

Efeitos de espectralidade em *Fala baixo, senão eu grito*: um estudo da presença metafórica dos objetos

Spectrality effects in *Fala baixo, senão eu grito*: a study of the metaphorical presence of objects

Daniela de Castro Lima¹

“MARIAZINHA – Onde será que eles estão? Onde será que eles estão?”

(*angústia*) Onde será que eles estão? HOMEM – Quem?

MARIZINHA – Eles, os defuntos. Os ce-mi-té-ri-os!”

(Leilah Assumpção)

Resumo: O presente ensaio tem por objetivo analisar a presença dos objetos que compõem o espaço dramático da peça *Fala baixo, senão eu grito*, escrita pela dramaturga brasileira Leilah Assunção, em 1969. Observamos que os objetos, metaforicamente dispostos na fábula, figuram uma presença espectral que atua como a terceira personagem da obra: a família patriarcal burguesa, ela mesma uma analogia à ditadura militar brasileira, espectro que então assombrava a vida do país.

Palavra-chave: Leilah Assunção; *Fala baixo, senão eu grito*; Objetos metafóricos; Dramaturgia feminina; Teatro brasileiro.

Abstract: The purpose of this essay is to analyze the presence of the objects that make up the dramatic space of the play *Fala Baixo, senão eu grito*, written by the Brazilian playwright Leilah Assunção, in 1969. We observe that the objects, metaphorically arranged in the fable, represent a presence spectral that acts as the third character of the work: the patriarchal bourgeois family, itself an implicit association with the Brazilian military dictatorship, a specter that haunted the life of the country at the time.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no qual pesquisa a dramaturgia de Leilah Assunção na linha de pesquisa História e Historiografia do Teatro e das Artes. Mestra em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Bacharel em Interpretação teatral pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: limadanielac@outlook.com

Keywords: Leilah Assunção; Speak low, or else I scream; Metaphorical objects; Female dramaturgy; Brazilian theater.

APRESENTAÇÃO

Leilah Assumpção é uma dramaturga brasileira que estreou nos palcos nacionais em 1969 com a peça *Fala baixo, senão eu grito*, a qual rendeu à autora o prêmio Molière e o prêmio da Associação Paulista dos Críticos Teatrais, ambos na categoria de melhor autor do ano. Ao lado de Isabel Câmara, Consuelo de Castro, José Vicente e Antônio Bivar, Leilah Assumpção compõe o grupo intitulado por Sábato Magaldi como Nova Dramaturgia, denominação que buscou demarcar a emergência de jovens autores no panorama do teatro nacional no final da década de 60. Dois aspectos fundamentam a aproximação proposta por Magaldi: o caráter de estreia desses nomes na dramaturgia brasileira e a inovação da linguagem dramática refletida em suas obras.

Essa nova geração de autoras e autores, também conhecida como “geração de 69”, é fruto de um contexto histórico, político e cultural mais amplo. Em 1964, o Brasil sofreu um golpe militar que derrubou o governo de João Goulart e instaurou uma ditadura no país. Em decorrência de cassações, perseguições, censura e outras severas medidas, diversos setores da sociedade sofreram restrições no que tange à liberdade de expressão e ao exercício de seus direitos. Os setores cultural e artístico, no entanto, se fortaleceram diante do ímpeto revolucionário e da necessidade de assinalar um compromisso de resistência frente ao quadro político instaurado. Nesse contexto, artistas e intelectuais de esquerda se mobilizaram e se engajaram em suas lutas políticas, contribuindo para a formação de uma ampla frente de opo-

sição ao regime militar. No campo teatral, grupos como Arena, Oficina e Opinião criaram seus espetáculos com base em estruturas e discursos contestatórios, culminando no que ficou conhecido como teatro de resistência. Apesar das restrições, a produção cultural e artística se manteve ativa e politicamente engajada nos anos que se seguiram ao golpe de 64.

