

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL**

CAROLINA MATTOS MARQUES

**MULHERES ALÉM DA CENA: o Teatro Moderno Brasileiro  
através de Cacilda Becker e Leilah Assumpção**

Niterói  
**2021**

CAROLINA MATTOS MARQUES

**MULHERES ALÉM DA CENA: o Teatro Moderno Brasileiro  
através de Cacilda Becker e Leilah Assumpção**

Monografia apresentada ao Curso de  
Produção Cultural como requisito parcial para obtenção  
do título de bacharelado em Produção Cultural.

Professora orientadora: Martha de Mello Ribeiro

Niterói  
2021



Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M357m Marques, Carolina Mattos  
Mulheres Além da Cena : O Teatro Moderno Brasileiro  
através de Cacilda Becker e Leilah Assumpção / Carolina  
Mattos Marques ; Martha de Mello Ribeiro, orientadora.  
Niterói, 2021.  
60 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção  
Cultural)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e  
Comunicação Social, Niterói, 2021.

1. Mulheres do Teatro Brasileiro. 2. Cacilda Becker. 3.  
Leilah Assumpção. 4. Teatro Moderno Brasileiro. 5.  
Produção intelectual. I. Ribeiro, Martha de Mello,  
orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de  
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

## ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao décimo terceiro dia do mês de Outubro de 2021, às onze horas, realizou-se de forma remota (online), excepcionalmente, em conformidade com a Decisão Nº. 100/2020 de 21/05/2020, do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal Fluminense, a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado “**Mulheres Além da Cena: O Teatro Brasileiro através de Cacilda Becker e Leilah Assumpção**”, apresentado por **Carolina Mattos Marques**, matrícula 116033012, sob orientação do(a) Prof(a). Dr(a). Martha de Mello Ribeiro.

A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

1º Membro (Orientador(a)/Presidente): Dr<sup>a</sup>. Martha de Mello Ribeiro

2º Membro: Dra. Tetê Mattos

3º Membro: Dra. Jussilene Santana

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):

Aprovado

Reprovado

Com nota final após arguição: 10.0

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:

Presidente da Banca

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Cláudia e Sergio, pelo apoio silencioso de todos os dias. Por investirem na minha educação e proverem privilégios que me permitiram escolher e aprofundar minha formação a partir dos meus próprios interesses.

À UFF e ao Colégio Pedro II, instituições que me formaram para além do ensino. Eu não seria quem eu sou se não fosse pela educação emancipatória, pública, gratuita e de qualidade inquestionável que tive acesso.

À professora Martha Ribeiro, que, mesmo sem nem me conhecer pessoalmente, aceitou o convite de me orientar, me abrindo ao universo de pesquisa em teatro que, até então eu só namorava de longe, e por sempre me lembrar que esse trabalho ainda não é uma dissertação de mestrado.

À CAL e à Catsapá, escolas da minha vida, por promoverem encontros e reencontros com o palco e o caminho que, por mais que eu tentasse, jamais consegui me desviar.

A Lucia Lima e Edna Rangel, as mulheres da minha vida. Todas as minhas conquistas serão sempre dedicadas a vocês.

A Luísa Giesteira e Guilherme Marques, meus melhores amigos, pela parceria de sempre. Por me ensinarem a ter calma mesmo na tormenta, e serem minhas âncoras durante toda a vida.

À patotinha de migUFFs e aos meus amigos CALsadores, por compartilharem de minhas jornadas, com a leveza, cooperação e gargalhadas que os surtos universitários precisam.

A todos os artistas e professores que cruzaram comigo ao longo dos caminhos e seguem me inspirando, os amigos e os ídolos. Não é fácil trabalhar com arte e educação no Brasil, e ainda sim, cá estamos nós. Não cederemos. Seguimos porque precisamos, porque acreditamos.

E ao Teatro, por escancarar todas as minhas certezas e quase sempre transformá-las em dúvidas. Por todas as inquietações e o eterno aprendizado. Por me atravessar com tanta potência e me dar forças para resistir, sempre. Pelo tanto que sou, e o quanto posso ser. Eu seria uma pessoa pior se fizesse qualquer outra coisa.

## **RESUMO**

Esse trabalho tem o objetivo de reforçar a importância de grandes mulheres e suas contribuições para o teatro moderno brasileiro. Através da pesquisa biográfica da atriz Cacilda Becker e da dramaturga Leilah Assumpção, traçar uma linha do tempo, trazer à tona e analisar pontos marcantes de suas trajetórias, principalmente no que diz respeito à militância e ao discurso pela resistência das artes e liberdade de expressão.

**Palavras-chave:** mulheres de teatro; Cacilda Becker; Leilah Assumpção; militância; discurso; teatro moderno brasileiro;

## **ABSTRACT**

This research aims to reinforce the importance of great women and their contributions to the modern Brazilian theatre. Through the biographical research of the actress Cacilda Becker and the playwright Leilah Assumpção, draw a timeline, bring up and analyze important points of their trajectories, mainly regarding militancy and discourse for the arts resistance and freedom of expression.

**Key words:** Women of theatre; Cacilda Becker; Leilah Assumpção; militancy; discourse; modern Brazilian theatre;

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Dirce, Alzira, Cacilda e Cleyde; 1926, Rio Claro, SP.....	15
<b>Figura 2</b> - A jovem Cacilda dançando na praia de Itanhaém; 1938, Itanhaém, SP.....	17
<b>Figura 3</b> - Cacilda Becker em Pega Fogo, 1950.....	22
<b>Figura 4</b> - Cacilda Becker, trajando Dior, acompanhada por Walmor Chagas, chegando ao DOPS; 08/05/1964, São Paulo, SP.....	28
<b>Figura 5</b> - Cacilda Becker, presidenta da Comissão Estadual de Teatro, e representantes da classe artística na 1ª Feira Paulista de Opinião, 1968 .....	30
<b>Figura 6</b> - Fernanda Montenegro, Ruth Escobar, Odete Lara, Augusto Boal e Cacilda Becker, na devolução do Prêmio Saci; junho/1968, São Paulo, SP.....	31
<b>Figura 7</b> - Cacilda Becker em Esperando Godot, vestida de Estragon, o último personagem que interpretaria; Abril/1969, São Paulo, SP .....	33
<b>Figura 8</b> - Leilah recebendo o diploma do curso Normal, dado pelo próprio pai, o professor Salvador de Almeida Assumpção, 1959 .....	37
<b>Figura 9</b> - Leilah e Antônio Bivar em Londres, 1970 .....	39
<b>Figura 10</b> - Leilah, em 1968, desfilando uma criação do estilista Dener .....	41
<b>Figura 11</b> - Marília Pêra e Paulo Villaça em Fala Baixo Senão Eu Grito, 1969.....	45
<b>Figura 12</b> - Leilah Assumpção fotografada por Vânia Toledo .....	49

## SUMÁRIO

<b>PRÓLOGO</b> .....	<b>10</b>
<b>CACILDA BECKER</b> .....	<b>14</b>
A GRANDE DAMA DO TEATRO BRASILEIRO .....	18
CACILDA MILITANTE .....	25
VIVA CACILDA BECKER! .....	34
<b>LEILAH ASSUMPCÃO</b> .....	<b>36</b>
DRAMATURGA .....	41
UM TEATRO DA MULHER.....	49
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>51</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>55</b>

## 1. PRÓLOGO

Ao longo dos anos em que estive cursando a graduação em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense, me encontrei com um vasto universo de possibilidades de estudos e reflexões dos mais diferentes espectros da área que escolhi estudar. Mesmo com a variedade de interesses despertados, ao me ver com a necessidade de definir um tema para a minha pesquisa de conclusão de curso, a escolha foi fácil, e até meio óbvia: vou falar de Teatro.

Tem um pouco mais de 13 anos que fiz minha primeira aula de teatro e entendi que meu caminho seria em cima de um tablado. Hoje eu sou atriz, formada pela Casa das Artes de Laranjeiras e entendo que essa minha certeza vai além do meu ofício, em cena e na coxia - teatro é meu universo de pesquisa. A escolha de cursar Produção Cultural, inclusive, se deu justamente pela busca de ampliar minha atuação, em todos os sentidos da palavra, na área, e permitiu muitos atravessamentos e perspectivas complementares ao longo da minha formação. Logo, tudo o que se desenvolve aqui parte de um ponto de vista extremamente pessoal, a partir das minhas próprias trajetórias, enquanto atriz, produtora e mulher de teatro.

Alguns estudiosos dizem que a origem do teatro brasileiro se dá com a chegada dos portugueses colonizadores, quando os jesuítas, com destaque para o padre José Anchieta, faziam uso do mesmo como uma forma de ensinar e doutrinar os povos originários, apresentando-os aos valores cristãos. Outros, acreditam que seu verdadeiro mito fundador seria do ano de 1719, com a inauguração do primeiro edifício de teatro, a Casa da Ópera, em que eram apresentados espetáculos de fantoches. E por fim, outros que entendem a criação da primeira companhia de teatro formada apenas por atores e atrizes brasileiros, sob o comando de João Caetano, como seu marco inicial. Essa discussão é importante porque entende-se, aqui nesta pesquisa, o teatro brasileiro enquanto aquele que não só acontece no país, mas que é feito com características nacionais, dialogando profundamente com os diferentes momentos da sua história e questões do setor cultural. Além disso, o período aqui abordado é o do chamado teatro moderno brasileiro, inaugurado no final da década de 1930 com o TEB (Teatro do Estudante do Brasil) e prossegue com Os Comediantes e o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia).

A escolha de falar sobre mulheres me surgiu, além da minha aproximação e identificação com pautas do feminismo interseccional, em um incômodo em sala de aula. Estava na CAL, assistindo à disciplina de História do Teatro Brasileiro I, quando o professor disse que há uma narrativa que apresenta nosso teatro enquanto um matriarcado - por



definição, um regime social em que a autoridade e o poder são exercidos a partir da figura feminina. Nesse sentido, é uma versão que enxerga o lugar de mando da cena teatral nacional centrado nas mulheres. Meu incômodo se dá justamente por não enxergar a concretização desse “matriarcalismo”: muito pelo contrário, vejo que no teatro, assim como na sociedade brasileira, o machismo é estrutural e estruturante, enraizado na cultura e no imaginário nacional. Mesmo nesse momento em que as artes cênicas perdem incentivo pelas inovações tecnológicas, como o sucesso do cinema, da televisão e das plataformas de streaming, dificilmente nomes como Nelson Rodrigues, Ariano Suassuna, Augusto Boal, Zbigniew Ziembinski, Millôr Fernandes, João Caetano, Procópio Ferreira, Martins Penna serão esquecidos. Entretanto, mulheres como Itália Fausta, Maria Jacintha, Dulcina de Moraes, Maria Della Costa, Ruth Escobar, Alda Garrido, Miriam Muniz, Lélia Abramo, entre tantas outras, são cada vez menos reverenciadas. Como o teatro brasileiro seria um matriarcado, se suas mulheres não são reconhecidas enquanto fundamentais em sua construção?

Foi a partir desse questionamento que comecei a sentir a necessidade de aprofundar meus estudos sobre essas tantas mulheres, e a ideia de contestar isso que chamei de “mito do matriarcado”. Para isso, a maneira que encontrei foi a de justamente buscar realçar a importância dessas figuras que contribuíram tanto para a nossa cena teatral, seja em cena, em performances grandiosas e brilhantes, seja desempenhando outras funções em um espetáculo – diretoras, empreendedoras, empresárias, produtoras, dramaturgas – ou até mesmo indo além, pensando nas contribuições sociais, na luta pela regulamentação e reconhecimento do ofício de se ser artista. Tudo isso, indo contra o machismo estrutural que rege nossa sociedade – basta lembrar que até os anos de 1970, as atrizes tinham que ser registradas na polícia federal e recebiam a chamada “carteirinha de prostituta” para poder circular desacompanhadas e trabalhar em horários alternativos<sup>1</sup>. Se, por um lado, mudanças significativas ocorreram na sociedade brasileira ao longo do século XX, no que diz respeito aos direitos femininos, refletindo-se na possibilidade de mulheres participarem de forma mais efetiva no fazer teatral, estas ainda não dispunham da voz de se colocar enquanto sujeitas, com interesses e questões pertinentes. São mulheres que, ainda que conseguissem ocupar um lugar privilegiado visível, sobretudo nos palcos, seguiam condicionadas à uma existência limitada ao universo masculino nos debates, posturas e escolhas.

Logo, a proposta desta pesquisa é reforçar a importância dessas mulheres de teatro, levantando pontos relevantes de suas trajetórias, analisados sob a minha própria perspectiva,

---

<sup>1</sup> Fato aprendido em sala de aula, e reforçado na biografia de Cacilda Becker: Fúria Santa, página 135.

em suas diversas contribuições para a história e o movimento teatral brasileiros. O primeiro impasse foi o de justamente definir quais seriam as sujeitas centrais deste trabalho, uma vez que conforme avançava nas primeiras leituras, nomes incríveis surgiam, e o recorte que precisava ser cada vez mais “enxugado”, parecia só aumentar. Temos, em nossa história, uma lista infindável de grandes mulheres, quase personagens, de tamanha relevância que acabaram ficando perdidas, apagadas, silenciadas ou diminuídas no fluxo da linha do tempo até os dias de hoje. Por fim, partindo do princípio que assumi, de que este trabalho não deixa de ser uma extensão de mim mesma, enquanto me entendo atriz e produtora e encerro essa primeira etapa de minha formação, me fez sentido que o critério de escolha das sujeitas desta pesquisa não fosse diferente. Acabei por elencar duas enormes mulheres que de formas distintas me despertaram aproximações e curiosidades urgentes demais para que ficassem “para uma próxima.” A atriz Cacilda Becker e a dramaturga Leilah Assumpção.

A escolha de falar de Cacilda me veio acompanhada de um receio: durante todos os anos nas salas de aula de teatro, o nome da artista sempre vinha à tona, mencionada e já reconhecida como uma das grandes de nossa história. Fiquei me perguntando se seria uma escolha óbvia demais, por ser uma atriz consagrada, uma vez que meu objetivo fundamental era justamente o de resgatar mulheres apagadas. Mas quanto mais lia, mais voltava a pensar nela: pela vontade de fazer minha própria reverência a uma das minhas maiores referências, mas não apenas. Cacilda Becker foi, indiscutivelmente, uma das maiores dos nossos palcos, mas além das performances em cena, foi também uma das grandes líderes da classe artística, nos movimentos pela regularização e reconhecimento da profissão e principalmente na luta contra a repressão e pela liberdade de expressão durante os primeiros anos da ditadura militar. São camadas da sua personalidade que jamais poderiam me passar batidas, tanto pelas análises interessantes que podem ser feitas pelo contexto em que estavam inseridas, quanto pelos inegáveis paralelos que podem ser traçados com a realidade caótica que vivemos hoje. Era impossível não falar de Cacilda, porque como ela mesma afirmava, todos os teatros são seu teatro.

Leilah Assumpção, por outro lado, é um nome que eu pouquíssimo conhecia. Foi uma sugestão dada pela minha orientadora, professora Martha Ribeiro, adensada por uma aula da disciplina Estruturas e Desestruturas no Teatro: a Representação da Mulher na Dramaturgia Ocidental, ministrada por ela, que teve como convidada a professora Esther Marinho Santana, justamente sobre a autora. A razão para este desconhecimento, acredito, é que se no geral as mulheres do teatro costumam ser apagadas, as dramaturgas então nem chegam a receber algum destaque – quantas peças escritas por mulheres você conhece? Leilah me foi uma

grande descoberta, uma personagem interessantíssima de se estudar e principalmente de se ler. Viva até hoje, a integrante da chamada geração de 69 e da “nova dramaturgia brasileira” traz em sua escrita características inovadoras para a época, contestando a realidade social e política enquanto dialoga com a subjetividade e o confessionalismo. Leilah, em sua trajetória de ex-modelo manequim até a consagração como dramaturga, sofreu com o machismo e foi desacreditada antes mesmo de fazer sua estreia. Grandes reflexões que podem ser feitas a partir de suas obras, pouco reconhecidas e inclusive censuradas, pela forma como estas buscam aprofundar e ressignificar os perfis estereotipados de feminilidade estabelecidos por essa sociedade machista, estamental e colonial.

Apesar de serem nomes conhecidos, Cacilda e Leilah ainda são pouco reconhecidas enquanto estruturantes e fundamentais para o estabelecimento do Teatro Moderno Brasileiro. As duas mulheres escolhidas e suas trajetórias vão ser melhor exploradas nos capítulos a seguir, esmiuçando o que me saltou aos olhos enquanto lia suas biografias, e que pretendo analisar, a partir de minhas impressões, sobre pilares que me parecem fundamentais: a militância e o discurso. Além de analisá-las individualmente, pretendo cruzar pontos em comum ao longo de suas vidas na arte, mesmo em momentos diferentes. Leilah fez sua estreia justamente no ano em que Cacilda prematuramente deixa os palcos, o que ainda permite que, através delas, seja possível traçar um panorama do teatro brasileiro, desde sua renovação pelo processo de renovação dos anos 1940, até a contemporaneidade.

