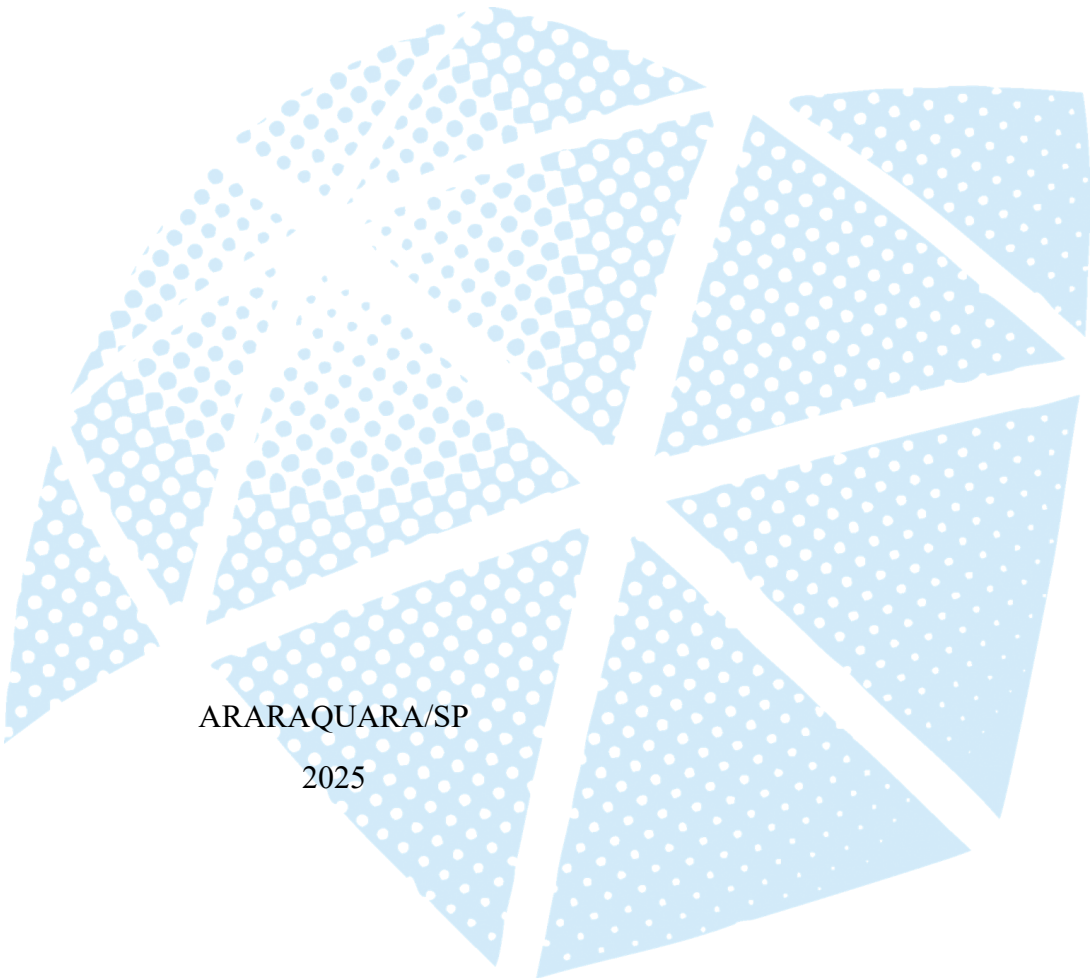
**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"**
**FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS**
**CAMPUS DE ARARAQUARA**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**MARIANA DE OLIVEIRA ARANTES**

# URGÊNCIA E RUPTURA:
A CONFIGURAÇÃO DOS ESPAÇOS DRAMÁTICOS EM CONSUELO DE CASTRO



ARARAQUARA/SP

2025

**MARIANA DE OLIVEIRA ARANTES**

# URGÊNCIA E RUPTURA:
A CONFIGURAÇÃO DOS ESPAÇOS DRAMÁTICOS EM CONSUELO DE CASTRO

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), na Faculdade de Ciências e Letras (FCL), campus de Araraquara, para obtenção do título de Doutor(a) em Estudos Literários.

Área de concentração: Interfaces da literatura com outras artes

Financiadora: FAPESP – Proc. 2021/11810-0

Orientadora: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

ARARAQUARA/SP

2025

A662u

Arantes, Mariana de Oliveira
Urgência e ruptura : a configuração dos espaços dramáticos em Consuelo de Castro / Mariana de Oliveira Arantes. -- Araraquara, 2025
276 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Renata Soares Junqueira

1. Literatura brasileira. 2. Teatro brasileiro. 3. Crítica literária. 4. Dramaturgos brasileiros. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

## IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Esta pesquisa coloca em primeiro plano a análise de obras dramáticas da dramaturga brasileira Consuelo de Castro. No âmbito dos Estudos Literários, as teorias e a crítica da produção teatral brasileira são discutidas à margem, resultando em poucas pesquisas aprofundadas acerca da produção dramática brasileira e em um campo de estudos relativamente restrito quanto às obras de autoras que escrevem para o teatro no país. Nesse sentido, a presente pesquisa revela potencial científico ao se somar aos estudos do texto dramático na tradição cultural brasileira, mas, principalmente, ao fornecer um material crítico sobre a obra de Consuelo de Castro e ao aglutinar informações a respeito da trajetória pessoal e profissional da autora. Contribui, assim, para a divulgação deste importante nome para a dramaturgia brasileira e para a fundamentação de futuros estudos na área de dramaturgia de autoria de mulheres.

## POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research foregrounds the analysis of dramatic works by Brazilian playwright Consuelo de Castro. Within Literary Studies, theories and criticism of Brazilian theatrical production are discussed marginally, resulting in little in-depth research on Brazilian dramatic production and a relatively limited field of study regarding the works of female authors writing for the theater in Brazil. In this sense, this research reveals scientific potential by adding to the studies of dramatic texts in the Brazilian cultural tradition, but, most importantly, by providing critical material on Consuelo de Castro's work and by consolidating information about the author's personal and professional trajectory. Thus, it contributes to the dissemination of this important name in Brazilian dramaturgy and to the foundation of future studies in the field of dramaturgy by women.

**MARIANA DE OLIVEIRA ARANTES**

# URGÊNCIA E RUPTURA:
A CONFIGURAÇÃO DOS ESPAÇOS DRAMÁTICOS EM CONSUELO DE CASTRO

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), na Faculdade de Ciências e Letras (FCL), campus de Araraquara, para obtenção do título de Doutor(a) em Estudos Literários. Área de concentração: Interfaces da literatura com outras artes.

Data da defesa: 04/07/2025

BANCA EXAMINADORA:

_____

Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

_____

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Universidade Federal de Minas Gerais

_____

Profa. Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati

Universidade Estadual de Londrina

_____

Profa. Dra. Claudia Barbieri

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

_____

Profa. Dra. Maria Clara Gonçalves

Universidade Federal do Espírito Santo

## AGRADECIMENTOS

Aos meus amados pais, Vera e José, e à minha linda irmã, Gabriela, pelo apoio fundamental desde o início do meu percurso acadêmico.

À orientadora da pesquisa, Dra. Renata Soares Junqueira, pela precisa orientação.

Ao Grupo de Pesquisas em Dramaturgia, Cinema, Literatura e outras Artes (GPDC-LoA).

Aos professores do Programa em Estudos Literários com os quais pude aprender e desenvolver teoricamente a minha pesquisa nas disciplinas por eles ministradas: Dra. Edimara Lisboa Marteleto, Dra. Elizabete Sanches Rocha, Dr. Jacob dos Santos Biziak, Dr. José Carvalho Vanzelli, Dra. Natali Fabiana da Costa e Silva e Dra. Maria Clara Gonçalves.

À assessora administrativa do departamento, Andreza Assis, pelos pacientes auxílios burocráticos.

À professora Dra. Fabiane Renata Borsato, por sua generosa orientação e confiança no meu trabalho no período do PAADES.

Aos professores que prontamente aceitaram compor a banca de avaliação. Às professoras Dra. Sonia Pascolati e Dra. Claudia Barbieri, pela leitura atenta do meu trabalho e pelas contribuições significativas apresentadas na banca de qualificação. Ao professor Dr. Marcos Antônio Alexandre, por sua luminosidade e dedicação, que me inspiram a pesquisar na área da dramaturgia. À professora Dra. Maria Clara Gonçalves por colaborações durante o desenvolvimento da pesquisa, na apresentação em disciplina e no simpósio da Abralic.

Ao Pedro Paulo Venceslau e família, pela gentileza e hospitalidade. E ao Luque Daltrozo, pela presteza na conversa sobre Consuelo de Castro.

À Carol Arantes, por ser mais que família. À minha tia Léo Arantes, por se manter presente.

À Sibelly Sanches, por nossa longa amizade e por me ensinar a ser inteira no agora.

À Amanda Dim e à Janaína Verão, elas são casa, mas sabem, cada uma ao seu modo, respeitar minhas distâncias.

À Júlia Mazuca, Lucca Mollo, Olavo Froeder e Vitor Xavier, por me acolherem, por me acompanharem pela cidade, por serem leves.

Ao Lucas Dalava e Manu Lima, pelas primeiras caronas e por não me deixarem no meio do caminho.

À Camila Carvalho, Daniela Lima, Laura Teixeira e Lorena Ribeiro, por me receberem, por me inspirarem. À Ana Júlia Gonçalves, Carol Beta e Gabriella Rodrigues, por serem companhias dramatúrgicas e teatrais.

Aos servidores do Arquivo Multimeios (CCSP), da Coleção São Paulo (Biblioteca Municipal Mário de Andrade), da Biblioteca Jenny Klabin Segall (Museu Lasar Segall) e da Biblioteca Setorial do Centro de Letras e Artes (Unirio).

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio financeiro, concedido por meio do Processo nº 2021/11810-0.

“Hoje a literatura – o pensamento – exprime-se apenas em termos de distância, de horizonte, de universo, de paisagem, de lugar, de sítio, de caminhos e de morada: figuras ingênuas, mas características, figuras por excelência, onde a linguagem se *espacializa* a fim de que o espaço, nela, transformado em linguagem, fala-se e escreva-se.”

(Genette, 1972, p. 106, grifo do autor)

## RESUMO

Objetiva-se com este estudo, primeiramente, trazer à tona a obra da dramaturga brasileira Consuelo de Castro. No âmbito dos Estudos Literários, as teorias e a crítica da produção teatral brasileira são discutidas à margem, resultando em poucas pesquisas aprofundadas na produção das autoras que escrevem para o teatro no país. Esta pesquisa perpassa toda a obra dramática publicada de Consuelo de Castro. Por escolha metodológica, alguns desses textos são apenas citados e outros discutidos detidamente. O segundo objetivo do estudo é analisar a configuração de espaço dramático na produção dramatúrgica consuelina. Frente a essa caracterização, estipulam-se duas hipóteses. A autora, estreante na década de 1960 e premiada pela crítica, lança em 1989 a primeira coletânea de seus textos teatrais intitulada *Urgência e ruptura*. As oito dramaturgias publicadas são divididas em dois grupos: as produções de 1968 a 1978 e as de 1978 a 1988. Na organização do compêndio, em conjunto com Yan Michalski, prepondera uma divisão conteudística. No primeiro grupo, os textos teatrais respondem às arbitrariedades do período ditatorial brasileiro (1964-1985); no segundo grupo, livre de um período censório mais restrito, Castro arrisca na abordagem de outras temáticas, ao mesmo tempo em que transpõe as categorias de espaço e tempo empregadas anteriormente. A primeira hipótese revê a crítica da época e defende não a ruptura na estruturação do espaço, mas uma gradual desconstrução nas últimas quatro peças do espaço dramático, até então uno e de estética realista. O procedimento metodológico compara as rubricas descritivas para os cenários e analisa a crítica da época direcionada, sobretudo, ao texto teatral. A segunda hipótese acrescenta ao estudo dois textos dramatúrgicos não publicados em *Urgência e ruptura*. A partir de *Caminho de volta* (1989), *O grande amor de nossas vidas* (1981), *A cidade impossível de Pedro Santana* (1978) e *Only you* (2001), defende-se o uso de espaços dramáticos fechados na dramaturgia de Castro. Perante uma percepção fenomenológica (Bachelard, 1978), em paralelo às considerações de críticos brasileiros como Elza Cunha de Vincenzo, Yan Michalski, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, a escolha de Consuelo de Castro pelo microcosmo se destaca, em oposição ao macrocosmo. A proposta tenta compreender como o espaço privado, entre quatro paredes, onde as personagens estão alocadas, abarca o espaço social, pois o diálogo entre as personagens se acirra em paralelo aos contextos sociais de cada uma das obras. A sistematização do lugar cênico tem como base o preceito semiológico (Ubersfeld, 2005), a fim de propiciar a visualidade dos elementos, como a estrutura e os objetos (Barthes, 1987), que compõem os espaços dramáticos (Pavis, 2008) e, ao mesmo tempo, restringem-lhes. O uso do espaço restrito na moderna dramaturgia de Castro é visto em diálogo com a teoria do drama (Szondi, 2001) e a discussão alcança a perspectiva dramatúrgica (Sarrazac, 2013) para salientar não um isolamento do espaço íntimo, mas o contato direto com o espaço do mundo.



**Palavras-chave**: Consuelo de Castro; dramaturgia brasileira; espaço dramático; drama moderno.

## ABSTRACT

The aim of this study is firstly to shed light on the work of Brazilian playwright Consuelo de Castro. Within Literary Studies, theories and criticism of Brazilian theatrical production are often marginalized, resulting in few in-depth research studies on female authors writing for the theater in the country. This research covers all of Consuelo de Castro's published dramatic works. By methodological choice, some of these texts are merely cited while others are discussed in detail. The second objective of the study is to analyze the configuration of dramatic space in Consuelo's dramatic production. In light of this characterization, two hypotheses are formulated. The author, debuting in the 1960s and acclaimed by critics, releases in 1989 the first collection of her theatrical texts titled "Urgência e ruptura". The eight published dramas are divided into two groups: productions from 1968 to 1978 and those from 1978 to 1988. In organizing the compendium, together with Yan Michalski, a content-based division prevails. In the first group, the theatrical texts respond to the arbitrariness of the Brazilian dictatorial period (1964-1985), while in the second group, free from a stricter censorial period, Castro ventures into addressing other themes while simultaneously transcending the previously employed categories of space and time. The first hypothesis revisits the criticism at the time and argues not for a rupture in the structuring of space but for a gradual deconstruction in the last four pieces of dramatic space, at that point unified and of realistic aesthetics. The methodological procedure compares descriptive signatures for the scenarios and analyzes criticism of that period directed mainly at the theatrical text. The second hypothesis adds to the study two dramatic texts not published in "Urgência e ruptura." Based on "Caminho de volta" (1989), "O grande amor de nossas vidas" (1981), "A cidade impossível de Pedro Santana" (1978), and "Only you" (2001), the use of enclosed dramatic spaces in Castro's dramaturgy is advocated. In light of a phenomenological perception (Bachelard, 1978), alongside considerations of Brazilian critics such as Elza Cunha de Vincenzo, Yan Michalski, Sábato Magaldi, and Décio de Almeida Prado, Consuelo de Castro's choice for the microcosm stands out, in opposition, to the macrocosm. The proposal attempts to understand how the private space, within four walls where the characters are located, encompasses the social space, as the dialogue between the characters intensifies parallel to the social contexts of each of the works. The systematization of the scenic place is based on semiological precepts (Ubersfeld, 2005), in order to provide visibility to the elements, as the structure and objects (Barthes, 1987), that compose the dramatic spaces (Pavis, 2008) and simultaneously restrict them. The use of restricted space in Castro's modern dramaturgy is seen in dialogue with the theory of drama (Szondi, 2001), and the discussion reaches the dramaturgical perspective (Sarrazac, 2013) to emphasize not an isolation of intimate space, but direct contact with the world space.



**Keywords**: Consuelo de Castro; Brazilian drama; dramatic space; modern drama.

## RÉSUMÉ

L'objectif de cette étude est d'abord de faire ressortir le travail de la dramaturge brésilienne Consuelo de Castro. Dans le domaine des études littéraires, les théories et la critique de la production théâtrale brésilienne sont discutées en marge, ce qui entraîne peu de recherches approfondies sur la production des auteures qui écrivent pour le théâtre dans le pays. Cette recherche examine l'ensemble de l'œuvre dramatique publiée par Consuelo de Castro. Par choix méthodologique, certains de ces textes sont seulement cités et d'autres discutés longuement. Le deuxième objectif de l'étude est d'analyser la configuration de l'espace dramatique dans la production dramaturgique consueline. Face à cette caractérisation, deux hypothèses sont stipulées. L'auteure, débutante dans les années 1960 et primée par la critique, publie en 1989 le premier recueil de ses textes théâtraux intitulé « *Urgência e ruptura* ». Les huit textes dramatiques publiés sont divisés en deux groupes: les productions de 1968 à 1978 et celles de 1978 à 1988. Dans l'organisation du compendium, en collaboration avec Yan Michalski, prédomine une division de contenu définie. Dans le premier groupe, les textes théâtraux répondent aux actes arbitraires de la période dictatoriale brésilienne (1964-1985); dans le second groupe, libre d'une période de censure plus restreinte, Castro risque en abordant d'autres thématiques, en même temps transposant les catégories d'espace et de temps précédemment employées. La première hypothèse revoit la critique de l'époque et défend non pas la rupture dans la structuration de l'espace, mais une déconstruction progressive dans les quatre dernières pièces de l'espace dramatique, jusqu'alors unique et d'esthétique réaliste. La procédure méthodologique compare les rubriques descriptives pour les scénarios et analyse la critique de l'époque orientée surtout vers le texte théâtral. La deuxième hypothèse ajoute à l'étude deux textes dramaturgiques non publiés dans « *Urgência e ruptura* ». À partir de textes comme « *Caminho de volta* » (1989), « *O grande amor de nossas vidas* » (1981), « *A cidade impossível de Pedro Santana* » (1978) et « *Only you* » (2001), on défend l'utilisation d'espaces dramatiques fermés dans la dramaturgie de Castro. Face à une perception phénoménologique (Bachelard, 1978), parallèlement aux considérations de critiques brésiliennes comme Elza Cunha de Vincenzo, Yan Michalski, Sábato Magaldi et Décio de Almeida Prado, le choix de Consuelo de Castro pour le microcosme se distingue par opposition au macrocosme. Cette proposition essaye comprendre comment l'espace privé, entre quatre murs, où les personnages sont répartis, englobe l'espace social, puisque le dialogue entre les personnages s'installe parallèlement aux contextes sociaux de chacune des œuvres. La systématisation du lieu scénique a pour base la sémiologie (Ubersfeld, 2005), afin de favoriser la visualité des éléments, comme la structure et les objets (Barthes, 1987), qui composent les espaces dramatiques (Pavis, 2008) et en même temps les restreignent. L'utilisation de l'espace restreint dans la dramaturgie moderne de Castro est analysée en dialogue avec la théorie du drame (Szondi, 2001) et la discussion atteint la perspective dramaturgique (Sarrazac, 2013) pour souligner non pas un isolement de l'espace intime mais le contact direct avec l'espace du monde.



