

## **A sociabilidade feminina nos palcos brasileiros – um destaque à produção de Leilah Assunção**

Sandra C. A. Pelegrini

O debate acerca dos “lugares” da mulher na sociedade vem-se destacando desde a segunda metade da década de 50. Essa temática despontou como eixo central de uma gama significativa de pesquisas preocupadas em enveredar pela investigação do comportamento humano e suas sociabilidades. A mulher como “agente” ou “sujeito” remeteria a estudos que envolvem diferentes áreas do conhecimento e reuniria reflexões em direções distintas. No campo da história, a percepção da presença feminina evidenciou-se inicialmente através do resgate dos movimentos feministas e, depois, da reflexão sobre as suas mais variadas práticas, levadas a termo por intermédio do próprio alargamento do discurso historiográfico emergente nos últimos quarenta anos.

Mas, cabe salientar que a temática feminina ganharia novos aportes nos anos 80, especialmente com o deslocamento dos estudos históricos para o âmbito da representação. A convergência entre a história e a cultura, aliada ao momento de questionamento de paradigmas raciais e nacionais (decorrentes do violento processo de emancipação política desencadeado com a dissolução da URSS) e de intensificação dos debates acerca da globalização econômica mundial, terminou por desvelar interpretações diferenciadas sobre os chamados papéis de gênero, nacional e culturalmente edificados (Rocha, 2000: 149).

Na tentativa de melhor interpretar os meandros da representação e desvendar os rumos da atribuição de significados a ela vinculados, a história valeu-se de pesquisas desenvolvidas nas áreas de comunicação social, antropologia, sociologia, semiótica e lingüística, enveredando pelos caminhos da interdisciplinaridade. A ampliação do seu universo metodológico demandou também o enfrentamento simultâneo de outro desafio, o da fragmentação da disciplina – empasse que, segundo os comentaristas mais severos, comprometia a confecção da macro-história e da apreensão daquilo que supostamente definiam como “verdadeiros” objetos da história, quais sejam, os grandes acontecimentos políticos, homens de destacado valor, entre outros (Rocha, 2000: 150).

Polêmicas à parte, reconhecidamente inserida no âmbito da micro-história e comprometida com referências metodológicas ecléticas e diversificadas, a história de gênero vem desenvolvendo uma operação fundamentada na percepção de que os papéis sociais são construções culturais. Nessa

direção, procura interpretar *posturas e encaminhamentos* que, embora possam ser situados no âmbito econômico ou político, têm sua gênese na cultura (Levi, 1992).<sup>1</sup>

Esse deslocamento temático também pode ser apreendido no âmbito da historiografia que se ocupa da produção dramaturgica brasileira. Embora o teatro, desde longa data, se tenha configurado como objeto privilegiado do estudo da história, a literatura especializada manteve-se predominantemente vinculada à análise do teatro político até meados dos anos 80. Essa predisposição analítica talvez possa ser explicada ou compreendida mediante a constatação de que a própria dramaturgia brasileira parece ter privilegiado a produção de textos que propunham reflexões sobre a situação política do País. Nesse sentido, torna-se demasiado sintomático observar como as perspectivas políticas de grupos teatrais como o Arena, o Oficina e o Opinião, emergentes entre as décadas de 50 e 60 e interpretados como pólos de irradiação do que se costumou denominar *teatro conseqüente*, despertaram o interesse de pesquisadores na área das ciências humanas.

Raras foram as iniciativas como a de Sônia Maria Guerra, interessada em discutir as alterações da fisionomia do teatro brasileiro entre os últimos anos da década de 60 e o início da década seguinte. O enfoque da dissertação de mestrado da autora evidenciaria a tentativa de superar a distinção discriminatória das análises que apenas consideravam dignas de estudo os projetos estéticos assentados na militância política e na arte engajada. Assim, procura ocupar-se de propostas dramaturgicas sôfregas por padrões estéticos alternativos, capazes de sinalizar, no ano de 1969, um movimento de expressão autônoma no processo cultural brasileiro.

Por certo, a análise desse movimento distinto da dramaturgia política implica a percepção dos horizontes que favoreceram a sua emergência. Inicialmente, faz-se necessário retomar o desconforto que assolou a comunidade artística após o golpe de Estado de 1964.<sup>2</sup> A reavaliação das propostas eleitas para a chamada revolução socialista no Brasil, desencadeada após a decretação do golpe militar, suscitou inúmeras cisões entre as esquerdas. A intensa fragmentação das organizações e partidos de esquerda nesse período deu margem ao surgimento de novas designações, reunidas, no entanto, sob o rótulo de *Nova Esquerda*.<sup>3</sup> As reviravoltas políticas e institucionais provocadas pelo referido golpe interpelaram sobremaneira os projetos das organizações de esquerda e os movimentos sociais em curso.

No entanto, apesar da repressão provocada pelo golpe da direita e do desencantamento militante diante da *frustrada iminência da Revolução Brasileira*,<sup>4</sup> a expectativa de desempenhar a função de oposição ao regime militar deu um novo alento à comunidade artística no pós-64. O *locus cultural* reservado ao teatro tornou-se, então, um dos poucos espaços em que ainda era possível manifestar *certas opiniões* e questionar a legitimidade do novo governo. A linguagem cifrada criava um clima de cumplicidade entre espectadores e artistas, e de rebeldia frente à ordem institucional.

