as mulheres lutavam para garantir seus direitos, na literatura, os estudos de gênero se dividiram em dois polos: o primeiro, revisionista do cânone; o segundo, inovador, pois colocou a mulher autora e leitora no centro (HOLLANDA, 2018). Elaine Showalter (1994) pondera que o foco da crítica feminista passou das releituras para a pesquisa de obras escritas por mulheres. Hoje estuda-se “a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 29). Como não existia uma nomenclatura para esse discurso especializado, Showalter (1994) chamou de *gynocritics*. A ginocrítica oferece outras possibilidades teóricas para a crítica feminista. Enxergar a produção feminina como assunto norteador força a redefinir a natureza do problema teórico, ou seja, não se busca reconciliar leituras plurais, mas a questão da diferença dessas criações.

Destarte, no presente estudo, resgata-se a obra de Maria de Lourdes Torres de Assunção, mais conhecida como Leilah Assumpção³ (Botucatu, 1943), uma importante dramaturga brasileira que integrou a geração de 69 e ficou conhecida por dar vida a personagens femininas densas. Autora de minisséries, novelas e teatros, Assumpção ganhou diversos prêmios nacionais, tais como Prêmio Molière - Melhor Autor⁴(1969), com a peça *Fala baixo, senão eu grito* (1969), e Prêmio APCT - Melhor Autor (1994), da Associação Paulista de Críticos Teatrais, com a peça *Adorável desgraçada* (1994). Suas produções versam sobre a identidade feminina, a posição social da mulher e, nas palavras de Carmelinda Guimarães (2010), a dor daquelas que romperam tabus e lutaram para conquistar espaço.

O objetivo deste ensaio é examinar as características do teatro épico na peça *Fala baixo, senão eu grito* (1969), de Leilah Assumpção. Para tanto, inicialmente, apresentam-se os fundamentos da teoria brechtiana, bem como a história do teatro épico no Brasil, e, na sequência, evidencia-se a leitura que pode ser feita do texto literário a partir desse aporte, que permite discutir a organização social brasileira em 1969 e as relações de gênero, dialogando com a crítica feminista. O estudo fundamenta-se à luz de Bassanezi (2004), Brecht (2005), Benjamin (1985), Rosenfeld (2012) e Szondi (2011).

A PEÇA TEATRAL

A peça teatral *Fala baixo, senão eu grito* (1969), de Leilah Assumpção, foi publicada durante o período ditatorial brasileiro. Portanto, qualifica-se como uma obra de resistência valiosa da década de 60, momento em que o teatro nacional sofreu influência das transformações sociais que estavam ocorrendo. O enredo apresenta a história de Mariazinha, uma mulher de meia-idade em busca de autoconhecimento e liberdade sexual, que pena para seguir as normas impostas pelo patriarcado ao sujeito feminino. Segundo Ana Lúcia Vieira de Andrade (2006, p. 7), esse tema expõe:

³ Escreveu a minissérie *Avenida paulista* (1985); as novelas *Venha ver o sol na estrada* (1974) e *Um sonho a mais* (1985); as peças *Vejo um vulto na janela, me acudam que sou donzela* (1964), *Use pó de arroz Bijou* (1968), *Jorginho, o machão* (1970), *Amanhã, Amélia, de manhã* (1973), *Roda cor de roda* (1975), *A Kuka de Kamaiorá* (1975), *Sobrevividos* (1976), *Seda pura e alfinetadas* (1981), *O segredo da alma de ouro* (1983), *Boca molhada de paixão calada* (1984), *Lua nua* (1987), *Uiva e vocífera* (n.d.), *Vejo um vulto na janela me acudam que eu sou Donzela* (n.d.), *O grande momento de Mariana Martins* (n.d.), *Intimidade indecente* (n.d.) e *Adorável desgraçada* (1994).

⁴ Premiação nacional de teatro que foi criada em 1963 pela Companhia Aérea Air France e extinta em 1994 por falta de recursos.

[...] 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 [...] tratados, nesse momento, com uma ênfase particular [...] que indica um discurso consciente sobre a problemática de gênero.

Observa-se que a abordagem poderia ser interpretada como uma afronta ao regime político e ao sistema econômico vigente, pois essas eram as reivindicações femininas deliberadas na época. Ademais, a crítica pontua que, com a dramaturgia escrita por mulheres, “a questão feminina, pela primeira vez, deixava de ser unicamente feminina para transformar-se em algo mais universal: o desmascaramento do poder autoritário” (ANDRADE, 2006, p. 33).