**Mots-clés:** Consuelo de Castro; dramaturgie brésilienne; espace dramatique; drame moderne.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia Consuelo de Castro jovem ..... 13

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Campo semiolexical do espaço – determinação de lugar em *Caminho de volta* ..... 143
Quadro 2 - Campos semiolexicais do espaço – semântico-sintáticos em *Caminho de volta* ..... 146
Quadro 3 - Campo semiolexical do espaço – objetos em *Caminho de volta* ..... 147
Quadro 4 - Campo semiolexical do espaço – determinação de lugar em *O grande amor de nossas vidas* ..... 166
Quadro 5 - Campos semiolexicais do espaço – semântico-sintáticos em *O grande amor de nossas vidas* ..... 167
Quadro 6 - Campo semiolexical do espaço – objetos em *O grande amor de nossas vidas* ..... 167
Quadro 7 - Campo semiolexical do espaço – determinação de lugar em *A cidade impossível de Pedro Santana* ..... 181
Quadro 8 - Campos semiolexicais do espaço – semântico-sintáticos em *A cidade impossível de Pedro Santana*..... 183
Quadro 9 - Campo semiolexical do espaço – objetos em *A cidade impossível de Pedro Santana* ..... 184
Quadro 10 - Campo semiolexical do espaço – determinação de lugar em *Only you*..... 232
Quadro 11 - Campos semiolexicais do espaço – semântico-sintáticos em *Only you* ..... 235
Quadro 12 - Campo semiolexical do espaço – objetos em *Only you* ..... 236

## RELAÇÃO DE ACERVOS CONSULTADOS

1. Centro Cultural São Paulo (CCSP) – Arquivo Multimeios.
2. Centro Cultural São Paulo (CCSP) – Biblioteca Pública Municipal Sérgio Milliet.
3. Biblioteca Pública Municipal Mário de Andrade (São Paulo) – Coleção São Paulo.
4. Museu Lasar Segall (São Paulo) – Biblioteca Jenny Klabin Segall.
5. Acervo pessoal – jornalista Pedro Paulo de Castro Venceslau, filho de Consuelo de Castro.
6. Biblioteca Setorial do Centro de Letras e Artes do Espaço Mário de Andrade, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

**SUMÁRIO**

**1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS..... 14**
**2. ESPACIALIDADES E DRAMATURGIAS ..... 25**
2.1 O espaço na literatura de autoria de mulheres ..... 25
2.2 Estruturas de espacialidades no teatro moderno brasileiro ..... 40
2.3 A nova dramaturgia do teatro brasileiro..... 69
**3. O ESPAÇO DRAMÁTICO NA DRAMATURGIA DE CONSUELO DE CASTRO 91**
3.1 Revisitando a crítica de *Urgência e Ruptura* (1989) ..... 91
3.2 A crítica jornalística e o teatro realista de Consuelo de Castro ..... 114
3.3 O espaço do comum em *Caminho de volta* ..... 129
3.3.1 A relação espacial compromete as relações sociais ..... 151
**4. O ESPAÇO DRAMÁTICO E A INSTITUIÇÃO FAMILIAR .....160**
4.1 O não habitar em *O grande amor de nossas vidas* ..... 160
4.2 A prisão dos ideais em *A cidade impossível de Pedro Santana* ..... 175
4.3 Espaço único: sala de uma casa ..... 192
**5. A MANUTENÇÃO DA CASA NO ESPAÇO DRAMÁTICO ..... 204**
5.1 Desprendimento contemporâneo no teatro brasileiro ..... 204
5.2 A restrição do regime militar em *Only you* ..... 220
5.3 O ambiente sala como reduto da memória ..... 237
**6. CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... 251**
**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 259**
**APÊNDICE A ..... 273**

Figura 1 - Fotografia Consuelo de Castro jovem

Fonte: Acervo pessoal.

# 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No ano de 2006, a dramaturga Consuelo de Castro apresentou um relato a respeito de sua carreira na arte brasileira como autora de teatro. Este depoimento foi conduzido e registrado por Daisy Perelmutter e Luiz Francisco Carvalho como parte do projeto "Memória Oral" da Instituição da Biblioteca Mário de Andrade/São Paulo. Uma narrativa oral breve, mas significativa na constituição da memória artística e cultural do Brasil, por dois motivos principais: o primeiro diz respeito à tradição colonizada deste país que pouco exercita o olhar ao passado. Portanto, as injustiças e as violências não são revisadas, o que perpetua silenciamentos, opressões e narrativas unilaterais. Logo, estruturas que objetivam assegurar a nossa história artística, social, cultural, dentre outras, por registros diversos são louváveis na garantia de não nos assentarmos em narrativas únicas. Um segundo motivo é que a entrevista com Consuelo de Castro registra as referências culturais da autora, apresenta mais detidamente algumas das personagens de suas obras e ressalta as crenças políticas de Castro.

Nascida em Araguari, Minas Gerais, em 16 de janeiro de 1946, Consuelo de Castro se muda, muito nova, com a família para a cidade de São Paulo. Na entrevista a Perelmutter e a Carvalho, Castro revela ter vivido com os pais e os dois irmãos em uma pensão de estudantes, da qual a mãe era dona. O convívio não apenas intrafamiliar, mas com diversas pessoas dentro de sua casa, fez com que Castro entendesse desde cedo seu espaço privado como público. Por isso, ainda adolescente, Consuelo de Castro passa a frequentar os espaços verdadeiramente públicos da cidade de São Paulo, como as bibliotecas, pois nesses ambientes se sentia à vontade, atribuindo um caráter mais privado a esses locais de fato públicos. A própria biblioteca Mário de Andrade é um local recorrente na memória da autora, local onde escreveu seus primeiros textos, onde estudava, onde se encontrava com outros autores da época. A cidade de São Paulo, na juventude da dramaturga, representou a liberdade.

Em resposta aos entrevistadores, Castro traça uma "geografia afetiva" (2006, p. 3) de São Paulo. O uso desde a infância das bibliotecas públicas nota-se como um processo importante na formação da autora, lugares onde ela aprendeu a ler, onde brincou e pôde ter acesso a livros que não teria no espaço privado da casa de sua família. A autora não se circunscreve ao espaço fechado da casa familiar, mas descreve a fácil circulação pelo centro da cidade; descreve até mesmo com certo saudosismo a distinção entre o ambiente urbano atual e como o era no fim da década de 1950. De acordo com Castro,

> A cidade não tinha segredo para ninguém, nós não aliávamos a cidade a um prefeito, a uma gestão. Muita gente já era comunista e não fazia esta ligação: a cidade era

> minha. E me irritava muito quando alguma coisa que era pública deixava de ser pública por algum motivo. Eu ficava muito possessa com aquilo. Por algum motivo, às vezes uma coisa ficava ou não tão pública mais, ela começava a ter restrições, uma certa burocracia.
> Então aquilo estava dado, não havia nem sequer: "Onde fica a Biblioteca?". A gente já sabia naturalmente onde ficava a Biblioteca, o quê mais? O Teatro Municipal, nossa, esse sim! A Biblioteca aqui era o ponto dos conchavos, dos encontros, das arquiteturas das coisas, das discussões políticas e tal, e filosóficas e etc. O Teatro Municipal era "o" evento em si, ali acontecia tudo (Castro, 2006, p. 4).

E foi em outro espaço público, no teatro Leopoldo Fróes, alocado na biblioteca Monteiro Lobato, que Castro teve seu primeiro contato com o teatro:

> Meu primeiro contato com o Teatro foi aí. Eu tinha oito ou nove anos, eu não saía desse teatro. Eu via eles ensaiando, eu assistia, eu me incorporei à contra-regragem. Eu tanto ficava lá que eles acabaram me assumindo eles me mandavam comprar sanduíche, me davam um dinheirinho, eu comprava gibi, chiclete. Eu levava corda, trazia coisas de cena. Eu mentia para os meus amiguinhos, delinquentes e marginais como eu, que eu é que mandava lá. Que eu escrevia e que eu dirigia tudo [...] Quando eu comecei a escrever, eu falei assim: "eu acho que eu já tinha começado lá", porque foi tão gostoso, tão fácil, tão prazeroso fazer (Castro, 2006, p. 36).

O modo como relembra as vivências artísticas na cidade e, por correlação, os escritores, os poetas e os atores, que conviveram com ela, revela a base que corroborou a escrita de Castro. Verifica-se uma constituição como autora baseada em uma relação de liberdade com a cidade e com os meios públicos, que supriram objetos culturais e artísticos não encontrados por Castro na casa de sua família. Na entrevista ao projeto "Memória Oral", Consuelo de Castro descreve os percursos geográficos que fazia na infância e na juventude, de saída de casa até à escola e depois ao teatro e às bibliotecas. O que a movia eram as possibilidades de encontro com as pessoas, com os livros, com as representações cênicas. Compreendemos esse mover como uma busca constante, uma busca por respostas.

Não olhamos para este relato sob uma perspectiva ontológica, porém é curioso marcar que a busca descrita por Consuelo de Castro é inicialmente uma curiosidade infantil, mas o seu desenvolvimento como cidadã é acrescido por debates e por ações de fundamentação socialista/marxista. O que a leva a uma busca de ordem coletiva, uma busca que se verifica constante ao longo de sua trajetória como autora, pois mesmo que não encontre as respostas, as inquietações são estímulos à escrita. Podemos falar em uma busca por justiça social, por uma ordem político-democrática, porém adentraríamos um setor pouco verificável. Cabe apenas destacar o uso feito pela própria autora da palavra "inquietação", isto é, uma inquietação frente às disparidades sociais, que possui um embasamento teórico e prático.

Ademais, Castro revela uma inquietação não apenas refletida em sua escrita, mas também em seu corpo. No acesso ao vídeo da entrevista ao projeto "Memória Oral",

disponibilizado na Coleção São Paulo/Biblioteca Mário de Andrade, é possível perceber que o corpo da dramaturga também expõe a inquietação. Ela se expressa por meio de uma fala acelerada, com o corpo levemente inclinado à frente em direção aos entrevistadores e constantemente cutucando as mãos. Com estas características inquietas, Consuelo de Castro rememora momentos de sua infância e juventude na capital paulista, momentos formativos reiterados em seus escritos de modo geral e que serão aqui analisados, especificamente em sua dramaturgia.

A partir dessa colocação inicial, muito representativa ao modo como se constitui o trabalho de Consuelo de Castro, evidencia-se a postura pessoal e profissional. Encontramos em seus textos para o teatro um tipo de dramaturgia mormente de viés combativo, realista e com discussões políticas. Não à toa, o fato de sua estreia na dramaturgia ocorrer em paralelo com o fechamento do regime militar resultou na censura de algumas das suas peças. Em seu depoimento, a escritora Consuelo de Castro afirma como a censura efetuada principalmente após o decreto do Ato Institucional de nº 5, em dezembro de 1968, foi central na continuidade de seus escritos para o teatro.

Na perspectiva da autora, quanto mais os atos de censura dilaceram a dramaturgia textual que ora apresentava, mais evidente se torna a capacidade dela em promover um estrago. Isto é, se os censores temem que certas dramaturgias com suas histórias e personagens subam ao palco e sejam representadas, é porque reconhecem a potência do teatro na mobilidade e na desestabilização de certo *status quo* dos espectadores, efetuando, portanto, a censura. Em resumo, concluímos que perpassa em Castro, segundo a autora define, uma fé no teatro que vem do estrago. Acrescentamos ainda uma fé no teatro que reside em "estragar" contextos contraproducentes a uma efetiva situação democrática, uma fé na possibilidade de instaurar mudanças nos sujeitos.

Em um outro momento, na entrevista que concede à Ana Lúcia Vieira de Andrade no ano de 2006, Consuelo de Castro destaca a dificuldade de se manter financeiramente como autora "apenas" de teatro. O trabalho como publicitária surge para suprir essa demanda, além de outros serviços, como a própria dramaturga menciona:

> Em 1988 e 1989, lecionei com Ademar na FAAP, organizei a coletânea *Urgência e ruptura*, e um curso de roteiros para a ICRT – Instituto Cubano de Radio y Televisión. Fui para Havana dar esse curso e fiquei lá um mês. Em 1989, voltei à Aliança, concluí o Nancy e entrei na campanha presidencial do Lula. Em 1990, um grupo de pessoas de teatro e artes em geral montou o Fórum Permanente de Cultura, e fiquei trabalhando nesse grupo um tempo. Eram Esther Góes, Ana de Holanda, Lélia Abramo [...] Em 1991, escrevi com Ana de Holanda a peça *Paixões Provisórias* e também a sinopse da novela *Anita Garibaldi* (Andrade, 2008, p. 375, grifos da autora).

Enquanto publicitária, Castro trabalhou em empresas como a editora Abril e, nesse período entre os anos 1969 e 1974, Consuelo de Castro produziu textos no gênero publicitário/comercial. Além disso, escreveu e publicou textos nos gêneros contos e novelas. A título de exemplo, na revista *Insight Inteligência*, edição 54, está publicado o conto "O anjo da manhã". Na mesma revista, edição de número 34, Castro publicou o capítulo inédito da primeira novela em prosa da autora, intitulado: "Jogo jogado". Não há nas edições subsequentes da revista a continuidade da novela, também não foram encontradas demais menções sobre a publicação. Além desse material publicado em prosa, registra-se a escrita de um gênero textual dificilmente publicado para a leitura: roteiro para televisão e cinema.

Andrade (2005) cita um roteiro audiovisual desenvolvido por Consuelo de Castro intitulado *Perna de pau* para o cineasta Walter Hugo Khouri. No trecho da entrevista citada anteriormente, Castro menciona a elaboração de sinopses de novelas, contudo, como são textos direcionados para a realização no formato audiovisual, conseguimos acessá-los somente se a novela ou o filme forem concretizados na tela. Em outros casos, temos acesso por meio das menções encontradas em produções críticas e também por meio do acesso aos acervos – públicos ou privados. Na entrevista publicada no livro *A mulher e o teatro brasileiro do século XX* (2008), Castro diz que, concomitante às inúmeras montagens nos anos de 1980 de seus textos nos palcos, escreveu, junto com Jorge Andrade, a novela *Ninho de serpente* (1981) para a TV Bandeirantes; o roteiro *Bang Bem Bong* em 1983; em 1985, escreveu *3 atos de mulher* e adaptou para televisão a peça teatral *O porco ensanguentado*; já em 1991, escreveu a sinopse da novela *Anita Garibaldi* para o SBT, que não foi ao ar porque a emissora desistiu do projeto.

No acervo pessoal de Castro, estão disponibilizadas pastas com textos inéditos escritos por ela; alguns deles sinalizam na capa do documento se tratar de uma peça teatral, já em outros, a indicação de adaptação ou texto original redigido para o suporte televisivo. Assim, no Apêndice A estão listadas todas as peças teatrais encontradas em registros, mas elencamos aqui as demais produções de Consuelo de Castro para a televisão: o primeiro episódio de *A gente precisa conversar* (1978) para a Rede Globo; *Não chorai o leite derramado* (ou *Mãe gentil*), peça em 1 ato para o teleteatro TV Cultura; o primeiro episódio de *O que era doce acabou-se* (1978); *Salto mortal* (1983), especial de Consuelo de Castro e Júlio Medaglia; *Sonhar os nossos sonhos* (2005), adaptação da peça *Fica combinado assim* para a TV Bandeirantes. A edição de *Urgência e ruptura* (1989) traz um "panorama crítico" com registros fotográficos e, além da menção às peças teatrais, registra duas produções em audiovisual: *Último capítulo* (1975), TV Cultura; *Implosão* (1975), TV Cultura.

Em relação às peças teatrais escritas por Consuelo de Castro, algumas foram publicadas. Em entrevistas, a dramaturga afirma ter mais de trinta peças escritas[1], porém parte significativa não foi apresentada à classe artística/ao público. Acreditamos que o fato de textos escritos na década de 1980 não resultarem em diversas encenações, leituras dramáticas, montagens de trechos dos textos prejudica a divulgação e encaminhamento de seus escritos para a cena. A mínima quantidade de representação dos textos reflete na falta de interesse na publicação deles. Como exemplo, apenas no final da década de 1980 é lançada a coletânea com oito textos; antes disso, apenas *Prova de fogo*, publicado em 1977 pela Hucitec, *Caminho de volta* (197-?), *A cidade impossível de Pedro Santana*, publicado em 1978, e *O grande amor de nossas vidas*, publicado em 1981, pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, tiveram impressões avulsas. Demonstra-se um acesso restrito ao que foi escrito por Castro; do mesmo modo, demonstra-se uma cultura pouco afeita à publicação de textos teatrais[2]. Atitude problemática se lembrarmos a efemeridade da encenação e, por conta disso, a necessidade de agenciar um modo de permanência dos textos que, à época de seu lançamento, não foram representados nos palcos. O que, por consequência, dificulta a produção de crítica e a manutenção do texto na história do teatro brasileiro.

Um dos modos de contribuir no agenciamento de memória da literatura dramática brasileira é na pesquisa científica. Na área dos Estudos Literários, a pesquisa bibliográfica tanto aprofunda e revisa a obra referente a autores e autoras com vasta produção crítica quanto recupera autoras e autores pouco estudados nos centros acadêmicos brasileiros. As dramaturgias escritas por Consuelo de Castro contemplam a segunda possibilidade de pesquisa. Um levantamento no Banco de Teses e Dissertações[3] demonstra que há ainda poucos trabalhos de fôlego sobre a produção de Castro[4]. Tal defasagem é prejudicial à pesquisa, pois temos um

[1] No Apêndice A, apresentamos um quadro com todas as peças teatrais escritas por Consuelo de Castro. Títulos com os quais nos deparamos ao longo da pesquisa, logo, as peças publicadas em livros, as engavetadas, as datilografadas e encenadas ou não encenadas.

[2] Fundada em 1965, a editora Perspectiva é considerada uma das primeiras editoras do Brasil a publicar textos teatrais. Já no século XXI, a editora Cobogó lança uma coleção destinada à publicação de textos teatrais. Além das duas, editoras como 7Letras, Javali e Temporal têm como um de seus objetivos a publicação de obras teatrais.

[3] Ao pesquisarmos no campo de busca da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, o nome Consuelo de Castro resulta em dois trabalhos voltados para as obras da dramaturga: a dissertação intitulada *Consuelo de Castro e a representação do feminino em sua dramaturgia*, de Fernanda da Silva Moreno, e a tese *Releituras da tragédia e do trágico em textos dramáticos brasileiros contemporâneos*, de Eliane Benatti de Freitas. Esse último trabalho não é voltado especificamente às obras de Castro, mas traz uma análise sobre *Memórias de mar aberto*, um dos últimos dramas da dramaturga. No repositório da Biblioteca da Universidade do Estado de Santa Catarina, encontramos a tese *A Repressão e seu impacto em dramaturgias femininas: análise dos processos de censura em obras de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção*, de Cássia Ferreira Miranda.

[4] Alguns artigos científicos a respeito da dramaturgia de Consuelo de Castro: "Silenciamento, grito e ruptura: o teatro de Consuelo de Castro", de Renato Cândido da Silva e Orlando Luiz de Araujo; "O drama mítico-expressionista de Consuelo de Castro: uma análise de *Marcha a ré* (1986)", de Renato Cândido da Silva e Orlando Luiz de Araujo; "A dialética em estado de exceção: alegorias da ditadura civil-militar em *À flor da pele*, de

menor número de considerações críticas para embasar nossa análise. Por outro lado, reforça um interesse desafiador ao adentrar em um material literário e crítico sobre o qual há muito a organizar e interpretar.

O interesse pela obra de Consuelo de Castro surge ainda na época do mestrado; com estudo voltado para a produção dramatúrgica contemporânea de Grace Passô, foi necessário estabelecer um contraponto com as produções escritas para o teatro brasileiro no século XX. Durante a retomada histórica, não foi possível passar imune às dramaturgas de 69 e suas correlações com os aspectos sociais da época. Ademais, perceber um discurso mais combatente e uma demarcação de classe nas fábulas escritas por Consuelo de Castro despertou a primeira curiosidade para seguir nas leituras e, consequentemente, verificar que tais preceitos não estacionaram na primeira obra, mas tiveram continuidade. E, por óbvio, notar as propriedades formais do gênero que abarcam, conduzem, os discursos e as personagens demarcadas em classe. No desenvolvimento do projeto de pesquisa, o pouco material crítico acerca da produção literária de Castro, das reverberações de propostas artísticas outras baseadas em textos de Consuelo de Castro e, até mesmo, da vida pessoal/profissional da autora gerou dúvidas quanto ao propósito e à viabilidade de seguir na pesquisa.

