

**CLASSE MÉDIA, MÍDIA E DITADURA: ASPECTOS DA REPRESSÃO EM
“SOBREVIVIDOS”, DE LEILAH ASSUNÇÃO**

**MEDIUM CLASS, MIDIA AND DICTATORSHIP: ASPECTS OF REPRESSION
IN “SURVIVED”, BY LEILAH ASSUNÇÃO**

Marcela Oliveira de Paula¹

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: “Sobrevividos”, de Leilah Assunção, é a oitava peça da *Feira brasileira de opinião*, de 1978, volume composto por dez obras de importantes dramaturgos da época que foram impedidas de chegar ao palco pela censura. Na *Feira*, os temas são diversos, mas todos, de algum modo, tocam o cenário de repressão por que passou o Brasil a partir do Golpe de 1964. No caso de “Sobrevividos” dois elementos centrais são colocados em foco para lançar luz sobre o período, com nítido protagonismo das personagens femininas: a classe média e a mídia – principalmente a televisiva – em suas relações com a repressão ditatorial. Para o exame desses elementos do texto em pauta, o artigo se ocupa de [a] apresentar, em linhas gerais, a dramaturgia de Leilah Assunção e a posição da mulher no teatro brasileiro dos anos 1970, com apoio sobretudo em Vincenzo (1992); [b] traçar um panorama do contexto histórico-político da época, com especial atenção a seus desdobramentos no meio teatral, a partir de discussões de Michalski (1979) e Pontes Jr. (1999); e [c] construir uma leitura crítica da peça, enfocando principalmente questões relativas à classe média – em diálogo com Almeida e Weiss (1998) – e à mídia – a partir de estudo de Hamburguer (1998) – nos anos de repressão ditatorial.

Palavras-chave: “Sobrevividos” – Leilah Assunção; *Feira brasileira de opinião*; Ditadura militar brasileira; Teatro brasileiro.

Abstract: “Survived”, by Leilah Assunção, is the eighth play of the 1978 *Brazilian Opinion Fair*. It is a volume composed of ten works by important playwrights of the time, who were prevented from reaching the stage by censorship. At the *Fair*, the themes are diverse, but all of them, in some way, talk about the scenario of repression which Brazil went through since the Coup of 1964. In the case of “Survived”, two central elements are focused in order to shed light on the period, with the clear protagonism of the female characters: the middle class and the media – especially television – in their relations to dictatorial repression. In order to examine these elements of the text, the article [a] presents, in general terms, the dramaturgy of Leilah Assunção and the position of women in the Brazilian theater of the 1970s, with support mainly from Vincenzo (1992); [b] traces a panorama of the historical-political context of the time, with special attention to its unfolding in the theatrical milieu, based on discussions by Michalski (1979) and Pontes Jr. (1999); and [c] constructs a critical reading of the play, focusing mainly on issues related to the middle class – in a dialogue with Almeida and Weiss (1998) – and issues related to the media – based on the study of Hamburger (1998) – during the years of dictatorial repression.

Keywords: “Survived” – Leilah Assunção; *Brazilian Opinion Fair*; Brazilian Military Dictatorship; Brazilian Theater.

¹ Doutoranda em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: marceladepaulaa@hotmail.com

Submetido em 30 de janeiro de 2021.

Aprovado em 25 de maio de 2021.

Introdução

Uma das frentes de resistência cultural mais importantes do período em que o Brasil esteve sob a ditadura militar (a saber, de 1964 a 1985) sem dúvida foi o meio teatral. Além das discussões ideológicas levantadas pela dramaturgia brasileira do período, o debate estético proposto pelas peças que se posicionavam criticamente em relação ao regime arbitrário é um centro importante de discussões; afinal, a análise do teatro da época pode lançar uma luz fundamental sobre certos aspectos do autoritarismo e, ainda, revelar as estratégias formais da arte num período de tensão e crise. Um conjunto de peças que se oferece de maneira especial a essa análise é a *Feira brasileira de opinião*, espetáculo censurado durante o regime mas publicado em 1978, sob a organização de Ruth Escobar. O fato de as dez peças da *Feira* não terem sido encenadas faz um duplo movimento: ao mesmo tempo em que coloca em questão o comportamento da censura, ressalta o caráter literário do texto dramático – uma vez que o livro aparece como saída para a proibição, acaba reforçando o lugar da literatura como, também, um importante foco das formas de resistência político-ideológicas do período. Para este artigo, será analisada a peça “Sobrevividos”, de Leilah Assunção, presente no compêndio de 1978, que tem como perspectiva analítica não só o papel do movimento teatral durante a ditadura, mas também traz à tona as estratégias formais, textuais, localizadas na interseção de linguagem literária e linguagem cênica para abordar temas tão centrais ao período: a relação da classe média e os meios de comunicação de massa – com destaque para a televisão, discussões acerca do trabalho artístico-ideológico, da constituição familiar e o espaço da mulher na sociedade.

A análise que proponho para este artigo se dividirá em três seções, sendo a primeira sobre a presença feminina, neste caso da dramaturga Leilah, na escrita de peças no período ditatorial, reforçando não só as questões urgentes que tocavam as mulheres, como também reafirmando as discussões que se espalhavam a partir das ideias do movimento feminista. Na segunda sessão, será traçado brevemente o panorama em que se inseria o teatro no Brasil na década de 1970 e a situação do sujeito frente às mudanças mercadológicas, sociais, políticas e identitárias que se apresentavam. E, por fim, em seguida virá a leitura crítica da peça, discutindo, entre outras coisas, como as

microrrelações cotidianas funcionam como um espelho das relações de conflito estabelecidas pelos sujeitos com o momento vivido nos anos de chumbo. Assim, o lugar de balanço da peça se assenta tanto na discussão teórico-histórica acerca do texto teatral quanto na necessidade de se estabelecer (ou reforçar) a política de memória sobre os anos do regime. Tendo em vista essas e outras questões, podemos traçar alguns caminhos de interpretação acerca da obra e da postura artística durante o governo militar, iluminando pontos ainda obscurecidos do período ditatorial como forma de compreensão e, de certo modo, reforçando o papel ético da literatura para a sociedade.