Como já disse, elas são apenas duas em meio a tantas mulheres fantásticas que poderiam ser citadas e devem ser reverenciadas ao longo de nossa história, até a atualidade. Foi quase uma frustração saber que jamais daria conta de todas elas, mas gosto de pensar neste trabalho como apenas um ponta a pé inicial, o aquecimento antes de se realmente entrar em cena, para o espetáculo, a pesquisa, que pretendo desenvolver ao longo dos anos futuros. Por todas que vieram antes de mim, que me permitiram chegar até aqui; por todas que ainda virão, com a esperança de dias melhores, e munidas de quem não podemos esquecer.

## 2. CACILDA BECKER

Apesar de não ter esta pretensão, não posso fugir do forte viés biográfico que minha pesquisa apresenta. Para aprender Cacilda, tive como base a obra de Luís André do Prado, *Cacilda Becker - Fúria Santa*, muito completa e profundamente debruçada sobre toda sua vida, da onde retirei inclusive trechos de entrevistas e depoimentos da atriz, fazendo as referências que no livro constam. Uma vez levantados os pontos que me interessaram, acrescentei referências de outras bibliografias, como o volume *Cacilda Becker: Uma Mulher de Muita Importância*, integrante da Coleção Aplauso do Estado de São Paulo e o capítulo sobre a atriz em *A Mulher e o Teatro Brasileiro do Século XX*. Escrevo na intenção, então, de aludir os tópicos de sua vida que me chamaram a atenção ao longo das leituras, para a partir deles, seguir para as análises que quero fazer.

Cacilda Becker Yaconis nasceu no dia 6 de abril de 1921, na cidade de Pirassununga, interior do estado de São Paulo. Foi a mais velha dentre as três irmãs, em uma família simples de descendentes de imigrantes, alemães pelo lado da mãe, e italianos pelo pai. Cacilda não teve uma infância fácil, muito devido ao casamento conturbado dos pais. Edmundo Iaconis era um homem antigo, autoritário, machista e violento. Se por conta da profissão de caixeiro-viajante já passava muito tempo longe de casa, a mesma servia de pretexto para longos momentos de ausência e casos extraconjugais. Já Alzira Becker era, nas palavras da própria filha<sup>2</sup>, uma mulher irrealizada, limitada ao papel de mãe e esposa submissa. Ficaram juntos por 11 anos de muitas idas e vindas, em que episódios de violência eram intercalados com prelúdios de mimos e sofisticação, até que, em 1930, Edmundo, depois de um longo período de sumiço, decidiu ir definitivamente embora, viver com outra mulher, deixando Alzira com Cacilda, Dirce e Cleyde.

Um banquinho de quatro pernas. Essa passou a ser a definição do núcleo familiar de Cacilda, dada pela própria Alzira. Juntas, mãe e filhas, as quatro mulheres enfrentaram vários momentos de dificuldade, tendo até que realizar pequenos roubos, ocasionalmente, para poder comer. Alzira teve de começar a dar aulas, professora formada pela escola normal que era, mesmo sem ter, até então, exercido a profissão por conta do cerceamento do marido e encarou muitos preconceitos por ser separada, em uma época em que mulher sem marido era marginalizada.

---

<sup>2</sup> Em depoimento dado pela atriz ao MIS - Museu da Imagem e do Som, no ano de 1967, São Paulo, SP

Este trecho inicial de sua vida, apesar de ainda longe dos palcos, me foi muito interessante para entender o ponto de partida de Cacilda. As dificuldades passadas ainda bem jovem, assim como o necessário amadurecimento precoce, ainda mais exigido pela posição de primogênita, contribuem para a compreensão de toda potência, uma das características primariamente reconhecidas na atriz, “uma mulherzinha com uma força fora do comum”, como definiu Maurice Vaneau<sup>3</sup> (PRADO, 2002, p.448), diretor belga com quem trabalharia. Além disso, a importância e influência que a figura de sua mãe deve ter tido para as filhas, principalmente enquanto mulher, ao romper com a estrutura patriarcal imposta pela sociedade e exercer sua liberdade individual. Sozinha, profissionalizada, sem nenhum tipo de prestígio, Alzira foi um exemplo de garra, fazia de tudo pelas filhas, disposta até a se prostituir se fosse necessário para garantir seu sustento e educação. Nas palavras de Cacilda<sup>4</sup>: “Minha mãe é de caráter dócil, submisso com relação ao caminho que deve seguir. Por outro lado, sente amor violento, de onça, em relação aos filhos.” (PRADO, 2002, p.72)

Imagem 1 - Dirce, Alzira, Cacilda e Cleyde; 1926, Rio Claro, SP



PRADO, 2002, p.56

Outra grande importância de Alzira na trajetória da filha foi ter sido uma grande incentivadora do gosto pelas artes, desde cedo. Gostava de escrever, colocava discos para tocar no pequeno gramofone que tinham e ensinava a filha a dançar, o primeiro encantamento artístico de Cacilda. Além disso, quando a primogênita já dava os primeiros passos na

---

<sup>3</sup> Em entrevista a Luís André do Prado, gravada em 16/05/1996, São Paulo, SP.

<sup>4</sup> Entrevista dada a Sábato Magaldi: *Memória: Confissões de Cacilda Becker*, publicada pela revista *A Cigarra*, São Paulo, edição de julho de 1959 e reproduzida em *Vozes Cultura*, São Paulo, vol.88/Ano 88, Vozes, 1994.

carreira artística, Alzira recebia seus amigos boêmios, intelectuais da classe em sua casa e dava liberdade para a filha circular livremente por esses espaços e redes. A atriz resume muito bem sua importância<sup>5</sup>:

Tive uma mãe excepcionalmente inteligente, com todas as qualidades e os defeitos que a inteligência traz. Os primeiros passos de dança, os primeiros gestos, o despertar para a beleza, tudo foi feito por ela, propositadamente. Mamãe fez de mim quase um homem. Não fez de mim sua companheira, mas seu companheiro. Viu em mim o chefe da casa. Como filha de protestantes, vivia amedrontada e de mamãe herdei o medo. Eu vivi sempre com medo e fazendo de conta que não tinha. Medo esse que, cedo, tive que vencer. (PRADO, 2002, p.72)

A influência artística de Alzira logo surtiria efeitos. Foi ainda em Pirassununga, quando Edmundo partiu e o “banquinho de quatro pernas” voltou para sua cidade natal, abrigadas no quarto dos fundos da casa dos conservadores e protestantes avós maternos. Cidinha, aos nove anos, fez sua estréia nos palcos no Festival da Escola de Instrução Militar, dançando um número chamado *A Morte da Borboleta*, cujos ensaios e figurinos foram feitos pela mãe. Seu bailado “de invenção própria” fez sucesso na cidade, escolhido pelo jornal local como ponto alto da noite, e Cacilda foi profetizada a ser uma grande artista. Já em Santos, para onde se mudaram por conta do trabalho de Alzira e da escolaridade das meninas, Cacilda foi aprovada para começar o curso ginásial, e lá encontrou mais uma incentivadora: a professora de música Oraidia Amaral, que convidou a aluna para se apresentar na festa de encerramento da escola, no ano de 1935. A *Dança Ritual do Fogo*, que viria a ser seu carro chefe, fez tanto sucesso que ela e as irmãs foram oferecidas bolsas de estudo para terminar o colégio. A então dançarina, sem técnica alguma mas sempre original, interpretando as músicas e bailando ao seu jeito, começou a acumular admiradores, mais ou menos na época em que fora apresentada a Isadora Duncan<sup>6</sup>, com quem muito se identificou. Assim como Cacilda, a bailarina vinha de uma família pobre, enfrentou dificuldades, mas encantava a todos com suas danças livre de técnica, se apresentando sempre descalça, de cabelos soltos e com túnicas esvoaçantes, estética que a atriz também usava.

---

<sup>5</sup> Em *Incurso de Van Jafa a um Diário Íntimo: Cacilda Becker na Primeira Pessoa do Singular*. Trechos selecionados pelo jornalista Van Jafa do diário pessoal da atriz, publicado pela revista *Cláudia*, São Paulo, edição de 1964.

<sup>6</sup> Isadora Duncan (1877-1927) foi uma bailarina e coreógrafa americana, reconhecida como pioneira de um estilo de dança livre das técnicas exatas do ballet clássico.

Figura 2 - A jovem Cacilda dançando na praia de Itanhaém; 1938, Itanhaém, SP



PRADO, 2002, p.91

Cacilda passou anos se dedicando à dança, participou de espetáculos, ficou conhecida dentre a classe artística e intelectual santista. Entretanto, sua performance e figurino escandalizavam a sociedade da época, e sua família, para quem dava tudo o que ganhava, continuou cada vez mais excluída. Não bastasse a separação da matriarca, e os namorados que tivera, que garantiam sua difamação, Cacilda não se enquadrava no tipo “boa moça”, e não era bem vista pelas famílias burguesa, o que colaborou ainda mais para o isolamento, seu e de suas irmãs.

Desta época vale ressaltar ainda uma reparição do pai, Edmundo, que assistiu a uma de suas apresentações, e no final a recebeu com uma espécie de ultimato, que Cacilda comentou em relato à Revista Cláudia, em 1964:

Meu pai me viu dançando. Apesar de duvidar de minhas qualidades artísticas, me aplaudiu com entusiasmo e a primeira coisa que me disse foi esta: arte ou casamento. Eu tinha 14 anos quando ele me pôs esse problema. (...) Não que seja mais importante ser uma boa esposa do que uma bailarina. Mas quando se é uma bailarina não se pode ser uma boa esposa, no sentido burguês da palavra. (PRADO, 2002, p.84)

Já em 1940, Cacilda, aos 19 anos, parecia já ter atingido seu auge possível na carreira de dançarina. Foi Miroel Silveira<sup>7</sup>, um intelectual encantado pelo talento da moça, um amigo, que viria a ser uma das pessoas mais fundamentais de sua trajetória artística que a alertou: “Você está dançando Cacilda, mas vai dançar sozinha pelo resto da vida; para que alguém possa vê-la, você vai ter que descobrir o teatro.” (2002, p.120) Becker teve de ceder, por entender que pouco poderia progredir no segmento, pela falta de formação na técnica

---

<sup>7</sup> Miroel Silveira (1914-1988) foi um crítico, diretor e ensaiador, tradutor e professor de teatro brasileiro.

clássica. Ela, em depoimento ao MIS (1967) conta: “Eu deveria abdicar e não me desperdiçar como artista; teria que trocar de arte...” (PRADO, 2002, p.84) E foi assim que Cacilda conheceu o Teatro.

## 2.1 A GRANDE DAMA DO TEATRO BRASILEIRO

Foi também através de Miroel que Cacilda fez sua estréia, substituindo uma atriz de última hora, na montagem de *3200 Metros de Altitude*, feita pelo Teatro do Estudante do Brasil<sup>8</sup> sob a direção de Maria Jacintha<sup>9</sup>. Sem nunca ter assistido a uma peça de teatro na vida, a jovem de 19 anos chegou sozinha ao Rio de Janeiro com a coragem de tentar uma nova profissão. Era um momento propício: o teatro brasileiro dava sinais de entrar em um processo de renovação, tardiamente influenciado pelo movimento modernista de 1922, no qual os grupos amadores teriam papel fundamental. Cacilda reconhece, ainda nos ensaios, que leva jeito para a coisa e manda cartas empolgadas à mãe e às irmãs. Ainda em 1941, após a temporada de estreia e de fazer mais uma substituição na peça *Dias Felizes*, Cacilda assina seu primeiro contrato com a companhia do ator Raul Roulien<sup>10</sup>, desfazendo o primeiro combinado que fizera, de ingressar à companhia Dulcina-Odilon.

Naquele momento, o teatro brasileiro dava os primeiros sinais de que precisava se modernizar. Ainda assim, a companhia de Raul Roulien trabalhava em moldes ainda antiquados: o palco era dividido em nove, entre as linhas de superior (fundo), médio (meio) e inferior (frente) e as colunas esquerda, centro e direita, sendo o centro médio o lugar de destaque reservado para a estrela da companhia. O elenco não recebia o texto inteiro, apenas as suas próprias falas e as deixas que viriam antes para serem memorizadas. Por conta da dificuldade de decorar e até mesmo, do entendimento das peças, os atores ainda contavam com o ponto: uma pequena abertura coberta, em uma espécie de caixa, no palco em que alguém, com o texto em mãos, soprava a próxima fala a ser dita. O repertório de Roulien era, também, muito pouco inovador: basicamente textos estrangeiros traduzidos e adaptados. Sobre sua estreia profissional, o crítico Mário Nunes em sua coluna para o *Jornal do Brasil*<sup>11</sup> elogia Cacilda, chamando a atenção para a necessidade da atriz de cuidar da voz, da dicção e

---

<sup>8</sup> Fundado por Paschoal Carlos Magno, o TEB foi um grupo de atores amadores muito importante para o início do processo de modernização do teatro brasileiro.

<sup>9</sup> Maria Jacintha (1906-1994) foi diretora, dramaturga, crítica, escritora, ensaísta, tradutora e professora de teatro. Foi pioneira na ocupação de espaços masculinos do teatro por mulheres, com enormes contribuições em seu movimento de renovação, apesar de muito apagada pela história.

<sup>10</sup> Raul Roulien (1905-2000) foi um ator e diretor de cinema e teatro brasileiro, e um dos primeiros a trabalhar em Hollywood.

<sup>11</sup> Mário Nunes em sua coluna Teatro do *Jornal do Brasil*. 15/03/1941, Rio de Janeiro.



da respiração, crítica que receberia muitas vezes ao longo de sua carreira. Em *Confissões de Cacilda Becker*, publicada anos mais tarde, em 1959, a atriz resgata:

(...) até então, havia dançado muito. Estava acostumada ao gesto. A palavra ainda não adquirira significado. No colégio não consegui nunca dizer um soneto. Minha dificuldade era a de enfrentar a palavra. Não me parecia problema o domínio corporal. A palavra e a voz foram uma conquista árdua em meu caminho. (VARGAS, 2013, p.41)

Como muito bem assinala Luís André do Prado, na biografia da atriz, “Não era fácil, naquele tempo, encontrar jovens talentosas e atraentes que se dispusessem a uma carreira de atriz, profissão condenável a moças de boas famílias.” (PRADO, 2002, p.135) Muitas mulheres, ao optar pelo teatro, precisavam deixar as famílias de lado, o que era considerado um escândalo. Além do já citado registro de atrizes junto com prostitutas feito pela polícia, sem nenhuma diferenciação, algumas realmente acabavam precisando da rua para se sustentar, tamanha a precariedade da profissão. Para outras, ainda mais importava o que faziam fora de cena do que sobre o palco, precisando ter algum homem que as pudesse sustentar, ou com quem precisasse dormir, para permanecer empregada.

Ao final de seu contrato, em 1942, Cacilda retorna para Santos, já com experiência teatral e colecionando alguns elogios da crítica, onde passa a trabalhar, por alguns meses, em uma seguradora. Mais ou menos na mesma época em que começou seu namoro com Tito Fleury Martins, jornalista boêmio, paulistano de família classe média alta. Foi por causa de Tito que Becker conseguiu seu primeiro emprego no rádio, como mestre de cerimônias de um programa. Pouco depois, Cacilda é contratada, junto com o namorado, para o elenco das radionovelas da rádio Difusora de São Paulo, que adiante se tornaria a famosa Tupi. Em um momento em que a televisão e o cinema ainda tentavam se estabelecer entre as massas, a atriz teria o rádio como aliado de trabalho e garantia de sustento em diferentes momentos de sua vida. Com a segurança que a profissão de locutora e radioatriz oferecia, Cacilda volta aos palcos com o Grupo Universitário de Teatro<sup>12</sup>, encabeçado por Décio Almeida Prado<sup>13</sup>, mais um grupo amador que pretendia modernizar a cena brasileira. Com o GUT, a atriz representou variados personagens, com destaque para Brízida Vaz, a alcoviteira da peça *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente. Em depoimento ao MIS (1967), Becker relembra: “(No GUT) tive minha primeira experiência séria de teatro. (...) Foi a primeira base que eu tive

---

<sup>12</sup> Criado por Jorge Americano, reitor da Universidade de São Paulo, ligado à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, no ano de 1943.