Por outro lado, notamos que a busca e o agenciamento dessas informações fariam parte do estudo, para além da revisão bibliográfica, constituindo fator relevante para a formulação e aprofundamento acerca da obra de Consuelo de Castro no país. Porém, antes de pontuarmos o recorte teórico sobre o espaço no gênero dramático, é interessante referenciar, no âmbito do interesse pela produção de Castro e da necessidade em sistematizar informações sobre a autora ainda pouco referenciadas/discutidas, o papel fundamental da pesquisa em acervo. Para esse estudo que ora apresentamos, foram consultados os acervos de quatro bibliotecas públicas, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, o arquivo público do CCSP e o arquivo pessoal do Pedro Paulo Venceslau, filho de Consuelo de Castro.

Particularmente, um processo interessante e enriquecedor para a pesquisa e para o processo de conhecimento da pesquisadora, pois foi preciso sair do âmbito privado, que facilmente nos cerceia e estagna nosso pensamento, para locomover pelo âmbito público, resultando na expansão das ideias. Pudemos então acessar os materiais bibliográficos, sob os

---

Consuelo de Castro", de Ivan Delmanto Franklin de Matos; "O teatro do mundo como assembleia congelada – A prova de fogo de maio de 1968 no Brasil", de Ivan Delmanto; "A Ofélia incendiária: recursos metateatrais em À flor da pele, de Consuelo de Castro", de Esther Marinho Santana; "A situação social de mulher no teatro de Consuelo de Castro e Leilah Assunção", de Alcides João de Barros. Acrescentamos ainda a monografia *Caminho de volta (1974) de Consuelo de Castro: os setores médios em tempos de crise*, de Victor Miranda Macedo Rodrigues.

cuidados dos equipamentos públicos, e lá encontramos publicações em livros estrangeiros, revistas, fotografias de espetáculos, áudios das peças, jornais, encartes de divulgação do espetáculo, textos teatrais completos datilografados; e também encontrar os arquivistas e bibliotecários que muito auxiliaram no trato objetivo com o material e nas subjetividades das conversas sobre arte e manutenção da memória. Mesmo que o objeto central dos estudos literários seja a obra literária, o entrecruzamento com a pessoa autora não pode ser negligenciado, principalmente para o fator histórico. Por isso, o resultado das oportunas conversas realizadas com Luque Daltrozo, amigo de Castro e seu assistente na época em que ela lecionou na FAAP, e com Pedro Venceslau permeia considerações e afirmações presentes na pesquisa.

Brevemente, esses foram alguns dos caminhos e lugares públicos percorridos que se somaram às leituras particulares e às análises feitas individualmente; lugares esses que buscamos, mas ainda assim causaram atritos, desconfortos, até o momento que precisaram se assentar nos devidos lugares dentro da pesquisa literária. No desenvolvimento do olhar objetivo perante os documentos encontrados nos acervos, o ato de retomar a ênfase ao corpus a ser estudado foi uma conduta constante, a fim de estabelecer com quais dos materiais biográficos/bibliográficos estabeleceríamos diálogo. Afinal, a centralidade da pesquisa está na obra teatral de Castro já publicada em livro; material consensualmente compreendido como literário e de possível acesso à leitura de terceiros.

A menção a tais equipamentos públicos é válida para apontar por onde a pesquisa passou – considerando que materiais resguardados pelo acervo foram não apenas utilizados previamente no momento de análise, mas também constituem o texto final da pesquisa –, para discernir os equipamentos onde são encontrados documentos acerca da obra de Consuelo de Castro e para sinalizar possibilidades a outros pesquisadores que possam vir a contribuir na ramificação dos estudos voltados para a dramaturgia brasileira. Foi relevante o encontro com os acervos, principalmente o acervo pessoal, no processo de contestação e validação das inferências levantadas. Contudo, o preceito inicial de direcionamento da pesquisa se encontra na leitura do compêndio publicado em 1989, *Urgência e ruptura*. Ali verificou-se uma diferença na forma como o espaço era proposto entre as oito peças publicadas; uma diferença já estipulada e presente desde o título, porém ali apegada e desenvolvida nos preceitos temáticos.

O que investigamos, primeiramente, entre as oito peças, foi o processo de degradação contínua da construção de espacialidades realistas presentes nas peças iniciais da publicação – as escritas entre o final dos anos 1960 e início da década seguinte – até a realização abstrata no que consiste à percepção/demarcação de lugar no texto dramático. Tal uso, de derrubar

progressivamente as paredes que cerceavam as dramaturgias iniciais, estabelece diálogo com os modelos temáticos desenvolvidos em cada uma das obras. Como esse parecer será desenvolvido na sequência dos capítulos seguintes, privilegiamos demarcar as duas hipóteses basilares levantadas após essa primeira verificação. A primeira hipótese explora o que mencionamos anteriormente, objetiva-se assim revisar o apontamento crítico exposto por Yan Michalski em texto de abertura da edição de 1989. Diferentemente do que é apontado pelo crítico teatral, em nossa hipótese não há uma interrupção na forma do espaço dramático – em relação ao que se produziu no grupo das quatro primeiras obras –, há, na verdade, uma manutenção desse espaço que se desestrutura progressivamente ao longo dos oito títulos.

A segunda hipótese, que fundamenta nosso olhar para a configuração de espaço dramático nas obras de Castro, evidencia a quantidade considerável de espaços fechados na obra como um todo da autora. Pressupomos a opção de Consuelo de Castro pelo retrato do espaço circunscrito quando a temática a ser concretizada dramaturgicamente privilegia aspectos públicos, sociais e políticos institucionais. Isso não significa que exista um isolamento entre os dois campos – espaço privado e espaço social –, pelo contrário, consideramos a entrada de conjunturas externas ao espaço dramático circunscrito, ao espaço, primeiramente, lido como íntimo. Nesse sentido, o microcosmo invadido pelo macrocosmo será analisado nos seguintes textos – a ordem de menção dos títulos é referente à cronologia de escrita: *Caminho de volta* (1989), *A cidade impossível de Pedro Santana* (1978), *O grande amor de nossas vidas* (1981) e *Only you* (2001). No intuito de verificar a aproximação entre o espaço interior e o exterior, empregamos uma perspectiva semiológica de análise.

Por fim, cabe elencar a organização textual dos capítulos que formulam a tese. Por ser o espaço uma categoria dos estudos literários, inicialmente retomamos concepções apresentadas por Luís Alberto Brandão em *Teorias do espaço literário* (2013); por Ozíris Borges Filho em Espaço & Literatura: introdução à topoanálise (2007). As considerações acerca do elemento espacial direcionado para os textos literários de modo geral, mas privilegiando os textos em prosa marcados em romances e contos, facilitaram o movimento de discernir quais perspectivas caberiam para pensar o espaço literário nos textos dramáticos, além de compreender a noção de espaço como interdisciplinar. Por isso, em um segundo momento, agregamos as perspectivas filosóficas/fenomenológicas, a partir da obra *A poética do espaço* (1978), de Gaston Bachelard, e a semiológica, mediante *Elementos de semiologia* (1964), de Roland Barthes, e *Para ler o teatro* (2005), de Anne Ubersfeld.

No âmbito do elemento espacial averiguado no drama, percorremos títulos como *Teorias do teatro* (1997), de Marvin Carlson, e *Introdução às grandes teorias do teatro* (2003), de Jean-

Jacques Roubine. Isso para compreendermos, do modo geral, como, ao longo da história ocidental do teatro, o espaço foi registrado textualmente e marcado em cena. No entanto, por nosso interesse se restringir ao registro escrito das peças teatrais e, no caso específico, tratando as obras de Consuelo de Castro enquanto modernas, o embasamento teórico sobre o drama se encontra em *Introdução à análise do teatro* (1996), de Jean-Pierre Ryngaert, *Teoria do drama moderno [1880-1950]* (2001), de Peter Szondi, e *Sobre a fábula e o desvio* (2013), de Jean-Pierre Sarrazac. Ainda no contexto dramático, a linha de análise histórico-crítica do teatro brasileiro permeia o estudo devido à necessidade de demarcar o espaço-tempo da obra de Consuelo de Castro e também de estabelecer proximidades com demais dramaturgos do país. Somam-se então os títulos: *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980* (1988), de Décio de Almeida Prado; *Panorama do teatro brasileiro* (1997), de Sábato Magaldi; *História do teatro brasileiro* (2013), de João Roberto Faria.

Estruturalmente, a presente tese se organiza em quatro capítulos de análise. No capítulo intitulado "Espacialidades e dramaturgias", demarcamos a categoria de espaço no estudo dos textos literários, destacando a possibilidade de correlação entre autoria e representação do elemento espaço nas obras. O primeiro subcapítulo, "O espaço da literatura de autoria de mulheres", reflete o processo de escrita das mulheres ainda no século XIX, quais eram os ambientes para a produção da escrita literária e quais foram as primeiras publicações escritas por mulheres no Brasil (Duarte, 2002). Ainda nesse subcapítulo, destacamos dramaturgas e suas respectivas obras, como Maria Angélica Ribeiro e Josefina Álvares de Azevedo, na tentativa de revelar marcas de espaço no teatro realista do período (Faria, 1993). O subcapítulo "Estruturas de espacialidades no teatro moderno brasileiro" traz o debate sobre a cena moderna a partir das montagens cênicas realizadas por grupos como Arena, Oficina e o Centro Popular de Cultura. A intenção é cercear o contexto dramatúrgico/cênico anterior ao aparecimento de Consuelo de Castro como dramaturga; para tal, estipulamos nomes como Gianfrancesco Guarnieri, Renata Pallottini, Millôr Fernandes e Flávio Rangel, Jorge Andrade e Hilda Hilst, que são olhados mediante a perspectiva teórica de Iná Camargo da Costa (1996) e da crítica, sobretudo, de Elza de Vincenzo (1992), João Roberto Faria (1993), Anatol Rosenfeld (1993) e Sábato Magaldi (1997). O capítulo se encerra com "A nova dramaturgia do teatro brasileiro", nele privilegiamos informações referentes à biografia de Castro, que a formaram para a escrita teatral, e também a geração de 69. Trata-se de um período histórico marcado pelo regime militar, resultando em paradoxos na criação artística/cultural (Schwarz, 2008). Para a discussão crítica sobre os novos dramaturgos, respaldamo-nos em Andrade (2005; 2008) e Magaldi (1998).

O capítulo nomeado “O espaço dramático na dramaturgia de Consuelo de Castro”, enfatiza a função autora de texto teatral e inicia o processo de análise das obras que constituem o corpus. Nesse sentido, o subcapítulo “Revisitando a crítica de *Urgência e Ruptura* (1989)” agrupa as oito peças teatrais publicadas para demonstrar como ocorrem as alterações na forma da espacialidade. Em articulação com as críticas jornalísticas de Konder (1990) e Michalski (1989), defendemos, o que aparece como primeira estrutura hipotética, a degradação contínua do elemento espaço atrelada às alterações no âmbito do conteúdo. Na sequência, “A crítica jornalística e o teatro realista de Consuelo de Castro” apresenta críticas publicadas em jornais referentes aos textos de Castro e às respectivas montagens que destacam o caráter político daqueles. Em paralelo, levanta-se a discussão acerca da ideia de teatro realista, pois a própria autora faz tal menção à sua obra, e buscamos esclarecer essa perspectiva historiográfica e estética; para isso, retomamos João Roberto Faria (1993; 1998), em acréscimo a Alfredo Bosi (2015) e Tânia Pellegrini (2018). O capítulo se encerra com “O espaço do comum em *Caminho de volta*”, que se subdivide em “A relação espacial compromete as relações sociais”. No primeiro segmento, priorizamos a análise do texto teatral escrito em 1974 a partir das concepções semiológicas defendidas por Ubersfeld (2005), mas também acrescentamos concepções acerca do drama conforme Jean-Pierre Sarrazac (1998; 2013). Por último, argumentamos a presença do espaço externo devido às condições sociais e econômicas, que cerceiam as personagens, amparados em José Macarini (2005) e Nadine Habert (2006).

No capítulo de análise, “O espaço dramático e a instituição familiar”, realizamos a análise de duas dramaturgias nas quais as personagens apresentam algum laço familiar. No subcapítulo “O não habitar em *O grande amor de nossas vidas*”, primeiramente, elencamos críticas publicadas em jornais à época da montagem do texto nos palcos, reunindo as aferições de Jefferson Del Rios (1978) e de Décio de Almeida Prado (1981); na sequência, analisamos *O grande amor de nossas vidas* (1981) com base nos preceitos semiológicos. Assim, as demarcações do espaço dramático explicitadas corroboram a discussão apresentada por Sarrazac (1998) ao abordar a noção de fora/dentro no texto dramatúrgico. O subcapítulo “A prisão dos ideais em *A cidade impossível de Pedro Santana*” expõe estrutura semelhante ao anterior ao contemplar, primeiro, a produção crítica e depois estabelecer o estudo semiológico do espaço dramático. O que o diferencia são as conjunturas externas que adentram o espaço do microcosmo. Na análise de *A cidade impossível de Pedro Santana* (1978), operamos com o princípio mitológico da Grécia antiga que a fábula recupera e o que esses símbolos (Chevalier, 2015) representam na atualidade do texto. Para finalizar o capítulo, em “Espaço único: sala de

uma casa", aproximamos os dois textos mediante as relações hierárquicas de classe e gênero que desestabilizam o espaço interno.

No último capítulo de análise, intitulado "A manutenção da casa no espaço dramático", há um distanciamento temporal em relação às peças teatrais abordadas nos capítulos anteriores, pois o presente capítulo aborda o contexto de produção teatral no Brasil dos anos 1980 e a dramaturgia *Only you*, escrita no final da década de 1990. Contudo, como o próprio título indica, verifica-se também nesse recente texto teatral o uso do elemento espaço no que tange ao privado; razão pela qual o incluímos ao corpus de análise. O primeiro subcapítulo, "Desprendimento contemporâneo no teatro brasileiro", estabelece um panorama sobre a contemporaneidade do teatro brasileiro, considerando o marco como o ano de 1978 (Faria, 2013), e, para isso, perpassa a criação teatral realizada por grupos e a escrita dramatúrgica, que angaria uma vertente coletiva. Para a fundamentação dessa exposição, além de obras já citadas, usamos Alexandre Mate (2011), José Cetra Filho (2015) e Geraldo Pontes Jr. (1999). O subcapítulo "A restrição do regime militar em *Only you*" preza pela análise semiológica do espaço dramático, mas antes contextualiza a fábula em interlocução com as críticas, dentre outras, de Eduardo Graça (1998), Kil Abreu (2001) e Beth Néspoli (2001). O subcapítulo final, "O ambiente sala como reduto da memória", prioriza a análise do texto mediante o preceito de invasão do macrocosmo ao espaço circunscrito. Realçamos o papel da memória, pois, além de entendermos o espaço interno como retomada a uma tradição, constituindo uma estética para a dramaturgia de Consuelo de Castro, a fábula em *Only you* é norteada pela recuperação de registro histórico. Por esse viés, nossa análise se articula com a noção de documento (Le Goff, 1990) e de rememoração (Benjamin, 1989; 1994).

# 2. ESPACIALIDADES E DRAMATURGIAS

## 2.1 O espaço na literatura de autoria de mulheres

> "O preenchimento do espaço como um todo em formação, como um acontecimento, e não como um pano de fundo imutável ou como um dado preestabelecido."
>
> (Mikhail Bakhtin,1997, p. 244)

De acordo com a pesquisadora Constância Lima Duarte (2019), o movimento feminista brasileiro pode ser contado a partir de quatro momentos[5]. O primeiro período é o início do século XIX, em 1830, que reivindica o aprender a ler e a escrever para as mulheres. As principais discussões desse período abordam o acesso ao direito, à cidadania, atribuindo a expressão 'humana' para o gênero feminino. No segundo período, ainda no século XIX, delimitado em 1870, o debate sobre o direito à educação e ao voto das mulheres se destaca e também há neste período mulheres escrevendo e publicando em jornais. O terceiro período, início da década de 1920, acentua os debates do direito ao voto feminino, assim como a conquista deste direito. E, por fim, o quarto momento, já na década de 1970, dá destaque às discussões sobre sexualidade e aborto. Ademais, ocorre, neste período, o aumento de instituições voltadas para o atendimento e a proteção das mulheres.

Todos os períodos apresentam sua relevância, mas é o terceiro período de lutas feministas que resulta no direito ao voto, elemento essencial para a cidadania das mulheres brasileiras. Ademais, naquele contexto de início do século XX, as lutas feministas ampliam o setor trabalhista, ou seja, diferentes setores de trabalho começam a ser ocupados por mulheres. Nota-se que relevantes conquistas ocorreram no século passado, e cada um dos quatro momentos históricos resultou em avanços, pois as lutas desestabilizam o *status quo* do que é ser mulher e progridem nas pautas e garantias de direitos a este majoritário grupo social.

[5] A professora Constância Lima Duarte faz um contraponto à divisão apresentada pela professora Eva Alterman Blay no artigo "Um caminho ainda em construção: a igualdade de oportunidades para as mulheres" (2001). Para a segunda, o movimento feminista brasileiro é dividido em três etapas: o século XIX, os anos 1930 e a década de 1970. Duarte prefere subdividir o século XIX em uma etapa de publicações esporádicas e, no segundo momento, o surgimento de dezenas de periódicos voltados para o público feminino.

Mesmo que não alinhado temporalmente com os períodos históricos do feminismo antes citados, o Brasil acompanha as quatro grandes ondas do movimento feminista mundial[6]. Configura-se, por consequência, como um país que vivencia especialmente a segunda onda[7] deste movimento internacionalista de luta. Proeminente entre as décadas de 1960 a 1980, as ações por direitos iguais, as reivindicações por liberdade, a luta por acesso igualitário ao ensino e pela autonomia em relação aos próprios corpos, além de mais engajamento nas plataformas eleitorais, são pautas essenciais da segunda onda para o encaminhamento e a configuração de nova lógica na sociedade. Assim, mesmo que sejam movimentos internacionais, em relação ao Brasil, a segunda onda feminista marca o momento de luta por democracia e contra governos ditatoriais.

As mulheres brasileiras alcançam neste período – início da segunda metade do século XX – uma ruptura com as estruturas do lar, do ambiente privado, para garantir mais autonomia e ocupar outros espaços sociais. Ao assumir espaços de trabalho e espaço nos âmbitos político e social, a vivência do ser mulher na sociedade adquire novas significações, ou seja, no decorrer dos anos criam-se estruturas de suporte a essas mulheres, tais como a creche, para resguardo dos filhos no período do trabalho. Além disso, com a educação reivindicada desde o século XIX (Duarte, 2019), amplia-se o acesso das mulheres às universidades e, por conseguinte, às estruturas de pesquisa científica nas décadas de 1970-80.

Tal progresso estimula novas perspectivas de estudo e de análise científica sobre a mulher na sociedade para que leis, instituições e práticas culturais possam ser discutidas e revistas. Mais restritamente, dentre as diversas áreas, detemo-nos no contexto da pesquisa literária e, por conseguinte, na inserção da autoria de mulheres nesse universo[8]. Se a configuração canônica da literatura privilegia e divulga, em um primeiro momento, narrativas brancas, europeias, escritas por homens, por outro lado, os embates feministas promovem

[6] A imagem da onda do mar, a intitular as épocas de levante das lutas feministas, funciona na representação destes períodos históricos de contínuo fluxo e reflexo. Por vezes, o movimento aparenta a calmaria, mas no instante seguinte nova onda de reivindicações se levanta (Silva; Carmo; Ramos, 2021).

[7] Mundialmente, o movimento feminista organiza na perspectiva histórica as lutas como 'grandes ondas'. A primeira onda abarca o final do século XIX e reivindica, principalmente, o direito ao voto, à educação e à cidadania; a segunda grande onda, entre as décadas de 1960 a 1980, luta por igualdade e contra guerras e governos ditatoriais. Além do debate acerca da autonomia dos corpos; na terceira grande onda, já na década de 1990, o movimento feminista traz à tona o debate junto ao movimento negro e aos movimentos homossexuais, a pauta é a interseccionalidade; a quarta onda, a partir da primeira década do século XXI, traz ao feminismo o ativismo virtual e nas organizações coletivas.