Em 1968, porém, foi promulgado o Ato Institucional de nº 5, decreto de maior cunho repressivo e violador dos direitos de expressão imposto pela ditadura militar brasileira. Essa medida teve como objetivo castrar a intervenção dos setores da sociedade que se mobilizaram em prol do despertar da consciência social da população. Nesse sentido, a cultura passou a ser vista como uma ameaça ao regime autoritário e o teatro se tornou um dos alvos de ataques das forças militares e da censura, o que proporcionou um movimento de dispersão da classe teatral frente às lutas políticas. Grupos como Arena, Oficina e Opinião, símbolos de resistência, tiveram suas atividades interrompidas em decorrência do cerceamento de seus repertórios e da perseguição aos artistas.

Mas, conforme observado por Pricila Del Claro (2015), esse não foi o ponto final do teatro brasileiro de então. Jovens autores como Leilah Assumpção, Isabel Câmara, Consuelo de Castro, José Vicente e Antônio Bivar despontaram no cenário nacional com uma proposta teatral muito diversa do que vinha sendo feito até o momento. Uma vez que não era mais possível expressar a consciência crítica em discurso claro e aberto, esses autores se distanciaram das estruturas contestatórias que caracterizavam o teatro político do período e apostaram na expressão dos conflitos do indivíduo, revelando os entraves ideológicos e sociais pelas entrelinhas da subjetividade. A Nova Dra-

maturgia demarca uma importante contribuição ao panorama teatral daquele momento, na medida em que proporcionou o alargamento das fronteiras da produção dramaturgica e cênica do país.

A peça teatral *Fala baixo, senão eu grito*, escrita por Leilah Assumpção em 1969, é fruto dessa experimentação de linguagem dramaturgica desencadeada pelo acirramento da ditadura militar no Brasil. Trata-se de uma representação contundente do estado de sufocação no qual viviam os brasileiros naqueles anos de repressão. Ao expor os conflitos de Mariazinha Mendonça de Moraes, uma mulher solitária e reprimida que vive sem qualquer perspectiva de realização pessoal e profissional, Leilah Assumpção denuncia os abusos e as consequências do poder autoritário. A pesquisadora Ana Lúcia Vieira de Andrade (2005) observa que, ao retratar a condição submissa da mulher em sociedade, a obra faz eco à falta de liberdade política imposta pela ditadura militar que assolava a vida do país. Mas, já que não era possível abordar essa problemática mediante um discurso literal e transparente, a metáfora, largamente utilizada na construção da obra, se revelou como um recurso linguístico capaz de possibilitar a autora expressar o seu pensamento crítico por vias indiretas, o que permitiu que a peça driblasse as amarras da censura e se tornasse um sucesso de bilheteria e público nos palcos da capital paulista.

Refletindo sobre a dimensão poética da dramaturgia leilahniana, Welington Andrade afirma que “Alguns elementos constituintes do melhor da produção dramaturgica de Leilah Assumpção estão presentes na cuidadosa representação dos objetos que compõem materialmente o universo das personagens” (ANDRADE, 2013, p. 252). Isso acontece porque tais objetos não configuram elementos meramente decorativos, mas constituem signos construtores de sentidos no âm-

bito da narrativa. Sendo assim, o que propomos a seguir é um estudo dedicado aos objetos que compõem o espaço dramático da peça *Fala baixo, senão eu grito*, averiguando de que modo esses objetos, metaforicamente elaborados na fábula, revelam uma instância espectral que atua como a terceira personagem da obra, a família patriarcal burguesa, ela mesma uma alegoria do autoritarismo instaurado no Brasil com o golpe de 1964.

AQUI JAZ MARIAZINHA MENDONÇA DE MORAIS

A peça narra a história de Mariazinha Mendonça de Moraes, uma mulher sem idade definida que vive solitariamente em um quarto de pensionato de moças na cidade de São Paulo. Mariazinha representa o estereótipo da solteirona dos anos sessenta: é virgem, não se casou e não constituiu família. Em termos profissionais, ocupa um cargo público secundário, cuja renda obtida é direcionada para pagar as prestações de uma quitinete comprada há cinco anos – aquisição que, ironicamente, lhe traz a ilusão de alguma satisfação pessoal diante dos valores burgueses herdadas por uma tradição familiar. Mariazinha é uma mulher absolutamente sozinha, não tem família nem amigos. Sua única diversão é assistir ao programa de Hebe Camargo todas as noites antes de dormir. Reprimida em todas as instâncias de sua vida, Mariazinha configura um projeto de mulher que não se realizou, que é inteiramente desprovida de autoconhecimento e de autonomia em relação à própria existência.