Os musicais do Opinião, que ainda mantinham um certo sabor das atividades promovidas pelo Centro Popular de Cultura,<sup>5</sup> marcaram uma das primeiras respostas ao golpe. Seus espetáculos denotam um dos pontos-chave da produção engajada naquele momento: a idéia de que a arte era *tanto mais expressiva quanto mais se fizesse instrumento para a divulgação de conteúdos políticos* (Hollanda, 1992).

Porém, ao final da década, especialmente após a decretação do Ato Institucional n. 5 (AI-5), esse quadro tendeu a sofrer alterações: o acirramento da censura, a desestruturação desses grupos, o desmoroamento do modelo centralizado na figura do diretor e, ainda, a emergência de espetáculos teatrais isolados abriram espaço para outras possibilidades de atuação. O referido ato institucional, promulgado pelo regime militar brasileiro em 13 de dezembro de 1968, e mantido em vigor até o início de 1979, representou um golpe fatídico entre as vozes dissonantes das organizações políticas de esquerda, que questionavam a legalidade da ditadura militar instaurada e almejavam restabelecer a ordem democrática no país, haja vista que outorgava ao presidente da República o poder de fechar o Congresso Nacional, intervir nos estados e municípios, promover a cassação de mandatos e suspender direitos políticos, demitir ou aposentar servidores públicos. Por ele, suspendeu-se o direito ao *habeas corpus* aos indivíduos acusados de atentar contra a segurança nacional e a ordem econômico-social, e ainda, estabeleceu-se a censura aos meios de comunicação (Ferraz, 2000).

Diante do exposto, poderíamos apressadamente atribuir o distanciamento da política por parte da produção teatral apenas às imposições efetuadas pelo regime ditatorial que assolou o País. Contudo, a eclosão de questionamentos nos mais diversos campos de atuação humana, processados em meados de 68, contribuiriam para um processo de revisão das relações pessoais e políticas que, por sua vez, também acabaram constituindo eixos temáticos na dramaturgia.

Por certo, a aniquilação das organizações políticas que contestavam as práticas do governo instalado no pós-64 arrefeceu o discurso militante no qual se ancorava a arte engajada. A defesa da arte combativa tendeu a perder seu poder de argumentação, pois a participação política concreta e a possibilidade de transformação imediata da sociedade pareciam inviáveis naquele momento histórico. Mas, se, por um lado, o desânimo generalizava-se principalmente frente aos desdobramentos da ação censória, da própria auto – censura e do medo recriado pela repressão,<sup>6</sup> por outro, a intensificação de manifestações de descontentamento de minorias étnicas e sexuais colocava em xeque as relações de poder e autoridade. Eclodiam, em parte distintas do planeta, mobilizações contra a segregação racial e a discriminação sexual. Ganhavam força movimentos como o feminismo e o da consciência negra (Reis Filho, 1988).

Na esfera teatral, essa percepção pontuou a ocupação de espaços que até então não eram considerados essencialmente femininos, demarcou o delineamento de personagens que não estavam

circunscritos apenas ao perfil de mãe ou esposa e possibilitou uma reflexão crítica sobre as posturas assumidas pelas mulheres modernas na sociedade. As contribuições de Leilah Assunção nessa direção são significativas, pois se inserem no âmbito das tentativas de problematizar as práticas femininas expressas numa modalidade teatral não predisposta à resistência explicitamente política, nem centrada na figura do proletariado.

Dessa maneira, torna-se pertinente a análise das peças *Use pó de arroz Bijou* e *Fala baixo, senão eu grito*,<sup>7</sup> ambas de autoria de Leilah Assunção. A primeira foi escrita em 1968 e interdita em 1970, e a outra foi encenada em 1969 e premiada com o Molière e APCA, na categoria de melhor autoria do ano. Nesses textos, a autora se lança na aventura de pesquisar padrões estéticos alternativos frente ao desmoronamento dos projetos político-pedagógicos da década de 60, procurando, conforme Sônia Regina Guerra (1988: 7), uma *expressão autônoma dentro do processo cultural brasileiro*.

A ousadia de Leilah Assunção parece extrapolar a busca do individual, expressando não apenas inquietações pessoais da autora, mas também problemáticas da sua classe social de origem – a classe média. Desse modo, a figura do *herói revolucionário* originário das classes populares sucumbe ao discurso dos segmentos que não se indispuseram ao regime ditatorial instituído em 1964, mas acabaram perplexos frente aos desdobramentos políticos do Estado autoritário. O crítico teatral Sábato Magaldi afirmou com propriedade, no prefácio do programa do espetáculo *Fala baixo, senão eu grito*, que sob o rótulo de um *teatro de costumes*, Assunção teria desnudado toda uma complexa esfera de relações pessoais e profissionais que permeavam a vivência feminina nos anos finais da convulsiva década de 60 no Brasil.<sup>8</sup>

Ao conjugar situações de humor e de picardia, Leilah Assunção revelou a emergência de uma mulher que despontava como um ser atuante dentro da sociedade brasileira. Disposta a colocar em xeque determinadas posturas assumidas no mundo do trabalho e no espaço familiar, a autora voltou-se para os problemas existenciais da mulher imersa numa estrutura política ditatorial. Nessa linha de argumentação, acaba apontando criticamente questões com as quais a classe média brasileira se deparava.