[8] De acordo com a professora Constância Lima Duarte, no texto "Feminismo: uma história a ser contada" (2019), a produção literária escrita por mulheres tem na década de 1970 um crescimento significativo. Antes disso, as escritoras mulheres apresentavam uma produção apenas esporádica.

alterações nesta perspectiva privilegiada.[9] Ocorrem, muito devido aos grupos de estudos acadêmicos, importantes pesquisas que revisitam a historiografia literária para desencobrir nomes de autoras que foram negligenciados pela sociedade ao longo dos tempos.

Uma das novas lógicas do corpo social diz respeito à crítica literária feminista, que tem avançado com critério de cunho político, contribuindo com a crítica literária e interferindo na ordem social (Zolin, 2009). Como um ponto desse indício social, a professora June Hahner (1981) esclarece que, desde o final do século XIX, os grupos de mulheres feministas aumentam, assim como os grupos de literatas. Elas compõem, por vezes, ambos os grupos, escrevendo para jornais tanto os fatos quanto as ficções. A ação de escrever e publicar garante mais um espaço social com a presença das mulheres e dilata/veicula as ideias e interesses apresentados por elas. Nesse sentido, podemos atribuir que existem interferências nas estruturas morais da sociedade em relação ao gênero devido aos pronunciamentos das redatoras em diversos jornais do país[10].

Tais conquistas da mulher em sociedade reforçam um deslocamento no que diz respeito à crítica literária. É evidente, no entanto, que não é esse um movimento repentino, mas sim longínquo, resultado de lutas sociais persistentes. Só após décadas de embates e silenciamentos, alguns setores intelectuais brasileiros começam a rever o cânone literário do país. Consequentemente, temos uma historiografia ainda arcaica e patriarcal, que obliterou, consciente ou não, as produções literárias de mulheres. Em contraponto a essa tradição, iniciam-se, principalmente devido ao paralelo com a crítica feminista, debates e formulações de aportes para privilegiar e desenvolver materiais teórico-críticos suficientes para a leitura e para a análise das literaturas escritas por mulheres.

Não é de hoje, início do século XXI, tampouco a partir da década de 1960 do século XX, que as mulheres escrevem e divulgam suas literaturas. Consta, desde os achados do colecionador Horácio de Almeida e de pesquisas como a de José Nascimento Morais Filho

---

[9] O filósofo Michel Foucault estabelece quatro pontos que objetivam a desconstrução do discurso da história literária. Cumpre acrescentar um quinto ponto: "A historiografia literária traz uma contribuição nova para a desconstrução do discurso da história literária tradicional. [...] Seu ponto de partida [a nova premissa] é a percepção de que a história literária é um dos discursos de uma sociedade que se baseia essencialmente na desigualdade entre os sexos. Isto resulta no fato de que mudanças nas estruturas sociais ou culturais terão consequências diversificadas para homens e mulheres. Por exemplo, certas mudanças culturais consideradas como progresso para todos os seres humanos frequentemente provam ser ganhos para os homens, mas perdas para as mulheres" (Lemaire, 1994, p. 67).

[10] É intrigante verificar que as mulheres de classe alta, no final do século XIX, tinham a possibilidade de serem literatas, considerando que "As atividades literárias, que podiam ser realizadas em casa, eram um escape aceitável para as energias femininas, e um escape cada vez mais usado pelas mulheres da classe superior. As escritoras menos controversas, que elogiavam o lar e a família, podiam ser vistas como uma prova das aptidões intelectuais femininas por homens simpáticos e uma emancipação feminina moderada. Além do mais, nem sua pessoa nem suas ideias deixaram os homens de sua própria classe muito constrangidos. Ao contrário das mulheres da classe inferior, elas ainda podiam ser vistas como criaturas delicadas e gentis. Suas manifestações benignas não causavam grandes preocupações" (Hahner, 1981, p. 89-90).

(Reis, 2018) e a de Eduardo de Assis Duarte (2023), ser Maria Firmina dos Reis (1822-1917) a primeira mulher negra a publicar um romance em toda a América Latina, fato ocorrido em 1859. Uma literatura abolicionista, na qual a personagem principal é uma mulher e seu nome intitula a obra: *Úrsula*. A obra de Reis, mulher maranhense, intelectual e professora, no entanto, recebe destaque por sua obra apenas nos anos 1970, situação que evidencia o papel da crítica literária feminista ao recuperar nomes de autoras relegadas ao esquecimento pela história. Ademais, dar destaque a esta produção sinaliza o duplo papel da crítica ao reaver historicamente as produções escritas e também analisar nelas estruturas formais/estéticas de contribuição para a literatura brasileira.

Contudo, um pouco antes de Maria Firmina dos Reis, na década de 1830, uma das primeiras do país "a romper os limites do espaço privado e a publicar textos em jornais da chamada 'grande' imprensa" (Duarte, 2019, p. 28) foi Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885). A autora publica seu primeiro livro intitulado *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, em 1832, numa altura em que as mulheres brasileiras estavam ocupando pela primeira vez as cadeiras escolares. Atrelada a esse contexto social, a autora destaca a defesa pelo direito das mulheres ao ensino e ao trabalho – Nísia foi uma das primeiras autoras a reivindicar este debate no Brasil.

Diante destes dois nomes centrais no início da literatura escrita por mulheres no Brasil, verificamos duas escritas engajadas em determinadas lutas. Isto não significa que ambas tenham estabelecido reivindicações sociais em seus locais/contextos de vivência, mas defendemos que as duas autoras usaram das letras para dialogar com a sociedade de seu contexto imediato. Como exemplo, a autora Maria Firmina é filha e neta de escravizadas alforriadas (Duarte, 2023). À época da escrita de *Úrsula*, os movimentos abolicionistas já ocorriam em todo o Brasil, até porque, a partir da década de 1850, fica proibido o tráfico negreiro no país, e os levantes populistas para a abolição da escravatura se intensificam.

A respeito de Nísia Augusta, seu trabalho literário resulta das primeiras formações educacionais no Brasil, promovidas na década de 1820 majoritariamente por conventos (Duarte, 2019). Nísia Augusta usa de seus estudos para expressar a necessidade de que todas as mulheres tenham direito à instrução. Por sua vez, Maria Firmina escancara a dor de pessoas escravizadas e a luta pela necessária liberdade. Estas produções literárias dialogam com a subjetividade de cada autora, no sentido de evidenciar as suas identidades em determinado contexto histórico e social. A produção escrita destas mulheres fala de onde os pés delas pisam; por consequência, as construções da linguagem estética refletem o contexto de produção escrita.

São escritas que marcam o lugar da mulher que escreve, mulheres que tiveram acesso a uma educação institucional, mas sofrendo repressões por parte de quem deslegitimava a participação delas em espaços públicos. Em outra circunstância, ainda que estivessem dentro do espaço íntimo para realizar a produção escrita, eram repreendidas, pois elas criavam, por meio das publicações literárias, materiais que circulariam nos espaços públicos. E por muito tempo essa circularidade social, seja o corpo da mulher, seja a palavra por ela evocada, foi negada às mulheres. Se elas estavam restritas ao ambiente doméstico, a escrita foi vista como suporte que afirma a existência "de um 'eu'. É "graças a eles [diversos tipos de escritos] que se ouve o 'eu', a voz das mulheres. Voz em tom menor, mas de mulheres cultas, ou, pelo menos, que têm acesso à escrita" (Perrot, 2007, p. 30).

Por certo, o ambiente do doméstico é histórica e economicamente destinado às mulheres. A filósofa italiana Silvia Federici, em sua obra *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017), explicita como nas sociedades pré-capitalistas as mulheres compunham a organização do trabalho e detinham terras e outros bens comuns. Já na acumulação primitiva[11], direcionando ao regime capitalista, as mulheres se tornam os bens comuns. Logo, se no período pré-capitalista a instituição família está atrelada ao coletivo, no sentido, por exemplo, da educação das crianças e das tarefas domésticas serem distribuídas coletivamente, no regime capitalista a família se desvincula do âmbito público.

A família é vista então como central para o capitalismo, pois deste núcleo se extrai a força de trabalho para geração de capital aos donos dos meios de produção. Com efeito, a instituição família surge no âmbito da acumulação primitiva para ocultar e para se apropriar do trabalho da mulher. Ou seja, o trabalho doméstico antes dividido restringe-se ao lar, cabe apenas à mulher, sem que ela obtenha ganho financeiro por isso; cuidar e gerenciar a casa, os filhos, o marido. Este último consegue ir trabalhar todos os dias, pois tem a esposa para limpar suas roupas e fazer sua comida. Além dela direcionar a educação dos filhos homens, principalmente, para que efetuem a futura função de proletariado. À mulher cabe um trabalho doméstico não remunerado, mas que remunera os donos do capital e não gera prejuízos ao Estado.

[11] É interessante que Silvia Federici desde o início da obra *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* destaca e explica este último termo pelo viés do feminismo, pelo viés do corpo da mulher dentro da configuração capitalista. Para evidenciar o conceito de "acumulação primitiva", diz ela: "é o termo usado por Marx no tomo I de *O capital* com a finalidade de caracterizar o processo político no qual se sustenta o desenvolvimento das relações capitalistas. Trata-se de um termo útil na medida em que proporciona um denominador comum que permite conceituar as mudanças produzidas pelo advento do capitalismo nas relações econômicas e sociais. Sua importância está, especialmente, no fato de Marx tratar a acumulação primitiva como um processo fundacional, o que revela as condições estruturais que tornaram possível a sociedade capitalista" (Federici, 2017, p. 25).

Acresce que, devido à proibição de exercer uma atividade remunerada e devido ao seu constante trabalho não remunerado dentro de casa, a subordinação da mulher ao homem é uma característica inerente à relação marido/esposa em tal contexto. Silvia Federici, inclusive, faz um paralelo no âmbito das famílias burguesas: o marido como representante do Estado e a esposa/filhos como classes subordinadas. A autora, portanto, esclarece: "tal política, que impossibilitava que as mulheres tivessem seu próprio dinheiro, criou as condições materiais para sua sujeição aos homens e para a apropriação de seu trabalho por parte dos trabalhadores homens" (Federici, 2017, p. 195). O movimento de instalar as mulheres no âmbito doméstico e impossibilitar o seu ganho financeiro é uma tática para controle dos seus corpos.

O que Federici (2017) explora muito detidamente em sua obra é o processo de instituição familiar com o objetivo de priorizar a força de trabalho. A família surge para se assenhorar do trabalho da mulher, para reforçar a divisão sexual do trabalho, intensificando um forte processo de domesticação desta mulher. A sistematização do trabalho que "é masculino" e do trabalho "feminino" visa cumprir determinadas funções sociais. Logo, a mulher permanece no lar, sem acesso ao social, na condição de trabalhadora doméstica. E assim, o serviço que ela opera primordialmente nos cuidados para com o trabalhador assalariado garante que ele tenha condições físicas e emocionais para vender sua mão de obra ao capital.

Destaca-se, pois, desta retomada histórica, a constituição do núcleo familiar muito arraigada na organização do sistema capitalista de produção, tendo em vista a domesticação do feminino, que tinha por objetivo unicamente desvalorizar o trabalho e as condições sociais das mulheres. Federici (2017) salienta a subjugação,

> As mulheres não poderiam ter sido totalmente desvalorizadas enquanto trabalhadoras e privadas de toda a sua autonomia com relação aos homens se não tivessem sido submetidas a um intenso processo de degradação social; e, de fato ao longo dos séculos XVI e XVII, as mulheres perderam terrenos em todas as áreas da vida social (Federici, 2017, p. 199).

Para a filósofa italiana, houve uma perda: as mulheres, que antes tinham espaço nas organizações das terras no feudo, perdem literalmente esses campos para estarem subjugadas ao lar e ao marido. Isso reforça o silenciamento feminino e oblitera a imagem da mulher dos espaços e das ações públicas ao longo de anos. O que evidencia este hiato no tempo é que apenas na segunda metade do século XIX se têm registros em quantidade e preponderância a respeito das reivindicações históricas do lugar da mulher em sociedade. É evidente, porém, que antes desse período as mulheres produziram e tensionaram movimentos de ruptura com o que

lhes era destinado, mas a falta ou o pouco registro dificulta a retomada desses nomes na História.

Assim, marca-se, historiograficamente, que os espaços vivenciados pelas mulheres por muito tempo se delimitaram aos espaços fechados, espaços de resguardo, como as casas da família, conventos e espaços de educação formal (Duarte, 2019; Hahner, 1981). Discute-se, todavia, que a manutenção das mulheres em espaços protegidos, sem a vivência nos espaços sociais – quando esta ocorria, eram sempre acompanhadas por um homem –, diz respeito às mulheres da elite e brancas, pois as mulheres negras, assim como tiveram acesso negado aos espaços escolares, tiveram seus corpos marcados historicamente pelo trabalho. Isto é, o acesso ao espaço privado lhes foi negado e o espaço doméstico onde poderiam permanecer era o da casa dos senhores que as escravizavam:

> Contrariamente à mulher branca, sua correspondente no outro polo, a mulher negra é considerada uma mulher essencialmente produtora, papel semelhante ao do homem negro, isto é, desempenha um papel ativo. Antes de mais nada, como escrava, ela é uma trabalhadora, não apenas nos afazeres da casa-grande (atividades que não se limita a satisfazer as vontades de senhores, senhoras e seus filhos, mas como produtora de alimentos para a escravaria), como também no campo, desempenhando atividades subsidiárias do corte e do engenho (Nascimento, 2019, p. 260).

Falamos aqui a respeito desta relação da mulher com o espaço privado contextualizado no século XIX. Ainda que haja uma tendência ao aspecto de reclusão do feminino no ambiente da casa, há também instâncias desta reclusão e, até mesmo, há a não reclusão, como no caso das mulheres escravizadas. Ademais, dentre as mulheres da elite, algumas não eram privadas da esfera pública, "como no caso de viúvas ativas que dirigiam fazendas" (Hahner, 1981, p. 28). Portanto, apesar da premissa, durante séculos reforçada, a respeito do lugar da mulher em casa, executando o cuidado, as ordens aos empregados, a atenção aos filhos, isto não foi uma lei, e existiram mulheres que romperam essa praxe.

Discutir também qual tipo de mulher tinha a possibilidade de conquistar sua liberdade acaba por expandir a nossa análise a subjetividades muito específicas e até mesmo pouco historicizadas. Contudo, verifica-se a partir da segunda metade do século XIX maior propulsão às organizações de lutas lideradas por mulheres. Este período histórico contabiliza, em diferentes países do ocidente, levantes que reivindicam, em suma, a cidadania. Especificamente, as lutas feministas exigiam relações simétricas no casamento, educação e

direito ao voto.[12] O fato de essas mulheres estarem mobilizadas e organizando lutas sociais, em favor de uma liberdade, mostra um setor de mulheres não condicionadas ao espaço do lar.

A obra da autora June Hahner, *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas* (1981), explicita o processo longo e contínuo, no qual as conquistas das mulheres são dilatadas, rompendo cada vez mais estruturas circunscritas para agirem socialmente. E são diversos os fatores que influenciam neste percurso – um deles é a articulação e divulgação de jornais com temáticas feministas[13]. Boa parte desta produção periódica foi editada por mulheres, o que corrobora a impressão de discursos em defesa da educação para as mulheres, por exemplo – uma educação formal e gratuita. O atraso na educação das meninas, portanto, era resultado da condição doméstica sempre reforçada, negligenciando que meninas soubessem ler e escrever.

A primeira legislação no Brasil, permissiva à educação das meninas, é de 1827. Contudo, a legislação permitia apenas escolas de ensino básico, nas quais a aprendizagem reforçava afazeres domésticos, negligenciando a escrita e a leitura. Como as escolas públicas que aceitavam a matrícula de meninas eram em menor quantidade, quem tinha acesso à educação, por meio de escolas privadas, pertencia às classes médias e alta. Tal segregação favorece mulheres das classes privilegiadas a iniciarem o processo laboral para além dos ambientes da casa, majoritariamente como jornalistas. E é apenas no ano de 1879 que o governo brasileiro permite a inserção de mulheres no ensino superior.

O tardio avanço educacional das mulheres corroborou não apenas uma desvantagem profissional e econômica em relação aos homens, mas também refletiu na desigualdade de classes entre as mulheres. Ainda que elas tenham cada vez mais acesso às diferentes profissões, com essa abertura do governo, "apenas um pequeno número de mulheres pôde seguir esse caminho para empregos de prestígio" (Hahner, 1981, p. 71). Se até o início do século XIX, as mulheres de classes altas migravam para a Europa a fim de realizar os estudos, no final desse século e início do século XX, o Brasil começa a formar as primeiras mulheres nas carreiras de

[12] As exigências elencadas remetem a uma série de embates liderados por grupos de mulheres, cada grupo com seu formato de organização, mas pedindo majoritariamente por mais direitos às mulheres. Tais pautas marcam o que depois foi nomeado, mais por critério didático, a primeira onda do feminismo. Estas lutas abrangem a segunda metade do século XIX e também ocorreram no Brasil, demarcando principalmente o acesso à escola e o direito ao voto, apenas conquistado em 1932.

[13] A imprensa feminina é um material valioso para compreender o processo da mulher na sociedade brasileira. Uma das obras de destaque neste âmbito é intitulada *Imprensa feminina e feminista no Brasil: século XIX* (2016), de Constância Lima Duarte. Todavia, June Hahner (1981, p. 52) também debate esse período do jornal brasileiro no século XIX, elencando as seguintes produções: "Em 1873, uma professora franca e aberta, Francisca Senhorinha da Motta Diniz, publicou seu primeiro jornal, *O sexo feminino*, em Campanha da Princesa, Minas Gerais. No ano seguinte, surgiram *O domingo*, de propriedade de sua editora Violeta Atabalipa Ximenes de Bivar e Vellasco, e o *Jornal das Damas*, no Rio de Janeiro, seguidos do *Myosotis*, de Maria Heraclia, lançado no Recife em 1875, e do incisivo *Echo das Damas*, de Amélia Carolina d Silva Couto, lançado no Rio de Janeiro em 1879".

médicas, advogadas, engenheiras, farmacêuticas e dentistas. E é somente a partir do ano de 1922 que o colégio Pedro II (Hahner, 1981), importante instituição pública, passa a aceitar o ingresso de mulheres em suas salas de aula. Ou seja, o ensino científico/acadêmico como um espaço tardio em relação às meninas.

Pelo recorte apresentado, as mulheres que começam a escrever em periódicos são de classes privilegiadas e que frequentam espaços intelectuais das cidades. Cabe lembrar, em questão numérica, que as mulheres escritoras e editoras de jornais se concentravam nos espaços urbanos em ascensão, pois nesses locais o acesso educacional era mais oportuno. Assim, munidas de um trabalho envolvendo escrita e, por isso, resultando em exposição, tanto do sujeito que escreve quanto do conteúdo divulgado, as jornalistas usavam do veículo impresso para disseminar ideias e informações. Verifica-se, portanto, uma das relevâncias no trabalho das jornalistas.

> Enquanto o envolvimento no movimento abolicionista ajudou algumas mulheres brasileiras a dar mais um passo para fora do lar, os jornais feministas podem também ter desempenhado no mínimo um papel tão grande quanto esse no estímulo e na disseminação de uma nova visão entre as mulheres. [...] As feministas também consideraram a imprensa um meio importante de difusão do saber, e insistiram em que as mulheres lessem jornais para conhecer seus direitos e obrigações (Hahner, 1981, p. 51).

Se, em um primeiro momento, a possibilidade de aprender a ler e a escrever não se destinava às mulheres e depois se destinava apenas àquelas cujas famílias tinham poder aquisitivo, com o tempo e a organização de grupos compostos por mulheres, isso se altera. Todavia, resquícios da negação desse direito permanecem por longo período. Um desses resquícios está atrelado ao ato de ler e escrever como uma atividade primordialmente doméstica. A pesquisadora Michelle Perrot (2007) esclarece a escrita elaborada por mulheres dentro do espaço privado no momento em que recupera o pouco material assinado por elas, sejam objetos científicos ou não, e que são encontrados, majoritariamente, em arquivos particulares.