Na trama, contracenam duas personagens, Mariazinha e um homem que invadiu sua casa à noite. Tudo começa com a mulher se preparando para dormir, ela canta músicas da infância e conversa consigo mesma, conforme é possível ver no trecho que segue:

Oito horas é o ideal para conservar minha pele descansada e sempre jovem [...] bem que estes grampos me cutucam a cabeça a noite inteira, mas o que é que eu posso fazer? Tenho que estar sempre impecável. Mariazinha é uma menina prestimosa e prendada. Prendada, prendada, prendada (ASSUMPCÃO, 1969, p. 4).

O ritual da beleza descrito pela protagonista é típico de uma mulher que se preocupa em seguir os padrões estabelecidos socialmente, visto que não a proporciona uma noite de sono tranquila. Para Mary Del Priore (2004, p. 11), na história do Brasil, a mulher:

[...] tem surgido recorrentemente sob a luz de estereótipos, dando-nos enfadada ilusão de imobilidade. Autosacrificada, submissa sexual e materialmente e reclusa com rigor, à imagem da mulher de elite opõem-se a promiscuidade e a lascívia da mulher de classe subalterna.

Para reforçar seu estereótipo feminil, Mariazinha afirma que é uma menina comportada e habilidosa, características importantes à mulher que queria conseguir um bom casamento nesse tempo. Carla Bassanezi (2004, p. 608-610) assente que,

[...] a mulher ideal [no Brasil dos anos dourados] era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura [...] assim, desde criança, a menina deveria ser educada para ser boa mãe e dona de casa exemplar. As prendas domésticas eram consideradas imprescindíveis no currículo de

qualquer moça que desejasse casar, porta de entrada para a realização feminina.

Isso justifica o sonho que Mariazinha tem de encontrar um príncipe encantado para se casar.

Todavia, a invasão de um homem desconhecido na pensão quebra o clima de conto de fadas. Mariazinha fica incrédula com o acontecido e não consegue reagir. Então, ele fala, “HOMEM — Tá de trompa amarrada? Porque com o papai aqui até com bala pega, viu? Fazer filho é comigo. Tuuuudo distribuído pelo Brasil afora. Tô esperando... tô querendo ouvir... tô esperando” (ASSUMPCÃO, p. 7-8). Diante disso, é possível ver que o homem apresenta um comportamento grosseiro e machista, impondo-se por meio da virilidade. Bassanezi (2004, p. 613) atesta que,

[...] os rapazes normalmente procuravam em suas aventuras prostitutas ou mulheres com quem não pensavam firmar compromisso, como as chamadas garotas fáceis, galinhas ou biscates que lhes permitiam familiaridades proibidas às moças para casar. A virilidade dos homens era medida em grande parte por essas experiências, sendo comum serem estimulados a começar cedo sua vida sexual.

O código moral exigia que as mulheres solteiras fossem virtuosas, e isso, muitas vezes, era confundido com ignorância sexual e desconhecimento do próprio corpo.

Por medo, Mariazinha estabelece um diálogo com o intruso:

HOMEM — (ameaçando com revólver) Apresente-se!!!
MARIAZINHA — (sob tensão, estendendo a mão, rápida)
MariazinhaMendonçadeMoraís [...]
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 pra “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!
MARIAZINHA — Isto aqui não é uma pensão... (pedante) Esta casa é um “pensionato”. Um pensionato de moças “finas e honestas” (ASSUMPCÃO, 1969, p. 9).

A mulher salienta que seu pensionato é um lugar para meninas sérias, a fim de despistar o homem, caso ele estivesse com segundas intenções. Essa cena transcorre no quarto dela, cômodo cheio de enfeites coloridos, com tecidos de texturas diferentes e muitas informações, tal qual sua cabeça estava naquele momento, em polvorosa. Logo, o invasor tenta justificar sua aparição:

HOMEM — Por que acha você que um homem, assim como eu, sai em pleno feriado, arrombando pensões na maior das boas intenções do mundo? Pra roubo e estupro não pode ser, né? É pra procurar companhia, Mariazinha. Você nem sentiu essa minha necessidade desesperada... 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... (ASSUMPÇÃO, 1969, p. 15).

Inocentemente, Mariazinha fica comovida com a desculpa do homem, e, como ele é malandro, resolve mostrar para a vítima que sua realidade é fruto de injustiças sociais, de acordo com o excerto abaixo:

HOMEM — Falta de “oportunidade”... e que é que pode ser? A “sociedade corrompida e podre” não tinha porta nenhuma aberta para mim na “ocasião” do meu “nascimento”. Fui obrigado! E quando tento “recuperar-me”, ser um homem bom, honesto e trabalhador, essa mesma “sociedade corrompida e podre” “que me critica” fecha-me novamente as portas, na minha cara! Na minha cara! (ASSUMPÇÃO, 1969, p. 16).