Numa sucessão de acontecimentos bem humorados, ambas as peças terminam por contar a trajetória ou o cotidiano de algumas mulheres cujo comportamento é condicionado pela estrutura social e econômica que as cercam. Em *Fala baixo senão eu grito*, a personagem central, *Mariazinha*, representa o estereótipo da mulher que não conseguiu se casar, funcionária pública, reprimida por princípios morais do seu meio. Em *Use pó de arroz Bijou (A feira)* são apresentados outros quatro perfis femininos: a mulher-objeto (Betina), a burguesa reacionária (Angélica), a independente (Maria) e a mulher do lar (Maria da Penha).

Cabe aqui um destaque: a questão dos papéis sexuais é problematizada em ambos os espetáculos mediante a inserção de mulheres, homens e homossexuais na esfera do trabalho e da família. A homossexualidade é esboçada através da exacerbação dos trejeitos, posturas e falas. O perfil masculino inscreve-se numa perspectiva supostamente realista e delinea-se por meio da relação que estabelece com as mulheres. Enquanto o homossexual Tico-Tico almeja alcançar a “confortável” situação das mulheres sustentadas pelos esposos, o protótipo incorporado por Nicolau delinea-se de forma clara: trata-se de um tipo autoritário com características definidas, empresário moderno e dinâmico que estabelece uma relação no mínimo curiosa com as demais personagens. Ele trata “suas” mulheres e “seus” empregados como objetos ou como propriedades dignos de sua amizade.

Junior, esposo de Maria da Penha (mulher do lar), assume o papel de provedor da família, movimenta-se na esfera do que a classe média espera dele. Mostra-se esgotado pela rotina do casamento e do escritório, mas é incapaz de reverter esse quadro. Outro perfil masculino distinto é o de Francisco. Ele representa o trabalhador despolitizado que busca saídas individuais para os impasses de sua classe de origem. O ladrão, única figura masculina de *Fala baixo senão eu grito*, é o oposto do operário de *Use pó de arroz Bijou*. Ele é politizado, consciente dos problemas de seu tempo. Na relação que estabelece com Mariazinha, procura contribuir para a emancipação dela, promovendo o questionamento do *status quo* e propondo a ruptura com padrões de comportamento pré-estabelecidos e aceitos pela classe média. Todavia, o seu “grau” de politização não é justificado por nenhum contato com a militância política, mas definido e estruturado pela experiência cotidiana da opressão.

Por certo, o tom exagerado dos perfis masculinos e femininos, e o modo aparentemente esquemático utilizado por Leilah Assunção para tipificar os seus personagens, enquadrando-os em categorias de gênero identificadas com o senso comum e, como tais, reconhecíveis pela platéia, pressupõem uma tentativa da autora de estabelecer um diálogo com o seu público. Essa iniciativa termina propondo uma reflexão que extrapola a própria atuação desses tipos, pois entre todos os personagens masculinos apenas um tende a atuar no sentido de promover ou de auxiliar a emancipação feminina.

*Use pó de arroz Bijou* tem sua ação centrada no ambiente de uma feira de produtos de beleza da marca Bijou. No enredo, as histórias de cada uma das personagens acabam justapostas mediante o desnudamento da personalidade e dos impasses vivenciados por cada uma delas. A explicitação de conflitos pessoais e de visões de mundo divergentes terminam por desvelar as engrenagens que estruturam a feira. Ao final, os veludos e plumas que adornavam o evento foram

substituídos por metais retorcidos, fios elétricos e sujeira, numa crítica direta às engrenagens do sistema capitalista.

Embora se trate de um texto prolixo, que demonstra dificuldade de articulação da técnica e da linguagem dramáticas, a peça consegue, mesmo caoticamente, sociabilizar a experiência pessoal da autora como manequim da alta costura, na medida em que satiriza os mecanismos da publicidade, a sofisticação e a fantasia das passarelas. Aliás, a crítica à sociedade capitalista e a preocupação em localizar os espaços da mulher moderna nesse campo dariam a tônica da produção de Leilah Assunção nesse período.

Nos dois textos percebe-se que, ao procurar problematizar a situação da mulher, a autora acaba por denunciar os condicionamentos impostos a ela. Se, ao circunstanciar de forma tragicômica os problemas que envolvem a funcionária pública “solteirona” de *Fala baixo, senão eu grito*, a autora revela a fragilidade e os recalques de uma mulher que embora tenha sido educada para o casamento, acabou incorporando-se ao mundo de trabalho para sobreviver. Quando se ocupa do perfil de outras mulheres na peça *Use pó de arroz. Bijou* remete, de maneira hilariante, tanto à perda de identidade da mulher do lar, quanto às restrições impostas à profissional das passarelas, lançada em meio a uma sucessão de massagens, dietas, duchas, sessões de vibrador etc. Contudo, a principal crítica incide sobre o fato de determinadas atividades não contribuírem efetivamente para a emancipação feminina, quer pela manutenção de seu conformismo e perpetuação de sua dependência, quer pela forma como a profissional inscreve-se no mercado. No enredo da feira de cosméticos, a modelo é tratada como um objeto de consumo, semelhante às roupas que desfila.