O conflito central da peça tem início no momento em que Mariazinha se encontra em seu quarto, preparando-se para dormir, quando, subitamente, é surpreendida pela invasão de um homem com um

revólver na mão, personagem denominada apenas como Homem. O Homem, ao contrário de Mariazinha, não tem um nome, não tem uma história, não apresenta contornos psicológicos e nem uma personalidade definida. Trata-se de um “ladrão em dia de folga”, conforme ele mesmo o denomina. Esse ladrão invade o quarto da solteirona, mas não rouba nenhum de seus pertences: “O assalto é figurativo, já que a intenção do homem é invadir, metaforicamente, a cabeça de Mariazinha e de lá roubar suas certezas, assaltar seus pensamentos, usurpar sua inocência” (DEL CLARO, 2015, p.55). A partir daí, o que acompanhamos é uma reviravolta provocada no quarto e na mente de Mariazinha, desencadeada pela presença de um ladrão que emerge para questionar a ordem vigente, na tentativa de suscitar o senso crítico da protagonista diante da sua condição de aprisionamento e alienação.

Refletindo sobre a questão da espacialidade em *Fala baixo, senão eu grito*, a pesquisadora Ana Lúcia Vieira de Andrade (2005) afirma que a história de Mariazinha é escrita pelo espaço que a cerca. De fato, o espaço dramático da obra apresenta tamanha força discursiva que acaba agindo como uma personagem viva, passível de análises e discussões. Observemos a rubrica que descreve o quarto da protagonista, ambiente em que transcorre a peça:

A cortina vai abrindo. Uma luzinha azul ilumina fracamente um quarto feminino, onde o mau gosto e o exagero dão o aspecto de absurdo, mas dentro de uma realidade possível. A cama com colcha de chenile, coberta com rendão. Um guarda-roupa antigo azul, ao lado de um relógio enorme tipo carrilhão. O despertador e o arranjo de flores naturais sobre o criado-mudo. Laços de fita arrematam os móveis, a janela, a porta, que são também enfeitados e pintados com flores, assim como as bolas de gás penduradas no quarto todo. Flores de papel, flores e mais flores, colorido, bonecas, balões e rendinhas colocados no quarto da forma mais absurda e mais organizada do mundo... (AS-SUMPÇÃO, 2010, p. 98).

A composição desse quarto abarca a coexistência entre objetos antigos, herdados dos pais, e uma infinidade de adereços infantis que Mariazinha cuidadosamente dispõe pelo espaço. Essa configuração nos faz inferir que a protagonista é uma mulher cujo vínculo com o passado, com a infância e com a tradição familiar não apenas não foi rompido, como permanece sendo cultivado por ela diariamente. O solilóquio de abertura da peça nos revela, de imediato, o modo como esses objetos se distanciam de uma função supostamente descritiva e alcançam o *status* de objetos-personagens ao longo da narrativa:

MARIAZINHA – “Um bom sono pra você... e um alegre despertar” (*levanta-se e guarda a televisão que está sobre o carrinho, como se fosse um bebê*). “Dorme nenê, que a cuca vem pegar papai foi na roça, mamãe no cafezal.” (*pausa*) Aspira oxigênio e desprende gás carbônico. A noite é prejudicial à saúde. O gás carbônico é prejudicial à saúde... (*para as flores, no criado-mudo*) Ah... estão aí felizes da vida, pensando que eu esqueci, né? Quase, quase, mas eu não esqueci não. Já, já para o banheiro! (ASSUMPÇÃO, 2010. p. 98-99).

Notemos que é por meio do processo de personificação que Mariazinha presentifica no espaço os seus filhos que jamais existiram: a televisão é colocada sobre um carrinho e tratada como se fosse um bebê, que adormece ao som de uma cantiga de ninar. As flores também são personificadas como se fossem crianças, as quais Mariazinha se encarrega de encaminhar ao banho todas as noites. Embora a protagonista seja uma mulher absolutamente sozinha, seu comportamento revela que ela elaborou para si um modo metafórico de reproduzir a estrutura familiar da qual ela não conseguiu se desvencilhar. Assim, ao longo de toda a peça, Mariazinha atribui características humanas aos móveis e objetos do quarto que, então, começam a povoar a narrativa como objetos-personagens capazes de agir no es-

paço físico e mental da protagonista, delineando, gradativamente, o espectro familiar que emerge para compor a fábula da peça.