Essa passagem da peça mostra uma propriedade do teatro épico, a capacidade de ilustrar situações que podem ser relacionadas com as desigualdades vividas no mundo real, a saber, a falta de oportunidades que acaba levando os jovens para a marginalidade.

Na sequência, o homem tenta convencer Mariazinha a não ir trabalhar pela manhã, mas ela argumenta que ainda é quarta-feira e precisa do salário para pagar suas despesas. Contudo, isso não é o suficiente para que o intruso mude de ideia. Ele a perturba tanto, que ela desmaia. Quando a mulher retoma sua consciência, trocam farpas:

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 — E eu só respiro neste quarto! E o senhor está poluindo o ar! In-fec-tan-do!

HOMEM — Respira, ah! ah! ah! ah! Respira nada! Você é tapada! Tapada! Aí dentro não entra nem sai nada de nada! Aposto até que é virgem! Ah, ah, ah, virgem! Tapada! Tapada!

MARIAZINHA — Tapada, teu nariz! Teu nariz! Tenho muito mais experiência do que possa imaginar! Já conheço muitos homens, viu? Muitos!

HOMEM — Eh... Comigo não violão... Não adianta fazer propaganda, que pra mim isso aí é bagulho. Um bagulhão! Por isso tá aí jogada pras traças! Sozinha [...] É uma dona sozinho! Sozinha porque nunca ninguém quis! [...] É! Sozinha e feia! Bagulho! Espiga de milho comida e gorda! Parece um tronco bichado [...] Ah... Tá aí!... Um tronco todo sem nada, sem galho nem flor, nem nada! Tá aí! Ah... tá me inspirando... vem vindo a veia... Um tronco sozinho no meio da mata depois de uma queimada... brava... Ficou lá... queimado, sem galho, nem flor... sozinho...

MARIAZINHA — Vai embora! Quem te deu liberdade pra falar de mim? Eu não sou uma mulher sozinha! Eu sou uma mulher feliz! Vivo cercada de gente! Moro na cidade de milhões de habitantes! Tenho muitos colegas! Tenho muitos amigos! Todos me querem bem! Eu não sou uma mulher sozinha! Tenho tudo! Posição! Conforto, segurança, amor, tenho amigos... (ASSUMPCÃO, 1969, p. 21-22).

O fragmento acima ratifica que, naquele período, a mulher casava jovem, e aquelas que não estavam num relacionamento eram vistas como solteironas ou mal faladas. Consoante Bassanezi (2004, p. 614), “não casar significava fracassar socialmente”.

A segunda metade da peça teatral é bastante épica, há *songs* a toda hora, gestos e muita ficção, pois as personagens viajam por meio da imaginação, sem sair do lugar, e, dessa forma, revelam seus sonhos mais obscuros. Durante a brincadeira, na madrugada, o homem faz de conta que está vendendo os artefatos espalhados pelo quarto de Mariazinha, e ela retruca com canções brechtianas:

HOMEM — Um lençol imaculado! Nunca, nunca foi usado! Quem dá mais? Quem dá mais? Blém! Blém! Blém!
MARIAZINHA — Pra fora! (*com ódio, ódio*) “Sou pequenina de perna grossa. Vestidinho curto, papai não gosta!” (*a cena vai crescendo numa alegria feroz, eles cantam as mesmas músicas do começo, mas agora com ódio, aos solavancos*).
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! *Quebra o relógio. Silêncio. Grande pausa. Os dois param.* (ASSUMPCÃO, 1969, p. 25-39).

A destruição do ambiente quebra a ordem, e os dois concluem que não sabem mais que hora é. Juntos decidem que irão passear sem rumo, imaginando-se pelados pelos telhados da cidade. Depois, estão entrando no Cemitério da Consolação. Mariazinha questiona se o homem nunca teve vontade de se suicidar e, rapidamente, aparecem num apartamento que fica no 8º andar. Nesse local, eles brincam de pega-pega, “HOMEM — Eu te pego! Eu te pego e viro do avesso [...] (*alcançando-a, abraçando-a*) Aí, pronto, peguei. É só querer eu pego. Doe? (*fala num tom ingênuo, infantil*) (ASSUMPCÃO, 1969, p. 51). O tempo passa e os dois continuam tendo alucinações, até que confessam suas inseguranças e virtudes:

HOMEM — Minha perna é torta...
MARIAZINHA — eu acho bonito homem de perna torta...
HOMEM — Eu vi tua verruga no dedão!... (*risadas*) Eu não sou muuuuito macho não... (*risada de Mariazinha*) Assim de dar cinco... entende, né? Assim eu não sou não.
MARIAZINHA — Eu detesto cozinhar...
HOMEM — Sou bamba no churrasco! Meu tempero é famoso na minha zona!