A Angélica de *Use pó de arroz. Bijou*, assim como Betina, é uma personagem que não apresenta conflitos evidentes: de origem abastada, trabalha apenas para ocupar seu tempo com atividades que considera úteis. Escreveu um livro de poesias em francês e agora se dedica à organização da feira. E, como tal, não apresenta nenhum dado problematizador: parece considerar natural a superioridade masculina propagada por Nicolau, proprietário da empresa de cosméticos. Está incorporada ao sistema e às regras do jogo da empresa capitalista, movendo-se como extensão dos interesses do capital.

As cenas que abordam os bastidores e os preparativos que antecedem ao desfile são significativas do ponto de vista da análise proposta. A modelo expressa a dimensão do aprisionamento a que é submetida, quando pensa em voz alta e comenta: “Daí já é hora de jantar. Toma outro copo d’água e faz a digestão”. E, embora incorpore o estereótipo da mulher bonita e pouco desenvolvida intelectualmente, estabelece relações de poder com as demais colegas de trabalho em função de ser amante do proprietário da empresa (Nicolau). A personagem parece não atentar para o fato de que seu dilema está centrado no fato de tornar-se refém de sua própria

sexualidade e beleza: “*Betina* – (...) fique sabendo que quando eu calo a boca é porque não tenho nada pra dizer mesmo. Minha cabeça é vazia, viu? Sou oca, eu só compreendo quando alguém quer ou não dormir comigo” (Assunção, 1968).

A crítica da autora em relação à falta de questionamento da condição feminina por parte das próprias mulheres pode ser observada em inúmeras passagens e, particularmente, na fala de Angélica, quando ela manifesta o entendimento que tem de progresso e civilidade, procurando justificar a submissão das modelos ao sistema e ao satisfatório andamento das atividades da feira de cosméticos: “*Angélica* – Nunca! Nunca! Mudança sim, mas não barbárie organizada. Progresso sim, mas progresso onde o certo continua certo e o errado continua errado!” (Assunção, 1968).

A complexidade da construção das personagens Maria da Penha e Maria chama-nos especial atenção. A primeira é uma dona-de-casa de classe média baixa que acaba optando por trabalhar disfarçadamente como modelo na referida feira e, como tal, passa a usar o pseudônimo Pepeta. Sua entrada em cena é hilariante: aparece aclopada ao esposo Junior, que, por sua vez, carrega dois carrinhos de bebê, um sobre o outro, e ainda três carrinhos amarrados consecutivamente. O conjunto se movimenta em bloco como algo uno, como se a personagem não tivesse existência própria.

Incentivada pelo contato com Betina e entendendo que a liberação sexual seria a única saída para conquistar a sua independência, Maria da Penha muda sua imagem, transformando-se no tipo mulher fatal e assumindo valores que não são seus. Depois de descoberta pelo marido, não se mantém na carreira abraçada, mas também não retoma a condição de mulher do lar, esposa e mãe, passando a indagar sobre a institucionalização do casamento e dos papéis assumidos por ambos os sexos no matrimônio.

Maria é uma jovem revolucionária que pretende transformar o mundo. Apesar do seu alto poder aquisitivo, decorrente do sucesso profissional, opõe-se aos signos do consumismo capitalista, vivendo de maneira independente com um grupo alternativo. Seu perfil a aproxima das estudantes combativas dos movimentos de 1968 e suas falas ganham um vigor próprio do entusiasmo daqueles anos: “Nós vamos mudar o mundo. Eu posso. Eu sei que posso”. Irreverente, está sempre pronta a conscientizar alguém por intermédio de comentários de cunho subversivo. No caso, o alvo é o alienado operário Francisco:

*Maria* – Sabe quanto eu ganho numa hora lidando com plumas?

*Francisco* – Quanto?

*Maria* – O que você leva setecentas e vinte horas suadas para ganhar (...) o que uma professora ganha pingadinho em dias e noites alfabetizando a humanidade em peso (Assunção, 1968).

A fragilidade da jovem de vinte anos é exposta ao final do espetáculo, no momento em que tenta implodir as instalações da feira, provocando um curto-circuito. Suas palavras, por um lado, parecem revelar o desencanto coletivo de uma militância que apostou os melhores anos de sua vida nas tarefas da revolução e, por outro, expõem os anseios e as frustrações de uma jovem que, apesar dos projetos coletivos, sente necessidade de recuperar valores universais, como o amor, a solidariedade e a justiça. A contestadora Maria reconhece ter inibido seus sentimentos em detrimento do discurso militante, politicamente correto, mas manifesta o desejo de libertar-se das amarras politizantes. ‘*Maria* – (...) eu tenho vergonha de falar de amor (...) eu sinto amor pelas pessoas (...) eu quero que a gente se ame junto... Estou cansada de ver as coisas que não acontecem’ (Assunção, 1968).

O colapso nervoso da personagem expõe toda a contrariedade e desprezo que sente pela sociedade, evidenciando sinais da intensa solidão que a acomete. A crítica mais contundente parece voltar-se ao dogmatismo militante, responsabilizado pelo confinamento dos sentimentos e das possibilidades de expressão multifacetadas da arte. Não havia espaço, nas organizações de esquerda, para manifestações de amor ou para o desenvolvimento da individualidade. Tudo devia ser submetido à “causa revolucionária”. Até mesmo a abordagem da arte engajada e/ou da arte revolucionária eram, por excelência, promovidas à condição de verdadeiras formas de expressão artística (Martins, 1962).