1. A mulher no teatro brasileiro dos anos 1970

Muito do que se viu no teatro brasileiro da década de 1970 se constituiu com base nos movimentos de produção dramática realizados nos anos anteriores. A atmosfera de abertura política que começaria a se desenvolver no início dos anos 1980 fora ensaiada no final da década precedente, e com isso diversos textos viriam ao palco testemunhando a história e perpetuando uma relação ética com a realidade como uma reafirmação do compromisso de observação político-social na tradição dramática nacional. É interessante notar, também, que neste período há um significativo número de peças feitas por mulheres, que surgem não só pelas questões sócio-políticas que se adensavam no país, mas também pelos movimentos de agitação feminista no fim dos anos 1960, que evidenciaram o tema da mulher e os espaços de atuação femininos – mesmo que aqui no Brasil, em alguns momentos, esse movimento tenha sido ridicularizado pela mídia como algo lamentável e histórico. Diferentemente do que ocorreu em outros países, a relação com o movimento feminista e a reverberação deste na mídia fizeram com que todas as vitórias das mulheres fossem vistas com tom depreciativo, pois se posicionar como feminista poderia ser algo vexatório, como ratifica Constância Lima Duarte sobre o que ela considera certa “derrota” que envolveu o termo “feminismo” no percurso das mulheres na literatura brasileira:

[...] sua grande derrota, ao meu ver, foi ter permitido que um forte preconceito isolasse a palavra, e não ter conseguido se impor como motivo de orgulho para a maioria das mulheres. A reação desencadeada pelo antifeminismo foi tão forte e competente, que não só promoveu um desgaste semântico da palavra, como transformou a imagem da feminista em sinônimo da mulher mal amada, machona, feia, e a gota d'água, o oposto de “feminina”. Provavelmente, por receio de serem rejeitadas ou de ficarem “mal vistas”, muitas de nossas escritoras, intelectuais, e a brasileira de modo geral, passaram enfaticamente a recusar tal título (DUARTE, 2003, p. 151).

Sob este aspecto é interessante observar que a própria Leilah Assunção, autora da peça de que trato neste artigo, em entrevista concedida em outubro de 2006 para Ana Lúcia Vieira de Andrade – que pode ser encontrada no livro *A mulher e o teatro brasileiro do século XX* –, ao ser interpelada sobre como seu trabalho se situaria no conjunto da dramaturgia brasileira, diz:

Eu acho que, basicamente, sou dramaturga da mulher. Porque existem boas personagens escritas por autores do sexo masculino, mas elas não são escritas do ponto de vista da mulher. Eu escrevo a partir desse ponto de vista. Eu era feminista sem saber. Quando comecei, não podia dizer que era feminista, porque as feministas eram consideradas mulheres feias que não arranjavam homens. Então, eu não dizia nada. Depois, pude pairar acima desses medos e afirmar meu feminismo. (ANDRADE, 2008, p. 400).

A ocorrência do aparecimento de várias escritoras de teatro em 1969 evidencia um aspecto muito significativo de nossa dramaturgia, pois, até aquele momento, muito esporadicamente se registravam nomes de teatrólogas, embora houvesse uma marcante presença de atrizes; mas, na virada para os anos 1970, um conjunto consistente – que contou com Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Renata Pallottini, Hilda Hilst e, posteriormente, Maria Adelaide Amaral – integraria, juntamente a outros dramaturgos estreantes, um grupo que ficaria conhecido como a *nova dramaturgia*². Essas autoras apresentam entre si diferenças no trato temático e também quanto às preocupações que dominavam o período; contudo, como Elza Cunha de Vincenzo (1992) discute na “Introdução” do livro *Um teatro da mulher*, estas questões estão, entre outras coisas, ligadas ao debate do lugar da mulher no teatro e na sociedade brasileira, ressaltando como é válido refletir e “associar dois fenômenos quase que concomitantes: a dramaturgia feminina que por certas razões se adensara no Brasil – tendo sido rara em épocas anteriores – e os movimentos feministas que renasciam em fins dos anos 60” (VINCENZO, 1992, p. XV); foram ambos impulsos importantes para se pensar os temas relacionados à mulher, já que o fazer teatral dentro do clima de repressão instaurado no Brasil representava um ponto de resistência. Assim, a manifestação da mulher no teatro, na maioria das vezes distinta das expressões em outros espaços artísticos (na poesia ou no romance, por exemplo), “revela nitidamente uma consciência

² Segundo Silvana Garcia, no segundo volume da *História do teatro brasileiro*, “uma boa safra de novos autores abriu caminho no ambiente hostil da censura e da repressão e constituiu o agrupamento que Sábato Magaldi chamou de ‘nova dramaturgia’, parte do ‘teatro novo’ brasileiro” (GARCIA, 2013, p. 301).

e uma sensibilidade atentas ao momento social, à deterioração das relações, à deterioração das estruturas básicas da sociedade”, de modo que “o clima político em que se vivia no Brasil transfere-se quase que sem alteração para o teatro e é aquele em que vivem as personagens” (VINCENZO, 1992, p. 14).

A autora disserta ainda sobre essas ideias no capítulo “Brasil nos anos difíceis e a dramaturgia da mulher”, comentando que os assuntos concernentes à temática feminina estavam sempre presentes nos textos de nossas autoras brasileiras: a liberação sexual, certo repúdio ao tradicionalismo da família e seus valores, a participação da mulher no mercado de trabalho, além de críticas à organização social, que se pautava no núcleo familiar. Entretanto, havia uma dificuldade de se distinguir entre a luta ligada à sociedade e ao regime repressivo brasileiro e aquilo que seriam demandas de especificidade feminista. Vincenzo também recorda que, como contribuição para o pensamento e a nova visão da mulher que se estabelecia no mundo a partir da retomada dos movimentos feministas, havia um ponto de apoio fundamental para as reflexões, criando um terreno mais firme: o livro de cunho feminista *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, mesmo que “discutido em alguns aspectos, complementado, ampliado ou especificado em outros”, foi um marco para o pensamento das feministas engajadas. Ou seja, a luta das mulheres se tornou mais intensa e reconhecida, constituindo um meio no qual “a mulher passa a reivindicar uma identidade autônoma”, de modo a se posicionar “contra uma imagem feminina que começara a ser detectada como construção de indiscutível base sociocultural, mas que estivera dissimulada em ‘natureza’: a ‘natureza feminina’, o ‘eterno feminino’, em suma, um ‘segundo sexo’ irremissível” (VINCENZO, 1992, p. 18).