Sobre a compreensão do conceito de “metáfora” interessa-nos a discussão proposta pelos teóricos George Lakoff e Mark Johnson em obra intitulada “Metáforas da vida cotidiana” (2002). Segundo a tese desses autores, a metáfora não é apenas de um ornamento linguístico como há muito se acreditava, mas integra a experiência cotidiana do sujeito e alcança o *status* de uma operação cognitiva, por meio da qual é possível “compreender e experienciar uma coisa em termos de outra” (LAKOFF E JOHNSON, 2002, p.48). Nesse sentido, a metáfora não se restringe à linguagem, mas integra também nossos pensamentos e ações, constituindo um componente essencial do modo ordinário de compreendermos o mundo e a nós mesmos. Ora, essa concepção lança luz à nossa reflexão na medida em que nos auxilia a observar a atitude de Mariazinha e a compreendê-la como uma personagem que pensa e age metaforicamente por meio do exercício da personificação.

O nome “Mariazinha”, no diminutivo, sinaliza uma importante pista sobre o modo como essa personagem compreende e age no mundo. Ao viver aprisionada no próprio passado, ela não se deu conta de que cresceu. Seu universo material e mental ainda é o de uma criança, pois a ela foi negado o direito de despertar a própria sexualidade e de alcançar sua autonomia como mulher. O exercício da personificação, portanto, ocorre mediante brincadeiras entremeadas por canções infantis, por meio das quais ela consegue apenas esboçar para si determinadas experiências da vida adulta, como a experiência de mãe e a experiência de esposa, sem jamais tê-las vivenciado de fato. É brincando com os móveis e objetos de sua infância que Maria-

zinha não somente inventa filhos e marido virtuais como também invoca todo um passado familiar, povoando sua vida solitária com a presença de seres espectrais:

MARIAZINHA – [...] Eu não sou uma mulher sozinha! Tenho tudo! Posição! Conforto, segurança, amor, tenho amigos...

HOMEM – (*corta rápido*) Marido, filhos, pai, mãe, colega, irmão, irmã, vizinha, empregada, avó...

MARIAZINHA – É! Minha família! Os laços de sangue! A voz do sangue! Amigos, colegas! Todos me querem bem! Todos me compreendem! Todos estão sempre comigo! Aqui... aqui comigo... junto de mim... (*aponta o quarto todo, apalpa os móveis, abraça-os, cumprimenta-os, beija-os*) Perto de mim, sempre! Sempre! (ASSUMPTÃO, 2010. p. 115).

Vimos, na rubrica de apresentação do espaço dramático da peça, que os móveis do quarto de Mariazinha são todos arrematados por laços de fitas. Esses laços configuram também um processo metafórico pelo qual a personagem se mantém atada às correntes familiares que a aprisionam em tradições e valores morais ultrapassados. Mariazinha foi ensinada que deveria ser uma boa moça, sempre religiosa e dedicada aos cuidados da família e do lar, atributos que contribuiriam para impedir a sua livre manifestação como mulher e como ser humano no mundo. A “voz do sangue” a que ela se refere, portanto, é uma voz reguladora do comportamento feminino que ecoa diariamente pela presentificação dos seus familiares na mobília do quarto, da qual ela não consegue se desvencilhar. Podemos observar, desse modo, certos efeitos de spectralidade produzidos pela presença metafórica dos objetos na peça, uma vez que é por meio deles que a família patriarcal burguesa, impregnada de valores repressores, se faz ouvir. Essa família é o grande fantasma que sonda o cotidiano de Mariazinha, mantendo-se em posição de vigilância e cerceamento de sua livre expressão como sujeito no mundo.