<sup>13</sup> Décio Almeida Prado (1917-2000) foi diretor, professor, ensaísta e um dos mais importantes críticos de teatro do século XX. Seu trabalho acompanharia Cacilda ao longo de todos os anos a seguir.

para o meu desenvolvimento teatral, foi nesse teatro de estudantes universitários. Foi muito importante no começo da minha carreira.” (PRADO, 2002, p.186)

Nos anos seguintes, Cacilda continuou trabalhando e crescendo na profissão de atriz. Foi contratada pela Cia. de Comédias Bibi Ferreira<sup>14</sup> no ano de 1944, junto com o então namorado Fleury, e posteriormente integrou o elenco dos V Comediantes<sup>15</sup>, onde conheceu Ziembinski<sup>16</sup>, diretor e ator que teria participação fundamental em sua carreira. Ainda vale mencionar que, em 1947, Cacilda e Tito oficializam o casamento, que duraria apenas 5 anos, terminando com uma disputa judicial pela guarda do filho que teriam juntos, Luiz Carlos, conhecido como Cuca. Durante esse tempo, a atriz foi cada vez mais reconhecida pela crítica como uma grande atriz, principalmente por suas atuações em *Vestido de Noiva*, a terceira remontagem da companhia do sucesso de Nelson Rodrigues, e *Não Sou Eu...* de Edgar da Rocha Miranda, na qual foi, pela primeira vez, a protagonista.

Em 1948, Alfredo Mesquita, autor, diretor e um dos principais nomes do modernismo no teatro brasileiro desde a fundação do GTE - Grupo de Teatro Experimental, contemporâneo ao GUT, decidiu fundar a Escola de Artes Dramáticas. Atualmente incorporada à Universidade de São Paulo, a EAD foi criada a partir do entendimento de Alfredo de que o teatro brasileiro carecia de um ensino formal, uma escola de formação como sua base. Cacilda foi, então, convidada a dar aulas, comandando a cadeira de comédia da instituição. O magistério não haveria de durar muito tempo, deixando evidente a falta de experiência pedagógica e didática da atriz: “Eu deveria estar aí onde vocês estão, não aqui. Também estou em início de carreira. Mas vamos nos entender.” relembra o então aluno Armando Paschoal (VARGAS, 2013, p.57). Mesmo assim, seria um ano de grande importância para sua carreira.

O Teatro Brasileiro de Comédia nasceu da iniciativa do empresário Franco Zampari<sup>17</sup> de fundar um prédio, uma instalação física que abrigasse os núcleos do teatro amador de São Paulo - que viviam um momento de grande crescimento, porém sem terem onde se apresentar. Localizado em uma antiga oficina transformada em um pequeno teatro de 400

---

<sup>14</sup> Fundada no ano de 1944, a companhia de Bibi Ferreira recrutou atores dos grupos amadores e realizou montagens desconexas do movimento modernista que se instalava no ambiente teatral.

<sup>15</sup> Os V Comediantes foi o nome dado aos remanescentes do grupo original, Os Comediantes, reconhecido como marco inaugural do teatro moderno brasileiro com a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sob a direção de Ziembinski.

<sup>16</sup> Zbigniew Ziembinski (1908-1978) foi um ator, diretor e iluminador polonês radicado no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial. Considerado o primeiro encenador do teatro brasileiro.

<sup>17</sup> Franco Zampari (1898-1966) foi um empresário italiano radicado no Brasil e entusiasta das artes. Foi o fundador do TBC, reconhecido como responsável pela consolidação do profissionalismo no teatro moderno brasileiro, e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

lugares, com salas de ensaio, reunião e carpintaria, com uma infraestrutura até então inédita no país, o TBC fez sua estreia no dia 11 de outubro de 1948, com a apresentação de duas peças: a primeira, *A Voz Humana*, de Jean Cocteau, estrelada por Henriette Morineau<sup>18</sup>, encenada toda em francês. *A Mulher do Próximo*, de Abílio Pereira de Almeida, seria estrelada pela jovem Nydia Lícia<sup>19</sup>, cuja recusa do papel teria diversas explicações, incluindo a negação em dizer a palavra “amante”. O fato é que, durante os ensaios da montagem do GUT que participaria, Cacilda foi convidada a trabalhar na peça de inauguração do TBC, trocando de elencos com Nydia. O convite foi aceito, com a condição da remuneração. E foi assim que Cacilda se tornou a primeira atriz contratada do TBC.

Durante 10 anos, Cacilda integrou o elenco fixo do TBC, estrelando diversas montagens em muitas temporadas. Se no primeiro ano, quando era a única atriz contratada, tudo ainda parecia incerto, já em 1949 é inaugurada a fase profissional do grupo, com a chegada do diretor italiano Adolfo Celi<sup>20</sup> e a estreia de *Nick Bar... Álcool, Brinquedos e Ambições*, de William Saroyam, que Cacilda protagonizou. O TBC logo se consagraria pioneiro em muitos aspectos em nosso teatro: por ter um lugar fixo de trabalho, o prédio próprio, contendo estruturas que permitiam diversas possibilidades de instalação em cada montagem, pelo estabelecimento de uma atividade contínua, quase sempre com estabilidade econômica, além da presença e contato com intelectuais formados, muitos estrangeiros, o que permitiria uma constante efervescência e troca culturais. O encontro entre Becker e Celi, duas personalidades fortes e apaixonadas pelo teatro, que viria a ser um romance, foi essencial para o amadurecimento da companhia. Das montagens que a atriz participou se destacam *Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams (1950), *Paiol Velho*, de Abílio Pereira de Almeida, *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello (1951), *Antígone*, clássico de Sófocles na versão de Jean Anouilh (1952).

Porém nenhuma é tão memorável quanto *Pega Fogo*, de Jules Renard, dirigida por Ziembinski. A peça, que estreou no “Teatro das Segundas Feiras” junto com outras duas encenações, foi um sucesso na crítica, e viria a ser o grande trunfo da atriz. Se havia dúvida

---

<sup>18</sup> Henriette Morineau (1908-1990), ou Madame Morineau, foi uma atriz e diretora francesa naturalizada brasileira. Fundadora da companhia Atores Unidos. sua grande contribuição para o nosso teatro foi em termos de disciplina, na formação de novos atores, tendo sido uma figura importante na carreira de grandes atrizes, como Fernanda Montenegro e Bibi Ferreira, e na introdução do encenador, com enfoque na concepção total da obra a ser representada.

<sup>19</sup> Nydia Lícia (1929-2015) foi atriz, diretora e produtora. Integrou o elenco do TBC em sua primeira fase, deixando o grupo para fundar sua companhia ao lado do marido e ator Sergio Cardoso.

<sup>20</sup> Adolfo Celi (1922-1986) foi um ator e diretor italiano, muito importante no movimento de modernização do teatro brasileiro, enquanto bem sucedido diretor do TBC, e depois, em sua companhia junto de Tônia Carrero e Paulo Autran.

até então, foi com o personagem *Poil de Carotte* que Cacilda se consagrou como uma das grandes atrizes do teatro brasileiro. *Pega Fogo* seria um trunfo na manga da atriz por toda a carreira. Anos mais tarde, Becker apresentou o espetáculo, já com sua própria companhia, no Festival das Nações, em Paris, onde encerrou a turnê que fez na Europa no ano de 1959. Em homenagem aos cinquenta anos do falecimento de Renard, Cacilda, que em um primeiro momento teria parecido pretensiosa aos franceses por conta da escolha de, não só apresentar a montagem, mas de fazê-la toda em português, (VARGAS, 2013, p.108) fez sucesso com sua grandiosa apresentação. A crítica francesa foi só elogios para o trabalho da atriz: “Tenho a impressão de que todos os que viram ontem Mme. Cacilda Becker falarão muito tempo não dela, mas dele, o pequeno Francisco, apelidado maldosamente de Pega-fogo (...) é o mais belo exemplo de aniquilamento e modéstia de uma atriz.”<sup>21</sup>(VARGAS, 2013, p.109). Outra crítica muito elogiosa foi a do jornal francês *Le Monde*<sup>22</sup>:

A agilidade de sua maneira de interpretar, a precisão de seus gestos e também suas inflexões e mesmo seus silêncios traduzem o estado de desafio tornado natural em *Poil de Carotte*. Tudo em Mme.Cacilda Becker, tudo que fez, foi exatamente o que podia ter sido dito e feito de melhor forma para que sintamos a verdade humana do drama, onde a crueldade se esconde sob o humor (...) há nessa grande artista qualidades tão vivas que a despeito da barreira erguida entre ela e seu auditório parisiense devido à língua, ela prendeu o público com seu encanto do começo ao fim, em um espetáculo onde permanece em cena constantemente, salvo no pequeno instante em que vai cuidar da criação. (VARGAS, 2013, p.110)

Figura 3 - Cacilda Becker em *Pega Fogo*, 1950



PRADO, 2002, p.3

<sup>21</sup> CARTIER, Jacqueline. *Poil de Carotte – (Un Renard Intelligent)*, Paris, *Franceoir*, 20.4.1960.

<sup>22</sup> DUMESNIL, René. *Un hommage du Brésil à La France*, *Le Monde*, Paris, 22.4.1960.

Ainda durante a gravidez de Cuca, o romance da atriz com o diretor Adolfo Celi começou. O casamento com Tito Fleury Martins já dava sinais de acabar, e poucos meses depois do nascimento do filho, em 1949, o casal assinou o desquite amigável. A mãe Alzira e a irmã Cleyde se mudaram, então, para São Paulo, e os quatro passaram a morar juntos. Cacilda, que desde a gravidez desenvolveu o hábito de escrever cartas ao filho, lhe deixou uma no dia da separação<sup>23</sup>, da qual destaco alguns trechos, em que fica clara a lucidez da atriz em questões que, ainda hoje são tão pertinentes, em uma época em que nem o próprio movimento feminista havia sequer alcançado devidas proporções:

Filhinho querido: o que mamãe vai escrever aqui lhe diz respeito, muito, muito de perto. Por motivos que só quando você for grande poderá saber e compreender, mamãe e papai, hoje, diante de um juiz muito sério, e com um certo espanto diante das surpresas da vida, assinaram um desquite amigável. (...) Oh, meu amor, mamãe sofrerá muito se você julgá-la egoísta, se não compreendê-la. Lembre-se disso, sempre, porém! Os casamentos no Brasil estão hoje quase falidos ou resultam num amontoado de sujeiras ocultas, debaixo de uma covarde hipocrisia, em virtude de a educação masculina ser a mesma do século passado, quando as mulheres nessa terra eram analfabetas, incultas, sem ideais e sem idéias. Os homens são bons, as mulheres também, mas tão diferentes na sensibilidade e tão iguais nos sonhos e nos direitos humanos. Não há 'ser superior'. Tanto a borboleta como a rã, o homem ou a mulher têm os mesmos direitos de viver, com a mesma luz, o mesmo ar, a mesma água e a mesma intensidade. A vida é uma só para um mundo inteiro! (PRADO, 2002, p.306)

Depois dos documentos assinados, o relacionamento com Celi foi logo oficializado. Na biografia da atriz há relatos do diretor falando sobre seu relacionamento, no qual o amor um pelo o outro e pelo teatro se misturavam sem distinção. Tudo ia bem, até que a atriz Tônia Carrero<sup>24</sup>, que detinha o título de "a mulher mais bonita do Brasil", se aproximou do núcleo do TBC por conta de seus trabalhos na Vera Cruz, companhia cinematográfica de Franco Zampari, passando a ser uma ameaça para Cacilda, pessoal e profissionalmente. A gestão e o relacionamento das duas companhias seriam inclusive cada vez mais complicados para o empresário, principalmente financeiramente, motivo decisivo para seu fechamento mais adiante. O caso de Celi com Tônia já era assunto sabido nos bastidores da companhia, e Cacilda, a última a saber, sofreu muito, como fica evidente no comentário da atriz<sup>25</sup>:

Tudo tem seu preço, e isso não me custou muito barato. Outra vez tive que optar entre a carreira e uma situação. Preferi a carreira. Eu saí disso tudo uma mulher diferente. Os primeiros fios de cabelos brancos começaram a aparecer. Adquiri uma boa dose de paciência. Eu não tinha tempo para os outros, a carreira absorvia tudo. No fundo, eu era sozinha, sem ajuda de ninguém e sem ter que ajudar ninguém. (...) Um dia, eu ainda teria uma carreira e um lar. (PRADO, 2002, p.346)

Ainda sobre as opções que detinha, Cacilda, no ano de 1953 assinou um contrato com a TV Record para uma série de teleteatros, chamada "Grande Teatro Kibon" e depois "Teatro

---

<sup>23</sup> Escrita em 13/01/1949

<sup>24</sup> Tônia Carrero (1922-2018) foi uma atriz brasileira de grandes sucessos no teatro, na TV e no cinema.

<sup>25</sup> Em depoimento para a Revista Cláudia, 1964.

Cacilda Becker”. Ao ser perguntada sobre a televisão<sup>26</sup>, a atriz responde: “Se vou abandonar o teatro pela TV? Infelizmente para o teatro, não. Eu me casei com o teatro. Cinema e TV são minhas infelicidades necessárias, decorrentes de um casamento feliz: eu e o teatro.” (PRADO, 2002, p.380) A declaração acaba, inclusive, indo ao encontro com o dilema exposto por seu pai anos antes, e serve como uma resposta definitiva para toda a vida da atriz. Entre casamento e arte, casa-se com a arte.

Já no ano de 1955, o TBC sofreu mais uma perda, quando Celi, Tônia e Paulo Autran resolveram formar sua própria companhia, como já tinham feito Sergio Cardoso<sup>27</sup> e Nydia Licia. Para compensar as perdas, Zampari absorve jovens atores em seu elenco principal, cariocas ou formados pela EAD, como Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Natália Timberg, Sérgio Britto e Walmor Chagas. Desse momento ainda merece destaque a montagem de *Maria Stuart*, de Friedrich Schiller, protagonizada por Cacilda. Foi durante a temporada que a peça fez no Rio de Janeiro, no Teatro Ginástico que o romance entre a atriz e o jovem ator e admirador, Walmor teve início.

O casal, porém, continuaria por pouco tempo no TBC. Encorajada pelo então namorado, Cacilda se despede da companhia que trabalhara por tantos anos, com o objetivo de montar seu próprio empreendimento, como fizeram vários de seus colegas. Em dezembro de 1957 é fundado o Teatro Cacilda Becker, TCB, repetindo uma fórmula bem sucedida na cena teatral da época: a atriz, uma grande estrela encabeçando o projeto, junto com seu marido ator e/ou produtor. Cacilda ainda se despediria do grupo que foi pioneira com um último espetáculo, *Adorável Julia*, de William Somerset Maugham.

O Teatro Cacilda Becker montou, ao longo dos anos, 26 espetáculos e algumas turnês pelo país, fora do eixo Rio-São Paulo, alternando entre grandes autores estrangeiros e brasileiros. Sua estréia foi, inclusive, com a montagem de *O Santo e A Porca*, de Ariano Suassuna, dirigida por Ziembinski mas sem contar com a estrela no elenco. No programa, a atriz declara: “Nosso teatro nasceu quando nos tornamos um grupo, ligados pela confiança mútua e pelo mesmo ideal. Nossas experiências artísticas e de vida indicaram-nos o caminho que era o nosso: fazer teatro pelo teatro. E para isso trabalharemos.” (VARGAS, 2013, p.92). Desde sua fundação, o TCB deixou claro que estaria alinhado ao grupo que fora sua matriz, o TBC, apontado até pela própria semelhança de siglas. E da mesma forma, a companhia seria alvo de críticas pelas escolhas e posturas ao longo dos anos por parte da classe artística.

---

<sup>26</sup> Em entrevista à revista Radiolândia, 1955.

<sup>27</sup> Sérgio Cardoso (1925-1973) foi um ator, diretor, cenógrafo brasileiro, considerado um dos grandes atores do processo de modernização e profissionalização do teatro.

Cacilda, como bem define seu biógrafo Luís André do Prado, ficava como um meio termo entre a diva intocável do século XIX e a estrela moderna e empreendedora. Seu discurso, calcado na defesa de uma arte pela arte, entendia que o teatro estava à disposição dele mesmo, isto é, de princípios estéticos e estilísticos, se distanciando do movimento engajado ideologicamente que efervescia na sociedade brasileira como um todo, ganhando força sobretudo nas artes. Vale lembrar que o contexto do período em si era marcado pela cisão entre os eixos Capitalista-Estados Unidos e Comunista-União Soviética no contexto da Guerra Fria, que teria influência direta nos setores e produções artísticas e culturais do momento. Cacilda, que em uma entrevista a Flávio Rangel<sup>28</sup> disse “Quero fazer uma revolução com a minha companhia. No TBC isso seria impossível. (...) Quero principalmente ampliar a medida do ator brasileiro.” (PRADO, 2002, p.417), mal sabia que sua ação chamada revolucionária seria considerada colonizada e atrasada, a ser superada, pelos grupos que surgiam sob influências marxistas com novas propostas de teatro.

