

A realidade e o absurdo em *Fala baixo, senão eu grito*, de Leilah Assumpção

*Pricila Del Claro*¹

Resumo

O objetivo do trabalho é compreender como o duo realidade-absurdo aparece no conteúdo e nas estruturas formais da peça *Fala baixo, senão eu grito*, de Leilah Assumpção, a partir de três pilares: o panorama histórico-teatral em que a peça foi construída; pesquisa sobre a vida e a obra de Leilah Assumpção; e o estudo da peça em si. Foram consultados livros sobre carpintaria teatral, textos críticos e matérias de revistas e jornais relacionados e ainda realizou-se uma entrevista com a autora Leilah Assumpção.

Palavras-chave

dramaturgia brasileira; Leilah Assumpção; *Fala baixo, senão eu grito*

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, orientanda do Prof. Dr. João Roberto Faria; e-mail: ideario@terra.com.br.

Introdução: breve exposição do projeto de mestrado

O projeto surgiu com o propósito de contribuir para um maior reconhecimento de Leilah Assumpção, dramaturga com quase 50 anos de carreira e dezenas de trabalhos escritos, todos encenados por artistas de renome. Ainda assim, sua obra não ocupa o merecido lugar de destaque na história do teatro brasileiro.

A investigação tem como um de seus pilares analisar o surgimento da dramaturgia de Leilah Assumpção a partir de duas perspectivas: o momento histórico brasileiro de então e o aparecimento, no mesmo ano de 1969, de outros jovens autores teatrais, avaliando-se de que forma o solo político-social-cultural contribuiu para o nascimento desse novo conjunto de dramaturgos e quais fatores os levaram a adotar temáticas e estéticas comuns.

O trabalho concentra-se na primeira peça encenada da dramaturga brasileira Leilah Assumpção, *Fala baixo, senão eu grito*. O objetivo é localizar a obra no contexto do cenário dramático contemporâneo brasileiro e realizar uma análise da forma de construção do texto, de modo a descrever e examinar as principais partes constitutivas da peça, observando-se que funções desempenham, tanto no âmbito geral da obra quanto em alguns de seus aspectos particulares.

Em etapa seguinte, o estudo busca interpretar os resultados da análise e atribuir sentido ao que foi levantado – notando-se que essas duas fases, análise e interpretação, em muitos momentos aparecem interligadas.

Procura-se ainda, por fim, avaliar as singularidades marcantes da peça e levantar questões que poderão, no futuro, servir a um projeto de pesquisa mais amplo e demorado.

Panorama ideológico: o clima político do pós-68 e suas repercussões no teatro brasileiro

Fala baixo, senão eu grito, primeira peça da autora a ser levada aos palcos, é de 1969. Cinco anos antes, um golpe militar havia instaurado a ditadura no Brasil. Após

a derrocada do governo populista de João Goulart, o que se viram foram 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.

Apesar disso, a esquerda cultural do país não desistiu de sua luta e compromisso, e as manifestações artísticas continuaram a representar meios possíveis de expressão de oposição. Sobretudo no teatro, em que o tom mobilizante de denúncia esteve presente nas peças que foram aos palcos logo a seguir. Assim, a produção cultural que sobreviveu e se manteve ativa após o golpe de 64, apesar das restrições, dos cortes e das censuras, continuou ganhando, cada vez mais fortemente, um grupo especial de adeptos: a massa estudantil. Essa influência levaria os jovens a uma tal consciência social mobilizadora que teria provocado, em 1968, o radical endurecimento da ditadura, que instaurou o Ato Institucional nº5

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

Na área teatral, o ano de 1969 é considerado como um dos pontos de virada da dramaturgia brasileira, pois é quando surge essa nova dramaturgia, também chamada “geração de 69”. Embora posteriormente tenha-se verificado que o grupo não chegou a constituir uma nova dramaturgia enquanto movimento – já que seus membros não se propuseram efetivamente a uma nova corrente dramática coletiva –, muitas das características de seus textos de estreia confluem para pontos comuns, marcadas sobretudo pela experimentação.

Ainda que a dramaturgia dessa geração não se enquadrasse nos moldes do

teatro de companhias como o Arena e o Oficina, uma vez que colocava em destaque o enfrentamento direto entre apenas dois personagens e seus desejos e questionamentos pessoais, ela estava inscrita no contexto de desilusão e perplexidade que dominava tais grupos. 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 as entranhas da burguesia a qual pertencem.

Outra característica marcante desse grupo é o ampliado número de mulheres que o integra. Além de Leilah Assumpção, surgem Consuelo de Castro e Isabel Câmara, e podem ser incluídas nesse conjunto feminino Ísis Baião, Renata Pallotini (que começou a escrever alguns anos antes), Hilda Hilst (cujas peças foram elaboradas entre 67 e 69) e Maria Adelaide Amaral (um pouco mais tarde, em 78).

Ou seja, a partir de 1969, os espectadores brasileiros entravam nos teatros do país e eram envoltos por histórias criadas também por mulheres, sendo então levados a mergulhar em universos ficcionais conduzidos pelo ponto de vista feminino. Sem atentarmos para o conteúdo temático dos espetáculos, pode-se entender que este “poder” exercido pelas dramaturgas em si já se configura como um ato de transformação nas relações sociais. No comando do olhar do mundo, adquiriam uma força social nova e impactante.

Esses jovens autores constituem uma “nova dramaturgia”, ao que parece, no momento em que expõem, 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.

A realidade e o absurdo

Anatol Rosenfeld, ao tratar das primeiras peças da geração de 69, aborda a questão da realidade e do absurdo na obra desses jovens autores, com especial destaque para o 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 palavras – 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.²

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.

Um caldo teatral para o qual contribuiu e de onde partiu a obra de Leilah Assumpção e sua *Fala baixo, senão eu grito*. Na peça, 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.

Verificam-se 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

2 ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 166-167.

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.

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.³

Leilah parece passear por esse caminho, 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 da personagem principal Mariazinha, e que de 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 Mariazinha e outro personagem, denominado apenas “homem” e 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, e as cores, os ruídos, as rudezas do mundo são apresentados ao espectador.

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

Referências bibliográficas

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

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

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.