> é uma escrita privada, e mesmo íntima, ligada à família, praticada à noite, no silêncio do quarto, para responder às cartas recebidas, manter um diário e, mais excepcionalmente, contar sua vida. Correspondência, diário íntimo, autobiografia não são gêneros especificamente femininos, mas se tornam mais adequados às mulheres justamente por seu caráter privado. De maneira desigual (Perrot, 2007, p. 28).

Para Perrot, tais manuscritos que evidenciam o ‘eu’ reforçam dois aspectos: a necessidade de expressão das mulheres e a relação intrapessoal. Aos dois âmbitos, a autora Michelle Perrot atrela o ato de escrever sobre o ‘eu’, sobre o lugar de vivência desse ‘eu’, à memória. Fator importante para a atividade de escrita, pois

> os modos de registro das mulheres estão ligados à sua condição, ao seu lugar na família e na sociedade. O mesmo acontece com seu modo de rememoração, da encenação propriamente dita do teatro da memória. Por força das coisas, ao menos para as mulheres de outrora e para o que resta dos passados nas mulheres de hoje (e que não é pouco), é uma memória do privado, voltada para a família e para o íntimo, aos quais elas estão de certa forma relegadas por convenção e posição (Perrot, 2005, p. 39).

O processo de escrita pode estar atrelado à relação do autor com o seu espaço de vivência, e quando destacamos a escrita produzida por mulheres, essa relação se torna mais recorrente. A memória do espaço privado, no qual o gênero feminino foi por vezes relegado, permanece em muitas elaborações sociais e também na escrita literária, ressaltando um histórico de obras voltado para o íntimo, para a família, para a casa. Tornou-se uma convenção social atrelar as mulheres ao espaço do privado, e desse meio tão bem conhecido por elas resulta o ato de tomar posição. Ou seja, assumir o território do doméstico ou renunciá-lo para assumir posições no espaço público.

Aderir o espaço privado como condição à mulher é negar a perspectiva política presente no ato de ocupar o espaço público, até porque essa configuração da mulher presente no espaço privado, e do homem no espaço público, tem uma escolha política de subjugação feminina. Sobre essa polarização, Perrot (2005, p. 261) esclarece: "A distinção do público e do privado apareceu como o que ela realmente é: uma categoria política, expressão e meio de uma vontade de divisão sexual dos papéis, das tarefas, dos espaços, produtora de um real remodelado sem cessar." Apesar dessa condição, por vezes, intrínseca na cultura patriarcal, a distinção no uso do espaço sofre modificações. O que é visto como condição – o espaço da casa para a mulher – começa a apresentar brechas, ou seja, as mulheres expandem esse ambiente para além das quatro paredes.

A perspectiva de extrapolar o ambiente do privado para execução de trabalho remunerado faz parte de um recorte que cerceia as mulheres brancas de classe média, uma que atinge esse grupo privilegiado apenas no final do século XIX. Com isso, as mulheres passam a frequentar fábricas, redação de jornais, comércio, garantindo o sustento delas e de seus filhos. O trabalho remunerado traz a autonomia financeira, mas adiciona horas de trabalho, pois, além do trabalho registrado, à mulher ficam ainda destinadas as tarefas do lar. Uma combatente no sufrágio brasileiro, Bertha Lutz, pondera:

> [...] Hoje em dia o lar não está mais compreendido no espaço de quatro muros'; fábricas e escritórios, onde as mulheres ganham dinheiro para alimentar seus filhos, como as dependências legislativas onde se debatem as leis de proteção aos filhos, 'não são senão dependências do lar' (*apud* Hahner, 1981, p. 116).

O trabalho no lar e o trabalho nas fábricas duplicam o trabalho feminino, tornando a mulher subjugada agora não apenas ao marido, mas também ao patrão. Ademais, tal ampliação das "dependências do lar", como defende Lutz, no ano de 1921, demonstra a possibilidade de novos interesses, porém sem explicitar verdadeira mudança. Com isso, esclarecemos que, apesar de Lutz (*apud* Hahner, 1981) defender o voto e presença política das mulheres, para essa proposta ser aceita por uma maioria, foi preciso afirmar que a conquista de tais direitos não iria interferir na estrutura familiar, assim como as novas demandas públicas não prejudicariam a vida doméstica. Portanto, quando Lutz afirma que os espaços de trabalho são extensões do lar, isso mostra a permanência de situações – como se às mulheres estivesse destinado o circunscrito e o trabalho do cuidado.

Ainda assim, é significativo o movimento de mulheres no mercado de trabalho. Tais movimentações, predominantes no final do século XIX no Brasil (Duarte, 2022), expandem os espaços de circulação delas nas cidades. Por correlação, isso se reflete na representação ficcional. À medida que as mulheres passam a frequentar cada vez mais os espaços públicos, suas obras literárias expandem os locais sobre os quais narrar. Um dos nomes reconhecidos nos dias atuais é o da autora Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), que em seu romance, *A falência* (1901), descreve a rua no Rio de Janeiro "atravancada por veículos" (2019, p. 11) e cheirando a café. Os ambientes externos passam a ser explorados e a fazer parte das narrativas. Outro exemplo também de um romance de Júlia Lopes de Almeida, *Silverinha* (1914), situa transformações da sociedade brasileira, descrevendo o processo de industrialização, a valorização dos espaços urbanos, além dos novos códigos de comportamento (Schmidt, 2019).

Pelo fato de o gênero romance apresentar estrutura mais descritiva, é no texto em prosa que as explicitações de espaços – sejam eles privados, sejam eles públicos – aparecem mais desenvolvidas. Todavia, no gênero drama, é possível constatar as descrições de espaço – nas rubricas. Tal estrutura dramática é objetiva, pois visa pontuar o local e o tempo das ações, as alternâncias de ambiente e também a descrição das personagens. A função da rubrica é expor elementos necessários para a compreensão da obra, uma compreensão não restrita à leitura, mas compreendê-la para ser encenada. Apesar, portanto, de apresentar uma estrutura mais objetiva para explicitar as espacialidades, as rubricas são fundamentais ao gênero dramático. Tanto assim que, a depender da época histórica e do estilo literário, o uso delas para marcação espacial se modifica. Isso por motivos estruturais de organização da cena e também pela leitura e entendimento da sociedade retratada pelos dramaturgos em cada época.

Assim, torna-se interessante entrever como dramaturgas, já retratadas na historiografia literária brasileira, explicitaram elementos de espacialidade em suas obras. Em relação às

produções do século XIX, os nomes recorrentemente citados são Maria Angélica Ribeiro (1829-1880) e Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913). A escritora Maria Ribeiro foi a primeira autora brasileira a ter uma peça teatral encenada nos palcos. Ela se dedicou ao gênero dramático escrevendo vinte e três peças, tendo sido três delas montadas[14]. Infelizmente, em decorrência de um incêndio, relevante parte de sua obra foi perdida, restando quatro textos: *A ressurreição do primo Basílio*, *Um dia na opulência*, *Opinião pública* e *Cancros sociais* (Andrade, 2021). Já Josefina Álvares de Azevedo apresenta uma publicação mais vasta dentre os diferentes gêneros literários. O início de sua carreira foi na escrita jornalística, dirige o jornal *A família*, mas também escreve textos ficcionais. O elemento que não se altera em sua produção é o conteúdo, pois os textos de Azevedo sempre reivindicam os direitos das mulheres à cidadania e à ocupação dos espaços de poder.

O principal texto teatral escrito por Azevedo é de 1878, intitulado *O voto feminino*; no ano de 1890, a peça foi encenada na capital fluminense. A comédia de um ato apresenta como ação a cidade do Rio de Janeiro e como época "a atualidade"; já em relação ao espaço dramático, a descrição é breve: "*Sala em casa do conselheiro Anastácio. Mobília rica. Decoração de luxo*" (Azevedo, 2019, p. 37). Anastácio é o pai da família composta por Inês, a esposa, e a filha, Esmeralda; Joaquina e Antonio são os criados da casa; Dr. Rafael, noivo de Esmeralda, e Dr. Florêncio. As dezessete cenas do ato transcorrem a partir do conflito: faltam onze vinténs na contabilidade doméstica feita por Anastácio. Ao convocar Inês para que esclareça tal falta, a situação ganha novos contornos, pois, para Anastácio, Inês fica apenas no gabinete de leitura e não se importa com os afazeres da casa, ao que Inês contesta:

> INÊS – Já não estamos no tempo da mulher objeto da casa, escrava das impertinências masculinas.
> ANASTÁCIO – Ora figas, senhora Inês!
> INÊS – Estamos no fim do século XIX, em que o livre arbítrio faz de cada criatura um ser igualmente forte para as lutas da vida, ouviu? (Azevedo, 2019, p. 40).

Como pontuado no título da obra dramática, Inês e Esmeralda defendem a liberdade cidadã das mulheres e o direito ao voto. As duas personagens apresentam falas que esclarecem a necessidade de aprovação, pelos deputados, ao voto feminino; e desse modo convencem também a criada Joaquina. O embate nas cenas contra a maioria das personagens masculinas persiste até o fim do ato, mas o que visamos esclarecer é como as noções de espacialidade estão presentes na obra. Todo o ato ocorre apenas na sala da casa de família, o conflito interpessoal

[14] De acordo com o artigo "Maria Angélica Ribeiro: uma dramaturga singular no Brasil do século XIX" (1988), de Maria Stella Orsini, os textos teatrais encenados foram: *Gabriela* (1863), *Cancros sociais* (1865) e *Opinião pública* (1879).

fica alocado entre as quatro paredes do lar, apesar de trazer uma temática que faz alusão aos movimentos de luta das mulheres e que aconteceram em passeatas pelas cidades.

Ademais, a personagem Inês está presente na maioria das cenas e sua saída, quando ocorre, é para um outro cômodo da casa. Apenas Anastácio e Dr. Rafael são personagens que fazem menção à saída do espaço doméstico. Outro aspecto a ser ressaltado é a não menção dos objetos que compõem as cenas, sabe-se apenas, pela descrição inicial, da composição de móveis de luxo, mas o texto não traz marcas de interação das personagens com eles, se elas estão à mesa ou ao sofá, por exemplo. O texto dramático de Josefina de Azevedo utiliza aspectos mínimos de espaço dramático, percebemos um interesse maior nos discursos proferidos pelas personagens. Isso mostra também que, em relação à montagem do texto para a cena, deve haver uma criação completa do diretor, pois o texto teatral não demanda os elementos que devem estar presentes no espaço cênico, reforçando a relevância das falas das personagens em detrimento dos demais elementos formais da cena.

Por outro lado, em *Cancros sociais*, Maria Angélica Ribeiro estrutura o desenvolvimento do drama em cinco atos. As personagens principais também compõem um núcleo familiar: Eugênio, o pai, Paulina, a esposa, e Olímpia, a filha. Personagens também são: Barão de Maragogipe, Visconde de Medeiros, Antonio Forbes, Pedro, Matilde, Marta e um empregado da casa de correção. A fábula retrata o dia de aniversário de Olímpia, e para presenteá-la, Eugênio assina “uma folha de papel selado; a liberdade de uma escrava” (Ribeiro, 2021, p. 77). Quando a personagem Marta é levada até a casa de Eugênio, para os acertos financeiros de sua carta de alforria, há um processo de reconhecimento que faz Marta recordar um passado, no qual seu filho lhe foi tirado e vendido.

No decorrer do drama, agora com a presença de Marta como criada de Olímpia, revela-se que Eugênio é filho de Marta com seu ex-senhor. Os impasses que consternam Eugênio, Marta e Paulina acontecem pelo fato de a primeira negar ser filho de uma ex-escravizada, principalmente, pela preocupação com as consequências sociais que poderiam resultar do fato. Esse conflito central envolve as demais personagens e apresenta, por fim, uma resolução que promove o bem-estar a todas. Por ser um drama que retrata uma situação histórica, com rememorações e exposição das ações de dez personagens, a organização do tempo dramático é extensa, o primeiro ato ocorre no dia dois de julho, o ato final é concluído no dia sete de setembro.

Em *Cancros sociais*, não é apenas o tempo que revela alterações relativamente à clássica regra das três unidades; o espaço não é único, há uma dinamicidade nos locais onde as personagens atuam. A mudança de espaço dramático acontece a cada novo ato, mas quase

sempre a ação se passa em ambientes internos à casa de Eugênio. Assim, no primeiro ato, as ações ocorrem no salão; no segundo ato, no gabinete; no terceiro ato, sem expressar um cômodo específico, na casa de Eugênio; o quarto ato ocorre na casa de correção; e por fim, as cenas do quinto ato, na casa de Eugênio. Outrossim, a delimitação do espaço dramático favorece a exposição dos objetos que compõem os ambientes.

Pelo detalhamento da disposição dos objetos, compreendemos tratar-se das ações de uma família da elite brasileira; pois, no discorrer do primeiro ato, as mobílias representam elegância, são espelhos, vasos, quadros, candelabros e cortinados. Além disso, a rubrica inicial expõe a descrição do objeto retrato de um homem em grande moldura, que está instalado na parede. Uma obra que tem relevância para a continuidade e conflito da fábula. Nos atos subsequentes, Maria Ribeiro compõe o espaço dramático com os seguintes objetos: "poltronas, divã à direita, secretária à esquerda, mesa ao meio, com livros, objetos para escrever, tímpano e candelabro com velas acesas" (Ribeiro, 2021, p. 81), retratando assim o gabinete da casa de Eugênio. Por fim, sempre que a casa dessa personagem é marcada como espaço dramático, reiteram-se nas rubricas os objetos que compõem a cena.

O quarto ato é o único no qual as ações das personagens não acontecem na casa de família. As cenas que demonstram a personagem Matilde esclarecendo os infortúnios do passado acerca de Marta e Eugênio ocorrem na Casa de Correção e, como descrito na rubrica, trata-se de uma cena vazia. Não há, portanto, nesse ato interação com objetos. O ambiente é limpo de adereços, fazendo contraposição aos ambientes retratados nos demais atos. Se no gabinete e na sala da casa de Eugênio, os diversos objetos no espaço dramático demonstram conforto e a organização do lar; a Casa de Correção ressalta o nada, como um local sem importância e desprezado socialmente.

As duas dramaturgias comentadas fazem parte do período efervescente da estética realista na literatura brasileira. O final do século XIX traz o embate entre as escolas romântica e realista, tanto na cena quanto no texto dramático, deixando em segundo plano a representação de uma emoção bem dosada e um nacionalismo exacerbado para evidenciar, por meio do realismo, as ações das personagens "tal qual como no mundo" (Faria, 1993, p. 120). Em *O voto feminino* e *Cancros sociais*, o mundo retratado é o da burguesia brasileira, com personagens cujas posses financeiras as propiciam manutenções de lugares de poder social. Em ambos os textos, a família é empregada como personagem principal, ambientada no espaço dramático da casa e com móveis de luxo. O conflito é, primordialmente, doméstico.

A defesa da estética realista visa aproximar as ações das personagens ao modo como a sociedade funciona, isto é, como determinada parcela da sociedade funciona. Isso porque a

estética realista que foi recebida em território brasileiro é de origem francesa, e as peças realistas francesas tinham por característica o retrato de uma sociedade burguesa. Vale lembrar, no entanto, que, na segunda metade do século XIX, o público que frequentava os teatros na cidade do Rio de Janeiro era amplo e abarcava diferentes grupos sociais e econômicos. Quando então as peças realistas passam a ser encenadas no Teatro Ginásio em 1850 (Faria, 2012, p. 160), elas são o motivo de entusiasmo de "boa parcela do público e dos intelectuais" devido à novidade que apresentavam formal e tematicamente. O alcance social dessas montagens reitera o caráter educativo que permeia a estética realista, uma educação que visa mostrar "a superioridade dos valores éticos da burguesia, tais como o trabalho, a honestidade, o casamento e a família" (Faria, 2012, p. 160).

As peças encenadas no Teatro Ginásio, tanto as estrangeiras quanto as brasileiras que começam a ser encenadas em 1857, representam os costumes de uma época, uma tentativa de representar a sociedade na obra teatral tal como ela é de fato, ainda que circunscrita inicialmente a retratar determinado grupo social privilegiado. No âmbito dessa caracterização burguesa, as dramaturgas Josefina Álvares de Azevedo e Maria Ribeiro estavam em articulação com os preceitos da época e souberam empregar bem as estruturas do drama realista. Principalmente, no que tange ao uso do espaço dramático. Por priorizar o modo como a sociedade funciona, o realismo constrói, seja na cena, seja no texto teatral, a naturalidade. Mantém, portanto, a concepção de lar mais natural e verossímil, no caso, natural aos preceitos de uma classe burguesa.

Outro elemento que configura a vertente realista no Brasil é a moralidade. Críticos à época, como Machado de Assis e José de Alencar, defendem a função educativa do teatro, a arte dramática como vanguarda ao transformar o palco em espaço para o debate de questões sociais (Faria, 1993). Este critério está correlacionado com princípios preconizados pelo drama burguês no século XVIII. O teatro no Brasil, todavia, tem uma tradição posterior a esse período, como defende Antonio Candido (Faria, 1993), pois a arte teatral brasileira se inicia somente no romantismo, nos princípios do século XIX. Mesmo assim, o critério realista de moralidade não deixa de apresentar correlação com a ideia de virtude tal como defendida no drama burguês. Considerando que, na perspectiva de Denis Diderot (1986), o teatro é o local onde nos deparamos com personagens semelhantes ao que nós almejamos ser, vistas nas relações familiares que se adensam entre as quatro paredes do lar.

A comparação entre o drama burguês e o realismo no Brasil faz-se aqui, contudo, muito brevemente. Enquanto no drama burguês as virtudes protestantistas visam enriquecimento e assunção ao poder do indivíduo, o mesmo se verifica na família burguesa "no isolamento de

um espaço privado em relação à esfera pública" (Szondi, 2004, p. 140). Por outro lado, o realismo, concebido na segunda metade do século XIX e imbuído pela produção francesa, entende o teatro aproximado da imprensa e da tribuna. Ou seja, a palavra dramatizada como a melhor condição para expor "a realidade social de seu tempo no palco e aperfeiçoar os costumes através da crítica moralizadora dos vícios" (Faria, 1993, p. 162). A estética realista desloca e preza pelo âmbito social, utiliza a expressão artística do drama para moralizar certos costumes sociais. Sendo assim, o drama realista não emprega o isolamento no espaço privado, mas traz forte diálogo à esfera pública.

No que tange aos textos *Cancros sociais* e *O voto feminino* – escritos em 1865 e 1890, respectivamente, a estética realista se verifica na abertura do espaço privado para o espaço público. Se destacamos no primeiro momento o espaço dramático nas duas obras circunscrito à casa de família, foi para evidenciar o aspecto da autoria de mulheres, que se inicia na produção escrita e na leitura no ambiente doméstico, e a condição ao realismo. Apesar de Josefina de Azevedo ter escrito *O voto feminino* ao final do século XIX, já com outras interferências estéticas, defendemos que ambas as autoras fazem uso da esfera pública em seus textos. Desfazem-se da ideia de que o isolamento na casa é possibilidade de felicidade para colocar em ação problemáticas sociais a serem discutidas.

Em *Cancros socias*, Ribeiro tematiza o final do período escravocrata brasileiro, no qual escravizados lutaram e conquistaram sua liberdade, porém continuaram a ser subjugados por grande parcela da população e não obtiveram resguardo do Estado, permanecendo em situações precárias. Já em *O voto feminino*, Azevedo tematiza um período histórico mundial, a luta das sufragistas. No Brasil, o direito ao voto no final do século XIX estava em debate, e a autora amplia esse discurso, ao empregar a questão social pertinente à época nas ações e nos discursos das personagens. Ambas retratam a liberdade de cidadania, a liberdade não restrita a um sujeito, mas a um coletivo, evidenciando o aspecto social. Por outro lado, as peças teatrais não deixam de retratar no espaço dramático da casa as relações interpessoais que ali acontecem, como os embates conjugais que no ambiente privado se interpõem.