Diante disso, cabe ainda ponderarmos sobre a representação da figura paterna na obra, observando de que modo o pai de Mariazinha se apresenta como personagem espectral no enredo da peça. Na composição da mobília do quarto há um objeto grande, imponente, detentor das horas e do tempo: o relógio carrilhão. Esse relógio é o objeto de maior valor herdado pela protagonista e, não à toa, constitui o objeto da associação metafórica por meio da qual ela personifica a figura do pai. É para o relógio-pai que Mariazinha se direciona para tomar benção, receber ordens e a elas assentir com a cabeça em sinal de extrema obediência: “Mariazinha – [...] (*para o relógio grande, assentindo com a cabeça*) Certo, certo, está na hora de dormir, tem razão” (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 100). Ao longo da peça, nos damos conta de que, além de muito antigo, esse relógio está velho, empoeirado e atrasando o andamento das horas. Trata-se do símbolo do autoritarismo e da estagnação de uma tradição que impossibilitam Mariazinha de seguir adiante e viver o seu próprio tempo.

Assim, o quarto de Mariazinha, antes solitário, torna-se um espaço povoado por seres espectrais manifestados na presença de objetos personificados. Se, inicialmente, somos informados de que Mariazinha e Homem constituem as únicas personagens da peça, nos deparamos com a aparição de uma família virtual cuja força da ação dramática sobre a protagonista é tão ou mais eficaz, talvez, do que se houvesse a presença de familiares literalmente representados. Imerosa no convívio com os fantasmas do passado, Mariazinha sucumbe em vida, na medida em que se deixa minar por valores e condicionamentos castradores de si. Em outras palavras, a personagem, juntamente com os seus objetos-familiares, assume também um caráter espectral diante da própria existência, a qual ela somente vê passar e

permanece incapaz de adotar qualquer postura ativa e transformadora da realidade.

A chegada da personagem Homem no quarto de Mariazinha promove a desestabilização de todo esse mundo de ilusões apresentado. O Homem invade o quarto da solteirona e se apresenta como um “ladrão em dia de folga”, uma vez que seu interesse não consiste em lhe roubar os pertences, mas sacudir as poeiras que impedem Mariazinha de olhar para a vida com clareza, autonomia e liberdade. Seu intuito é despertar a protagonista para a realidade da vida, tirá-la do sono profundo característico de uma existência mortífera. Quando afirma para ela que os móveis são apenas móveis, que balões são balões e fitas coloridas são apenas fitas coloridas, esse ladrão está tentando roubar as suas fantasias, destruir suas crenças e exorcizar os fantasmas que a aprisionam em um mundo de ilusões. O alvo dos seus ataques é, portanto, a mobília do quarto que ele começa a revirar até promover a mais caótica desordem espacial, concretizando uma ação de questionamento aos valores herdados pela protagonista. Em dado momento da peça, o Homem teatraliza uma espécie de bazar beneficente com os móveis e objetos do quarto, fazendo saltar diante de Mariazinha todas aquelas inutilidades materiais e morais as quais ela se mantém apegada.

Em reação às diversas provocações advindas do Homem, Mariazinha assume, finalmente, uma inusitada atitude de revolta. Juntos, eles realizam ações de desordenar e quebrar os móveis e objetos do quarto, o que representa uma primeira tentativa de libertação da protagonista. A convulsão do espaço dramático reflete o desejo de Mariazinha de se desprender das amarras familiares que, ao longo de toda vida, a mantém aprisionada e limitada em sua própria existência. O

cume de sua ação subversiva é quando ela consegue, não sem hesitar, atacar o relógio-pai, último objeto-personagem destruído:

“MARIAZINHA – (*joga alguma coisa sobre o relógio*) ÉÉÉÉÉÉ! Ele também! É isso mesmo! Cala a boca! Você também! Arraso tudo! Hoje não sobra nada!, nada, nada! *Quebra o relógio. Silêncio. Grande pausa. Os dois param*” (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 127).

Quando Mariazinha se encoraja a calar “a voz do sangue”, ela abre espaço para descobrir o som da própria voz. Dentro do quarto todo devastado, as duas personagens, agora livres e felizes, teatralizam entre si as mais diversas situações para que Mariazinha respire outros ares e experimente existir em liberdade. Sem a presença vigilante do espectro familiar, a protagonista consegue vislumbrar a manifestação da mulher que ela almeja expressar no mundo: “Ai! Sou intelectual! Bonita! Intelectual bonita! [...] Livre! Inteligente! Bonita! (*começa a rebolar com os livros na mão*)” (ASSUMPÇÃO 2010, p. 147). Ao fim da peça, Mariazinha é capaz de verbalizar pensamentos antes inimagináveis: “Se for pra ouvir disco, eu não vou, só se for pra trepar, pronto!” (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 149) e dispara um palavrão: “Porra! Porra! Porra! Porra! Porra! Porra! Porra! Porrrrrrrraaa!!!!” (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 156), enquanto a autora indica em rubrica: “Mariazinha já não é mais ridícula. Os cachinhos desfizeram-se, os laçarotes, os balões estouraram, assim como o seu mundo todo. Ela é agora qualquer um da plateia” (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 157).