MARIAZINHA — Bordar eu gosto... Tudo é delicado (ASSUMPCÃO, 1969, p. 52-53).

Agora, a perfeição do início da história dá lugar para a verdade. Porém, o dia está amanhecendo, e o clima de diversão encerra com a luz do sol. Finalmente, o homem consegue convencer Mariazinha a faltar seu trabalho, logo, pode demonstrar o desejo que está sentindo por ela:

HOMEM — *(abraça-lhe e tapa-lhe a boca)* Não! Não! Chega! Não fala mais! Não fala! Eu te tapo toda! Eu te amarro! Boto rolha em tudo que é buraco teu! Não fala mais! Quero te ver explodir! Quero que você exploda e acorde a casa toda!

MARIAZINHA — *(desesperada, tenta desprender-se)* Não! Nããã!!!

HOMEM — Vem! Eu quero você! Eu quero trepar com você!

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 pra alguém, porra! Vem!!!

MARIAZINHA — Não! Eu sou virgem mesmo! Sou virgem!

HOMEM — *(para)* Virgem? É virgem mesmo? Tapada? De verdade?

MARIAZINHA — Completamente! É! Tapada! Tapada! Nunca ninguém tocou, não! Nunca! Vai embora! Vai embora!

HOMEM — Tapada... Nunca ninguém tocou... Virgem tapada... Nunca ninguém tocou? Nem você? Responde! Responde! Nem você? Nunca gozou? Responda! Responda!

MARIAZINHA — Não! Não! Não! Nunca!

HOMEM — Não sabe o que é gozar? Não? Responda!

MARIAZINHA — Não sei! Não sei! Não sei! Não sei! Não sei!

HOMEM — Intacta! Tapada! Tapada! Intacta! *(pequena pausa)* Nem você? Responda! Quero saber! Nem você!

MARIAZINHA — Eu tento!... Mas não consigo!... *Pausa.*

HOMEM — Eu vou embora. Agora. Você vem comigo.

MARIAZINHA — Não!... Não sei... (ASSUMPCÃO, 1969, p. 79-80).

A protagonista está prestes a ceder, quando sua colega de quarto bate à porta para chamá-la: “VOZ DE MULHER — (de fora) Mariazinha, são sete horas. Você vai perder o ponto!... MARIAZINHA Socoooooooooroo!!!!!! Tem um ladrão dentro do meu quarto!!! Polícial! Polícial! Socoooooooooroo!!!!!!” (ASSUMPCÃO, 1969, p. 79-80). Essa reação de Mariazinha foi instintiva, ela confiou no homem e viu que não se tratava de uma pessoa ruim, embora não fosse um príncipe. De acordo com Bassanezi (2004, p. 616), na época, “as jovens conviviam com a realidade e o fantasma assustador do aproveitador, o sedutor que abusaria da ingenuidade feminina e partiria sem se importar com os prejuízos causados”.

Com base na leitura realizada, é possível perceber que a peça *Fala baixo, senão eu grito*, de Leilah Assumpção, apresenta características do teatro épico de Brecht, como o *song*, a denúncia social, o gesto e a objetividade narrativa. No entanto, por pertencer à geração de

69, a autora utiliza recursos coesivos inovadores para sua época, a saber, as viagens por meio da imaginação, que são traços do realismo absurdo. Ao final, observa-se que a dramaturgia brasileira desse período possui diversas obras que não receberam o devido reconhecimento, bem como autores relegados ao esquecimento. Assumpção é uma escritora que merece estar nos compêndios de literatura, pois esteve à frente de seu tempo e enfrentou com talento um momento político de censura cultural e opressão feminina.

REFERÊNCIAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **Que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **Margem e centro**: a dramaturgia de Leilah Assumpção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004. p. 607- 639.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Graal, 1996.

DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004. p. 11.
GUIMARÃES, Carmelinda. O humano no teatro. In: ASSUMPCÃO, Leilah. **Onze peças de Leilah Assumpção**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010, p. 8-15.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHWARTZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de: Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas e escrituras. In.: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004. p. 401- 442.

VINCENZO, Elza Cunha de. **Dramaturgia feminina no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.