## 2.2 Estruturas de espacialidades no teatro moderno brasileiro

A perspectiva temporal cai em desuso no período pós-Segunda Guerra Mundial para dar lugar à perspectiva espacial. Se entre o final do século XIX e início do século XX, a relação sujeito-objeto tinha como referência a contagem em horas, dias e semanas, após a principal barbárie contra a humanidade na década de quarenta do século passado, a relação de distância

entre locais, entre populações, entre fronteiras preponderou nos interesses teóricos e acadêmicos. Essa mudança no paradigma filosófico é discutida, por exemplo, por Michel Foucault na conferência intitulada "Outros espaços" (2009), durante a qual o filósofo francês define a história, o desenvolvimento e a estagnação como os grandes temas do século XIX e, em contraponto, postula o século XX como a

> época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama (Foucault, 2009, p. 411).

No âmbito das teorias literárias e culturais, verifica-se um direcionamento para o paradigma espacial e, mais precisamente, autores de teatro – como Samuel Beckett, Arthur Adamov e Eugene Ionesco – reverberam em dramaturgias da década de 1950 estruturas menos interessadas nas justificativas racionais e psicologizantes das personagens e mais, na expressão. Se, nesse caso, as palavras não são mais o único modo possível de comunicar ao espectador, a disposição dos demais elementos dramáticos que constituem o texto teatral e a cena cumpre tal função. Para Ionesco (Carlson, 1997, p. 400), no teatro tudo é linguagem – "palavras, gestos, objetos, ação" –, logo, para ele, o autor teatral deve utilizar dos adereços e dos objetos como atores, além de animar e materializar os cenários e símbolos. O interesse pela expressão está, portanto, no fato de empregar elementos – os objetos do espaço cênico e gestos – como linguagem que comunica ao espectador.

No ano de 1956, o irlandês Samuel Beckett escreve o texto teatral *Fim de partida*. No contexto mundial pós-Segunda Guerra, a violência vista e vivida nos conflitos imperialistas resvala na produção dramática de Beckett. Sua peça mais conhecida, *Esperando Godot* escrita em 1948, retrata dois pares de personagens que, juntos a uma única árvore como cenário, dialogam e esperam o "indefinido e desconhecido Godot" (Rosenfeld, 2009, p. 357). O discurso da espera é constantemente repetido, destacando um esgotamento da linguagem. Já em o *Fim de partida*, o diálogo entre as personagens não é conclusivo, além de apresentar constantes incoerências entre as perguntas e as respostas delas. Descrito como um interior sem mobília, o cenário marca no lado esquerdo do palco dois latões cobertos por um lençol, personificados nos pais da personagem Hamm – Nagg e Nell - que de dentro das latas mostram apenas as cabeças; as outras duas personagens são Hamm, cego e paralítico, e o seu criado aleijado, Clov.

Personagens limitadas fisicamente e também na comunicação intersubjetiva. Nesse espaço onde três personagens permanecem imóveis durante todo o drama, apenas o criado

percorre todo o espaço cênico na tentativa, majoritariamente falha, de atender às solicitações das demais. Clov, o criado, recebe ordens e desaforos constantemente de Hamm e, por outro lado, não consegue abandonar o espaço "interior sem mobília" (Beckett, 2010, p. 37) e as três personagens dele dependentes. Em uma das passagens textuais, Hamm exclama que "fora daqui é a morte", mas ao mesmo tempo o interior da casa onde as personagens habitam também representa a morte, a impossibilidade de modificar os sofrimentos e os adoecimentos. Para os autores do teatro do absurdo, grupo estético ao qual as peças de Beckett são acrescidas, o infortúnio humano não é uma condição alterável (Rosenfeld, 2009), por isso Clov permanece na situação de desconforto e de descrença.

Apesar de nos determos em um único texto teatral do autor irlandês, Carlson (1997) defende que as peças de Beckett intencionam ultrapassar convenções – convenções do teatro tradicional e convenções de linguagem. A inovação representada por nomes como Beckett, Ionesco e Adamov, no entanto, não estava isolada em uma estética que ressalta a precariedade e o mistério do homem no mundo. O início do século XX traz outros nomes significativos para a história da literatura dramática moderna. São autores, companhias, projetos estéticos e políticos, encenadores, que reformulam a ideia de teatro ocidental durante e após as duas Grandes Guerras do século passado. Nesse contexto de inovações, Jean-Jacques Roubine (2003) aplica sua percepção de que as teorias propostas por homens de teatro como Bertolt Brecht e Antonin Artaud não objetivavam suscitar seguidores de suas ideias, eles teorizavam, principalmente, para uso pessoal. Como a intenção dos autores, que também dirigiam e teorizavam, não era dominar o teatro, a falta de centralidade na estética única foi uma das razões para a pulverização de movimentos teatrais no início do século XX.

Os três exemplos de produções teatrais – artaudiana, brechtiana e o Teatro do Absurdo – revelam concepções artísticas opostas – ainda hoje referências para as artes cênicas – em voga no século XX, fundamentando uma defesa expressa em Roubine (2003) a respeito da pouca pertinência em reagrupar as propostas teatrais do período. O argumento é de que existiram inúmeras teorias teatrais e nenhuma foi a única responsável por representar esse período no drama moderno ocidental. Roubine ainda esclarece: "Diferentemente das épocas precedentes, o teatro do século XX tornou-se (relativamente) tolerante e (relativamente) acolhedor a todas as tentativas, portanto a todas as teorias" (Roubine, 2003, p. 139). As propostas estéticas e éticas, seja no texto teatral, seja na encenação, visavam suprir diferentes demandas contextuais.

Peter Szondi (2001) destaca a crise do drama moderno ao averiguar as novas temáticas que dramaturgos europeus levavam à cena no final do século XIX, mas que não condiziam com a concepção da forma dramática. Esse descompasso entre conteúdo e forma acentua um dentre

outros encaminhamentos de criação teatral, ao longo do século seguinte, que apresentavam como premissa responder às demandas históricas, políticas e econômicas. Ou seja, nas primeiras décadas do século XX, ressaltam-se produções teatrais – nomeadas por Szondi de "tentativas de solução" – que estreitam a essas temáticas novas formas. No caso de Samuel Beckett, como destacado em *Fim de partida*, existe ali uma desintegração da linguagem e a impossibilidade de as personagens atingirem certezas. Após duas terríveis guerras mundiais, as peças de autores como Ionesco e Beckett, que integram o Teatro do Absurdo, expressam a busca por um caminho, um centro, frente a um mundo desconexo, sem objetivos e sem explicações (Esslin, 2018), por isso o uso de personagens e de espaços desintegrados.

Agora, se olhamos para o Brasil da primeira metade do século XX, o teatro brasileiro passava pelo processo de modernização dessa arte. Após a não presença na Semana de Arte Moderna em 1922, estruturas cênicas e dramáticas foram suscitadas ao longo das décadas de 1920 e 1930, a partir de nomes como Renato Viana, Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade – para citar alguns nomes criadores nesse período. No entanto, as representações dramáticas, as performances e os textos teatrais – como *O rei da vela*, de Oswald de Andrade – depararam-se com uma recepção de espectadores e críticos pouco afeitos às novidades das manifestações teatrais.

> Pode-se imaginar o impacto das propostas modernas em uma sociedade marcada pela ambiguidade, que procurava estabelecer avanços, contanto que estes não ocasionassem mudanças reais, que buscava conjugar conceitos díspares como latifúndio e democratização, vanguarda e imobilidade social (Simões, 2017, p. 24).

Resulta-se, portanto, em um atraso na qualificação do teatro moderno no país se comparado com os demais gêneros literários, como o romance e o poema, que já usufruíam do adjetivo moderno. O que Giuliana Simões (2017) irá defender como um veto ao modernismo fundamentado nas produções de Benjamin Lima, Renato Viana, Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade revela um processo anterior de consolidação da modernidade que foi por vezes negligenciado. Por conta de uma recepção conservadora frente a propostas impactantes de reformulação do teatro, de performances cênicas não baseadas no texto dramático, como a crítica atribuía ao caso de Flávio de Carvalho em *O bailado do deus morto*[15] (1933), e de textos dramáticos não concretizados na performance cênica, como o caso de *O rei da vela*[16]. Esses

[15] O espetáculo estreou em novembro de 1933 na cidade de São Paulo. A respeito da encenação, Simões (2017, p. 200) pontua a existência dos relatos de alguns espectadores e do Flávio de Carvalho, críticas na imprensa, fotos da apresentação e o texto da peça "com apenas onze páginas", caracterizado por Lívio Tragtenberg (1991, p. 79 *apud* Simões, 2017, p. 200) "como um roteiro de uma experiência filosófica".

[16] Escrita em 1933, publicada em 1937, a peça *O rei da vela* foi encenada pela primeira vez pelo Teatro Oficina em 1967.

fatores são alguns dos argumentos empregados por críticos da época para a não atribuição do marco do teatro moderno.

Por fim, críticos como Sábato Magaldi (1997), Décio de Almeida Prado (1988) e Edwaldo Cafezeiro (1996) estabelecem dezembro de 1943 como o início do moderno teatro brasileiro, com a encenação do grupo Os Comediantes da peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. A montagem dirigida por Zbigniew Ziembinski coloca, como afirmam Ana Bernstein e Christine Junqueira (2013, p. 166), o "teatro no centro das discussões intelectuais do país". Decorrem-se desse importante período e das movimentações dos grupos amadores de teatro alguns resultados, como o surgimento de companhias profissionais – Teatro Brasileiro de Comédia –, a escola de formação de atores – Escola de Arte Dramática – e ainda a presença da crítica moderna, estabelecendo diálogos com as novas produções.

A consolidação profissional do TBC, fundado por Franco Zampari, e da EAD, fundada por Alfredo Mesquita, corrobora a fase de modernização do teatro no país, pois surgem na sequência novos espaços teatrais, repertórios dramáticos e cênicos são ampliados. Porém, além dessas novas proposições, grupos de teatro seguem representando os clássicos da dramaturgia mundial. Paralelo a isso, novos dramaturgos brasileiros começam a despontar: Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho, Ariano Suassuna e Gianfrancesco Guarnieri; e os encenadores: Antunes Filho, José Renato e José Celso Martinez Corrêa (Bernstein; Junqueira, 2013). Ocorre que apesar de críticos como Décio de Almeida Prado aplaudirem o trabalho do TBC, outros faziam oposição pelo fato de o grupo profissional ter uma característica cênica e de público elitista. Assim, no ano de 1953, José Renato funda o Teatro de Arena (1953-1973) em São Paulo, pois para ele era relevante enfrentar as disposições econômicas que encareciam as produções do TBC e levavam ao teatro um público aristocrata.

Havia para o Teatro de Arena o interesse em reconfigurar a perspectiva de classe e mercadológica no teatro brasileiro, corroborando a aproximação do grupo de estéticas estrangeiras. Na perspectiva de Iná Camargo da Costa (1996), o Teatro de Arena foi responsável pelos primeiros diálogos, em território brasileiro, com a estética épica brechtiana. Mas tal proposição, que revia a montagem teatral e o uso da palavra, sofreu críticas negativas pela forma adotada que se afastava das estruturas do TBC. Em diálogo com Tânia Brandão, Geraldo Pontes Jr. afirma que a forma épica assumida pelo Arena e por diferentes grupos propicia um cânone estético entre os períodos da década de 1950 a 1960. Dentre eles,

> os trabalhos do grupo Arena visavam à substituição de uma primeira modernidade das companhias de atores dos anos 40/50, revelando a pretensa modernidade do projeto

> de construção da cultura nacional popular, que teve como carro-chefe a dramaturgia e a mudança do enfoque no espaço cênico (Pontes Jr., 1999, p. 69-70).

O que se verifica como uma "pretensa modernidade" foi encarada por Tânia Brandão (Pontes Jr., 1999) como um erro, já que a cena transposta do palco italiano para a estrutura em arena é vista como uma aproximação entre o ator e o público apenas de caráter chamativo, sem pretensões estéticas e éticas. Da mesma forma, a dramaturgia escrita pelo Arena foi lida como "regressiva", pois estava centralizada em uma "discussão pela palavra" (Pontes Jr., 1999, p. 70). Essa discussão defende um uso raso tanto textualmente quanto cenicamente, como se a formação da cena brasileira por meio de estruturas épicas não fosse suficiente para o projeto de modernização do teatro brasileiro. É válido destacar, contudo, que, apesar de Pontes Jr. aproximar em acordo a formulação anterior, o trabalho de Iná Camargo Costa, em *A hora do teatro épico no Brasil* (1996), pontua como significativo o papel do Teatro de Arena na formação moderna e épica do teatro brasileiro.

Uma das inovações do Teatro de Arena está no uso do espaço cênico, com "inspiração [n]a estrutura norte-americana de teatro sem proscênio, no qual a área de encenação é circular, central e circundada pelos assentos destinados ao público" (Betti, 2013, p. 175). Apesar de essa estrutura propor uma nova disposição representacional, é aos poucos que o grupo se desvincula da convenção do palco italiano. Outro elemento presente no período inicial do Teatro de Arena é a alternância entre encenar textos estrangeiros e nacionais. Isso se modifica a partir de 1955, quando amadores do Teatro Paulista do Estudante (TPE), fundado por militantes do Partido Comunista, ingressam no Arena e, no ano seguinte, quando Augusto Boal assume a direção artística junto a José Renato. Dois momentos importantes para a manutenção do Arena, os quais "viriam a imprimir a seu trabalho o caráter político que passaria a caracterizá-lo, assinalando assim uma radical modificação de seu pensamento e linha de trabalho" (Betti, 2013, p. 176).

A presença do TPE no Teatro de Arena, além de introduzir peças teatrais políticas de viés econômico e social, leva ao segundo grupo o importante ator e também dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri. No ano de 1958, Guarnieri escreve a peça que retoma os ânimos dos atores e do diretor do grupo, combatendo a ideia de encerrarem as atividades do Arena. *Eles não usam black-tie* ficou em cartaz durante doze meses, seu sucesso de público e de crítica fez com que Sábato Magaldi (1997, p. 214) considerasse o Teatro de Arena como o "baluarte do movimento nacionalista". Em decorrência do texto produzido por Guarnieri, o Seminário de Dramaturgia do Arena surge então com a premissa que guia o pensamento teatral do grupo ao longo dos próximos anos: representar a classe majoritária da sociedade brasileira. Além de ofertar apenas peças nacionais.

É nessa centralidade ao conteúdo: representação da classe proletária, que está a crítica de Iná Costa. No caso, ela não se opõe ao processo épico brechtiano construído no Arena, na verdade, ela destaca a contraposição entre palavra e cena que ocorre na montagem de estreia do texto *Eles não usam black-tie*. Ao abordar a classe trabalhadora disposta a organizar o movimento de greve, as cenas coletivas de organização da classe, como as assembleias e as manifestações de rua, não aparecem em cena, elas são apenas relatadas pelas personagens em ação. Enquanto a disputa de classe é extracênica, a família de Romana e Otávio está confinada a "uma prosaica festinha de noivado" e aos "problemas e afazeres domésticos" (Costa, 1996, p. 36), por isso Costa afirma o "estrago" advindo da contradição entre forma e conteúdo da peça. Apesar de Guarnieri utilizar um conteúdo progressista, a forma empregada é conservadora e não se atrela à perspectiva épica, ao contrário, permanece nas mediações do drama.

> *Black-tie* concentra a ação no microcosmo doméstico da personagem central, e, por optar pelo realismo cênico, desloca estrategicamente para fora de cena os momentos de enfretamento entre trabalhadores e forças policiais, assim como os debates coletivos no interior do movimento grevista (Betti, 2013, p. 180).

A opção do dramaturgo por um conteúdo que não se encaixa às configurações do drama se atrela ao contexto de escrita e de encenação da obra, pois traz "um tempero novo e altamente indigesto para a sociedade estabelecida e para o nosso incipiente repertório teatral moderno" (Costa, 1996, p. 37). Ou seja, colocar a disputa de classes como o tema preponderante da fábula, e não escamoteado pelos interesses da classe dominante, é um aspecto ao qual o público majoritário de teatro não estava acostumado. Assim como não estava acostumado a uma estrutura teatral que extrapolasse os preceitos dramáticos. Nesse sentido, Guarnieri opta pela manutenção de um elemento, no caso, a estrutura dramática, já conhecido dos espectadores e também dos críticos. Tal escolha permite a boa recepção da montagem cênica e, por outro lado, a seguinte resolução:

> A encenação bem sucedida de uma peça que, graças a seu desastre estético mostrou *objetivamente*, mesmo que ninguém tivesse consciência disso, a necessidade de ampliar o repertório dos meios e formas de expressão dos dramaturgos, diretores e atores genuinamente interessados em continuar tratando de assuntos como o de Guarnieri em *Eles não usam black-tie* (Costa, 1996, p. 40-41, grifos da autora).

Para Iná Costa, o tom verdadeiramente épico irá adentrar o país quando assuntos como os de Guarnieri se encontrarem com formas que reproduzam adequadamente o realismo crítico. Do contrário, as proposições éticas/políticas formuladas nesses textos não alcançam o movimento social, não alcançam as discussões de problemas básicos, e permanecem nas resoluções individuais. Na fábula, as personagens Tião e Otávio, filho e pai, são trabalhadores

da fábrica, e o principal conflito entre elas é o impasse trabalhista, tornando-se também de ordem doméstica. Enquanto Otávio está na linha de frente da organização da greve na luta pelo aumento salarial dos trabalhadores, Tião é o operário que fura a atividade grevista. O antagonismo entre elas não fica localizado no ambiente da fábrica, pelo contrário, como o drama acontece apenas no "barraco de Romana" (Guarnieri, 1985, p. 21), esposa de Otávio e mãe de Tião, ao conflito da classe operária adicionam-se as subjetividades de cada personagem.

O antagonismo, portanto, entre Otávio e Tião recai também na dimensão familiar, nos conflitos domésticos entre pai e filho. O fato de o Arena representar uma peça que traz o conflito a partir do ponto de vista do proletariado inaugura um novo período do teatro no Brasil. Na análise de Magaldi (1997, p. 214), diante do texto de Guarnieri,

> Acreditou-se que os espectadores quisessem ouvir seus problemas em linguagem brasileira. Como plataforma radical, o elenco passou a oferecer apenas peças nacionais [...] era importante testar a eficácia da dramaturgia brasileira. O Teatro de Arena, com esse ardor nacionalista trouxe numerosas contribuições, e a mais positiva foi sem dúvida a de quebrar o tabu que cercava o autor brasileiro.

A perspectiva nacionalista do Arena se transforma ao longo dos anos. Primeiramente, para José Renato, o intuito era produzir teatro de um modo mais econômico, em comparação às produções do TBC, considerando ampliar os grupos sociais que frequentavam o teatro. Com a integração de amadores do TPE, é válido destacar que alguns deles faziam parte do movimento estudantil e levavam esse debate da militância para os espaços do Teatro de Arena. O grupo passa, portanto, a ter condições de inserir em suas peças um processo de politização, que visa representar em cena instâncias sociais vivenciadas/reconhecidas pelo proletariado do país. Nesse sentido, o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena cumpre função essencial ao fomentar o estudo e a prática escrita do texto teatral, formando dramaturgos como Vianinha, Guarnieri e Boal.