Ao absorver ideias de subjetivação e assuntos de urgência para a mulher, Vincenzo também observa que nossa dramaturgia feminina incorpora uma linguagem muito mais expressiva e até mesmo agressiva: para a estudiosa, a linguagem dessas peças passa a tratar as questões “sem sentimentalismos, nem meio tons, diante de uma plateia, em um espaço aberto, público, como o teatro” (VINCENZO, 1992, p. 20). O texto é colocado na boca da personagem e em movimento, diferente da leitura silenciosa que muitas vezes é feita no íntimo das casas. Além disso, as personagens femininas trazem as distorções psicológicas que deflagram a falta de liberdade frente às questões de vida – que são causadas, muitas vezes, pelo núcleo familiar.

Vincenzo também convida para a reflexão Virginia Woolf, que, em *Um teto todo seu*³, comenta sobre o trabalho literário das mulheres de sua classe e de seu país, discorrendo a respeito das dificuldades que enfrentavam e dos contratempos considerados como “imperceptíveis”: “a falta de preparação intelectual adequada e equivalente à que os homens recebiam há séculos nas universidades”, “a ‘pobreza’ a que as submetiam as regras da herança”, “a domesticidade exclusiva”, “o real estado de ‘privação’ de que se sentiam vítimas quando, como escritoras, se comparavam a escritores” (VINCENZO, 1992, p. 20). Entretanto, a mulher rompe com esse discurso que a coloca em silêncio, e ao longo do tempo, passa a discutir sobre si mesma, sobre o seu estar no mundo e as subjetividades de seu discurso. Assim, a dramaturgia feminina brasileira se insere nesse novo espaço de fala, como modo de expressão literária, ainda que ao lado das formas mais convencionais (igualmente importantes) que já haviam sido desenvolvidas. Colocam-se, então, no palco e em voz alta, a palavra, a consciência de si, a necessidade de respostas e de perguntas, como forma de representação da luta feminina.

Ao lado dessas questões, para compor o cenário que envolve a posição da mulher no teatro brasileiro na época em que Leilah Assunção produziu “Sobrevividos”, há, porém, outros elementos históricos que precisam ser acrescidos à discussão, sobretudo no que tangem às questões político-culturais da ditadura militar brasileira – em especial, os anos 1970.

2. O teatro brasileiro nos anos 1970

Como se vinha dizendo, por se tratar de elemento fundamental desse percurso, é importante compreender o contexto econômico e a alteração do comportamento do sujeito na sociedade brasileira nos tempos de repressão ditatorial. Essa problemática é um dos pontos abordados na obra *Dramaturgia brasileira contemporânea: uma retórica do impasse*, de Geraldo Pontes Jr. (1999), especificamente no capítulo “Sujeito em crise/heroísmo desmistificado: em cena, a geração de 69”. O autor aponta que o projeto econômico de modernização do país contribuiu para que se exteriorizassem em todos os âmbitos mudanças significativas e estruturais da sociedade: “a partir das exigências de

³ Virginia Woolf (2004), no ensaio *Um Teto Todo Seu*, além de discutir todas essas questões acerca das condições materiais que influenciariam nos “resultados” literários da escrita feminina, considera que o mínimo de condições financeiras e um espaço privado são fatores determinantes para a independência necessária à escrita.

modernização do trabalho, com a presença de um maior contingente feminino no mercado, e uma nova representatividade política da classe trabalhadora” (PONTES JR., 1999, p. 45), observam-se mudanças no comportamento do indivíduo. Este, dentro desse contexto mercadológico, politicamente autoritário e de restrição da sua liberdade de expressão, começa a repensar a sua identidade e as ideologias impostas pela classe dominante, que ainda disseminava valores conservadores. Assim, pode-se identificar uma reação na identidade igualitária que tenta se instituir no âmbito familiar, que, na tentativa de modernizar seu comportamento hierárquico entre os membros, acaba se tornando conflituoso. Diante disso, na virada dos anos 1960 para os 70, a dramaturgia brasileira passa a lidar não somente com o contexto econômico, político e coletivo, mas volta-se para questões e conflitos do individual diante do coletivo, uma vez que

ao entender a evidenciação de problemas conflitantes na configuração do sujeito, o teatro aponta para a crise de uma época e para as transformações do sujeito (com efeito, nos anos 70 há uma série de impactos culturais das revoluções comportamentais e quebra de valores, que evoluíram ainda mais e foram representados sob a forma de conflitos dramáticos por toda a dramaturgia em questão) (PONTES JR., 1999, p. 48).

O desencadeamento de novas posturas frente a uma certa desordem do sujeito, somado ao movimento tropicalista e aos ideais de subversão social, fazia oposição à realidade em que se vivia, revolucionando o contexto em que se inseria o indivíduo e o colocando no centro das questões coletivas, de modo a contrariar o conveniente comportamento. O tropicalismo buscava uma revisão da realidade através da ironia, do descaramento, do psicodelismo, da propagação da psicanálise, da exposição das contradições entre o moderno e o arcaico, da sociedade de consumo, da cultura do *rock and roll* e das drogas. Ainda na perspectiva de revolucionar o comportamento e o corpo, o movimento de contracultura *hippie*, que transitava no pensamento das esquerdas, começava a ser entendido como um modo de libertação individual dentro de um contexto nefasto – e não como uma atitude de alienação política.

Yan Michalski, na primeira parte de *O palco amornado*, comenta que as manifestações ligadas à juventude que não se vinculava diretamente a nenhuma participação política começaram a desenvolver questionamentos aos códigos de valores e visão de mundo herdados das gerações anteriores. Diante disso, nos anos 1970, os “espetáculos, justamente por não assumirem uma posição política imediata, pareciam reunir razoáveis condições de passar pelo crivo de uma censura preocupada com a caça

às bruxas políticas de um teatro, a seu ver, aliado à mentalidade subversiva” (MICHALSKI, 1979, p. 15). Entretanto, o conservadorismo enraizado nos setores de repressão começa a se movimentar para a proibição desses espetáculos de vanguarda, devido à irreverência em relação à estética, à utilização da nudez como elemento significativo de linguagem cênica, ao uso de palavras⁴ e à atitude agressiva em relação ao público. O teatro brasileiro, que anteriormente se concentrava na temática política, nesse período volta-se contra as situações consideradas moralmente rígidas. Assim, o indivíduo passa, através do rompimento dos moldes conservadores, a se projetar de uma maneira diferente nas relações que estabelece, até mesmo distanciando-se da postura engajada dos projetos de coletividade em que se envolvia, refletindo esse posicionamento na área cultural.