## 2.2 CACILDA MILITANTE

“Cacilda não era uma militante (...)” Assim declara o autor de sua biografia (PRADO, 2002, p.488). Parece até irônica, então, minha proposta de analisar sua trajetória sob esse aspecto. A atriz foi, muitas vezes e por muito tempo, colocada como alienada, colonizada, principalmente por suas escolhas de repertório. Quando Cacilda fundou sua própria companhia, o contexto em voga era o de disputa no setor cultural, de conflito demarcadamente geracional entre duas ideologias. De um lado, companhias e estúdios clássicos, como o próprio TBC e a Vera Cruz, do outro o cinema novo de Glauber Rocha<sup>29</sup> e os grupos Arena<sup>30</sup> e Oficina<sup>31</sup>, com muito menos recursos. A principal crítica feita aos “tebecianos” era justamente a de que, apesar de sua importância para o desenvolvimento técnico do teatro brasileiro, de sua estrutura e superproduções, muito priorizavam seu lado comercial, produzindo arte ao gosto das elites, que compunham seu público, sem adentrar em questões de cunho social que estavam em voga. A nova geração, então, questionava a forma

---

<sup>28</sup> Flávio Rangel (1934-1988) foi diretor, cenógrafo, autor, tradutor, produtor e iluminador de teatro, além de cronista e jornalista brasileiro.

<sup>29</sup> Glauber Rocha (1939-1981) foi escritor e cineasta baiano, líder do movimento chamado Cinema Novo, de renovação da linguagem cinematográfica brasileira, alinhada ao realismo e crítica sociais do chamado terceiro mundo.

<sup>30</sup> O Teatro de Arena (1953-1972) foi uma companhia de teatro caracterizada pelo nacionalismo, comprometido com o engajamento político e social

<sup>31</sup> O Teatro Oficina, fundado em 1958, é um grupo marcado pela experimentação cênica e estética e pela crítica social, valorizando o coletivo e o universalismo da dramaturgia.

que a companhia encarava a expressão e o processo artístico, por este não parecer levar em consideração o contexto nacional de disputa em que estavam inseridos. Eram grupos combativos, que buscavam impor um teatro que refletisse o Brasil real e seus problemas para dentro dos espetáculos. Se nem mesmo o Arena chegaria a levar o povo para suas plateias, ao menos o trazia para o centro do palco, como matéria prima para sua dramaturgia e encenação, nacional e socialmente engajados, como nos sucessos *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e *Arena Conta Zumbi*. O lema do TCB, “teatro por amor ao teatro”, era considerado grave por esses grupos que surgiam nos anos 1950 e entendiam o teatro como um grande veículo de comunicação e incitador de ideias e posicionamentos. Assim, para eles, a companhia permanecia reduzida à concepção de alienada. Entretanto, pontos da trajetória da atriz a serem analisados a seguir mostram que tais rótulos que recebera devem ser relativizados.

Apesar de “rejeitada” pelos grupos alinhados à esquerda, Cacilda sempre exerceu a figura de liderança da classe artística como um todo. Foi ela quem, em 1960, propôs a mobilização dos artistas quando a atriz Nydia Licia, logo após a separação do ator Sérgio Cardoso, foi ameaçada de perder o teatro Bela Vista pela empresa homônima que o administrava, luta que duraria anos. Becker também foi quem projetou uma reunião da classe no Teatro Natal, para discutir a intimidação sofrida pela montagem do espetáculo *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues e dirigida por Ziembinski, feita pela censura.

Já em 1961, a cena teatral da cidade de São Paulo teve um momento inédito na história do país. Motivada pela eleição do presidente Jânio Quadros, com a promessa de abrir créditos ao setor cultural e em um contexto de grande agitação dos movimentos sociais dentro e fora deste, foi criada a União Paulista da Classe Teatral - UPCT. Em uma longa e exaltada assembleia, justamente situada no Teatro de Arena, Cacilda Becker foi eleita, como consta em sua biografia, “democraticamente e por aclamação” (PRADO, 2002, p.459), presidenta. Inicialmente, a proposta da organização seria a de fazer a ponte entre as reivindicações da classe e os governos, principalmente, a Comissão Estadual de Teatro. Porém, pouco depois, os grupos mais progressistas, encabeçados pelos intelectuais do Arena e do Centro Popular de Cultura<sup>32</sup> tiveram a proposta de elevar a UPCT à posição de entidade suprema, em que todos os grupos e companhias seriam dissolvidos e coletivizados, em uma espécie de reforma da organização do setor. Cacilda logo reconheceu que a proposta era utópica e inviável, mas não

---

<sup>32</sup> O Centro Popular de Cultura, CPC, foi uma organização vinculada à União Nacional dos Estudantes que reunia artistas de diferentes manifestações e linguagens, unidos pelo ideal da cultura nacional, popular e democrática que englobasse todas as classes sociais.



conseguiu convencer a “oposição”, e, apenas meses depois, em outra assembleia, acabou por se demitir do cargo. Com ela, entretanto, foram junto grandes companhias do estado, o que fez com que a união perdesse força e representatividade. Se hoje a existência de uma organização como a UPCT, em que toda uma classe, com seus diversos componentes, se reunia para pressionar a liberação e discutir a distribuição de verba, em um exercício pleno da democracia teatral, parece algo impensável, mais incrível ainda é pensar que o movimento de apenas uma pessoa seria suficiente para desmontá-la. Cacilda já se mostrava uma grande líder.

O Teatro Cacilda Becker acabava de estrear *A Noite do Iguana*, de Tennessee Williams, quando, no dia 31 de março de 1964, foi instaurado o regime militar, que duraria os próximos vinte e um anos. Os teatros passaram três dias fechados, e quando voltaram, já estavam na mira do Departamento de Ordem Política e Social, cujo objetivo era reprimir os subversivos que à ditadura se opunham e apurar a infiltração comunista no meio teatral. Um dos alvos principais, é claro, foi o Arena, cercado pela polícia em pleno funcionamento, e seus cinco sócios encabeçando a lista dos que seriam presos. Flávio Império<sup>33</sup> e Paulo José<sup>34</sup>, entretanto, conseguiram esconderijo no apartamento de Cacilda e Walmor. O casal também foi ao resgate de atores do TBC, dentre eles a irmã Cleyde Yaconis, apreendidos para "averiguação" durante os ensaios de *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade. Quando a atriz e produtora Ruth Escobar<sup>35</sup>, uma amiga, também foi presa, junto de uma grande leva de artistas, em 1969, lá foi Cacilda interceder e apelar a policiais até que fossem liberados. Logo após o golpe, muitos artistas foram intimados pelo DOPS a prestar esclarecimentos, e dentre eles, Cacilda Becker.

No dia 8 de maio, impecavelmente vestida e maquiada como sempre, a atriz foi à delegacia prestar depoimento. O episódio seria contraditório no meio artístico, por fazer Cacilda parecer, para alguns, reacionária e ostentadora da sua posição de estrela. De fato, Cacilda não se relacionava com atividades políticas, sem esboçar tendência a qualquer ideologia. Em sua biografia, Prado traz trechos dos jornais que noticiaram suas declarações, como o *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, que diz que a atriz considera o teatro político um modismo passageiro, além de que seria necessário compreender verdadeiramente o teatro para poder separar os artistas que seriam alinhados à subversidade. Apesar do compreensível

---

<sup>33</sup> Flávio Império (1935-1985) foi cenógrafo, diretor, figurinista, professor, arquiteto e artista plástico, além de um dos sócios do Teatro de Arena.

<sup>34</sup> Paulo José (1937-2021) foi um ator e diretor brasileiro, famoso por seus trabalhos nos palcos, TV e cinema, além de ter sido um dos sócios do Teatro de Arena.

<sup>35</sup> Ruth Escobar (1936-2017) foi uma atriz e produtora cultural portuguesa radicada no Brasil. Foi empreendedora de diversos projetos vanguardistas, sendo uma grande personalidade do nosso teatro.

desconforto entre o setor artístico que essas declarações poderiam causar, Cacilda se redimiria em um outro depoimento, dado ao jornal de oposição ao governo, *Correio da Manhã*<sup>36</sup>, do qual destaco alguns trechos:

Qualquer teatro, em qualquer época, é sempre um retrato da sociedade em que se vive; politizar seria possível desde que não fosse, como muitas vezes foi, através da mistificação. (...) É preciso libertar o teatro brasileiro de qualquer compromisso. É preciso deixar que as asas cresçam para todos os lados, para que o vôo possa ser bem mais alto. Foi por isso que eu fui ao DOPS. Fui pedir à Polícia Política que não corte as asas de uma gente moça e de outros menos moços que começam a voar. Não fui apenas para ‘defender a minha irmã ou exibir modelos Dior’ como querem muitos. Mas para explicar, meus irmãos, que em verdade no teatro não há ideologia; existe ideal. E se não favorecesse os idealistas, o teatro brasileiro, nas condições em que é feito, há muito não existiria. (...) De qualquer modo, acho que o teatro que nós estamos fazendo aqui é, e sempre será, sem *partipris*, realmente atuante. Nós todos da classe teatral temos hoje uma posição artística, intelectual, política e social absolutamente esclarecida. (PRADO, 2002, pp.486 e 487)

Para Cacilda, então, no campo das artes, a mensagem não deve sobrepôr a criatividade, porque esta não deve, por nada, ser limitada.

Figura 4 - Cacilda Becker, trajando Dior, acompanhada por Walmor Chagas, chegando ao DOPS 08/05/1964, São Paulo, SP



PRADO, 2002, p.485

Em 1968, o casamento de Cacilda e Walmor chegava ao fim - o que não aconteceria com sua parceria: o casal, além da filha que adotaram juntos, Maria Clara, na época com quatro anos, eles ainda estavam juntos no TCB. Foi o ano em que Cacilda foi indicada à presidência da Comissão Estadual de Teatro, o órgão da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo cuja função era escolher quais grupos seriam beneficiados do subsídio do governo, além de fiscalizar suas aplicações. Era um cargo difícil: sob a aparente união que a classe artística demonstrava, principalmente por se encontrar sempre à espreita do governo, o real cenário era de muita rivalidade entre os grupos e companhias, seja pela distribuição de renda,

<sup>36</sup> Depoimento dado ao jornalista Van Jafa, em 25/05/1964.

questões políticas, estéticas ou até pessoais. O crítico Sábato Magaldi<sup>37</sup>, em entrevista Luís André do Prado, sobre seu desempenho, relata: “Ela foi uma presidente extraordinária. (...) Punha-se à frente da classe teatral, assumia o posto de primeira-dama do teatro brasileiro e tinha plena consciência do papel que desempenhava.” (PRADO, 2002, p.517) Cacilda, ainda, abdicou, durante todo o período que ocupou a presidência, de candidatar a própria companhia a receber subsídios, mostrando que, mesmo que não fosse seu objetivo, desempenharia o cargo com muita eficiência. Mais uma vez, porém, sua gestão e posição ainda geravam desconfianças, fazendo com que houvesse um grupo que lhe faria oposição. Mesmo assim, em um contexto cada vez mais crítico para a classe teatral, no qual a liberdade de expressão era cada vez mais ameaçada pelos chamados Atos Institucionais da ditadura, Cacilda enquanto presidenta só se reforçava líder, à frente da luta.

Realmente, se Becker pouco se manifestou a respeito de ideologias políticas, o mesmo não pode se dizer a respeito de sua mobilização contra a censura. Ainda no ano anterior, em 1967, Cacilda criou uma espécie de teatrinho dentro de sua casa, onde realizava leituras dramáticas de peças com convidados intelectuais. Foi lá que se iniciou a batalha pela liberação do texto *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, que estava sendo ensaiada quando barrada pela Censura Federal. Encabeçado pela atriz, que ainda promoveu um abaixo assinado encaminhado ao então ministro da justiça, o movimento foi efetivo: alguns meses depois, a obra foi enfim liberada.

Em fevereiro de 1968, Becker, acompanhada de vários outros artistas, protestou na escadaria do Teatro Municipal de São Paulo, em luta contra a censura e a repressão política. A atriz foi explícita sobre quais eram as demandas da classe artística, declarando à TV Tupi:

(...) estaremos aguardando ansiosamente as medidas que o sr. ministro Gama e Silva prometeu tomar em favor da intelectualidade e da cultura brasileira. Estamos confiantes na sua promessa. Ele nos disse, e nos afirmou, que o teatro a partir deste momento é livre. (...) É preciso, entretanto, que o público saiba que todos os artistas e intelectuais do Brasil consideram esta liberdade, uma liberdade em favor do progresso e do desenvolvimento da cultura nacional.

Ainda em 1968 estreou a *1ª Feira Paulista de Opinião*, um festival de peças curtas de autores brasileiros, organizada pelo Teatro de Arena. Com o tema “O que você pensa do Brasil de hoje?”, o espetáculo confrontava abertamente o regime militar e o cerceamento da liberdade de expressão. Em uma decisão coletiva, todos os espetáculos da cidade foram suspensos e seus elencos se encaminharam ao teatro em que a feira aconteceu e lá acamparam em vigília, a fim de garantir sua estréia. Enquanto presidenta, Cacilda compareceu e fez um potente discurso em sua abertura, o qual transcrevo inteiro, porque merece ser destacado:

---

<sup>37</sup> Sábato Magaldi (1927-2016) foi um crítico teatral, ensaísta, jornalista e professor universitário.

A representação na íntegra da 1ª Feira Paulista de Opinião é um ato de rebeldia e desobediência civil. Trata-se de um protesto definitivo dos homens livres de teatro contra a censura de Brasília, que fez 71 cortes nas seis peças que formam o espetáculo. Não aceitamos mais a Censura centralizada, que tolhe nossas ações e impede nosso trabalho. Conclamamos o povo a defender a liberdade de expressão artística e queremos que sejam de imediato postas em prática as novas determinações do grupo de trabalho nomeado pelo ministro Gama e Silva para rever a legislação da Censura. Não aceitaremos mais o adiamento governamental; arcaremos com a responsabilidade desse ato, que é legítimo e honroso. O espetáculo vai começar. (PRADO, 2002, pp. 523 e 524)

A resposta foi rápida: já no dia seguinte policiais interditaram o teatro em que o festival fazia sua temporada. O elenco conseguiu ainda driblar a investida e se apresentou em outra casa, no lugar de uma outra peça. Cacilda, junto com uma comissão de artistas, se reuniu com o citado ministro em sua própria casa e este prometeu interromper o cercamento do teatro.

Figura 5 - Cacilda Becker, presidenta da Comissão Estadual de Teatro, e representantes da classe artística na 1ª Feira Paulista de Opinião, 1968



VARGAS, 2013, p.140

Enquanto isso, o jornal O Estado de São Paulo publicou uma nota editorial em que sugere existir, sim, um limite para as cenas “de baixo calão” e com “excessos pornográficos”, como se abrandasse o exercício da censura, e até mesmo o defendesse. Foi decidido, então, em assembleia, que todos os artistas agraciados com o chamado Prêmio Saci, promovido anualmente pelo Estadão em cerimônias glamurosas, devolveriam suas estatuetas em um simbólico protesto contra o jornal. Apesar de ter seus prêmios também devolvidos, a posição pessoal de Cacilda oscilou em relação à coletiva. Segundo o jornal A Gazeta, a atriz acreditava que uma ação como essas enfraqueceria o já frágil teatro brasileiro, colocando-o em embate com um dos seus maiores apoiadores, o Estado de São Paulo e seus consagrados críticos, como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, porém, ao não conseguir conciliar, seu voto foi vencido. A passeata dos artistas e intelectuais, além de contar com a presença de certos movimentos estudantis, saiu do Teatro de Arena e caminhou até a antiga sede do

jornal, com Cacilda à frente junto com outras grandes personalidades. Apesar de não ter tido grandes repercussões, a manifestação representou, para além da resistência em união da classe, uma cisão do teatro com seus moldes até então, patrocinado pela família de Alfredo Mesquita e sob as asas do Estadão, enfatizada ainda, pelo encabeçamento daquela que por tantos anos havia sido a maior estrela do TBC.

Figura 6 - Fernanda Montenegro, Ruth Escobar, Odete Lara, Augusto Boal e Cacilda Becker, na devolução do Prêmio Saci; junho/1968, São Paulo, SP



PRADO, 2002, p.525

Meses depois, Cacilda recebeu uma carta de demissão da direção da TV Bandeirantes, para onde havia levado seu (tele)Teatro Cacilda Becker no primeiro semestre do mesmo ano. Não titubeia e convoca a imprensa, para a qual relata<sup>38</sup>:

Acabo de ser demitida da TV Bandeirantes sob a acusação de que minha representação é subversiva. Isso é um absurdo, pois tiveram o cuidado de dizer que não são os textos, mas sim minha atuação! (...) Quem julga meu trabalho é a crítica, e não a Censura. Eu me orgulho de representar uma classe que sai pelas ruas em passeata para lutar contra a opressão. De início, perseguiram o teatro. Agora é a vez da TV. (...) Ao fazer essa denúncia, não quero que meu gesto seja tomado como promoção pessoal; nem desejo, tampouco, reivindicar nada. A imprensa no Brasil de hoje é nossa única arma, a última que ainda goza de liberdade. O que eu quero denunciar é a opressão. (PRADO, 2002, p.531)

A análise de Cacilda apontava justamente a questão. O problema não estava com seu programa, com os textos, elenco, ou mesmo sua representação, mas com sua atuação fora da televisão e dos palcos.