Mas o final da peça denuncia os limites da suposta liberdade vivenciada pela protagonista no decorrer daquela noite. Quando o dia amanhece, Mariazinha observa todos aqueles objetos desordenados e começa a retomar sua atitude metafórica, personificando novamente a sua família no espaço. Não se trata, no entanto, de uma regressão à estaca zero, mas da instauração de uma ambiguidade: o quarto não é

mais o mesmo e Mariazinha já não se relaciona com o espectro familiar tal como no início da peça. Embora subjugada: “(sorrindo para o relógio) – Posso ir, né, papai?” (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 155), a personagem consegue questionar: “(para o criado-mudo) – Vocês são antiquados, mamãe, todas as minhas amigas vão!” (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 155). Em suma, Mariazinha deseja ir. Ela despertou do sono mortífero e almeja se experimentar pelo mundo, fato que demarca uma revolução no âmbito individual da personagem. Contudo, fora do seu quarto, no contexto social, o poder autoritário permanece ileso. Sendo ela agora “qualquer um da plateia”, Mariazinha figura o retrato daqueles que, assistindo-a em espetáculo, respiram com ela os mesmos ares da repressão.

BREVES CONSIDERAÇÕES

A partir dos exemplos dramaturgicos apresentados e analisados, buscamos ressaltar neste estudo a presença metafórica dos objetos que compõem o espaço dramático da peça *Fala baixo, senão eu grito*. Averiguamos que, por meio da atitude personificadora da protagonista, esses objetos se distanciam de uma função supostamente descritiva e alcançam o *status* de objetos-personagens, responsáveis por delinear o espectro da família patriarcal burguesa que emerge para atuar como a terceira personagem da narrativa.

Embora *Fala baixo, senão eu grito* seja uma peça de forma dramaturgica breve, constituída por ato único, duas personagens, e uma ação que se desenrola no período de uma noite, a dimensão metafórica em sua composição contribui para desencadear o alargamento dos elementos estruturantes da fábula, de modo que a obra apresente

diferentes camadas de construção de sentidos. No que diz respeito à presença dos objetos, ênfase do estudo aqui realizado, constatamos que, por meio deles, Leilah Assumpção expõe e questiona toda uma engrenagem familiar, ela mesma um protótipo da engrenagem social, política e cultural daqueles anos de ditadura militar no Brasil capaz de cercear a liberdade do indivíduo, sobretudo, a liberdade da mulher.

A metáfora consiste, portanto, em um recurso linguístico largamente utilizado pela autora na elaboração dessa dramaturgia. Diante do acirramento da censura sobre a produção teatral do período, em que era necessário medir *o que* dizer e, sobretudo, *como* dizer, Leilah Assumpção, ao lado das demais autoras e autores mencionados na apresentação deste ensaio, desbravou caminhos para a constituição de uma nova dramaturgia política que então se apresentava nos palcos nacionais.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **Nova dramaturgia**: anos 60, anos 2000. Rio de Janeiro: Quartet/UNIRIO; Brasília, DF: PRODOC/CAPES, 2005.

ANDRADE, Welington. “O teatro da marginalidade e da contracultura”. In: João Roberto Faria (dir.); J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). **História do teatro brasileiro, volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

ASSUMPÇÃO Leilah. “Fala baixo, senão eu grito”. In: _____. **Onze peças de Leilah Assunção**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010, p. 95 – 158.

CLARO, Pricila Del. **Uma leitura crítica de *Fala baixo senão eu grito*, de Leilah Assunção**. 2015. 132 f. Dissertação (Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Coordenação da tradução: Mara Sophia Zanotto. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: EDUC, 2002.