Assim, sobre *Black-tie*, duas teses são defendidas. A primeira delas defende "que as circunstâncias moldam o indivíduo" (Magaldi, 1997, p. 245), se para Otávio a circunstância é a irregularidade trabalhista/salarial, para Tião, jovem apaixonado, é o sustento da namorada grávida do primeiro filho. Logo, o pai é moldado pelo movimento grevista e, contrariamente, o filho se desfaz dessa correlação. Para a segunda tese, "o indivíduo que procura salvar-se sozinho, desconhecendo o interesse coletivo, vota-se à solidão irremediável e ao desprezo dos demais" (p. 246). Tião opta por não participar da greve, opondo-se ao movimento liderado pelo pai; na tentativa individualista de se salvar, tem como fim deixar o morro e ir sozinho morar na cidade. Esse contexto social permanece em um microcosmo doméstico, espaço que ainda irá

repercutir em outros textos teatrais e de outros autores da época, apesar da preponderância do aspecto político neles. O microcosmo do texto de Guarnieri descreve o "barraco de Romana" com os elementos da "mesa ao centro", um "fogareiro", uma "cômoda", "caixotes servem de bancos" e "colchões". Esse texto teatral ressalta, portanto, a "vertente de criação que então se abria com a politização do trabalho teatral realizada pelo Arena" (Betti, 2013, p. 180), ao expressar as contradições de seu tempo.

Maria Sílvia Betti defende não um aspecto de ineditismo do Arena em debater as situações políticas e socioeconômicas, mas a entrada do grupo nesse setor. Em sua análise, a dramaturgia brasileira estava atrasada se comparada com as produções em verso e em prosa, advindas desde a década de 1930, que retratavam os impasses contextuais. A título de exemplo, mencionamos o romance de 30, a prosa escrita por autores após a semana de 1922 reflete uma atitude interessada na vida e na sociedade (Andrade, 1942) a partir de nomes como Graciliano Ramos, Rachel de Queirós, José Lins do Rego. Enquanto o romance e a poesia brasileiras já enfrentavam fatores da classe operária, da desigualdade e dos revolucionários, o teatro expõe tal enfrentamento apenas no final da década de 1950 com a peça *Eles não usam black-tie*.

> Pode-se dizer que o pensamento estético desencadeado no Arena nesse momento apoiou-se sobre três formulações principais: em primeiro lugar, no fato de que o país, entendido como o conjunto de setores da sua classe trabalhadora, não tinha representação expressiva na dramaturgia nacional até aquele período; em segundo, na ideia de que se atravessava, naquele instante, uma fase da vida nacional em que colocar em prática essa representação era uma tarefa inadiável para o teatro dentro do campo da cultura; e em terceiro, na crença de que, ao fazê-lo, o teatro estaria revelando e discutindo mecanismos da exploração da classe trabalhadora, e assim exercendo um papel importante no sentido de conscientizar seu público e de gerar formas de intervenção (Betti, 2013, p. 183).

Para Iná Camargo Costa (1996), o ano de 1958 representa um momento decisivo para as artes cênicas do país, pois a partir de duas experiências – *Eles não usam black-tie* e *A alma boa de Setsuan*, encenado pelo teatro de Maria Della Costa – o teatro épico começa a ser experimentado no Brasil. E o Arena tem uma função de destaque neste início devido ao processo de nacionalização das representações teatrais do grupo, somado ao contexto de desenvolvimento industrial do país. Contudo, nosso interesse não está na reflexão acerca da estrutura épica brechtiana, mas na ampla conjuntura do debate político, ao estreitar as práticas teatrais às práticas sócio-históricas do país. Demarcamos, portanto, um período contextual de dez anos anteriores ao momento de estreia de Consuelo de Castro como dramaturga.

Sob o governo de Juscelino Kubitscheck, o Brasil passava pela consolidação da industrialização e aumento das exportações. Assim, ao mesmo tempo em que setores da

economia eram fortalecidos, ocorria uma reorganização de lideranças sindicais, uma conjuntura de diversos congressos trabalhistas, de fortalecimento da classe trabalhadora e de apoio às políticas populistas do governo JK. É nesse ambiente social e político que Guarnieri estreia no Teatro de Arena. No entanto, entre o final da década de 1950 e início de 1960, a dramaturgia brasileira não está apenas amparada no dito teatro político, isto é, no teatro engajado e em diálogo com as estruturas sócio-históricas do país. Existem diferentes produções dramáticas no período mencionado, mas fatos como: a escolha da crítica ao discorrer sobre determinadas peças, o ímpeto das artes da cena anterior ao golpe militar de 1964 (Schwarz, 2008) e os aspectos estruturais que, por vezes, impediram textos teatrais de serem encenados, colocam algumas delas à margem. Principalmente, se são textos escritos/produzidos que orbitam na mesma época de textos emblemáticos.

Apesar dessas distinções cênicas, no período inicial da década de 1960, houve uma efervescência de representações teatrais de embate às imposições do governo. Os artistas do palco questionavam as ordens, as desigualdades sociais, as condições de trabalho e, principalmente, as arbitrariedades militares. Nesse movimento, grupos como Teatro de Arena e o Teatro Oficina[17] apresentaram trabalhos relevantes e críticos a respeito da situação política brasileira. Além disso, no ano de 1964, o *Show Opinião*, organizado por ex-integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC)[18], foi a primeira manifestação artística explicitamente contrária ao golpe militar.

Como esclarece Maria Sílvia Betti (2013, p. 194-195) em "O teatro de resistência",

> A realização de um trabalho teatral como expressão desejada de resistência a um regime autoritário está indissociavelmente ligada, no contexto brasileiro, ao show musical Opinião, que estreou em 11 de dezembro de 1964 no Rio de Janeiro. Entre essa data e o início do período da chamada abertura democrática, em 1979, grande parte dos espetáculos teatrais e da produção dramatúrgica do país foi motivada pelo desejo de mobilizar os setores artísticos e a sociedade civil para uma ampla frente de oposição ao governo militar implantado com o golpe [...] Alternando depoimentos e canções, o show enunciava, por meio de alusões de estratégico duplo sentido, a convicção, compartilhada pelo público que a ele afluiu, de inequívoco repúdio ao quadro político instaurado com a tomada do poder pelos militares.

[17] Sobre a formação do Teatro Oficina: "Foi no ano de 1958 que um grupo de teatro nasceu dentro da Faculdade de Direito do Largo São Francisco. O nome ainda não era Teatro Oficina. Tudo aconteceu quando um grupo de estudantes de direito, dentre os quais José Celso Martinez Correa, Carlos Queiroz Telles e Hamir Haddad, resolveu encenar duas peças: *Vento forte para papagaio subir* de José Celso Martinez Correa e *A ponte* de Carlos Queiroz Telles" (Silva, 1981, p. 17).

[18] "O CPC – e dentro dele seu departamento de teatro – estruturou-se com a meta explícita de construir um trabalho cultural orientado não para as classes que possuíam os meios de produção mas, precisamente, para as que eram exploradas e excluídas do acesso a eles e à cultura [...] Em alguma medida o teatro do CPC consistiu, durante os seus breves quatro anos de existência [1960-1964], na tentativa de enfrentar e de responder a esses três desafios [logístico, estético, político] centrais e a todas as implicações e desdobramentos que se apresentavam a partir deles" (Betti, 2013, p. 190).

O *Show* teve aval do grande público, de grupos de atores e de dramaturgos que apoiaram a ideia do espetáculo como ação de resistência. O teórico Roberto Schwarz (2008) demonstra que o *Show Opinião* serve como gesto inicial para a formação de uma hegemonia de esquerda que produz arte e cultura contrárias ao regime político de direita. Esses grupos teatrais e as encenações revelam como o setor cultural se manteve erguido no período pós-golpe militar. Foram diversas as apresentações com apoio do público, como a produção do texto *Liberdade, Liberdade*, em 1965, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes.

Porém, antes, destacaremos alguns prenúncios no setor cultural, é o caso de Renata Pallottini, autora inicialmente de poemas. No ano de 1952, ela lança seu primeiro livro intitulado *Acalanto*, segue com outras publicações neste mesmo gênero, mas é em 1958 que Pallottini escreve a sua primeira peça de teatro: *A lâmpada*. Esta obra de um único ato é publicada no ano seguinte e, em 1960, estreia no Teatro do Estudante, em Campinas, com direção de Teresa Aguiar. Para Elza Cunha de Vincenzo (1992, p. 29), o fato de duas mulheres – uma dramaturga e a segunda diretora – unirem-se para a realização do texto no palco soa interessante, pois reflete o envolvimento delas "com os primórdios da participação feminina no teatro". Outros títulos teatrais escritos e/ou publicados são *Sarapalha*, adaptação de conto homônimo de Guimarães Rosa, *O exercício da justiça*, *Nu para Vinicius, Escorpião de Numância* e a sua estreia profissional acontece em 1965 com o texto *O crime da cabra*. Pallottini segue na escrita de textos autorais, mas também na tradução, em adaptações e na elaboração de roteiros ficcionais para programas televisivos.

No ano de 2006, a editora Perspectiva lança o teatro completo de Renata Pallotini, o total de vinte e uma peças publicadas e segmentadas nos seguintes tópicos: pequeno teatro; barraca de comédias; um tablado no largo de São Francisco; na cena do melodrama; sipario: um ciclo italiano; repertório: traduções e adaptações. Vincenzo, em *Um teatro da mulher* (1992), analisa os textos de Pallottini em duas partes: a primeira fase, na qual destaca os textos de início da carreira, e a segunda, intitulada "Os arcos da memória"[19]. Em relação à primeira parte, dois títulos são mais recorrentes: *O escorpião da Numância* e *A lâmpada*. Enquanto aquele título se refere à adaptação da tragédia de Cervantes, *O cerco de Numância*, *A lâmpada* é descrita por Vincenzo (1992, p. 28, grifo da autora) do seguinte modo: "pequena peça que

[19] Como interessa para o prosseguimento da análise os textos de Pallottini de início de carreira, mencionamos em nota os textos referentes à fase "os arcos da memória": *Enquanto se vai morrer...*, *Serenata cantada aos companheiros* e as peças do ciclo italiano.

antecipa a forma quase 'fechada' de duas personagens da *nova dramaturgia*"[20], sendo esse o segundo critério que nos fez olhar com mais atenção tal obra.

O primeiro critério para articularmos a obra de Renata Pallottini ao contexto prévio da estreia de Consuelo de Castro foi o fato de Vicenzo já ter reunido os nomes que constituem o período de maior constância da escrita teatral por mulheres na cena brasileira. Porém, o fato de a peça teatral *A lâmpada* descrever como espaço dramático um "quarto de solteiro, simples" (Pallottini, 2006, p. 63) e apresentar apenas duas personagens, agindo unicamente no espaço do quarto, soma-se ao primeiro critério de interesse. Na sequência, Vincenzo ainda descreve que a peça trata "num tom sério e delicado, um tema que é ainda uma antecipação – o homossexualismo, tema que só virá bem mais tarde para o teatro brasileiro, quando as questões das minorias começarem a preocupar o mundo" (1992, p. 28-29).

No texto, não fica explícita a relação amorosa entre as personagens Augusto e Luciano, o que se antevê é a visita de Augusto ao apartamento da segunda personagem. Esta sofre com um machucado em sua perna, o que faz o diálogo entre elas avançar em outras temáticas, mas continuamente retroceder ao diálogo sobre os cuidados com a perna. Peça enquadrada no "pequeno teatro" de Pallottini, desenvolve-se em uma cena curta que revela as vulnerabilidades econômicas e emocionais de Augusto e Luciano. É interessante demarcar o quão essa peça, escrita e encenada pela primeira vez no estado de São Paulo, antecede uma estrutura de espaço único, pequeno e fechado, com duas personagens antagônicas. Estrutura que irá se repetir em 1966, quando Plínio Marcos escreve *Dois perdidos numa noite suja*, peça reconhecida pelo prêmio Molière em 1967.

O texto teatral de Plínio Marcos ganha forte projeção da crítica devido ao impacto que a linguagem pliniana causa no leitor/espectador. De teor cruel e sórdido, o texto dramático ambienta duas personagens agressivas que alternam entre um companheirismo e uma inimizade, pois ambas estão lutando pela sobrevivência dentro de um contexto hostil. Em paralelo, as duas personagens de Pallottini também lutam pela sobrevivência, entendem que o trabalho de ambas como "capacho de agiota" (2006, p. 67) não as fará ascender economicamente ou, ao menos, sair de uma situação miserável. Após um desentendimento violento entre Augusto e Luciano, aquele abandona o quarto, deixando Luciano só ao murmurar seus prévios desesperos.

[20] "Nova dramaturgia" é um termo empregado por Sábato Magaldi em referência aos novos autores teatrais que estrearam nos palcos no ano de 1969. O crítico estabelece entre eles uma aproximação no emprego de duas personagens em cena, restritas a um único ambiente cênico. Esse tema será desenvolvido no subcapítulo "A nova dramaturgia do teatro brasileiro".

Ana Lúcia Vieira de Andrade (2005) pontua o caráter influenciador da dramaturgia de Plínio Marcos para o grupo de 69 devido à autenticidade de seu texto. Até mesmo a crítica brasileira tende a expandir tal influência a partir da estrutura formal[21]. Contudo, o texto *A lâmpada*, de Pallottini, mostra que aproximadamente dez anos antes a dramaturgia brasileira já apresentava o embate conflituoso entre duas personagens restritas a um único espaço. Isso revela um processo estético desenvolvido ao longo de um período, ou seja, não restrito a um único grupo, mas uma estrutura estética comumente empregada no texto de estreia dos dramaturgos. No caso da obra de Pallottini, dentre as seis dramaturgias agrupadas como "pequeno teatro", apenas duas apresentam uma dupla de personagens – *A lâmpada* e *Pivete*. Dentre as duas, somente a obra de estreia é configurada no espaço dramático único.

A dramaturgia *Pivete* é de 2004, uma das últimas peças teatrais escritas por Pallottini, ou seja, a autora já havia consolidado um amplo repertório de textos ficcionais e também de teoria teatral. Em *Pivete*, ela então repete a estrutura de duas personagens, porém as retira do espaço de um quarto e as coloca embaixo de um viaduto na cidade de São Paulo, logo, estão em um espaço externo, multifacetado pelos diferentes tons urbanos e pelas alterações no ambiente. A dramaturga não mais repete[22], mesmo nas obras longas, a estrutura empregada em *A lâmpada*, o que mostra essa concepção estética como possibilidade válida para os autores em início de carreira no âmbito da dramaturgia.

Plínio Marcos, no início de sua carreira na dramaturgia, usa dessa estrutura também de duas personagens em *Quando as máquinas param*, escrita em 1963[23], e em *Dois perdidos numa noite suja*. O que não significa que as peças sejam estruturalmente frágeis. Na verdade, o que se verifica é o adequado uso do diálogo e da progressão de conflito das personagens em ambos os textos, apesar de serem obras de um momento inicial na carreira do dramaturgo e de se utilizarem de uma estrutura, duas personagens e espaço único, que compreendemos como recorrente entre os autores teatrais brasileiros na escrita de suas primeiras obras. Ainda que sejam obras iniciais e, por isso, favoráveis ao aperfeiçoamento da estrutura dramática, as duas peças teatrais citadas de Marcos são basilares na carreira do dramaturgo e demarcam a relevância de sua obra.

---

[21] A estrutura formal a que nos referimos é o emprego de duas personagens ambientadas em único espaço dramático. Estrutura presente na "geração de 69", ou "nova dramaturgia", que será aprofundada no próximo subcapítulo.

[22] Exceto na escrita de *Melodrama*. Composta por duas personagens que realizam suas ações no interior de um bar. A peça estreou em 1982 no Teatro Ruth Escobar.

[23] Vide esclarecimento, a primeira versão de *Quando as máquinas param* foi escrita e encenada em 1963 com o título *Enquanto os navios atracam*. A versão definitiva com título atual estreia em 1967.

A fim de elucidar a estrutura e a importância dessas obras iniciais para a dramaturgia de Plínio Marcos, destacamos que os dois textos teatrais mencionados empregam duas personagens em cena, enquanto *Quando as máquinas param*, as ações de Nina e Zé acontecem no espaço doméstico; o drama *Dois perdidos numa noite suja* coloca as personagens em um "quarto de hospedaria" (Marcos, s.d., p. 2). Esta segunda peça, a partir de sua montagem no Teatro de Arena, gera grande impacto no público. Assim, o espetáculo fica em cartaz por mais tempo do que o previsto inicialmente e, na sequência, realiza uma excursão pelo país.

No mesmo período em que Plínio Marcos elabora suas primeiras peças teatrais, também em São Paulo, um grupo de jovens: Carlos Estevan Martins, Leon Hirszman, Carlos Lyra e Vianinha, após seu desligamento do Teatro de Arena, organiza-se para a montagem do texto, escrito por Oduvaldo Viana Filho, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Essa organização entre intelectuais, artistas, jornalistas e estudantes concebe o Centro Popular de Cultura (CPC). O ano é 1960 e a principal proposta do grupo teatral é encampar uma caracterização épica na montagem cênica. Para Maria Silvia Betti, no entanto, não se trata de uma caracterização brechtiana, mas da função crítica e ideológica que pairava sobre o fazer teatral do CPC. Em *A mais-valia*,

> As personagens alegorizavam as classes sociais em luta e a narrativa punha em discussão o processo de acumulação capitalista, a origem do lucro e os mecanismos de exploração do trabalho e de concentração da riqueza. O objetivo era analisar a miséria, procurando discutir as relações e estruturas que a tornavam crônica (Betti, 2013, p. 185).

As duas proposições – uma dramaturgia mais restrita ao sujeito e outra mais ampla na indicação de classes sociais – são manifestações dramáticas projetadas no início da década de 1960, o que mostra uma diversificação cênica. Evidentemente, quando falamos no CPC, trata-se de um grupo teatral, logo, do modo como recebe e elabora certa dramaturgia em cena. No outro lado, abordamos dramaturgos especificamente em sua produção textual. De qualquer modo, a escolha do CPC por textos que debatam a coletividade em ação revela, em seu breve período de existência (1960-1964), o objetivo pela politização de operários e de camponeses. Foi preciso, no entanto, lidar com desafios de ordem logística, estética e política, além dos desdobramentos dessas implicações, que se tornaram ainda mais difíceis à medida que o golpe se instala no país.

No mesmo espaço-tempo, outro dramaturgo contribuiu para a historiografia teatral brasileira. Em 1964, Jorge Andrade defende que: "O mundo que trazemos em nós é só o que conseguimos ver" (*apud* Faria, 1998, p. 143). Não existe uma inovação na fala de Andrade, mas configura-se na frase uma ambiguidade interessante: constituímo-nos previamente e então só

enxergamos aquilo que nos preenche subjetivamente ou constituímos o nosso ser a partir do que vemos. Ambas as possibilidades revelam a limitação do sujeito no sentido de que ele se forma baseado no que vê. Em sua dramaturgia, Jorge Andrade traz as "pessoas, paisagens, conflitos, objetos, situações" (Faria, 1998, p. 144) vistas por ele, e que formularam seu mundo. Por esse viés, Jorge Andrade emprega em sua dramaturgia um contexto familiar. Ele retrata em seu projeto dramático aquilo que vê: sua família formada por barões do café.

Para João Roberto Faria, Jorge Andrade é o dramaturgo que melhor aproveitou as experiências pessoais na produção ficcional, "o terreno em que ele se move é o mundo que traz dentro de si, poderíamos dizer, aproveitando suas palavras. E o instrumento que utiliza para instaurar o seu universo ficcional é a memória, não apenas a pessoal, mas principalmente a familiar, de classe" (Faria, 1998, p. 143). Seguindo a disposição crítica, a produção dramática de Jorge Andrade se baseia em duas ordens de experiências pessoais. A primeira delas aborda um conflito de fundo íntimo de Jorge Andrade com o pai – conflito que o afetou na fase adulta e como artista – "que se apresenta ampliado em suas peças, nas quais são comuns os conflitos entre pais e filhos" (p. 144). A segunda ordem está atrelada à falência de sua família. Uma família constituída por proprietários de grandes fazendas de café sofreu significativas perdas econômicas após a quebra da bolsa de Nova York em 1929. Desse modo, "A ruína da sua família, dona de 30.000 alqueires na época do apogeu, serviu-lhe de ponto de partida para investigar o destino da classe social a que pertencia, levando em conta os efeitos da derrocada tanto no campo quanto na cidade" (p. 144).