A atriz terminou seu mandato na presidência da CET ainda no primeiro trimestre de 1969. Ainda que tenha feito uma gestão excelente, empenhada na união e representação da classe artística, além da garantia de seus direitos e de interceder sempre que podia ajudar

---

<sup>38</sup> Redigido pelo jornal Folha de São Paulo, 14/09/1968.



algum preso político, ainda mais em um cenário tão conturbado, sua administração ainda era alvo de críticas pelo segmento mais radicalizado ideologicamente.

Depois de mais de um ano longe dos palcos, Cacilda volta a ensaiar um espetáculo, sem saber que este seria sua despedida. Em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, dirigida por Flávio Rangel e dividindo o palco com o ex-marido Walmor Chagas e o filho Carlos Martins, Becker interpretava o difícil personagem do mendigo *Estragon*. A peça do teatro do absurdo conta a história de dois maltrapilhos que, estagnados, esperam interminavelmente por *Godot*, que nunca chega. A amiga e pesquisadora Maria Thereza Vargas define: “A última criação de Cacilda, *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em 8 de abril de 1969, em seu dilaceramento visível, é, em verdade, uma súplica de todas as criaturas / personagens com seus conflitos, sorrisos e lágrimas, acumuladas e ampliadas em seu ser.” (VARGAS, 2013, p.126)

Apesar da temporada elogiadíssima pela crítica e acolhida pelo público, além das possibilidades de novos projetos que se apresentavam, Cacilda vivia um momento de muita melancolia. Ela, que sempre tivera um corpo miúdo, frágil, parecia se sentir da mesma forma. As tentativas frustradas de retomar o casamento com Walmor, as dificuldades do contexto político, as mágoas restantes do fim do mandato na CET... tudo parecia contribuir para que a atriz vivesse esse momento de baixa. Em sua biografia há alguns relatos que mostram essa mudança nos ânimos e perspectivas de Cacilda, como a declaração “perdi o medo da pobreza” (PRADO, 2002, p.544) que disse a Décio Almeida Prado, após voltar de uma viagem aos Estados Unidos. No auge do movimento *hippie*, a sociedade norte-americana passava por um momento de libertação geral, que se refletiria, é claro, no campo das artes. Cacilda, então, foi apresentada a um novo leque de experiências de vanguarda e outras mentalidades descobertas e reveladas, como o grupo *The Living Theatre*<sup>39</sup> e o espetáculo musical *Hair*. Em entrevista a um repórter do jornal *A Gazeta*, Becker os chamaria de experiências fascinantes, maravilhosas; já em uma carta para a amiga Maria Thereza Vargas, a atriz sobre os espetáculos diz: “Não sei onde é que o teatro vai parar. Não sei...” (PRADO, 2002, p.539) Outro ponto que serve de exemplo foi no reencontro com a atriz Tônia Carrero, com quem não falava desde o rompimento com Adolfo Celi, proposto pelo *Jornal da Tarde*<sup>40</sup> em que diz “No começo, eu só sentia as minhas dores. Mas com o tempo eu fui sentindo as dores dos outros.” (PRADO, 2002, p.522) A atriz, abatida, sentindo-se só, se consultou com

---

<sup>39</sup> *The Living Theatre* foi uma companhia pioneira no teatro experimental estadunidense, fundada em 1947 por Julian Beck e Judith Malina.

<sup>40</sup> Em matéria feita por Marco Antônio de Menezes, para o *Jornal da Tarde*, em 03/05/1969.

tarólogas e em centros espíritas, sempre questionando se conseguiria viver para criar seus filhos, Cuca e Maria Clara.

Figura 7 - Cacilda Becker em *Esperando Godot*, vestida de Estragon, o último personagem que interpretaria; Abril/1969, São Paulo, SP



PRADO, 2002, p.555

Parecia que Cacilda estava se preparando para a morte, em um aguardar eterno, assim como o de *Estragon*. A irmã, Clayde Yáconis define<sup>41</sup>: “Ela partiu para uma sublimação da paixão. Em Cacilda, nunca se pode separar a atriz e a mulher, como acontece, por exemplo, comigo. Arte e vida no caso dela eram uma coisa só. E a vida era Walmor, o teatro, o filho, a família - tudo uma coisa só.” (2002, p.547) Com essa declaração, não parece por acaso que foi em cena que Cacilda teve o aneurisma que resultaria em sua morte. No final do primeiro ato de uma sessão vespertina para estudantes, iniciado o intervalo, a atriz passou mal e uma ambulância foi chamada às pressas. A atriz Marília Pêra<sup>42</sup>, que estava de passagem e viu a confusão, tem um dos relatos<sup>43</sup> mais bonitos sobre a despedida de Cacilda:

Vi quando alguém veio no palco, com a Cacilda nos braços, passou-a para alguém na platéia, ainda vestida com aquele terninho do personagem que ela fazia, o *Estragon*. (...) Ela foi sendo levada pela platéia, com o braço caído e eu me lembro que a mão, os dedos dela iam esbarrando pelas cadeiras... Era como se ela tivesse tentando se segurar ou se despedir daquele lugar. (PRADO, 2002, p.31)

<sup>41</sup> Em entrevistas dadas a Luís André do Prado, gravadas em 09/05, 25/05, 03/06, 25/06, 29/06/1995, Jordanésia, SP

<sup>42</sup> Marília Pêra (1943-2015) foi atriz, bailarina, diretora e produtora teatral brasileira.

<sup>43</sup> Em entrevista pelo telefone a Luís André do Prado, gravada em setembro de 1998.

Cacilda ficou internada por algumas semanas, com pouquíssimas chances de recuperação. Muitos colegas artistas - de diversos grupos, épocas e ideologias, passaram no hospital para visitá-la, contrariando a ideia que ela mesma alimentava, de que tinha muitos inimigos. A imprensa cobria tudo e foi um episódio de comoção em todo o país. Em 14 de junho de 1969, a grande dama do teatro brasileiro encerrou sua temporada. Milhares de pessoas passaram pelo seu velório e missa, gente de todos os tipos, de todas as classes. No dia de sua morte, todas as salas de teatro de São Paulo prestaram homenagem, com a leitura de um pequeno trecho retirado de seus diários, antes da apresentação de seus espetáculos. O poeta Carlos Drummond de Andrade escreveu um poema chamado *A Atriz*, em consagração: “Emendaram a gramática./ Morreram Cacilda Becker/ Não era uma só. Era tantas./(...)/ Era uma pessoa e era um teatro./ Morreram mil Cacildas em Cacilda.”

### **2.3 VIVA CACILDA BECKER!**

Muitas coisas podem ser ditas sobre Cacilda Yáconis Becker - uma grande atriz e personalidade brasileira. Cacilda, desde que se entendeu atriz, entregou sua vida ao Teatro. Mesmo que às vezes tenha defendido discursos questionáveis, que tenha sido limitada por recortes geracionais que, se na época já causavam conflito de ideias, hoje seriam ultrapassados. Cacilda foi sim uma grande militante das artes por, justamente, não conseguir separar sua vida delas. Por entender que dependia do teatro assim como o teatro brasileiro dependia dela. Mesmo com seu ideal de “arte pela arte”, sem se engajar com qualquer ideologia, com todas as críticas que lhe eram feitas, ela deixou um legado incrível em sua trajetória intensa e de tanta coragem, totalmente doada à cultura artística brasileira. Não à toa, a atriz foi homenageada por um de seus maiores críticos, Zé Celso<sup>44</sup>, líder e intelectual do engajado Teatro Oficina. *Cacilda!!!!* é uma série teatral de peças baseadas na biografia da artista, fazendo uma ode à atriz “exclamação” e aos seus trinta anos de teatro, inseparáveis da história do teatro brasileiro. O encenador, em depoimento à organização Itaú Cultural<sup>45</sup> na comemoração do centenário da atriz, neste ano de 2021, define: “Ela trazia tudo para o corpo-alma dela. Ela não interpretava. Ela vivia. (...) Ela foi precursora de muita coisa. Como eu vi muito ela, ela tem uma influência enorme no meu trabalho.” A menina que em uma insônia, ainda na miséria de Pirassununga, decidiu ser presidente da empresa Standard Oil,

---

<sup>44</sup> José Celso Martinez (1937) é ator, autor, diretor, dramaturgo, encenador e intelectual de teatro brasileiro, líder do grupo Teatro Oficina.

<sup>45</sup> Publicado online em 06/04/2021, disponível em <https://www.itaucultural.org.br/cacilda-becker-presente-centenario-grande-dama>.



por ter ouvido que este era o verdadeiro dono do Brasil, foi mais. Sua voz, por tantos anos apontada como sua maior vulnerabilidade, por conta do timbre miúdo e da respiração curta, ainda ecoa - porque precisa ecoar. Assim como uma apresentação de teatro, Cacilda foi irrepetível. E ainda hoje, quando a arte brasileira luta para resistir e voltar a vingar, no ano em que completaria cem anos, a atriz se mostra cada vez mais necessária de ser resgatada e, sobretudo, reverenciada. Como diria Caetano Veloso<sup>46</sup>, “viva Cacilda Becker!”

---

<sup>46</sup> Em um discurso após ser interrompido pelo público, no dia 28 de setembro de 1968, na terceira fase do Festival Internacional da Canção da TV Globo, Teatro da Universidade Católica de São Paulo.

### 3. LEILAH ASSUMPCÃO

Diferentemente do capítulo de Cacilda, no qual usei apenas uma fonte principal para dar conta da linearidade, adicionando pitadas de outros trabalhos sobre a atriz, para escrever sobre Leilah precisei recorrer a diferentes fontes. Isso porque sua autobiografia “não é uma autobiografia, é um livro de memórias.” *Memórias Sinceras* não se propõe a seguir qualquer ordem além da dos pensamentos e lembranças que lhe ocorreram enquanto escrevia, em 2014, e editava, em 2019, ano em que foi publicado em comemoração dos completos 50 anos de teatro. É realmente uma grande miscelânea de recortes, às vezes quase desconexos, recheados de reticências e interjeições, em um fluxo contínuo de pensamentos que acentua sua personalidade espontânea. Por conta disso, me agarrei também ao livro *Leilah Assumpção - A Consciência da Mulher*, escrito por Eliana Pace a partir de entrevistas com a dramaturga feitas especialmente para essa biografia, lançada na Coleção Aplauso na série de teatro brasileiro. Também usei os capítulos sobre Leilah dos livros *A Mulher e o Teatro Brasileiro do Século XX* e *Nova Dramaturgia: Anos 60, anos 2000*. Todas as bibliografias, é claro, estarão citadas e organizadas conforme as normas no final desta pesquisa.

Leilah Assumpção nasceu Maria de Lourdes Torres de Assunção em 18 de julho de 1943 na cidade de Botucatu, interior do estado de São Paulo. Leilah é um apelido que ela mesma se deu, ainda criança, primeiro grafado Leilá. Acrescentou o ‘h’ depois, quando descobriu sua função de “levar pra cima!”, e o ‘p’, que no sobrenome ficou de fora quando registrada, foi resgatado dos antepassados. É a caçula de uma família de intelectuais, um clã enorme de educadores. Inclusive, a autora conta que sua bisavó Maria Eliza foi a fundadora da primeira escola de “Botucatu-upon-Avalon”, como chama em sua autobiografia, fazendo referência à cidade em que nasceu o dramaturgo William Shakespeare. Seu pai, Salvador, era professor de matemática e filosofia, além de músico e jornalista: “Um grande sábio e um grande alcoólatra” (PACE, 2007, p.17). A mãe, Antonieta, também educadora, escrevia e foi uma grande influência para Leilah, mesmo tendo morrido aos 42 anos, quando a filha tinha apenas 13. “Era uma mulher lindíssima, muito moderna para a época, já era feminista sem saber e isso me influenciou demais; talvez eu tenha tomado esse rumo por causa dela.”(PACE, 2007, p.17) Em um depoimento dado a Ana Lúcia Vieira de Andrade, transcrito no livro *A Mulher e o Teatro Brasileiro do Século XX*, Leilah conta que vem de uma “família de mulheres fortes. Avó professora, tias professoras. Admiráveis, mas sexualmente reprimidas, claro.” (ANDRADE, 2008. p.396) No contexto da cidade pequena, tradicional e conservadora, a autora resume, em seu livro de memórias, que seus pais teriam nascido fora

de época, e se destacavam até mesmo do restante dos parentes, pela intelectualidade e as posturas liberais. Leilah, “educada para o que bem entendesse” (ANDRADE, 2008, p.395), ao longo de sua vida assumiria o posto de transgressora da família.

Figura 8: Leilah recebendo o diploma do curso Normal, dado pelo próprio pai, o professor Salvador de Almeida Assumpção, 1959



ASSUMPÇÃO, 2019, p.6

O fruto não caiu longe do pé, e a autora, ao se formar pela escola normal na cidade de Pinhal, onde morou com o pai por um ano, decidiu cursar pedagogia, primeiramente em Campinas, e depois se transferindo para a USP, para morar na capital, onde se formou em 1963. Em São Paulo, Leilah morou em alguns pensionatos para moças, experiência que serviria de matéria prima para suas primeiras peças. A autora conta a Pace que foi durante a juventude que descobriu autores como Marx, o que a influenciou a ter uma postura mais engajada, simpatizando com as causas comunistas, mesmo que apenas “culturalmente”. Leilah lembra ainda, da vez que o líder da esquerda, Luís Carlos Prestes<sup>47</sup> pediu a um amigo em comum que o apresentasse a uma mulher de “cabeça aberta” que representasse o país da época, e que ela foi a escolhida. O relato da ocasião merece ser citado:

Só sei que, quando vi, estava sentada ao lado do Prestes, que pra mim era Deus, pensando no que falar para aquele homem, eu queria que ele me achasse inteligente, genial, e não consegui falar nada. Ele então virou pra mim e disse a coisa mais imbecil que podia ter falado: Todo grande homem tem ao seu lado uma grande mulher. Quando vi que estava em frente a um homem igual a todos, fiquei sossegada. (PACE, 2007, p.36)

---

<sup>47</sup> Luís Carlos Prestes (1898-1990) foi político, militar e líder revolucionário da esquerda brasileira, comandando o partido comunista por mais de 50 anos e tendo sido perseguido nos governos ditatoriais do Estado Novo (1937-1946) e dos militares (1964-1985).

Na prática, porém, Assumpção não se efetivou integrante do “Partidão”, como chama, e encontrou outras maneiras de fazer política. A autora estava presente, por exemplo, na citada devolução do prêmio Saci, mesmo antes de ter feito sua estreia como dramaturga, em 1968, acompanhando o diretor do Teatro Oficina, Zé Celso. Em suas *Memórias Sinceras*, Leilah lembra vários casos que ilustram a dificuldade dos “anos de chumbo”, como quando o jornalista Vladimir Herzog, preso político, foi encontrado enforcado em sua cela e noticiado pela polícia como um caso de suicídio, em 1975: “A gente sabia que tinha sido assassinato. E nós, da classe teatral, liderados por Ruth Escobar, redigimos um documento dizendo isso. (...) Já disse que não era um ato de coragem, era espontâneo, natural.” (ASSUMPCÃO, 2019, p.81) A autora ainda frequentava os palanques das Diretas Já, movimento político popular que lutava pela retomada de eleições diretas para o cargo de presidência da república, durante a ditadura militar.

Leilah também fez parte da Frente Nacional da Mulher, apelidada de FÊNÊMÊ, que em sua autobiografia chama de “reuniões pré-feministas”. Ao lado de personalidades como Ruth Cardoso<sup>48</sup> e Marta Suplicy<sup>49</sup>, todas ainda anônimas, compunham um grupo de mulheres que se reuniam na casa de Ruth Escobar para discutir temas atuais da época, principalmente relacionados à libertação da mulher e à necessidade de igualdade entre os gêneros. Leilah conta em entrevista para *A Consciência da Mulher*:

Não éramos feministas de rasgar o sutiã – a palavra feminista era pejorativa – mas sim mulheres bonitas e inteligentes, sem dificuldades para arranjar maridos e namorados. Nesses encontros, que duraram meses, chegamos à conclusão de que, para mudar as coisas, tínhamos que tomar o poder e fazer política dentro de cada área – eu faço isso dentro da minha e elas também, até hoje. (PACE, 2007, p.37)

Como a dramaturga pontua, neste contexto a palavra ‘feminismo’ era entendida com uma carga negativa, o que fazia com que até mesmo as mulheres que se interessavam pelas causas não se intitulassem feministas. Mesmo assim, Leilah já demonstrava muita consciência dos princípios do movimento, em suas falas e obras, análise que retomarei mais pra frente. Participou de eventos, como encontros de dramaturgas do mundo todo, e o congresso internacional organizado pela Organização das Nações Unidas que celebrava a chamada Década da Mulher, realizado em 1980 no Quênia. Em análise retrospectiva a autora define “Sem dúvida, a grande revolução do século XX foi a da mulher, não existem mais dúvidas.” (PACE, 2007, p.39)

---

<sup>48</sup> Ruth Cardoso (1930-2008) foi antropóloga e professora universitária, além de primeira dama nas presidências de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002)

<sup>49</sup> Marta Suplicy (1945) é psicanalista e sexóloga brasileira. Foi prefeita de São Paulo (2001-2005) e atualmente ocupa o cargo de secretária de relações internacionais da cidade.