1968 foi um ano pautado por incertezas e fez com que o campo teatral passasse por uma revisão das propostas e experiências dramatúrgicas. Desse modo, a geração da virada dos anos 1960 não poderia se utilizar das mesmas formas conhecidas para desenvolver o texto no palco. A linguagem e a produção das experiências direcionaram para o enfoque das relações exauridas do momento, usando a história como pano de fundo para a circunstância de opressão que sofria o indivíduo pelo sistema social. Nesse momento, alguns dramaturgos buscavam apresentar, através de personagens que correspondem às minorias e aos marginalizados (negros, homossexuais, mulheres, artistas etc.), uma forma de comunicação e denúncia de problemas de âmbito político e existencial que deixavam explícita a opressão político-social geradora de sofrimento para as personagens envolvidas em determinados conflitos. É nesse sentido que, segundo Geraldo Pontes Jr.,

Partindo de problemas existenciais e pessoais, a dramaturgia desemboca no político, confrontando o individual e o coletivo, tendo a sua oposição implícita ao milagre econômico e o seu afastamento do teatro político explícito, a consequência de se aproximar dos problemas existências e individuais, provocando uma reflexão do público sobre a estrutura política excludente. Ainda, ao colocar indagações sem propor respostas, a nova dramaturgia de tom confessional, que parte de experiências

⁴ Leilah Assunção conta, em depoimento transcrito por Ana Lúcia Vieira de Andrade em “Leilah Assunção: Quatro décadas de um teatro da mulher”, a experiência cômica que teve com os censores em 1969, quando escreveu *Fale Baixo Senão Eu Grito*. Após a censura da peça, vestiu-se, elegantíssima, com roupa de Dener Pamplona e viajou para Brasília para tentar liberá-la. Os censores queriam que “a personagem Mariazinha dissesse, em vez de ‘Eu nunca gozei’, ‘Eu nunca cheguei ao clímax’, pois acreditavam que Plínio Marcos poderia fazer isso, mas ela não, por ser muito jovem e fina”. Argumentando, Leilah insistiu, “afirmando que aquilo era um desabafo, se ela não dissesse, explodiria, e a peça terminaria aí”, e no fim os censores liberaram os palavrões de sua peça (ANDRADE, 2008, p. 397).

individuais pensando a classe média das cidades grandes, desnuda o mundo interior da personagem e levanta problemas existenciais capazes de provocar uma empatia imediata com o público. Fora de maniqueísmos anteriores, o inimigo comum sendo o sistema, a plateia é cúmplice e semelhante. (PONTES JR., 1999, p. 54-55).

Essas características são marcantes na relação entre o sujeito dramático e a sociedade na dramaturgia dos anos 1970 e também se encontram presentes na peça “Sobrevividos”, de Leilah Assunção, que será analisada neste trabalho. O foco na luta do personagem contra o sistema que o oprime produz um tipo de discurso sobre o que era encenado no período. As transformações sociais que se davam no momento influenciavam diretamente a forma de agir e pensar da *persona* teatral com a desconstrução do núcleo familiar e dos valores ligados ao hierárquico. Assim, a família é usada como pano de fundo para rediscutir a opressão sofrida pelo personagem e diversas outras novas concepções que o modificam; a ruptura com o contexto familiar e as complexas relações familiares, os valores culturais, de diversidade, de sexualidade e de questões de gênero moldam e caracterizam o momento histórico e o sujeito.

À parte o contexto especificamente teatral, o final dos anos 1970 é marcado por mudanças relevantes em seu cenário político e social, com o retorno paulatino da democracia a partir das manifestações públicas da oposição, greves na indústria metalúrgica, a organização dos movimentos sociais e também o fato de que, a contar de janeiro de 1979, o principal instrumento de coibição da ditadura, o AI-5, deixou de existir. A partir desse momento acontece a liberação de peças proibidas, que começavam a ser encenadas, dando novas feições à conjuntura teatral. É importante observar que começam a cessar nesse período os atos de tortura e desaparecimentos e, também, se inicia o processo de anistia daqueles considerados criminosos políticos. Na década seguinte, muito do que fora produzido em termos teatrais viria ao palco como forma de testemunhar a história, com o compromisso de se manter a memória de um período que se fez tão apagado documentalmente. Assim, “na medida em que o duro período da ditadura militar foi ficando à distância e passou a ser destrinchado e julgado pelos meios intelectuais e artísticos engajados, os temas e motivos trazidos ao palco ganharam novas tinturas, novos enfoques” (GARCIA, 2013, p. 303), formando uma tradição no teatro brasileiro de análise social e política – que, no entanto, como se verá, não se desenvolveu sem que encontrasse importantes percalços.

3. Os “Sobrevividos”, de Leilah Assunção

Como o panorama há pouco apresentado revela, o fim dos anos 1970 era tempo de aparente distensão política e de crescimento do discurso feminista; no entanto, nessa mesma época um conjunto de peças foi proibido de ser encenado pela censura. Trata-se da *Feira Brasileira de Opinião*, de 1978, organizada por Ruth Escobar, que deu como mote à sua *apresentação* a seguinte questão: “Quem somos, a que viemos, quem é nosso povo?”, propondo o que ela chama de “teatro urgente” – um teatro de mudança, revolucionário, que tivesse o objetivo de apresentar peças “que ajudem a conscientizar o homem para construir uma sociedade que se unifique sobre uma base real de interesses comuns”, pois naquele momento os problemas sociais cresciam e o Brasil seria, para a autora, “a prova que são as massas, que é o povo e não a tecnologia que estão virando tudo de cabeça para baixo” (ESCOBAR, 1979, p. 7). O volume reúne um grupo dos mais representativos dramaturgos do período – Carlos Henrique Escobar, Carlos Queiroz Teles, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, João das Neves, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Leilah Assunção, Márcio Souza e Maria Adelaide Amaral –, muitos dos quais, aliás, já haviam participado da também censurada *Primeira Feira Paulista de Opinião*, de 1968, fato que declara mais uma vez a perspectiva de resistência ao que vinha acontecendo no setor teatral.