A análise da escrita dramaturgica de Leilah Assunção no referido espetáculo evidencia que, apesar da superficialidade das cenas, da dispersão dos personagens e da ação dramática, os objetivos da autora são atingidos: a peça termina por equacionar a caótica composição da sociedade moderna e capitalista, que coloca tudo e todos sob o jugo do dinheiro e das aparências. Nesse ínterim, o desfecho do enredo, marcado pela demolição do cenário, não escamoteia as intenções da autora. Ela parece disposta a sinalizar a necessidade de revisão dos valores e das relações pessoais e profissionais, sob a pena de uma irreversível ruína da sociedade humana. Portanto, ainda que a peça seja balizada por uma aparente ingenuidade temática, a recriação do caos, segundo Sônia Maria Guerra (1988: 184-5), pode estar circunscrita tanto à postura predominantemente combativa daqueles anos quanto à tentativa de fugir da escritura tradicional da dramaturgia.

Nessa direção, deve-se acrescentar que, entre 1967 e 1968, uma das possibilidades alternativas ao teatro político era a proposta de *guerrilha teatral*, acionada pelo Grupo Oficina,



responsável pela montagem de *Roda viva*.<sup>9</sup> Segundo José Arrabal, o projeto do grupo, norteador pela recusa das ideologias que circundavam o chamado *teatro progressista* – comprometido politicamente –, visava a uma transformação na história do espetáculo no Brasil. Ao polemizar o *papel criador do artista, a autonomia do código cênico, o sentido do teatro revolucionário e suas relações com o público*, o Oficina denunciava *as colorações populistas* da prática teatral militante. Para José Celso Martinez Corrêa – diretor do Oficina –, o ano de 1968 se configurou como *uma época sobretudo de negação*. Sua radicalidade e indignação foram expressos nos comentários pertinentes à entrevista que concedeu a Tite Lemos:

(...) com o fim dos mitos das burguesias progressistas e das alianças mágicas e invisíveis entre operários e burgueses (...) nós não podemos ter um teatro na base dos compensados do TBC, nem da frescura da Commedia Dell'Arte de interpretação, nem do russismo socialista dos dramas piegas do operariado, nem muito menos do juanadarquismo dos shows festivos de protesto. (Corrêa, 1968)

A crítica que o diretor do grupo tecia aos espetáculos do Arena, do CPC e do Opinião expressava o desejo de formular uma outra opção para a dramaturgia brasileira, e visava, em última instância, a promover a perturbação do cotidiano da platéia através do uso de táticas do *teatro agressivo, da ação direta do palco, palavras e gestos* que balançassem as posturas do público. Em termos práticos, a *guerrilha teatral* sugerida pelos integrantes do Oficina atingia um grau de agressividade que predisponha o espetáculo a chocar a platéia e pleiteava retirá-la da suposta passividade (Arrabal, 1979-80: 21-2).

Possivelmente influenciada pela predisposição de causar impacto na platéia e retirar o público de classe média da pseudo-passividade, Leilah Assunção optou por um desfecho que esteticamente deflagrava a destruição do próprio cenário da feira de cosméticos. Ao contrário de *Use pó de arroz Bijou*, que assumia uma postura mais contestadora e aliava-se às proposições da *guerrilha teatral*, a proposta cênica de *Fala baixo, senão eu grito*<sup>10</sup> apresentava-se de forma mais coesa e intimista, centrada principalmente no desnudamento de uma mulher de meia idade aterrorizada com a presença de um indivíduo, *denominado ladrão em dia de folga*. No enredo, esse homem adentrava o reduto das fantasias da protagonista, trazendo à tona vontades ocultas e frustrações recalçadas. A relação que se estabelece entre eles expressa uma correlação de forças entre o fantasioso e o real. O confronto resultante do embate pontua críticas fundamentais: a postura passiva assumida pela classe média diante da exclusão social e a questionável viabilidade da conscientização imposta a partir da militância política.

Na peça, são sinalizados aspectos controvertidos na época. Primeiro, ela propõe que a consciência crítica do homem marginalizado não resulta de uma suposta politização, mas sim da sua experiência de vida.<sup>11</sup> Segundo, ressalta a negatividade da educação a que a mulher é submetida, explicitando a desconfiança em relação aos signos do “eterno feminino”. Ao pensar a mulher como “sujeito” de um dado sistema, revela o domínio a que é submetida, questiona o seu encarceramento aos princípios morais e éticos de segmentos sociais médios e coloca em xeque a sexualidade, na medida em que constata que a sociedade é mais permissiva em relação ao trânsito e ao desejo masculinos.

Curiosamente, Mariazinha (a protagonista) não se enquadra propriamente no protótipo da mulher pequeno-burguesa. Embora tenha sido preparada única e exclusivamente para o casamento, por força do “destino” ou “incompetência” não conseguiu constituir família. E mais, o deslocamento dessa mulher para o mundo trabalho não representou sua emancipação, mas, ao contrário, soou como uma forma de punição. Ela luta diariamente para sobreviver, mas não ultrapassa os limites do previsível.