Além disso, Assumpção viveu a chamada contracultura nos anos 1970. Os prêmios Molière, que Leilah e Clóvis Bueno<sup>50</sup>, na época seu namorado, ganharam pela sua peça de estreia, ofereciam, além de uma estatueta, uma viagem a Paris. O casal estendeu a viagem e passou um tempo na Europa “vivendo como hippies”. A contracultura foi um movimento libertário, de rebeldia e contestação, com um teor filosófico, social e cultural, surgido na década de 1960 nos Estados Unidos. Muito associada à cultura *underground*, marginal e alternativa, a contracultura buscava romper padrões de comportamento estabelecidos pelos projetos ideológicos em voga até então, através não apenas de uma revolução social de tomada de poder pelas massas, mas também por uma autêntica e individual libertação dos corpos e mentalidades. No seu livro *Memórias Sinceras* a autora lembra: “Foi importante porque mudou muitas coisas, era a contracultura. Éramos contra tudo e todos. Não. Éramos determinadamente contra a cultura estabelecida.” (ASSUMPÇÃO, 2019, p.?) Em Londres, Leilah e Clóvis se agruparam com outros artistas brasileiros, como os cantores Caetano Veloso<sup>51</sup> e Gilberto Gil<sup>52</sup>, maiores nomes da Tropicália<sup>53</sup>, exilados depois de presos por fazerem oposição aos governos da ditadura militar.

Figura 9: Leilah e Antônio Bivar em Londres, 1970.



ASSUMPÇÃO, 2019, p.135

---

<sup>50</sup> Clóvis Bueno (1940-2015) foi ator, diretor de arte, cenógrafo, cineasta e diretor de teatro brasileiro.

<sup>51</sup> Caetano Veloso (1942) é cantor, compositor, escritor, produtor e diretor musical baiano, um dos maiores nomes da música popular brasileira.

<sup>52</sup> Gilberto Gil (1942) é cantor, compositor, multi instrumentista, escritor e produtor musical brasileiro, além de ter sido ministro da cultura dos governos do ex-presidente Lula (2003-2008).

<sup>53</sup> A tropicália foi um movimento vanguardista e militante cultural brasileiro, alinhado à contracultura, que ecoou em diversas manifestações artísticas durante os anos 1960.

Foi ainda em São Paulo que Leilah fez diversos cursos de desenho, publicidade, moda e teatro. Ela, que enquanto criança já tinha feito sua estreia nos palcos ainda na escola, foi aluna de personalidades importantes, como Renata Pallottini<sup>54</sup>, Miroel Silveira e Eugênio Kusnet<sup>55</sup>. Leilah chegou a fazer alguns trabalhos como atriz, nas montagens de *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade e *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht, mas sempre com participações pequenas. Assumpção resume o exercício em *A Consciência da Mulher*: “Gostei da experiência de atriz, mas foi o suficiente para eu ver que meu talento era mediano e eu queria fazer alguma coisa mais que mediano.” (PACE, 2007, p.41)

Enquanto moradora dos pensionatos, recém formada pela USP, simpatizante de esquerda e “superlotada de contradições” Leilah se tornou manequim de alta costura. Trabalhou, principalmente com o estilista Dener Pamplona<sup>56</sup>, “um grande personagem”, parceria que durou anos. Sempre alta e esguia, a autora fez sucesso como modelo e manequim, desfilando grifes e grandes marcas pelo Brasil e mundo. A vivência serviria ainda como inspiração para duas obras da dramaturga. *Use Pó de Arroz Bijou*, escrita em 1968, quando ainda era manequim, sobre a Fenit, uma feira de moda que acontecia em São Paulo. Proibido pela censura, o texto nunca foi montado. *Seda Pura e Alfinetadas*, de 1981, foi escrita sob encomenda do estilista Clodovil Hernandez<sup>57</sup>, com quem também trabalhara quando manequim. A peça conta a história de um costureiro em seu cotidiano, é uma comédia bem caricata, de humor cruel, e teve bastante sucesso com o público, realizando longas temporadas. A parte das contradições que Leilah pontua se dá, justamente, pela autora sempre ter tido posicionamentos políticos estabelecidos, que destoavam do ambiente da moda em que estava inserida. Em seu livro de memórias, a autora relembra a vez que, saindo de um desfile “vestida no estilo Pierre Cardin do cabelo à bota.” (ASSUMPÇÃO, 2019, p.90) cruzou com a passeata dos estudantes em São Paulo em 1968. Ela conta que correu para o pensionato para vestir uma roupa de manifestação, por achar que não tinha cabimento gritar “abaixo a ditadura” de minissaia, mas ficou “presa” na roupa e acabou não conseguindo voltar a tempo para integrar a passeata. Sobre a experiência no mundo da moda, Leilah escreve “Embora tenha gostado de ser manequim, aí, depois de anos eu já não aguentava mais!” (ASSUMPÇÃO, 2019, p.146)

---

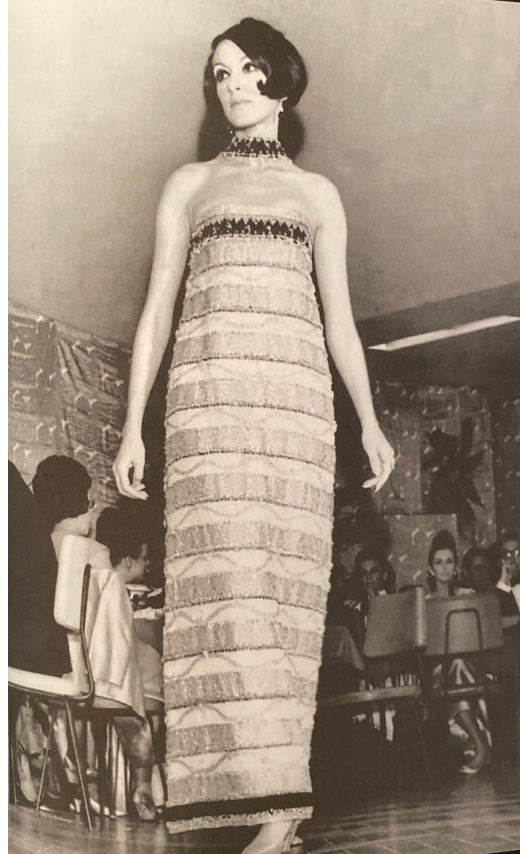
<sup>54</sup> Renata Pallottini (1931-2021) foi dramaturga, ensaísta, escritora, tradutora e poetisa brasileira.

<sup>55</sup> Eugênio Kusnet (1898-1975) foi um ator, diretor, tradutor e professor russo radicado no Brasil, representante principal do método stanislavskiano no teatro brasileiro.

<sup>56</sup> Dener Pamplona de Abreu (1937-1978) foi estilista, um dos pioneiros da moda no Brasil.

<sup>57</sup> Clodovil Hernandez (1937-2009) foi um estilista de moda brasileiro, além de figurinista, ator, cantor, apresentador de programa de televisão e deputado federal pelo estado de São Paulo (2006-2009), sendo a primeira pessoa declaradamente homossexual a ocupar o cargo.

Figura 10: Leilah, em 1968, desfilando uma criação do estilista Dener,



ASSUMPÇÃO, 2019, p.129

### 3.1 DRAMATURGA

Leilah Assumpção estreou como dramaturga no ano de 1969, com o espetáculo *Fala Baixo Senão Eu Grito*. A obra, que conta com um subtítulo, ou uma espécie de título alternativo “Aqui Jaz Mariazinha Mendonça de Moraes”, conta a história de Mariazinha, uma solteirona frustrada que tem a vida revista em diferentes níveis de reflexão existencial quando seu quarto é invadido em uma madrugada por um ladrão “de folga”. Apesar de ser seu primeiro texto encenado, a autora já tinha escrito outras duas peças, ambas proibidas pela censura, *Vejo um Vulto na Janela*, *Me Acudam que Sou Donzela* e a já citada *Use Pó de Arroz Bijou*. A peça estreante, inclusive, mesmo quando já em cartaz, também sofreria cercamentos pela repressão. Leilah conta que “O estouro de *Fala Baixo* mudou a minha vida. Parei de ser manequim, virei dramaturga;” (PACE, 2007, p.52)

A montagem realmente foi um estouro. Dirigida por Clóvis Bueno e estrelando Marília Pêra e Paulo Villaça<sup>58</sup>, *Fala Baixo Senão Eu Grito* foi um sucesso de público e

<sup>58</sup> Paulo Villaça (1933-1992) foi ator, diretor, jornalista, publicitário e professor.



crítica. O espetáculo ficou meses em cartaz na cidade de São Paulo, foi levado para o Rio de Janeiro, remontado em outras capitais brasileiras e em diversas cidades do mundo. Foi ainda uma peça premiada, ganhando prêmios como o da Associação Paulista de Críticos de Arte de melhor autor, além do mais importante prêmio da época, o Molière, em diferentes categorias.

Leilah conta que foi uma surpresa: “Ninguém esperava por uma coisa tão forte, pois, além de ser uma peça muito boa, havia sido escrita por uma manequim do Dener muito famosa.” (PACE, 2007, p.51) Realmente, o fato de ter trabalhado por anos como manequim de moda, apesar de não ter nenhuma relação com sua escrita, contribuiria para o “estranhamento” que sua estreia como autora causou. Não bastasse ser mulher, mas sendo ainda modelo, Leilah, ao se lançar como dramaturga desafia estereótipos até então estabelecidos como regra, não só sobre quem eram os intelectuais autores do teatro brasileiro, mas ainda sobre quais lugares uma mulher, principalmente uma mulher considerada bonita, da indústria da moda, tão estigmatizada, poderia ocupar. Leilah relembra um episódio, por exemplo, de quando sua peça, mesmo após a temporada em São Paulo, foi novamente censurada quando em cartaz no Rio, em 1970. A dramaturga foi até a capital Brasília “(...) com uma roupa jovial, mas do Dener” (ASSUMPCÃO, 2019, p.35) para conversar pessoalmente com os censores, “(...)uns ‘senhorzinhos’, à beira da aposentadoria. Implicaram com os palavrões”, conta em suas *Memórias Sinceras*. Com muita elegância, Leilah questionou o porquê de seu uso de palavrões em seus textos ser um problema, enquanto o autor Plínio Marcos podia sem problemas, ao que teve a resposta “mas o Plínio Marcos a gente sabe de onde veio, a senhorita é de outro nível.” (PACE, 2007, p.75) ela completa em outro relato. Como se não só por ser mulher, mas ainda sendo modelo, Leilah teria de ficar tolhida aos limites do que era “certo” impostos pela sociedade. Em depoimento à Ana Lucia Vieira de Andrade, a dramaturga conclui: “Eu jamais escrevi palavrões. Escrevo palavras fortes que, quando ditas por um homem, ninguém repara.” (ANDRADE, 2008, p.398) No fim, *Fala Baixo* foi liberada, e continuou fazendo sucesso.

Leilah faz parte da chamada Geração de 69, de jovens autores<sup>59</sup> que fizeram sua estreia nesse mesmo ano. Com *Fala Baixo Senão Eu Grito*, a autora ao lado de José Vicente<sup>60</sup> com *O Assalto*, Consuelo de Castro<sup>61</sup> com *À Flor da Pele*, Antônio Bivar<sup>62</sup> com *O Cão*

<sup>59</sup> Informações resgatadas da aula proporcionada por Esther Marinho Santana, para a disciplina de Estruturas e Desestruturas no Teatro: a Representação da Mulher na Dramaturgia Ocidental, da Universidade Federal Fluminense, ministrada pela professora Martha Ribeiro em 24/08/2021, remotamente.

<sup>60</sup> José Vicente (1945-2007) foi autor, dramaturgo, diretor e ator premiado brasileiro. Dentre suas obras destaca-se a peça “Hoje É Dia de Rock” (1971)

<sup>61</sup> Consuelo de Castro (1946-2016) foi autora e dramaturga brasileira.

<sup>62</sup> Antonio Bivar (1939-2020) foi dramaturgo, biógrafo, jornalista, contista, romancista, tradutor, ator, roteirista, cronista, diretor e produtor musical brasileiro.



*Siamês* e Isabel Câmara<sup>63</sup> com *As Moças* constituiria o que foi cunhado de nova dramaturgia brasileira, por revolucionarem os rumos que os textos nacionais seguiam no momento. São obras marcadas pelo tom de confessionalismo, nas quais o cerne está na abordagem existencial dos indivíduos e na preponderância de subjetivismos, em uma outra forma de contestação política e social. Até então, o que se entendia por teatro político estava muito calcado nos modelos difundidos por grupos como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, cujo propósito era usar a arte enquanto instrumento de resistência, a serviço do discurso engajado e revoluções sociais pretendidas pelos grupos de esquerda no contexto de repressão da ditadura militar. No ano de 1968, com o decreto do Ato Institucional nº 5 durante o governo do general Costa e Silva, foi instaurado o momento mais duro do regime, no que diz respeito à repressão e perseguição política. Foi nesse contexto violento da censura, no qual as manifestações artísticas precisaram encontrar novas formas de ação cultural de resistência, que jovens dramaturgos aparecem na cena teatral, com obras que acabariam por estabelecer novos padrões estéticos e transformar a mentalidade que vigorava. A centralidade das reivindicações sociais dá lugar às problemáticas em torno do indivíduo, aparentemente descoladas dos embates ideológicos em voga até então. Em *Nova Dramaturgia: Anos 60, anos 2000*, Ana Lúcia Vieira de Andrade define:

O teatro que os jovens autores de 69 produziram nesse momento de censura era um produto típico do contexto sociopolítico: já que a consciência crítica não podia ser manifestada num discurso claro e aparente, optava-se pela abordagem existencial do indivíduo, sem deixar, contudo, de estabelecer o papel preponderante da sociedade no encaminhamento dos destinos dos personagens. (ANDRADE, 2005, p.24)

A fala de Andrade evidencia que, apesar da mudança de abordagem, as obras da geração de 69 mantêm seu viés político. Ao invés de escancarar um engajamento declarado, seu desenvolvimento se dá a partir da subjetividade, descrevendo o tumultuoso momento de perplexidade do contexto em que estão inseridas. Através do chamado confessionalismo, isto é, de uma autêntica sinceridade nas reflexões profundas que trazem, encontram outras formas de aproximar os eixos autor, ator e público.

Em *Memórias Sinceras*, Leilah conta que a estreia, sua e de seus companheiros, apesar de ter sido “um acontecimento”, foi criticada pelos autores das gerações anteriores. Ela conta o caso de uma declaração de Gianfrancesco Guarnieri a uma revista da época, que dizia que ela e Zé Vicente, autores intimistas, haviam aparecido pela falta de atenção do “partidão”, e que deveriam ser encerrados pelo mesmo. Um tempo depois, o dramaturgo

---

<sup>63</sup> Isabel Câmara (1940-2006) foi dramaturga que, apesar de ter escrito apenas uma peça só, foi definitiva para o período.

comunista lhe pediu desculpas pessoalmente, confessando ainda que fez a acusação sem nem mesmo ter lido sua peça:

Eu era politizada sim, ele disse. A personagem era oprimida e explorada, sim. Luta de classes e por aí vai. Mas eu tinha sido manequim do Dener, apesar de ser da USP etc. etc. Morri de ódio assassino, mas me controlei. Ah, controle! Na verdade, os comunistas extremistas nos chamaram de ‘alienados’, mas os críticos mais importantes nos apoiaram, os estudiosos. (ASSUMPÇÃO, 2019, p.83)

Sobre a nova dramaturgia brasileira, a autora ainda escreve:

Ficou claro que essa geração colocou no palco, de forma dramática, as contradições e todas as repressões de seu tempo. Extrapolamos o EU e a carpintaria da ‘peça bem-feita’. Demos voz aos que não tinham voz, no meu caso à mulher. (Embora até hoje tenha gente que ache que mulher não pode ter voz.) Foi um ato político, sim. E revolucionário. (ASSUMPÇÃO, 2019, p.83)

Os relatos de Leilah fazem pensar sobre esses autores políticos que, tal qual Guarnieri, apesar de serem tão exemplares na defesa de uma arte revolucionária, não só não conseguem admitir a importância da obra de uma dramaturga, por mais ela que fosse consciente e alinhada às suas ideologias, como ainda lhe acusam de alienada. Até hoje, como a própria autora diz, vozes masculinas ditas revolucionárias não reconhecem a luta feminista como um viés fundamental da luta de classes.