Na obra publicada, após a apresentação de Ruth Escobar, temos o interessantíssimo “Prefácio em forma de peça”, de Décio Almeida Prado, com o título “A censura e a auto-censura ou O que não se pode dizer, não se deve dizer” – uma “Tragicomédia literária em 1 ato”. Décio, nesse prefácio, com a colaboração de escritores históricos brasileiros e estrangeiros (Castro Alves, Gonçalves Dias, José de Alencar e a participação especial de Victor Hugo e Mariano José de Larra), tece um diálogo entre o Gênio da Literatura e o crítico teatral sobre a complicada situação vivida pelos artistas da época, expondo os motivos e procurando interpretá-los – não compreende, porém, o porquê de escrever um prefácio para um livro cujas peças não poderiam ser encenadas. Dadas as questões e os debates, uma voz desconhecida finaliza de maneira sombria o ato: “O que não se pode dizer, não se deve dizer” (PRADO, 1979, p. 24).

“Sobrevividos”, objeto de estudo deste trabalho, é a oitava peça do volume e possui um universo de pequenas proporções, assim como muitas das demais peças presentes na *Feira* e tantas outras do período, que procuravam tratar de situações microcotidianas, privadas. Como definem Luiz Weiss e Maria Hermínia Tavares de

Almeida (1998, p. 327) em “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, “as atitudes, atividades, relações, instituições e formas de organização não voltadas para o sistema político” passam a fazer “parte do universo privado: a família, o círculo de amizades, as relações amorosas, a experiência religiosa ou mística, o trabalho, o estudo, o lazer, o entretenimento e a fruição da cultura”. É assim que Leilah localiza em cena os ditos “sobrevividos” dos tempos de chumbo: artistas de teatro que na década de 1960 eram mais jovens e engajados e que agora precisavam ceder ao mercado e ao sistema televisivo para conseguir seu sustento. Todos reúnem-se num espaço que “lembra uma garagem vazia, velha. Clima de ‘fundo de armazém’, ‘bastidor’ sem janelas” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 176) e se preparam para um ensaio e também gravação de um comercial para a televisão – fato que inicialmente não lhes é informado. A rubrica inicial deixa claro ainda que a ação se passa no Brasil no ano de 1978 e que acontecerá num único ato. Além disso, das informações preliminares, sabe-se que são seis as personagens em cena – à parte dois nomes apenas citados ao longo do texto. É curioso observar a disposição das personagens na peça, que são, majoritariamente mulheres: Berenice, Moça, Malu e Zézinha atuam ativamente no enredo, e Maria Eugênia Martorano é citada em alguns momentos, com aparição significativa ao final. A partir dessas figuras femininas e de seus aspectos de classe, conseguimos observar as opressões e violências sofridas por essas mulheres. Além disso, notamos também a violência exercida por mulheres sobre outras mulheres, num tipo de competição e rivalidade mal disfarçada pelas instituições que as oprimem.

O primeiro nome é Berenice Bastos, “Grande Estrela Histórica da TV Continental”, casada com Otávio Bastos, diretor de pornochanchadas, que é apenas mencionado. Celcinho e Zézinha, por sua vez, são “um casalzinho, tipo ‘hippie’” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 177), que faz bicos, “freelas” (Celcinho faz *jingles* para comerciais, e Zézinha, às vezes, leciona). Os três compõem o elenco de atores entre trinta e quarenta anos que irão contracenar aos comandos do agenciador Robertão “Crânio” Rodrigues, “um diretor e dono de um dos Stúdios de Criação mais avançados do país” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 175). Roberto produz comerciais destinados à classe média, mas no passado foi professor e líder de teatro, além de um velho amigo de Berenice – que confia o fato em um dos diálogos com Malu, jovem de 17 anos e namorada de Robertão: “Professor ‘dos bons’. (*maquilando-se, disfarça as saudades*) Ele era mesmo um ‘Crânio’, o Robertão. Reformas... de base... Distribuição de riquezas,

mais justa... Uma igualdade, Malu... uma igualdade” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 180). É claro que, nesta fala, não só fica evidente o posicionamento da personagem em relação à pessoa de Roberto Rodrigues, mas também ao que sobrou de épocas de agitação e idealismo juvenil, no antigo clima revolucionário das universidades; desse modo deflagra-se, indiretamente, a situação vivida pelo novo molde selvagem da modernização, que “atinge determinados aspectos da vida social e econômica, enquanto enrijece outros, vinculando-se, imediatamente, é claro, ao refluxo do projeto socializante que se vinha desenvolvendo” (VINCENZO, 1992, p. 281). Pode-se inferir também, a respeito do engajamento de Robertão, que, com a instauração do AI-5, as prisões, as mortes, as torturas e a violência generalizada e estabelecida, o personagem desistiu da política, buscando levar uma vida “normal” e ter um emprego estável, sendo diretor e ter um estúdio. No mesmo diálogo entre Berenice e Malu há uma nova evidência dessa *persona* de Robertão, quando a atriz diz que: “Ele foi um gênio, menina. Nunca ligou pra dinheiro. Mesmo agora, eu acredito que ele se fascina é com o ‘movimento’ da multiplicação da grana, e não com o dinheiro em si. Ele fica ‘tomado’, observando o processo, como se... como...” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 182).