A composição da personagem é reafirmada mediante a imagem do próprio cenário. Leilah Assunção sugere, no roteiro da peça, minuciosa organização dos elementos cênicos: móveis, utensílios, adornos, figurinos. Recomenda que a decoração do *quarto feminino* ressalte o *mau gosto e o exagero*, de modo a promover a visualidade do *absurdo, mas dentro de uma realidade possível*. Os detalhes são descritos da seguinte maneira: “Cama com colcha de chenile, coberta com rendão. Um guarda-roupa antigo azul, ao lado de um relógio enorme tipo carrilhão. O despertador e um arranjo de flores naturais sobre o criado mudo” (Assunção, 1969).

A atmosfera cênica reproduz e complementa o perfil da protagonista, pois coloca-se quase como uma extensão da sua personalidade. A fragilidade e a dificuldade de enfrentar o mundo adulto não são dissimulados, explicitam-se na delicadeza dos *laços de fita que arrematam os móveis, a janela e a porta*, também ornamentados com a pintura de *flores*, balões de gás coloridos, bonecas, flores de papel e rendas. Esses enfeites, insiste a autora, devem ser espalhados por todo o ambiente “da forma mais absurda e mais organizada do mundo” (Assunção, 1969).

Além da fala infantilizada e dos gestos contidos projetados para a personagem, a inclusão de canções de ninar em passagens da peça acena para a tentativa da autora de demarcar explicitamente os contornos do universo de Mariazinha, cujo nome também lembra fábulas conhecidas. Ao estabelecer um diálogo imaginário com as plantas que ornamentam seu quarto, a personagem acaba cantarolando:

*Mariazinha* – Dorme, nenê, que a cuca vem pegar, papai foi na roça, mamãe no cafezal. (...) Se esta rua, se esta rua fosse minha, eu mandava ladrilhar com pedrinhas de brilhante de diamante só para meu bem (...). Ah, papai o senhor não ralha mais comigo, a mamãe não me dá mais pito, não conta mais estorinhas para mim. (Assunção, 1969)

O contato de *Mariazinha* com o estranho que adentra seu quarto parece assumir um duplo sentido. Por um lado, simbolicamente, sugere um suposto defloramento da personagem mediante a violação dos segredos de seu reduto mais íntimo. Por outro, aventa a possibilidade de superação das barreiras que a aprisionam. A sexualidade reprimida, por exemplo, ganha a esfera do permitido, da beleza plástica:

*Mariazinha* – (...) Sou mesmo! A mais linda de todas! Meu peito é mais bonito que o da Lolobrigida (...) Doris Day! Julie Andress! Meu peito é mais bonito que o delas! Um é maior que o outro, mas você disse que é normal. (...) Jaqueline Kennedy (...) não ela não tem peito. (...) Meu peito é mais bonito que o da ... Sofia Loren! (Assunção, 1969)

A ênfase e o toque nos seios pressupõem, a princípio, a liberação da personagem. No entanto, a transfiguração do belo espelhado na imagem de personalidades famosas e símbolos sexuais do cinema indicam os contornos ou limites dessa emancipação. As colorações do diálogo fantasioso que desenvolve com o homem reiteram uma fuga da realidade. Quando o ladrão a convence a estabelecer um contato com o mundo que a cerca, propondo que ela se solte, se liberte das amarras e convenções sociais de sua classe de origem, a saída adotada por *Mariazinha* se restringe, momentaneamente, a opção pela carreira de atriz. ‘*Mariazinha* – Vou ser a Sofia Loren. Hoje eu sou a Sofia Loren! Tive um filho! Meu marido é muito feio mas é muito bondoso! E eu sou sincera e feliz! Sou atriz, uma grande atriz’ (Assunção, 1969).

Nos deleites da fantasia, a personagem revela seu sonho de felicidade: ser bonita, casar-se com um homem “bom” e ter um filho. A opção pela carreira de atriz torna possível uma transgressão que se circunscreve às raias da “mentira” permitida. A própria dramaturgia torna-se *locus* privilegiado para o exercício da utopia.

Mas, no contexto da proposta realista da peça, o desfecho escolhido por Leilah Assunção revela a dificuldade das muitas “*Mariazinhas*” romperem com o mundo que as oprime. No caso da protagonista da peça, a emancipação não ultrapassa os limites da ilusão ou do momento da suposta

encenação, na qual a atriz incorporada pela personagem se mostra soberana no palco improvisado entre quatro paredes. Talvez seja prudente atentar para o fato de que a autora de certa maneira provoca uma transferência do foco da “opressão”. Paradoxalmente, Mariazinha mantém-se refém de uma figura masculina que sugere a problematização e a superação dos valores que a aprisionam. O ladrão, embora aponte caminhos para a emancipação, parece afunilar as possíveis saídas.