Um outro ponto importante que merece ser ressaltado sobre a geração do que o crítico Sábado Magaldi chamou de “o ano do autor brasileiro”<sup>64</sup> é a estreia de não uma, mas três dramaturgas mulheres, até então uma raridade. Na mesma autobiografia, Leilah relembra: “Consuelo e eu, no começo, competíamos muito. Depois ficamos amicíssimas. O Guarnieri costumava dizer que éramos as duas únicas dramaturgas do mundo!” Sobre a morte da companheira, no ano de 2016, Leilah escreve: “Grande amiga, grande mulher, dramaturga maior.” (ASSUMPÇÃO, 2019, p.214)

Em *Fala Baixo Senão Eu Grito*, Leilah traz à tona reflexões sobre a condição da mulher na sociedade, que até então não tinham espaço em nossa dramaturgia. Mariazinha representa um feminino sem cabimento, submissa a um sistema de opressões da ordem da moral e dos bons costumes e resignada às institucionalidades impostas pela sociedade. É uma mulher infantilizada, irrealizada, anacrônica, desajustada. Já o invasor, propositalmente indefinido chamado apenas de “homem”, é responsável por fazer o contraponto à personagem feminina. Sem grandes nuances psicológicas, ele cumpre a função de ser “o outro”, é o gatilho da trama, e do falecimento de Mariazinha Mendonça de Moraes, como aponta o título. A pesquisadora Ana Lúcia Vieira de Andrade analisa:

Pela primeira vez nos palcos brasileiros uma mulher descrevia todo um processo de conscientização do corpo, de domínio da própria linguagem (Mariazinha “aprende” a falar

---

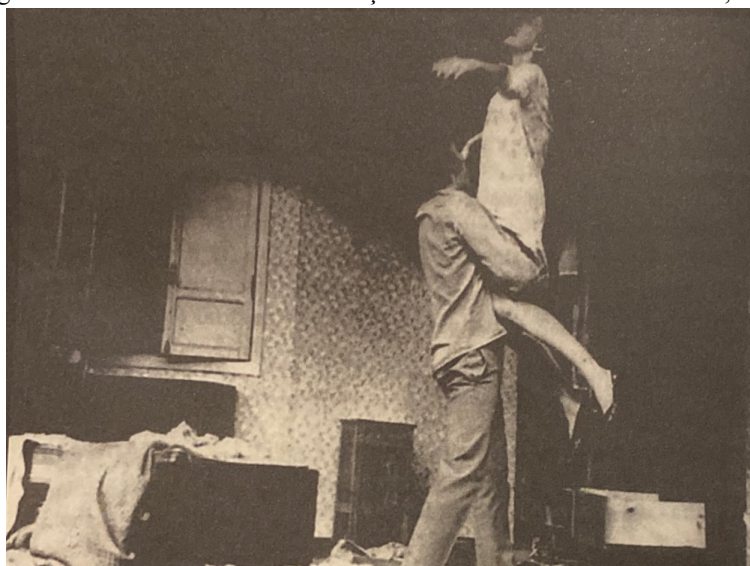
<sup>64</sup> Escrito no prefácio feito pelo crítico do livro *Da Fala Ao Grito*, que reúne as peças de Leilah Assumpção: *Fala Baixo Senão Eu Grito, Jorginho, O Machão e Roda Cor de Roda*, lançado em 1977.

palavrões) e, principalmente de reconhecimento da existência e magnitude de seu desejo sexual, passo básico no caminho para o alcance de autonomia. (ANDRADE, 2005, pp.104 e 105)

Leilah conta que escreveu a peça de uma só vez, após ter sido inspirada pelas colegas do pensionato. Com uma proposta cênica intimista, ela se debruça sobre o desnudamento da protagonista, sem colocá-la como heroína, apenas a evidenciando enquanto limitada, quase patética, indicando a necessidade de uma busca por um novo feminino. A trama se desenvolve entre o real e o devaneio, enquanto Mariazinha tem suas ilusões e fantasias invadidas assim como seu próprio quarto. Através da teatralização dos lirismos, a autora explora as possibilidades do faz de conta do palco e concretiza, na descrição meticulosa do espaço que delimita o universo em que a personagem está inserida. E, conforme a narrativa avança, quando a protagonista tem a chance de quebrar a concha na qual está confinada, quando “Mariazinha já não é mais ridícula (...) é agora qualquer um da plateia”<sup>65</sup> (ASSUMPCÃO, 1969), ela recua. Leilah escreve em seu livro: “Só muito, muito mais tarde fui ver que a personagem da Mariazinha tinha alguma coisa de mim (...) Eu disse que a geração de 1969 extrapolou o *eu*.” (ASSUMPCÃO, 2019, p.84)

O crítico Sábato Magaldi, autor do prefácio do livro que reúne três obras de Leilah, chamado *Da Fala ao Grito*, define *Fala Baixo* como “uma autêntica obra-prima que já existe como clássico em nossa dramaturgia” (ASSUMPCÃO, 1977). Ferreira Gullar, outro crítico, complementa<sup>66</sup>: “Uma peça foi suficiente para colocar Leilah Assumpção entre os melhores autores dramáticos brasileiros do momento.” (PACE, 2007, p.57)

Figura 11: Marília Pêra e Paulo Villaça em *Fala Baixo Senão Eu Grito*, 1969



ASSUMPCÃO, 2019, p.220

<sup>65</sup> Trecho de *Fala Baixo Senão Eu Grito* (1969).

<sup>66</sup> Em publicação para a Revista *Veja* de 11/03/1970, retirada de Leilah Assumpção: *A Consciência da Mulher*.

Em suas obras seguintes, a dramaturga continuou flagrando conflitos sociais a partir da ótica principal da questão de gênero. *Jorginho, O Machão*, segundo texto a estrear, em 1970, traz um protagonista masculino, com dilemas profissionais e amorosos, que acaba optando pelo conservadorismo ante as possibilidades progressistas. Apesar de palavras como “machão” e “machista” serem quase proibidas na época, com o uso “não recomendado” até pelo jornal *O Estado de São Paulo*, cumpriu suas temporadas com êxito. Em *Roda Cor de Roda*, de 1975, que antes de ser reestruturada após a primeira estreia se chamava *Amanhã, Amélia, de Manhã*, Leilah aprofunda a análise sobre a condição da mulher, indo contra o mito da feminilidade comportada, meiga e servil. A protagonista Amélia, interpretada pela atriz Irene Ravache<sup>67</sup>, muitíssimo premiada, é uma dona de casa que, ao descobrir que o marido tem uma amante, resolve transformar a própria casa em um bordel e transferir suas funções de esposa e mãe para a outra, invertendo seus papéis. Leilah relembra: “Foi um estouro e um escândalo, porque no texto eu levo a minha total indignação contra a opressão feminina às últimas consequências. Eu não tinha consciência dessa indignação e fiquei perplexa com isso.” (PACE, 2007, p.73) A montagem foi proibida muitas vezes durante a temporada, muito bem sucedida: “A censura destruiu, mutilou, acabou com a peça. Eu ia a Brasília para discutir meus textos, liberá-los, insistia, discutia até conseguir liberar. Queriam me cortar um termo, eu falava não, não significa isso, mas sim aquilo outro.” (PACE, 2007, p.73) Leilah conta também que o trabalho foi elogiado pelos membros do partido comunista, que admiravam sua coragem para agir contra a repressão, mas nunca reconhecido enquanto político, apenas um “trabalho de mulher” (PACE, 2007, p.74).

Sua primeira peça, *Vejo Um Vulto Na Janela, Me Acudam que Sou Donzela*, escrita e censurada no ano de 1964, foi reescrita e liberada para a montagem de 1979, é considerada pela autora um texto imaturo. É uma peça realista, que fala sobre o golpe militar, sob a perspectiva das moças moradoras de um pensionato, onde se passa. *Kuka de Kamaiorá*, ou *O Segredo da Alma de Ouro*, foi escrita durante os anos da ditadura, “como uma forma de me manter viva” (PACE, 2007, p.91). Sua obra menos realista, foi premiada no concurso de dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro, SNT, e montada como uma ópera-rock, dirigida por Jorge Takla, em 1983. Leilah conta que em sua autobiografia que o espetáculo ficou apenas uma semana em cartaz, recebendo uma crítica do *Jornal da Tarde* que dizia “finalmente um fracasso”: “Eu ri demais. Porque, na verdade, a gente sempre tentava (e tenta) não usar essa palavra feia: ‘Fracasso’. E disfarça o mais que pode. (...) Mas essa NÃO

---

<sup>67</sup> Irene Ravache (1944) é atriz, diretora e produtora de teatro, reconhecida por diversos papéis interpretados nos palcos, televisão e cinema.

DAVA PRA DISFARÇAR.” (ASSUMPÇÃO, 2019, p.74) E ainda completa: “Na verdade, há vários modos de se ver as coisas. Quem sabe esse fato não ‘LIMPOU’ o astral de coisas mais importantes? É um conforto pensar assim. Sobre o fracasso da peça. Doeu muito esse fracasso. Mas a verdade é como fui feliz no meio da dor.” (ASSUMPÇÃO, 2019, p.75)

*Boca Molhada de Paixão Calada* é uma peça com muitos elementos da vida da autora: conta a história de um casal cujos vinte anos de relacionamento se passam durante o regime militar. São simpatizantes da esquerda, militantes da contracultura, e assim como Leilah, vão para Londres para viver como *hippies*, mas, quando voltam ao Brasil, se casam, têm filhos e “encaretam”. *Lua Nua* é, para Leilah, sua peça mais romântica. Sobre uma mulher que resolve abandonar a carreira para engravidar e, quando decide voltar ao trabalho, seu casamento entra em crise, foi escrita em 1990 e teve muito sucesso de público. *Quem Matou a Baronesa* foi um monólogo produzido e estrelado por Marília Pêra, em 1992, no Rio de Janeiro. A peça faz uma análise sobre a competição e a inveja entre mulheres estimulada pela sociedade, a partir dos relatos de uma solteirona que fez tudo certo na vida mas nunca foi recompensada, enquanto uma amiga fazia exatamente o oposto e levava uma boa vida. Apesar de não ter sido mal sucedida, a montagem foi logo tirada de cartaz porque a atriz vivia um momento complicado com o público, após ter declarado apoio ao então candidato à presidência da época, Fernando Collor. Leilah, então, a reescreveu como uma microtragédia, intitulada *Adorável Desgraçada*, que ganhou muitos prêmios. *Intimidade Indecente* estreou em 2001 e ficou anos em cartaz, devido ao sucesso com o público e a crítica, mais um espetáculo de sua autoria muito premiado. Estrelando Marcos Caruso<sup>68</sup> e Irene Ravache, em 2005 substituída por Vera Holtz<sup>69</sup>, a peça retrata um casal que depois de vinte anos juntos entra em crise de separação. Em análise, Leilah conta que acredita essa ser sua obra em que mais consegue lançar um olhar afetivo sobre a figura masculina: “Não é um olhar maternal, mas amoroso em relação ao homem, o bicho homem com o qual lidei com mais revolta no início. Acho que em *Intimidade Indecente* faço com que homem e mulher, enfim, se encontrem e se compreendam.” (PACE, 2007, p.109) A evolução da perspectiva da autora fica nítida em *Ilustríssimo Filho da Mãe*, montada em 2008, que fala sobre uma noite de confronto de um homem de quarenta anos com sua mãe, de setenta. “Mostro uma mulher conseguindo enxergar um homem, é o meu movimento em direção ao homem, acho que já consigo enxergá-lo.”, diz Leilah no mesmo depoimento (PACE, 2007, p.115). *Dias de*

---

<sup>68</sup> Marcos Caruso (1952) é ator, autor, diretor, dramaturgo, tradutor, roteirista e produtor, com inúmeros trabalhos de sucesso no teatro, televisão e cinema brasileiros.

<sup>69</sup> Vera Holtz (1952) é atriz brasileira, tendo participado de diversos trabalhos na televisão, no cinema e no teatro, além de diretora de teatro.

*Felicidade* fez sua estreia em 2005 e é, nas palavras da dramaturga, uma peça quase autobiográfica. Conta a história de uma mulher que, após sofrer um acidente e ter seu rosto desfigurado, reencontra no ex-marido o conforto que precisa em um momento tão difícil. Uma comédia dramática que fala sobretudo de amor, baseada na experiência de Leilah após uma infecção de herpes no cérebro.

Assumpção fez ainda alguns trabalhos para a televisão. O primeiro, a novela de 1973, *Venha Ver O Sol na Estrada*, para a TV Record, dirigida por Antunes Filho. Escreveu também alguns episódios da série *Caso Especial*, da TV Globo, exibida entre 1971 e 1995. Em 1982, escreveu sua primeira minissérie para a mesma emissora, *Avenida Paulista*, dirigida por Walter Amancini, assim como *Moinhos de Vento*, do ano seguinte. A dramaturga ainda roteirizou o último episódio de *Malu Mulher* e o primeiro de *Retrato de Mulher*, duas séries protagonizadas pela amiga Regina Duarte<sup>70</sup>.

Leilah também escreveu um livro para a filha, Camila. *Na Palma da Minha Mão* é resultado de uma série de bilhetes escritos para a filha durante sua adolescência, em uma tentativa de comunicação, no qual a autora retrata o processo de tornar-se mãe. Camila nasceu em 1981, um ano depois do início do relacionamento da dramaturga com Walter Appel. O casamento, segundo a autora em sua autobiografia, foi construído enquanto vivido: “(...) cada um fazendo o que queria, dentro do possível e formando aquele núcleo já falado que na antiguidade era chamado de família.”, Apesar de não ser da classe, o banqueiro é um grande admirador das artes, e produziu várias das peças da companheira. Mesmo depois de separados, Leilah e Walter mantêm uma parceria muito próxima. A filha, descrita em *Memórias Sinceras* como uma pessoa séria, formada em administração de empresas pela Fundação Getúlio Vargas, surpreendeu Leilah quando mostrou que “herdou a queda pela escrita da mãe”. Camila Appel lançou seu primeiro livro *DoAvesso* no ano de 2007 e fez sua estreia como dramaturga em 2009 com a peça *A Pantera*. Atualmente trabalha como jornalista e roteirista do programa *Conversa com Bial* e da série *Em Nome de Deus*, da Rede Globo, além de idealizadora do blog *Morte Sem Tabu* da Folha de São Paulo. Camila é, ainda, mãe de Otto e Anna, netos a quem Leilah atribui o motivo de ter iniciado a escrita de seu livro de memórias.

Para Leilah, cada autor tem um processo de criação e escrita: “No meu caso, cada peça é uma peça, mas, basicamente, trabalho a partir de um impulso, uma emoção que parece querer transbordar.” (PACE, 2007, p.127), e completa em seu livro de memórias: “Acho que

---

<sup>70</sup> Regina Duarte (1947) é atriz de teatro e televisão, além de ter assumido a pasta da Secretaria Especial da Cultura de março a maio de 2020 no atual governo de Jair Bolsonaro.

o principal nas minhas peças é a emoção. Depois o humor. Mas antes eu escrevo a estrutura num papel com foco, tese, antítese, vontade, contravontade, herói, protagonista-antagonista etc. Tudo o que aprendi. Aí, deságua em cima, como uma chuva.” (ASSUMPÇÃO, 2019, p.67) A autora, em um outro ponto do mesmo livro, fala sobre a solidão com que sofrem os dramaturgos, da qual só eles entendem. Lembra de uma vez que participou de uma reunião cujo propósito era montar sua peça *Intimidade Indecente* em Portugal: “Fui completamente ignorada. E era a autora do texto. E da casa.” (ASSUMPÇÃO, 2019, p.57) Sobre seu processo de escrita, a autora também deixa claro que não tem problema nenhum em revisitar e editar seus textos. Conta ainda que, às vezes, precisa deixar uma peça “de castigo”, amadurecendo, para que possa retomar a escrita, e sempre se afeiçoa muito a suas criações:

Morro de ciúmes das minhas peças, demoro a me desligar de todos os personagens porque aí sei que acabou, adeus para sempre. É por isso que gosto mais de teatro do que livro, de cinema, porque no teatro o autor perde o domínio de sua própria obra e ela se transforma em outra coisa. (PACE, 2007, p.130)

### 3.2 UM TEATRO DA MULHER

Figura 12: Leilah Assumpção fotografada por Vânia Toledo.