Fica nítido que Berenice é uma das personagens que, como um elemento catalisador, mais representam a situação vivida no momento, devido às numerosas falas em que compara as épocas. Sabe-se que viveu de teatro agitado e planfletário, junto a seu marido Otávio, quando viajavam pelo interior no começo dos anos 1960. Sobre aquele tempo, a personagem diz que “em cada lugar a gente bolava uma peça, na hora, com os problemas ali do lugar que a gente estava” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 178). Ao que parece, a exemplo de Robertão, Berenice renegou a vida de oposição para viver de certa estabilidade como atriz de TV e não ser perseguida pela repressão, pois qualquer manifestação contrária ao regime poderia significar perseguição. A atriz é também marcada pela contradição em alguns momentos. Por exemplo, defende a mídia e seus processos televisivos, além de ter uma postura de classe média, mesmo a odiando, pois amadureceu no meio televisivo que se solidificava entre as décadas de 1950 e 1960. Ademais, Berenice é a personagem que mais tece provocações sobre as outras mulheres da peça; é arrogante, debochada e age com superioridade, já que é uma estrela de TV, representando ironicamente uma mulher de classe média da família tradicional brasileira, preocupada sobretudo com suas finanças e filhos, apesar de ter consciência de seu passado de luta e resistência:

BERENICE – Sei sim. Sei que vou ganhar muitíssimo bem. E o trabalho só pode ser bom, foi Robertão Rodrigues quem chamou e ele é amigo velho; mais de quinze anos de amizade. (vira-se para a moça) E o trabalho é para a “Maria Eugênia Martorano”. “Maria Eugênia Martorano”. Esse nome, pelo menos, você deve saber o que significa.

MOÇA – Sei. É Dona. Do quê, eu não sei.

BERENICE – De tudo! É Dona de tudo, ô analfabeta! (pausa) Desculpa, hoje estou meio irritada, gravei o dia inteiro, estou... cansada. (sorri) Onde é que você trabalhava antes de vir para cá?

MOÇA – Fábrica.

BERENICE – (passando base no rosto) E por que saiu?

MOÇA – Despedida.

BERENICE – Por quê? (ri, irônica) Não me diga que fez greve.

MOÇA – Reclamei.

Berenice para de maquilar-se, volta-se novamente para a moça.

BERENICE – Reclamou... (pausa) Reivindicou seus direitos..., é isso? Por acaso você vai nesses Congressos de Mulheres que tem aí? Não teve? Um Congresso de Mulher Operária? (ASSUNÇÃO, 1978, p. 178).

Nesse contexto é importante situar o papel crucial da televisão – para a peça e para a sociedade da época. Costuma-se dizer que o meio televisivo ofereceu uma propagação de informações a todos os brasileiros, sem distinguir o pertencimento social, de classe ou região do país. Popularizou informações, anteriormente alcançadas apenas pela classe mais privilegiada da sociedade. Entretanto, teve seu estopim atrelado ao crescimento econômico e ao autoritarismo; desse modo, instaurou-se também como controladora de padrões, alimentando “cotidianamente uma disputa simbólica, uma corrida pelo domínio das informações necessárias, um jogo de inclusão e exclusão social”, como explica a antropóloga Esther Hamburguer (1998, p. 442) em seu estudo “Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano”. Além disso, a televisão orienta o consumo, a formação de identidades, o controle das informações, retirando de outras instituições de prestígio os postos de poder. Hamburguer comenta que, a partir da década de 1970, as telenovelas que eram transmitidas pela Rede Globo tiveram alto valor lucrativo, assim como um público diversificado; de mais em mais, não se pode esquecer que, durante o período da ditadura, os governos incentivaram e investiram capital para que a indústria televisiva crescesse e obtivesse uma grande infraestrutura – isto é, a televisão foi importantíssima para o desenvolvimento e integração do regime. Não é de se estranhar que a Rede Globo tenha sido a que mais se beneficiou com essas novas políticas, pois a

novela cresceu rapidamente, movida por uma combinação de diversos fatores, como relações amistosas com o regime, sintonia com o incremento do mercado de consumo, uma equipe de produção e administração preocupada em otimizar o

marketing e a propaganda, um grupo de criadores de esquerda vindos do cinema e do teatro (HAMBURGUER, 1998, p. 455).

Concomitantemente ao crescimento da televisão, a classe média também vivia aparentes melhorias, sendo que este novo meio “multiplicou as oportunidades de trabalho, permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançou as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo” e, ainda, “concentrou a renda a ponto de ampliar, em escola inédita no Brasil urbanizado, a distância entre o topo e a base da pirâmide social” (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 333). Enquanto vinha a possibilidade de mudança de seus televisores em preto e branco para os em cores, muitas famílias deixavam os descartados para a empregada.

Com atenção a esses aspectos, de maneira sutil, posto que habilidosa, Leilah marca as diferenças dessas mulheres: na linguagem, na maneira como falam, se portam ou como se vestem. Assim a empregada figura como forte contraponto à Berenice e sua filiação midiática. “Moça”, como é chamada, tem 21 anos, aparência gasta, varre o chão e organiza o espaço do ensaio. Para ela, nada mudou muito entre 1960 e 1978, por ser jovem e de classe menos favorecida; a única coisa que já sabemos é que cuidou de seus irmãos e que sua “filha menor já está no tanque” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 178) possivelmente para ajudar a família. Além disso, trabalhava em uma fábrica e, por ter reclamado de “ter hora pra uriná”, foi mandada embora (ASSUNÇÃO, 1978, p. 179). Ela vive para sua família e sua fala gira em torno deste núcleo: pai e filhos, que estão “com a vizinha, mas esperando eu”, e marido, que é “home forte. Macho. Mandão” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 190). Num momento em que no Brasil se discutiam a emancipação feminina, sua sexualidade e também a cidadania, colocando a mulher no mercado de trabalho, nas estruturas políticas e sociais, temos essa personagem que ainda vivia em torno de seus “chefinhos”. Como discursa Zézinha em determinado momento da peça, de maneira irônica, é “Uma Ilha! A mulher do povo é uma ilha sem salário mínimo, cercada de chefes por todos os lados!” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 190). Salta aos olhos a complexidade dessas personagens que se opõem e representam classes diferentes: Moça é claramente uma mulher de classe baixa, de pouca escolaridade e que sofre muito por sua condição; é uma mulher sem autonomia, cercada pelo núcleo familiar, do qual não é emancipada ou independente, trazendo esse importante contraste com Berenice (mas não só) a lume.