Certamente, esse personagem não se enquadra no estereótipo do homem ideal – protetor e bondoso – almejado por Mariazinha. Ao contrário, sua imagem esboça a crueza da realidade que ela prefere evitar (divisão social, injustiça). Noutro extremo, porém, o ladrão termina por personificar o temor do desconhecido, a realidade assustadora com a qual essa mulher não quer se deparar. Nada mais sintomático que o fato de o desfecho escolhido por Leilah Assunção se manter atrelado à proposta realista. Por outro lado, faz-se necessário ponderar sobre os pressupostos da temática adotada pela autora. No final da década 60, a mulher considerada emancipada e moderna parecia buscar os signos de uma nova identidade. Todavia, começava a perceber que a conquista de espaços de participação e trabalho não poderia reduzir-se à dissimulação das diferenças entre os sexos ou a mobilizações que ganhavam visualidade a partir da queima de sutiãs em praça pública. O exercício diário das atividades profissionais, somadas às responsabilidades de procriação, silenciariam por algum tempo as reais dimensões da autoridade entre os sexos, quer no mundo público, quer no privado.

Há que se ressaltar, porém, que, embora o reconhecimento do universo feminino tenha forçado, de certa forma, o despertar da produção artística e acadêmica em relação ao tema, no campo da história, mais particularmente, no da história social, não se privilegiou um incisivo questionamento das relações de poder entre os sexos, nem tampouco se recusou uma *visão suplementar da história das mulheres*. Do ponto de vista de Joan Scott (1992: 85), as primeiras contribuições na esfera da história das mulheres se restringiram ao resgate do movimento feminista ou à abordagem da atuação da mulher restrita a um plano secundário ou coadjuvante. Nessa linha de abordagem, Scott sugere uma mudança do próprio olhar que se lança sobre a relação estabelecida entre a mulher e os demais agentes sociais, entre ela e os espaços nos quais se manifesta, propondo a rescrita da sua história a partir da percepção da diferença entre os sexos, do estudo de gênero.

A tentativa de identificação dos *signos da opressão masculina e capitalista* sobre as mulheres e a procura de *rastros* de sua presença no *cotidiano da vida social* implicam a tematização de aspectos da inserção feminina no mercado de trabalho – a *violência machista*, as discrepâncias salariais e as condições de trabalho –, mas dispensam, em maior ou menor grau, pouca atenção à dimensão da mulher como *sujeito histórico, consciente e atuante*. Se, nos anos 80, a historiografia parecia imbuída do intento de promover a revelação das práticas femininas cotidianas, colocando

em evidência a estratégia utilizada pela mulher para interagir com o mundo, para exteriorizar rebeldias contidas pela imposição do jugo masculino e classista, nos anos 90, a inserção da mulher no discurso histórico, como bem o lembra Margareth Rago (1995: 82-5), iria requerer a *tarefa de rescrever a história*. Esta, por sua vez, implicaria a *reconceituação e a percepção da diferença*, das peculiaridades das relações entre os indivíduos e os grupos sociais. A teorização da diferença sexual levaria a supor o *questionamento de uma história centrada no conceito do homem como sujeito universal*, colocando em xeque a *noção abstrata de mulher referida a uma essência feminina única, a-histórica, de raiz biológica e metafísica*.

Na verdade, o enfoque sobre o feminino e suas sociabilidades ainda requer uma transformação no olhar do pesquisador, exigindo uma fundamentação teórica e metodológica peculiar, capaz de promover a desconstrução do traçado tradicional da imagem da mulher como “gênero neutro”. Essa mudança de enfoque permitirá pensar a mulher, suas práticas e representações a partir da diversidade, propiciando, em última instância, o resgate da sua historicidade.

#### Referências bibliográficas

- AQUINO, Maria Aparecida de. 1999. *Caminhos cruzados: imprensa e Estado autoritário no Brasil (1964-1980)*. São Paulo, Companhia das Letras.
- ARRABAL, J. & LIMA, Mariângela A. 1983. *O nacional e o popular na cultura brasileira: teatro*. São Paulo: Brasiliense.
- ASSUNÇÃO, Leilah. 1968. *Use pó de arroz Bijou*. Mimeo.
- \_\_\_\_\_. 1969. *Fala baixo, senão eu grito*. Mimeo.
- CORREA, José Celso Martinez. 1968. “A Guinada de José Celso”. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, junho.

- FERRAZ, Francisco César Alves. 2000. “Em nome da segurança nacional: considerações históricas e perspectivas atuais da política de segurança nacional no Brasil”, em ROLIM, Rivail Carvalho; PELEGRINI, Sandra A. & DIAS, Reginaldo (orgs.). *História, espaço e meio ambiente*. Maringá, ANPUH-PR.
- GUERRA, Sônia R. 1988. *A geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos*. São Paulo, USP (dissertação de mestrado).
- HOLLANDA, Heloísa B. de. 1992. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro, Rocco.
- LEVI, Giovanni. 1992. “Sobre a micro-história”, em *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo, UNESP.
- LIMA, Ruth Ribeiro de. 2000. “Mulher: brasileira e guerrilheira”, em *Diálogos*. Maringá, UEM.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Nunca é tarde para saber: histórias de vida, histórias da guerrilha*. São Paulo, USP (tese de doutorado).
- MAGALDI, Sábado. 1969. “A condição feminina no teatro”, em *Programa do Espetáculo Fala Baixo, senão eu grito*.
- MARTINS, Carlos Estevan. 1963. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- NOVAIS, Adauto. 1979-80. *Anos 70: teatro*. V. 7. São Paulo, Europa.
- PACHECO, Tânia. 1979-80. “O teatro e o poder”. *Anos 70: teatro*. V. 7. São Paulo, Europa.
- PELEGRINI, Sandra C. A. 1998. *A UNE nos anos 60: utopias e práticas políticas no Brasil*. Londrina, UEL.
- PRADO JR., Caio. 1966. *A revolução brasileira*. São Paulo, Brasiliense.
- PRADO, Décio de A. 1986. “Teatro: 1930-1980”, em *O Brasil republicano: economia e cultura*. V. 11. São Paulo, Difel.
- SCOTT, Joan. 1990. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação e Sociedade*, jul-dez.
- \_\_\_\_\_. 1992. “História das mulheres”, em *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo, UNESP.
- RAGO, Margareth. 1995. “As mulheres na historiografia brasileira”, em *Cultura histórica em debate*. São Paulo, UNESP.
- REIS FILHO, Daniel Araújo. 1988. *A paixão de uma utopia*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo.
- \_\_\_\_\_. 1990. *A Revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo, Brasiliense/MCT/CNPQ.
- RIDENTE, Marcelo. 2000. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Record.