ASSUMPÇÃO, 2019, p.176

Assim como a dramaturga conta que faz com seus personagens, Leilah precisou deixar na gaveta, maturando, até que tomasse para si esta consciência que já exprimia em

suas obras. Consciência, e não sensibilidade feminina, como muitos críticos, todos homens, a classificaram durante sua estreia<sup>71</sup>. Assumpção lidou com a opressão política por anos, com a opressão machista que se impõe cotidianamente em nossa sociedade, opressões estas que, muitas vezes, se misturaram, mas nunca se calou. Falou, escreveu, fez sucesso, até mesmo nos fracassos e apertos que a vida lhe proporcionou.

Leilah, além de criar personagens incríveis, de ter sido pioneira em trazer ao centro uma escrita que parte do ponto de vista da mulher, é, ela mesma, uma personagem incrível de nossa história. Com muito humor, irreverência e uma paixão inquestionável pelo teatro brasileiro, nas suas palavras: “UMA MARAVILHA”. E eu, que até adentrar em seu mundo através desta pesquisa, posso afirmar: Leilah é uma mulher em letra maiúscula. Porque em suas posturas, posicionamentos, suas obras e escritos, enfim, em seu discurso, não fala baixo. Grita. Por ela, por todas.

---

<sup>71</sup> Informações resgatadas da aula proporcionada por Esther Marinho Santana, para a disciplina de Estruturas e Desestruturas no Teatro: a Representação da Mulher na Dramaturgia Ocidental, da Universidade Federal Fluminense, ministrada pela professora Martha Ribeiro em 24/08/2021, remotamente.



#### 4. CONCLUSÃO

Foram alguns meses me debruçando sobre as biografias de Cacilda Becker e Leilah Assumpção, lendo, relendo, cruzando informações, buscando outras fontes. Sinto que cumpri meu objetivo principal, de esmiuçar e relacionar tudo o que me chamou a atenção durante toda das trajetórias dessas mulheres tão importantes para a história do nosso teatro brasileiro. E ainda assim, só de procurar uma citação, reler algum trecho de seus depoimentos, de seus companheiros, me sinto ainda tão encantada e com vontade de voltar ao início, e reabsorver mais e mais vezes tudo o que puder sobre essas mulheres que tanto me inspiram.

Cacilda e Leilah são personagens interessantíssimos. Às vezes durante as leituras, me pegava lastimando o fato das duas não terem coabitado a cena teatral juntas por mais tempo, uma vez que Cacilda se foi justamente no ano em que Leilah e a geração de 1969 faziam sua estreia. Mesmo assim, foi tempo suficiente para que Becker, quando em cartaz com seu último espetáculo, ficou sabendo de *Fala Baixo Senão Eu Grito*, que rodava em burburinho entre a classe artística, e se interessou em fazer uma leitura. A dramaturga tanto conta esse fato para Eliana Pace, quanto registra em suas *Memórias Sinceras*, a única referência de algum encontro entre a atriz e a dramaturga que consegui encontrar, e que me fez dar um salto em minhas leituras durante a madrugada: “Cacilda Becker pediu para ler. Não sei se leria mesmo. Ela estava fazendo *Esperando Godot*. Mas fiquei muito envaidecida.” (ASSUMPÇÃO, 2019, p.203).

Um outro ponto em comum nas trajetórias de Becker e Assumpção, é o modo que ambas articularam uma performance política do feminino quando estavam na linha de frente do lidar com a censura e a repressão. Não acredito que o depoimento de Cacilda ao DOPS trajando Dior em paralelo às idas de Leilah a Brasília, de Dener, seja apenas coincidência, mas sim um artifício usado pelas artistas, e por tantas outras mulheres, para alcançar um novo patamar de credibilidade. Além disso, apesar de suas diferentes cronologias, as duas são alvos de críticas feitas pelos artistas do “partidão”. Chega a ser engraçado que mesmo tendo posturas completamente diferentes quanto ao seu engajamento, Cacilda se mantendo afastada de qualquer discurso ideológico, enquanto Leilah, mesmo com um discurso inicialmente ainda pouco elaborado, assume uma postura política desde o início de sua carreira, as duas mulheres são alvos de represálias do mesmo grupo, os progressistas do Teatro de Arena e do Teatro Oficina. A conclusão, entretanto, é na verdade pouco chocante, e se aplica até aos dias de hoje: não importa o quão revolucionário seja o homem e seu discurso, sem consciência de gênero ele sempre estará alicerçado pelo machismo estrutural.

De maneiras distintas, o que muito me chamou a atenção ao longo das leituras, foi o fato de que Cacilda e Leilah, apesar das contribuições gigantescas que deixaram para a história, pouco tinham consciência do quão importantes e pioneiras estavam sendo. Cacilda Becker, apesar de desde o início se colocar como a grande atriz sabia ser, passou a vida toda oscilando entre a autoridade e a fragilidade. Não teve uma infância fácil, arriscou tudo para conquistar a carreira de atriz, se consagrou como uma das maiores do palco, e ainda assim, inúmeros relatos mostram que era uma mulher extremamente vulnerável em todas as suas intensidades. Em depoimento a Sábato Magaldi para a Revista A Cigarra, a atriz reflete: “Sou um instrumento da minha própria arte, sou o meu próprio violino. Não tenho memórias, mas sensações. Padeço de uma sensação permanente de insegurança, sinto medo da vida.” (PRADO, 2002, p.432) Mesmo com todo esse medo, a atriz fez muito, não só nos palcos: Cacilda ocupou a liderança da classe artística, termo que ela mesma cunhou, sem titubear. Por trás de um discurso marcadamente geracional, no qual não assumia nenhuma ideologia e questionava alguns pontos dos movimentos de vanguarda que surgiam, Cacilda foi, além da cena, militante, em um dos momentos mais duros para as artes no país. Uma mulher de teatro política, porque entendia o potencial transformador que o Teatro tem, não só para os que o fazem, mas também para a sociedade em si. Tão grande foi a sua entrega, intenso foi o casamento com a arte, que até os problemas de sua vida pessoal ficam, quase sempre, em segundo plano, em todos os relatos biográficos que encontrei. E até mesmo esse fato mostra que Cacilda se opôs a normas sociais impostas pelo patriarcado e priorizou seu trabalho, sua maior paixão. Na mesma entrevista a Magaldi, ela diz:

Ao teatro, tenho a convicção de que dou uma grande, uma completa experiência humana. Como ser social, porém, sou inegavelmente agressiva, despida de uma hipocrisia que tornaria minha vida e a dos outros algo mais fácil. Faço amigos com dificuldade e raramente. Mesmo os sentimentos têm sido extremamente difíceis, porque não aceito, não posso aceitar os tipos de relações ou de compromissos amorosos e sentimentais mascarados, em que a mulher tem o papel convencional - como dizer (não quero ofender nem magoar ninguém, mas é verdade) - em que se conferem ao homem direitos e responsabilidades totais e à mulher... bem, a mulher permanece secundária. (...) quando a máscara me cansa, tiro-a e pratico absurdos.

Quanta consciência, inclusive feminista, tem essa artista, por tanto tempo tachada de de alienada. Cacilda é um caso à parte. Mesmo com pouquíssimos registros seus em cena, aos quais não tive tanto acesso, consigo sentir a potência dessa mulher através dos relatos, das críticas, fotos. Só de ler Cacilda Becker me sinto vibrar.

Já com Leilah, quanto mais eu lia, mais suspirava aliviada - ainda bem que essa mulher ainda está sobre nós. A dramaturga é uma personagem das mais interessantes, desde a infância, até a escrita amadurecida de seus livros de memórias. Quebrou a barreira da família conservadora, trabalhou como manequim de moda, uma das áreas mais estigmatizadas,

principalmente na época, sem se ater apenas ao que essa experiência lhe proporcionava, viveu a contracultura e se rebelou contra o que houve de pior em nossa história. Tudo isso faz parte da mulher Leilah e também da dramaturga. Em suas obras, Assumpção revela o desenvolvimento da consciência da mulher do século XX, ao passo em que ela mesma faz essa tomada em suas vivências pessoais. A autora, que estreia e cresce em plenos anos de chumbo, em um cenário denso de repressão política e social, se tornou a grande voz e uma das maiores personalidades femininas da história do nosso teatro. Desde a estreia de *Fala Baixo Senão Eu Grito*, Leilah compôs personagens densas, pioneiramente trazendo-as para o centro de suas tramas: são mulheres reais, com suas profundidades. A impressão que dá é que Leilah Assumpção já fez de tudo: acompanhou a virada de várias décadas, viajou pelo mundo, foi premiada pela crítica, lutou contra a ditadura, foi montada várias vezes em outros países, fez muitos amigos, lotou plateias. Mas mais do que isso, o que ficou comigo é o parecer de que tudo o que a dramaturga fez foi movido pelo desejo, e sempre se colocando junto com ele, sem nunca se limitar. A dramaturgia e o discurso andam lado a lado, e é inspirador ver como seus trabalhos concretizam isso: a vida e a arte estão intimamente interligados em um fluxo contínuo. Ler Leilah me fez querer ensaiar, produzir, montar Leilah.

Sobre o que chamei de mito do matriarcado no teatro brasileiro, essa é inclusive uma das perguntas que foram feitas à Leilah na entrevista que concedeu à Ana Lucia Vieira de Andrade, qual sua opinião sobre essa afirmação sobre o nosso teatro: “Eu acho verdadeira. Acho que a mulher, quando é muito forte, tem a tendência a procurar profissões em que essa força possa ser exercida. E não é um matriarcado cor-de-rosa não, é matriarcado de “botar o pau na mesa.” Sobre essa questão enquanto lia sobre Cacilda, Leilah, e tantas outras mulheres, penso que talvez concorde mesmo com a dramaturga. Acredito que assim como a sociedade brasileira em geral, o teatro seja sim um matriarcado, um sistema embasado na potência de grandes mulheres, porém sempre subjugado ao machismo cultural que nos estrutura como um todo. Um matriarcado em moldes patriarcais, em que para furar suas bolhas, as mulheres precisam “botar o pau na mesa”.

Como afirmei na introdução, Cacilda Becker e Leilah Assumpção são apenas duas entre inúmeras personalidades que merecem reconhecimento e me instigam a serem investigadas. A primeira proposta desta pesquisa inclusive, contava ainda com mais um estudo de caso, sobre a atriz Ruth de Souza (1921-2019), pioneira no teatro, no cinema e na televisão, sendo a primeira atriz negra brasileira a fazer praticamente qualquer coisa que alcançasse uma real projeção. A grande dama do Teatro Experimental do Negro é um símbolo que demarca a falta e representatividade e pluralidade em cena em um país mestiço e

ainda assim racista como o nosso, até os dias de hoje. Sua vida e carreira são inspiradoras e necessárias. Entretanto, durante o processo de pesquisa e escrita, entendi que a questão da atriz mulher negra e empresária no Brasil seja um tópico que precise ainda ser mais adensado por outros viés e conceitos ao ser abordada. Ficou então como um caminho possível na sequência que pretendo dar a essa pesquisa, que pra mim sempre foi explicitamente um ponto de partida. Outra personalidade que muito me estimula é a da atriz e produtora cultural portuguesa Ruth Escobar, que aparece como um personagem interessantíssimo nas trajetórias de Cacilda e Leilah, e na história do teatro moderno brasileiro. E a lista só aumenta. Somos muitas, haja pesquisa - e ainda bem!

Mais do que qualquer coisa, termino esse trabalho muito inspirada, e talvez até, ainda mais apaixonada de fazer, estudar, e ser de teatro. Falar de teatro é falar de resistência. Sobretudo o nosso teatro e no contexto atual, em que somos desgovernados sob planos de desmonte da cultura, suas atividades e manifestações. Acredito no poder da arte de abalar estruturas, mesmo aquelas que parecem tão fundamentais e inerentes na sociedade, como o machismo. Teatro é a arte do encontro, do aqui e agora. É o que já foi, o que não se repete e ainda vai vir a ser, é transformação, é instante. Teatro é (re)existência, teatro é resistir.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOLFO Celi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa351557/adolfo-celi>. Acesso em: 25 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ALFREDO Mesquita. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa251294/alfredo-mesquita>. Acesso em: 28 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; CARVALHO, Ana Maria de Bulhões. **A Mulher e o Teatro Brasileiro do Século XX**. 1 ed. São Paulo: Hucitec, 2008

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **Nova Dramaturgia: Anos 60, anos 2000**. Rio de Janeiro: Quartet, 2005.

ANTÔNIO Bivar. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6959/antonio-bivar>. Acesso em: 17 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ASSUMPCÃO, Leilah. **Memórias Sinceras**. São Paulo: Sá Editora, 2019

ASSUNÇÃO, Leilah. **Da fala ao grito**. São Paulo: Edições Símbolo, 1977

CAETANO Veloso. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13935/caetano-veloso>. Acesso em: 21 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CENTRO Popular de Cultura (CPC). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-cpc>. Acesso em: 29 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CLODOVIL. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa454082/clodovil>. Acesso em: 22 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CONSUELO de Castro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa206572/consuelo-de-castro>. Acesso em: 17 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

DÉCIO de Almeida Prado. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3751/decio-de-almeida-prado>. Acesso em: 28 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

EUGÊNIO Kusnet. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349454/eugenio-kusnet>. Acesso em: 12 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FLÁVIO Império. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10688/flavio-imperio>. Acesso em: 29 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FRANCO Zampari. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349649/franco-zampari>. Acesso em: 24 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

GIANFRANCESCO Guarnieri. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6223/gianfrancesco-guarnieri>. Acesso em: 29 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

GILBERTO Gil. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2914/gilberto-gil>. Acesso em: 21 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

GLAUBER Rocha. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10814/glauber-rocha>. Acesso em: 27 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

GRUPO Universitário de Teatro (GUT). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399364/grupo-universitario-de-teatro-gut>. Acesso em: 31 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

HENRIETTE Morineau. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349468/henriette-morineau>. Acesso em: 24 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem - CPC, vanguarda, desbunde: 1960/ 70**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

IRENE Ravache. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa15297/irene-ravache>. Acesso em: 21 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ISABEL Câmara. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359449/isabel-camara>. Acesso em: 17 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

JOSÉ Celso Martinez Corrêa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa104235/jose-celso-martinez-correa>. Acesso em: 28 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

JOSÉ Vicente. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359451/jose-vicente>. Acesso em: 17 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

**Leilah: “Abaixo a mulher anestesiada”**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. 31 ago. e 01 set. 1969. Revista de Domingo, p. 07.

LEITE, Luiza Barreto. **A Mulher no Teatro Brasileiro**. 1 ed. São Paulo: Edições Espetáculo, 1965

MARCOS Caruso. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa207358/marcos-caruso>. Acesso em: 22 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

MARÍLIA Pêra. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14168/marilia-pera>. Acesso em: 31 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

MIROEL Silveira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349659/miroel-silveira>. Acesso em: 15 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

NYDIA Licia. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8251/nydia-licia>. Acesso em: 24 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

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

PAULO José. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13465/paulo-jose>. Acesso em: 29 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PAULO Villaça. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13773/paulo-villaca>. Acesso em: 16 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PRADO, Luís André do. **Cacilda Becker: Fúria Santa**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

REGINA Duarte. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa257798/regina-duarte>. Acesso em: 22 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

RENATA Pallottini. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3196/renata-pallottini>. Acesso em: 12 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

RUTH Escobar. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18616/ruth-escobar>. Acesso em: 29 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

SÁBATO Magaldi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:



<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa619/sabato-magaldi>. Acesso em: 30 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia.  
ISBN: 978-85-7979-060-7

SERGIO Cardoso. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349511/sergio-cardoso>. Acesso em: 28 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia.  
ISBN: 978-85-7979-060-7

TEATRO Brasileiro de Comédia (TBC). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112774/teatro-brasileiro-de-comedia-tbc>. Acesso em: 24 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia.  
ISBN: 978-85-7979-060-7

TEATRO de Arena. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399339/teatro-de-arena>. Acesso em: 27 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia.  
ISBN: 978-85-7979-060-7

TEATRO do Estudante do Brasil (TEB). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399337/teatro-do-estudante-do-brasil-teb>. Acesso em: 15 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia.  
ISBN: 978-85-7979-060-7

TEATRO Oficina Uzyna Uzona. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatro-oficina-uzyna-uzona>. Acesso em: 27 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia.  
ISBN: 978-85-7979-060-7

TÔNIA Carrero. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8255/tonia-carrero>. Acesso em: 31 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia.  
ISBN: 978-85-7979-060-7

TROPICÁLIA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>. Acesso em: 21 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia.  
ISBN: 978-85-7979-060-7

VARGAS, Maria Thereza. **Cacilda Becker: Uma Mulher de Muita Importância**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2013.

VERA Holtz. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú

Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14183/vera-holtz>. Acesso em: 23 de novembro de 2021. Verbetes da Enciclopédia.  
ISBN: 978-85-7979-060-7

ZIEMBINSKI. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349667/ziembinski>. Acesso em: 01 de novembro de 2021. Verbetes da Enciclopédia.  
ISBN: 978-85-7979-060-7