A mesma personagem, por outro lado, é responsável por todo o material disposto no cenário. É ela que carrega os itens de maneira gradativa e situa tudo numa típica cena de família de classe média, que é o núcleo dos valores reiterados num sistema admitido e repetido pela própria televisão. Com maestria, Leilah a constrói para fazer presentes materialmente os objetos da classe, tornando a cena mais perturbadora. O primeiro item, naturalmente, é uma televisão, depois um sofá, e, posteriormente, uma samambaia, identificados imediatamente por Berenice como elementos de uso da classe média: “Sofá e T.V. Família de classe média, não disse? Ai, meu Deus. Tem alguma coisa mais triste do que classe Média” – sendo a planta idêntica à que tem em casa:

BERENICE (surpresa) – Essa... essa... samambaia, o que faz essa samambaia aqui?
 MOÇA – Pra apresentação.
 CELCINHO – Claro... A floresta agora... Imitação do mundo dentro de um quadrado.
 BERENICE – Mas... se é classe média... bem... acontece que essa samambaia... (pausa) Saia logo com essa samambaia daqui, moça! Já! SUMA COM ESSA SAMAMBAIA! Essa samambaia é a “cara” da minha, Celsinho! Da que eu tenho na minha sala! É “igualzinha”! Nunca vi igual! É tão parecida! É a cara dela! É a cara! É a cara! (ASSUNÇÃO, 1978, p. 196).

Situadas Berenice e Moça, a respeito de “Malu” é importante destacar que a personagem de “17 anos. Vinda do interior de São Paulo. Mas já em fase de ‘atualização’” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 175), funciona como outro contraponto significativo aos “sobrevividos”. Além da diferença geracional em relação aos personagens mais velhos, Malu distancia-se também da realidade da empregada, porque é filha da classe média, usa “Roupa Lee”, “acessórios de boa qualidade”, embora ande “arrumada de forma ‘irreverente’” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 179). É “namorada” de Robertão “Crânio” Rodrigues, que tem “cinquenta anos. Mas muito recauchutado, quer aparentar bem menos” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 175), dado que funciona como uma problematização das relações de garotas muito jovens com homens mais velhos. Como contraface do namorado, na descrição, “Malu” tem “o olhar [...] de ingenuidade total. Entre a curiosidade e o vazio”, do que se pode subentender sua vulnerabilidade. Nesse relacionamento entre homem bem-sucedido e mulher bonita e jovem, muitos elementos podem ser colocados sob análise, como quando ela espera por Robertão para a gravação do comercial e ele a trata com certo desinteresse e tom professoral:

Entra Robertão, apressado. (Vestido à “GÊNIO-SPORT-CHIC”).
 MALU – (Vai beijá-lo). Oi, amor.
 Roberto afasta o rosto e dá um tapinha no bum-bum dela.

ROBERTO – Vamos logo, estou com pressa, a Martorano está me esperando.

[...]

MALU – Você está transando outra!

ROBERTO – Larga de onda menina, isto é só um ensaio, La-bo-ra-tó-rio! Tá?
(ASSUNÇÃO, 1978, 196).

Para além das relações de Malu e Robertão, os personagens que contracenariam com Berenice, sinalizando condutas opostas, são o já mencionado casal composto por Zézinha, que tem 28 anos, e Celcinho, “que também faz ‘bicos’, às vezes até leciona” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 175). O comportamento de Zézinha contesta os costumes e, em vários momentos de seus diálogos, apresenta o rompimento com o modelo burguês estabelecido para a época. É uma personagem politizada e apresenta falas que se ligam aos temas mais conflituosos para o feminismo: a situação da mulher como esposa e mãe, sua sexualidade, sua aparência para obedecer a um estereótipo e toda a cultura patriarcal. Zézinha viveu de maneira desbundada pelo mundo quando decidiu ir para o estrangeiro com o marido. Isso também é evidenciado quando Berenice fala de maneira irônica com Zézinha e Celcinho por não concordar com a ideia de que o trabalho de seu marido, Otávio, seja “coisa alienatória”, defendendo que se trata na verdade de “Cinema brasileiro” – muito embora seja a possível causa de sua “Crise de Consciência”:

BERENICE – Ué. Porquê? Tanto você quanto o Otávio já fizeram alguns trabalhos pro Robertão.

ZÉZINHA – Mas pra Martorano já é demais!

BERENICE – Ah, como o Otávio, você também acha que ela está metida em coisa (irônica) “alienatória”?

CELCINHO – Ah, o Otávio falou isso, é? E as Pornochanchadas dele? Por acaso são panfletos comunistas?

BERENICE – Cuidado com os rótulos, Celcinho... Ele faz cinema “brasileiro”, e não “Pornochanchadas”, “Cinema brasileiro”. O que ele faz e que é Brasil; malícia, sexo, futebol e mulher boa.

ZÉZINHA – É machismo.

BERENICE – Hê não vem não, “Rasgadora de sutiã”. Te preferia até, no fim de 60, (irônica) “Estudante-de-passeata, pelas Reformas-Universitárias e Liberdade-dos-jovens-da-Galáxia-toda”. Te preferia até hippie no começo de 70. Te preferia mesmo, aquelas coisas, do que isso aí de rasgadora de sutiãs, agora (ASSUNÇÃO, 1978, p. 184).

O repúdio aos comportamentos de identificação com ideário “pequeno-burguês” se fazia muito presente no período, em que se buscavam autonomia e possibilidades de viver livremente os desejos e pulsões sexuais. Além disso, a ideia de existir um mundo para além da vida familiar e doméstica, dos bons empregos, da independência financeira, de um carro-zero e de um aparelho de televisão, e até mesmo da atividade

política, ia na contramão do que é estabelecido como aspiração pelo sistema. Sobre isso, Almeida e Weiss (1998, p. 405) consideram que

[...] a busca da verdade pessoal, por meio da psicanálise, das drogas ou, no extremo, da vida em comunidades alternativas, podia ter uma conotação antiautoritária. No auge da ditadura, início dos anos 1970, “puxar fumo”, “viajar” ou “cheirar” não eram formas de gratificação dos sentidos, mas, à semelhança da revolução social, um modo de contestar – outro verbo característico da época – o conservadorismo da sufocante ordem política.