ROCHA, Elaine. 2000. “A captura de novos sentidos na história: gênero e etnia”, em *Diálogos*. Maringá, UEM.

(Recebido para publicação em maio de 2001)

---

Notas

<sup>1</sup> No âmbito da produção historiográfica cabe especial destaque à tese de doutorado de Ruth Ribeiro de Lima (1998), na qual a autora reúne depoimentos da mulher guerrilheira e analisa a sua participação na luta armada brasileira.

<sup>2</sup> As interpretações sobre o conceito do golpe militar têm sido alvo de muitas controvérsias. Tomando-se a noção de *golpe de Estado*, como sugere Maria Aparecida de Aquino (1994: 35-6), remeter-se-á à atuação de *grupos diferenciados internos* que conspiraram contra o presidente João Goulart e conseguiram derrubá-lo, promovendo um *atentado à ordem institucional vigente que não foi seguido de intensa mobilização popular*.

<sup>3</sup> Como sugere Daniel Araújo Reis Filho, a apreensão da denominação *Nova Esquerda* deve ser interpretada como *diferente* e não, como se poderia supor, como contraponto à conotação de *velho* ou *ultrapassado* (Reis Filho, 1990: 16).

<sup>4</sup> Revolução no sentido de *transformação do regime político-social*, num processo assinalado por *reformas e modificações econômicas, sociais e políticas sucessivas (...) concentradas em transformações estruturais da sociedade, e em especial das relações econômicas e do equilíbrio recíproco das diferentes classes e categorias sociais*. Cabe ressaltar que esse conceito de revolução foi alvo dos estudos de Caio Prado Jr. e acabou resultando num trabalho publicado em 1966, amplamente veiculado entre as esquerdas na segunda metade da década.

<sup>5</sup> O Centro Popular de Cultura da UNE foi criado em 1961 com o intuito de promover atividades culturais que pudessem contribuir para a *elevação do nível de consciência crítica* dos estudantes (apontando os problemas estruturais da universidade brasileira) e dos trabalhadores (desvelando as suas condições de vida e a dependência econômica e política do país). Assim, os mentores do CPC reforçavam a concepção de que caberia às vanguardas a tarefa de formar a “consciência crítica” do proletariado. Daí, a opção por abordar os temas nacionais, informando e explicando os problemas considerados mais urgentes para a comunidade (Pelegrini, 1998: 17-8).

<sup>6</sup> Antes mesmo do AI-5, o regime militar promoveu intervenções em diversos campos culturais. No âmbito teatral, as primeiras peças interdidas foram *O vigário I*, de Rolf Hochhuth, *Morte vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto, *O berço do herói*, de Dias Gomes e *Os inimigos*, de Gorki (Pacheco, 1979).

<sup>7</sup> O espetáculo *Fala baixo, senão eu grito* estreou com a direção de Clóvis Bueno e contou com a participação de Marília Pêra (Mariazinha) e Paulo Villaça (ladrão).

<sup>8</sup> Cabe lembrar que a preocupação com os horizontes femininos foi abordada também por autores como Millôr Fernandes, em *É...*, Isabel Câmara, em *As moças*, Consuelo de Castro, em *A flor da pele*, entre outros.

---

<sup>9</sup> O musical de autoria de Chico Buarque, reconhecido pelas canções de protesto que compunha, provocaria a relação com a platéia e buscaria, segundo o encenador, *quebrar máscaras* e tornar o teatro um prolongamento das passeatas daqueles tempos (Corrêa, 1968).

<sup>10</sup> Em 1999, foi realizada uma leitura do espetáculo *Fala baixo* no Centro Cultural São Paulo, na capital paulista, com a participação dos atores Marília Pêra e Miguel Falabela. Desde a interdição, em 1970, pela censura do regime militar, não se tem notícia de que a peça *Use pó de arroz Bijou* tenha sido novamente montada.

<sup>11</sup> Cf. Sônia Regina Guerra (1988: 210). A crítica da autora não poupa os segmentos da classe média que sucumbem por omissão, permitindo e endossando qualquer tipo de opressão desde que sua tranqüilidade não seja perturbada.