Incontáveis discussões sobre o período são travadas nos diálogos que envolvem o casal: classe média, repressão, segurança financeira, ditadura, “abertura-democracia-governo-do-povo-pelo-povo”, a formação de uma família, a situação da mulher na sociedade... até a chegada de Robertão, o Crânio, apressado para o ensaio daquilo que eles ainda não sabiam o que era: o comercial de um medicamento proibido nos Estados Unidos e pior que a Talidomida. O diretor do comercial entra em cena e procura posicionar cada personagem e suas ações. Nos instantes finais da peça, sabemos que Zézinha não fará mais a gravação e será substituída por Malu, a filha; Otávio liga no meio do processo para o estúdio também desistindo do papel e pedindo para deixar um recado até o fim: segundo Malu, “disse que ‘se foda’ a Berenice, ao Robertão e principalmente a Martorano e toda a gente dela” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 198); Robertão substitui Otávio na cena e é o pai de família; Moça segura uma bandeja e é a empregada; e Berenice continua sendo a mãe, indignadíssima, pois terá que “VENDER ESTE VENENO” para si, e ainda terá como testemunha sua samambaia: “OLHANDO AÍ, DE FRENTE! COM A MINHA SAMAMBAIA ME ESPIANDO AÍ! NA MINHA CARA!” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 199).

O final da peça é desnorteador, e todos acabam ironicamente representando sua própria classe, a classe em que se incluem no momento da ação, e estampando a desolação quanto àquilo que fazem para sobreviver. Com os atores posicionados em suas funções, uma voz aparece no microfone e começa a dirigir a cena, gravando – trata-se da voz de Martorano. Quando os holofotes se acendem, os personagens cantam um *jingle* e o pedido é para que estejam sempre de sorriso aberto:

MALU (sorri) – GIIIIIIIIIIZZZZZZZZZZ!
 ROBERTO – (canta, mecanicamente) “Sorriso aberto, povo varonil...”
 BERENICE – (completa) Com Morfinex “Nosso-céu-de-anil”. (dependendo, a palavra “Morfinex” poderá ser trocada por “Euforex”, “Democracex”, ou “Disrritmiex”, etc...)
 CELCINHO – Sorriso aberto, povo varonil...
 MALU – (animada) Com “Morfinex”, “Nosso-céu-de-anil”.

TODOS – (sorriso “feliz”) SORRISO ABERTO POVO VARONIL
 TODOS – COM “MORFINEX” “NOSSO-CÉU-DE-ANIL”. SORRISO ABERTO
 POVO VARONIL. COM “MORFINEX” “NOSSO-CÉU-DE-ANIL” (ASSUNÇÃO,
 1978, p. 201).

Sabendo que se tratava de um medicamento pior do que a talidomida, droga utilizada contra náusea, enjoo e insônia, que causou consequências terríveis para fetos por conta do desconhecimento de seus efeitos, possuindo também ação hipnótica e sedativa, temos a sensação de que estamos assistindo aos efeitos bestiais de “Morfinex” a partir de seu *jingle* de venda. Esses efeitos, talvez, servissem para amortecer e tranquilizar a inquietude dos personagens, visto que a “euforex” e a “democracex” não eram “sintomas” naturais e recorrentes entre os indivíduos. A alegria dissimulada e disseminada no convite ao “povo varonil” para saudar uma de nossas belezas (“nosso-céu-de-anil”) se encontra com uma forma de ignorar os horrores sociais antes discutidos, e que agora já estavam amortecidos pelo efeito analgésico do remédio, que é considerado um verdadeiro veneno. É assim que, “sorrindo arregalado”, alegoricamente os personagens encerram a peça repetindo o *jingle*, “como se ‘não pudessem’ parar de cantar”, como “bezerros (ou bobos-da-corte), cantando, patéticos, cantando, até que se feche a cortina”: “SORRISO ABERTO POVO VARONIL / COM MORFINEX ‘NOSSO-CÉU-DE-ANIL’” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 202).

Considerações finais

Para entender a dramaturgia que surgia na virada dos anos 1970, é preciso considerar os processos de modernização conservadora, individualização e repressão que viviam os indivíduos em geral. Simultaneamente, a dramaturgia feminina que começa a tomar corpo, coloca em sua reflexão crítica todos esses desdobramentos e oferece matéria histórica e dramática muito preciosa. Leilah Assunção, além de privilegiar o lugar da mulher na sociedade em sua dramaturgia, aspecto presente em inúmeras peças da autora, busca lançar a problemática humana e social, assim como a atividade ideológica massacrante da mídia televisiva, traços marcantes que são encontrados em “Sobrevividos”. É notável a forma como a dramaturga busca significar em toda a peça a situação em que se inserem a história pessoal dos indivíduos e a relação que mantêm com o autoritarismo político e patriarcal que os cerca (um talvez mais nítido que o outro), fazendo com que se tome consciência de que esses processos eram tão nocivos e alienantes e, assim, colocando em conflito e tensão – sob perspectiva

evidentemente crítica e predominantemente irônica – as manifestações e atuações desses sujeitos.

Referências

ALMEIDA, M. H. T. de; WEIS, L. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 319-409.

ANDRADE, A. L. V. de. Leilah Assunção: Quatro décadas de um teatro da mulher. In: ANDRADE, A. L. V. (Org.). *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 394-398.

ASSUNÇÃO, L. Sobrevividos. In: ESCOBAR, C. H. et al. *Feira Brasileira de Opinião*. Organização de Ruth Escobar. São Paulo: Global, 1978, p. 175-202.

DUARTE, C. L. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*. Vol. 17, n. 49, p. 151-172, dez. 2003.

ESCOBAR, R. Apresentação. In: ESCOBAR, C. H. et al. *Feira Brasileira de Opinião*. São Paulo: Global, 1978, p. 7-8.

GARCIA, S. A dramaturgia dos anos 1980/1990. In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do teatro brasileiro, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; Sesc-SP, 2013, p. 301-331.

HAMBURGUER, E. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano. In: SCHWARCZ, L. M. (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 439-488.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

PONTES JR., G. R. *Dramaturgia brasileira contemporânea: uma retórica do impasse*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. Prefácio em forma de peça. In: ESCOBAR, C. H. et al. *Feira Brasileira de Opinião*. São Paulo: Global, 1978, p. 09-24.

VINCENZO, E. C. de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Souza. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.