Envolto a esses dois princípios, o dramaturgo paulista formula um "ciclo" narrativo composto por dez peças teatrais de sua autoria. Escritas entre o ano de 1951 até 1970, Andrade as organiza na obra intitulada *Marta, a árvore e o relógio* (1986), uma organização cronológica para a edição em livro – diversa da ordem em que as dramaturgias foram escritas –, e que conta uma saga na formação da nação brasileira, "cruzando referências, fatos e personagens que ecoam de um texto para outro" (Guzik, 2013, p. 130). Na tentativa de desvendar as raízes familiares, o projeto dramático de Andrade retorna ao Brasil colônia, às ações dos bandeirantes pelo país e aos conflitos decorridos nos séculos XIX. Verifica-se que o drama histórico é central nas produções dos textos teatrais, mas não o único preceito. Alberto Gukiz menciona também as razões psicológicas existentes por trás das escolhas políticas.

Além das duas estéticas – políticas e psicológicas, Andrade se vincula às estruturas de dramaturgos como Tchekhov, Tennessee Williams, Eugene O'Neil e Ibsen. Dos dois primeiros dramaturgos, Andrade absorveu não apenas formas, mas também os temas, como o declínio de famílias fazendeiras. Uma produção artística ambiciosa para "entender o homem brasileiro no

contexto nacional, não a partir de seu cotidiano, de seu presente, mas de suas raízes, do caminho que traçou ao longo de décadas" (Guzik, 2013, p. 130). A publicação dos dez textos teatrais de Jorge Andrade compõe um ciclo "quase autobiográfico" (Rahal, 2011), isso porque o autor se vale das recordações referentes à sua família, com os textos geograficamente retratando Minas Gerais, e da decadência com a família já instalada em São Paulo.

A estrutura familiar de Jorge Andrade é o contexto no qual o autor se baseia para a escrita de suas fábulas, ressaltando a burguesia econômica brasileira do século XX e também as classes sociais desfavorecidas, como os meeiros. Escrita entre os anos de 1957 a 1963 e com estreia no TBC em 1964, *Vereda da salvação* retrata um grupo social antagônico àquele ao qual a família de Jorge Andrade pertencia, porém é um núcleo de trabalhadores configurado na memória do autor, pois durante dez anos Andrade, no trabalho como fiscal (Faria, 1998), conviveu com os colonos que trabalhavam na fazenda de seu pai. A dramaturgia fabula sobre os trabalhadores do campo que dependem dos senhores da terra para a manutenção de seu sustento financeiro, mas também de sua moradia e alimento. Ou seja, ainda retrata o mundo rural, mas sob uma outra perspectiva.

> Se antes o dramaturgo fixou o drama dos proprietários de terras, agora sua lente focaliza os trabalhadores do campo. [...] A peça, abordando o fenômeno do messianismo – infelizmente tão comum na história do país -, resulta numa denúncia vigorosa do atraso, da ignorância, do abandono a que são relegados os trabalhadores do campo, mantidos à margem da civilização pelo poder econômico (Faria, 1998, p. 149-150).

Estruturada em dois atos, *Vereda da salvação* coloca em ação quatorze personagens, além dos agregados, intitulados somente como "homem" e "mulher", que trabalham na fazenda, incluídas duas crianças filhas dos colonos. A personagem principal é Joaquim, figura que se constrói como messias para as demais, pois, de acordo com a própria personagem, ele é um ser iluminado que conduz para o céu aqueles que vivem de acordo com os preceitos religiosos – em alusão ao céu cristão onde operam os que foram salvos. Joaquim propaga a crença messiânica, sendo a liderança do grupo de trabalhadores rurais, até o momento em que se desenvolvem oposições à fé manifestada por ele. Dúvidas e contradições abrem brechas para que Manoel, Ana e Artuliana passem a duvidar da pregação religiosa, com isso, dois polos antagônicos se consolidam:

> Dois pólos de comportamento, encarnados nas figuras principais da pequena comunidade: Joaquim, moço frágil alheio ao esforço do trabalho seguido, intimidado ante as mulheres, com um nítido pendor místico; Manoel, homem de meia idade, três vezes viúvo, procriador destemido, empenhado na luta pela vida. De certo modo, é o

> pólo ideal em face do pólo real, que aparecem separados, irredutíveis, nesse mundo estático, sem perspectivas de solução (Candido, 1986, p. 10).

De acordo com Antonio Candido (1986), formam-se dois planos, um que corresponde à realidade concreta e o segundo, à "subversão mística". A verdade, isto é, em qual dos dois núcleos acreditar, segundo o crítico, oscila ao longo da fábula. Revela-se que a crença cristã não é a única verdade, existe um contraponto que se consolida na luta, na organização coletiva, na oposição aos mandos dos donos da terra. Porém, o fim da dramaturgia é a entrega de todo o coletivo de trabalhadores ao transcendente, simbolizando uma renúncia à luta.

Com base nos jornais disponibilizados no acervo da Hemeroteca, verifica-se que a estreia de *Vereda da salvação* nos palcos ocorre no mês de julho/64. Apesar de o golpe militar já ter sido instaurado no país à época, o drama escrito por Jorge Andrade não integra o que Roberto Schwarz denomina como "hegemonia cultural da esquerda". A livre produção cultural e artística da intelectualidade de esquerda, defendida pelo crítico literário (2008), tem início em dezembro de 1964 com o *Show Opinião*. Ainda que *Vereda da salvação* não surja como resposta direta à ditadura militar, o texto ressalta circunstâncias que coadunam com o contexto histórico, como: questionar a figura do herói, destacar a coletividade e a rebelião contra setores dominantes.

Além dessas circunstâncias, é válido destacar que este momento descritivo da pesquisa não se restringe à questão sobre quem produz dramaturgia no contexto de Consuelo de Castro, acrescenta quais espaços dramáticos são empregados em tais dramaturgias. No caso de *Vereda da salvação*, o dramaturgo detalha o cenário de conflito do drama entre a sobrevivência pela disputa da terra e a salvação messiânica. Trata-se de um espaço no meio de um bosque/mata onde as árvores apresentam menor densidade – área com nenhuma ou pouca cobertura vegetal. Curiosamente, o cenário descrito por Jorge Andrade, se lido para a montagem no palco, traz dificuldades, mas a minúcia com que o dramaturgo constrói o espaço dramático oportuniza a leitura literária. Vê-se a importância que Andrade emprega nas estruturas como o cenário, a época e a cena para o desenvolvimento da fábula.

> Árvores frondosas formam uma muralha em volta de um grupo de casebres de pau-a-pique. Os casebres, cobertos com folhas de indaiá, estão dispostos em semi-círculo quebrado, sendo que um dêles, o da direita, é isolado dos outros, formando uma passagem por onde se avista, mais longe, os troncos das árvores. Tem-se a impressão de que os casebres estão sufocados pela mata exuberante; é como se estivessem no fundo de um poço, tendo como única saída, a clareira das copas das árvores. Além dos casebres e da mata, só vemos, no círculo aberto pelas árvores, um céu avermelhado, no princípio; depois, coberto de estrelas (Andrade, 1986, p. 233).

Nesta edição, a descrição do cenário expressionista[24] prossegue para depois descrever a época, apenas como "atual", e depois a cena, que expõe os primeiros movimentos das personagens no espaço. A objetividade na menção à época se contrapõe ao tempo da fábula. Acrescentamos essa consideração, pois o termo "época atual" registra um amplo recorte de período, no caso, o dramaturgo poderia estar se referindo à década de 1960. Por outro lado, o recorte de tempo da fábula, isto é, as ações das personagens até o desenlace do conflito, dura um "período de cerca de dez horas" (Rahal, 2011, p. 78). A unidade aristotélica de ação – configurada no tempo e no espaço – corrobora o encaminhamento da "tragédia rural" escrita por Andrade. Dentro do período de ação, no qual as personagens agregadas ao messianismo se preparam para a purificação, a necessidade de confessar os pecados de cada morador deflagra discordâncias e mortes entre as personagens. Além disso, a auto-organização do grupo faz com que moradores externos à clareira os vejam como perigosos, direcionando, no final da dramaturgia, a polícia para enfrentar os agregados. Por isso, a unidade de tempo e de espaço condena "irremediavelmente os personagens a seu destino trágico. Não haveria tempo nem uma saída física que os livrasse da morte" (Rahal, 2011, p. 78).

Em paralelo, os casebres descritos no cenário são envoltos por árvores que revelam duas significações: tanto a de proteção aos perigos externos quanto a de impossibilidade de fuga. Como apontado na descrição do cenário, a mata adjacente parece densa, abrindo clareira apenas na copa das árvores. Assim, apesar de *Vereda da salvação* expor um espaço dramático aberto, onde as personagens oscilam entre agir dentro dos casebres e também sob o céu, o fato de estarem circunscritas por uma floresta funciona como elemento de restrição; as personagens estão restritas fisicamente e psicologicamente ao que é pregado por Joaquim, sendo Ana, filha de Manoel, a única que escapa do segundo domínio, mas fisicamente ela permanece circunscrita na tentativa de salvar o pai.

Para Carlos Rahal (2011, p. 79), "as grandes árvores representam as oligarquias cafeeiras, o capital, que oprimem os trabalhadores rurais sob o manto da miséria e da impossibilidade de progresso do trabalho". É por trás das árvores que o grupo externo – formado por católicos e policiais – se refugia para cercar e matar os seguidores de Joaquim, além de Ana, Dolor e Manoel. O grupo justifica tal violência culpando as vítimas como "loucos", "assassinos de crianças" e amaldiçoados; mas, para além do discurso religioso propagado por Joaquim aos demais moradores da clareira, o que fundamenta a estrutura dramática é a busca das

[24] Os expressionistas no teatro buscam alcançar a realidade transformada pelas próprias "necessidades de expressão". Por isso, "a realidade tal como concebida pelos expressionistas. É uma realidade corrupta, em franca putrefação; ou então uma realidade utópica, a vida como deveria ser" (Rosenfeld, 2009, p. 262).

personagens centrais por uma vida menos difícil laboral e financeiramente. Os trabalhadores rurais estão subjugados aos mandos dos donos da terra, sem que a produção de comida e a moradia sejam propriamente deles. Assim, na busca por sobrevivência, precisam optar pela salvação advinda do árduo trabalho ou pelo percurso espiritual.

*Vereda da salvação* é considerada uma das obras-primas de Andrade e obteve apreço da crítica (Prado, 1988), ainda que não o tivesse do público. Um ano após a estreia de Andrade, em abril de 1965 no Rio de Janeiro, estreia a montagem escrita por Millôr Fernandes em parceria com Flávio Rangel. Descrita como "ousado exercício de cidadania" (Guzik, 2013, p. 128), *Liberdade, liberdade* foi sucesso de bilheteria na época. Ainda que o contexto histórico de escrita e encenação seja o mesmo, *Vereda da salvação* e *Liberdade, liberdade* são muito distintos e obtêm respostas distintas do público.

A respeito do papel da crítica na apreciação de montagens cênicas realizadas na segunda metade da década de 1960, é válido pontuar que *O homem do princípio ao fim*, também texto escrito por Millôr Fernandes, mas encenado dois anos após a estreia de *Liberdade, liberdade*, utiliza um recurso dramatúrgico empregado recorrentemente à época: a colagem. Dessa estrutura, de oposição ao texto tradicional, resultam as criações coletivas e colaborativas (Cetra Filho, 2017). Não se tratava, portanto, de uma novidade, agrupar em uma única trama diferentes "textos de autores de várias épocas" (Guzik, 2013, p. 128), porém, a crítica teatral da época não aceitava totalmente essa estrutura inovadora como possível de resultar em bom teatro. Se em 1967, a crítica relutava com a proposta, bem mais no ano de apresentação de *Liberdade, liberdade*. O que resulta em afastamento de parcela da crítica ao mesmo tempo em que foi vista como sucesso por outra parcela.

Essa estrutura de um show político, arranjada entre músicas e trechos de obras literárias, com o tom de protesto, surge primeiramente no Brasil com o *Show Opinião* em 1964 e sua continuidade nos palcos brasileiros, somada a outras manifestações culturais, resulta no termo irônico da "esquerda festiva" (Rosenfeld, 1993). Tal expressão deteriora o que intelectuais e artistas do período construíam, objetivando a resistência e a oposição ao regime político ditatorial. O fato de conseguirem manter, dentro de determinadas classes sociais, a organização de luta e o debate cultural para, por fim, levar o resultado cênico aos palcos é valoroso. Além disso, é preciso considerar que o critério, visto por alguns como "festiva", foi a saída encontrada para produzir uma arte revolucionária no tema e na forma. E que não era, na verdade, inédita, pois recupera estruturas teatrais já empregadas nos palcos brasileiros desde o século XIX.

> Entre as correntes mais interessantes do teatro brasileiro atual conta-se o "musical" brasileiro que segue, em certa medida, os passos da revista popular tradicional, com sua crítica moralista um pouco ingênua à respectiva situação do país. Desde então a mentalidade e as atitudes mudaram. A partir dos inícios da década de 1960 os *songs* se radicalizaram frequentemente para se tornarem cantos de protesto, que, ultrapassando a crítica puramente moralista das revistas mais antigas, se mostram influenciados, em grau mais alto, por ideias políticas (Rosenfeld, 1993, p. 160-161, grifo do autor).

Anatol Rosenfeld faz a ressalva em relação ao termo "esquerda festiva", destacando o mérito artístico presente em tais produções. Após citar o conhecido *Show Opinião*, Rosenfeld menciona os espetáculos *Liberdade, liberdade*, a estreia em 1968 de *Roda-viva*, de Chico Buarque de Holanda, e na sequência o texto *O homem do princípio ao fim*. Todos aglutinados pela estrutura de "música e show", com méritos nas atuações cênicas e na proposta textual dialética, e também na temática propositiva de engajamento da população nas reivindicações apresentadas nas peças teatrais. Em suma, as obras mencionadas propunham uma discussão social sobre o *status quo*, sobre a construção e o consumo de ídolos e de heróis, além da conduta do sujeito frente às condições da época. O professor Geraldo Pontes Jr. (1999, p. 20) coaduna com a defesa de Rosenfeld ao resumir as práticas dramatúrgicas da época do seguinte modo:

> [...] a dramaturgia visava conquistar o espaço para o pensamento da diferença, reescrevendo criticamente o padrão de circulação de valores, através da apropriação de formas discursivas pelo texto teatral. Isso se dá claramente em 1965, no teatro Opinião, quando o espetáculo *Liberdade, liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, sugere a resistência a uma censura ainda apenas esboçada nos anos iniciais da ditadura; o apelo ao outro viabiliza a denúncia no texto. [...] alerta-se o público contra a passividade, afirmando assim a crença no homem comum e anulando o fantasma opressor do tempo presente.

O texto teatral de Rangel e Fernandes torna-se significativo para o período brasileiro por colocar som e corpo em centenas de enunciados proferidos, primeiramente, por diferentes pessoas, épocas e contextos, mas que juntos consolidam e proferem discursos como se conferissem única voz de resistência. Apelar ao outro é apresentar ao público leitor da dramaturgia como diferentes autores ao longo do tempo histórico ocidental vivenciaram a liberdade ou a falta dela e a retrataram por meio da escrita. Paulo Autran, um dos intérpretes em 1965 de *Liberdade, liberdade*, exemplifica:

> Poder interpretar num mesmo espetáculo farsa, drama, comédia, tragédia, textos íntimos, épicos, românticos, é tarefa com que sonha qualquer ator, principalmente quando os autores se chamam Shakespeare, Beaumarchais, Büchner, Brecht, Castro Alves, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Manuel Bandeira, Sócrates (Autran, 1997, n.p.).

A concomitância de vozes direcionadas a uma denúncia coletiva – a função da liberdade na estrutura social – perfaz a responsabilidade das palavras empregadas textualmente. Assim, segue Autran, "se o público compreendê-las, assimilá-las e amá-las, teremos lucrado nós, eles, e o País também" (1997, n.p.). Paulo Autran revela o objetivo da encenação da peça teatral pelo grupo Opinião, que não se resume ao vislumbre estético-artístico, mas visa o predomínio do engajamento político e a disputa ideológica. No sentido de orientar tanto os atores quanto o público na tarefa política de construir uma liberdade social para o país.

A estrutura épica brechtiana empregada na obra de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, didaticamente, é permeada por trechos literários e filosóficos que estão empregados nas duas partes da obra. Diferentemente da tradição teórico-aristotélica de uma obra dramática, que sofre uma segmentação em ato, cena e quadro, *Liberdade, liberdade* é segmentada em duas "partes". Percebe-se que as falas enunciadas pelos atores na primeira parte do texto teatral são mais objetivas. Já a segunda parte da obra condensa falas mais longas dos atores, reproduzindo como monólogos discursos históricos. Estrutura de ruptura com o envolvimento ilusionista observado até então nas dramaturgias de Pallottini, Marcos e Andrade.

Outra estrutura que condiz com a estética épica brechtiana em *Liberdade, liberdade* é o não uso de personagens. Os atores elencados na montagem de estreia são Paulo Autran, Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho e a participação especial de Tereza Rachel representavam eles mesmos, não carecendo da representação da personagem enquanto máscara. Além da estrutura de personagem que fica de fora, a estrutura de cenário fica em segundo plano em *Liberdade, liberdade*. As rubricas iniciais de cada uma das duas partes têm por função direcionar os movimentos dos atores no palco, o início ou finalização de acordes musicais e a posição das luzes sobre o palco. Não há, portanto, um encaminhamento textual literário nas rubricas escritas por Rangel e Fernandes, há nelas a objetividade para a cena.

Por isso, o cenário mimético não existe. A dramaturgia prescinde da moldura plástica ou arquitetônica, que tem por objetivo a ilusão de lugar. Esse texto teatral mobiliza um cenário nu, desprovido de mobílias e de objetos. Os atores interagem somente entre si, reforçando o "local das experiências vividas pelas 'pessoas'" (Brecht, 1978, p. 199). Quando muito, os atores assumem posições e gestos que constroem cenários imaginários, como o uso de um praticável, por meio do qual "Os atores constróem os lugares e os momentos da ação a partir de seu espaço gestual" (Pavis, 2008, p. 43-44). Por exemplo, um tribunal erigido apenas gestualmente, sem a verbalização ou o uso pictórico, para retratar uma acusação sofrida pelo filósofo Sócrates. Por fim, o espaço dramático que se percebe na ausência de cenário condiciona uma espécie de palanque para os atores, um palco para proferirem discursos de oposição ao regime militar.

Sem as ilusões advindas da construção de personagens e de cenários miméticos, o texto teatral *Liberdade, liberdade* cumpre com a proposta épica brechtiana ao trabalhar o distanciamento entre público e atores, fazendo perceber que se trata de uma encenação teatral em diálogo com conjunturas políticas.

> O teatro de resistência constituído a partir do surgimento do grupo Opinião construiu a perspectiva de que resistir havia se tornado, para todo um grande setor da cultura e do teatro, não só um objetivo fundamental, mas o objetivo por excelência dentro da nova conjuntura. A resistência pressupunha a coalizão de forças e ao mesmo tempo a presença da classe média de esquerda de que se constituía o público (Betti, 2013, p. 200).

O grupo teatral Opinião, amparado por atributos culturais e artísticos, teve por princípio aglutinar diversos setores civis na oposição à força militar. Nesse contexto brasileiro, tornou-se evidente a necessidade de uma "política cultural", não restrita ao âmbito cênico, mas somada aos demais setores artísticos e aos setores estudantis, isto é, por aqueles que compreendiam o papel da arte como central para a discussão política e para a mobilização. Sendo o grupo teatral Opinião a vanguarda de um período rico da cultura brasileira na produção de uma arte engajada, setores à esquerda no teatro, na música, no cinema aproveitaram a desatenção dada pelos militares à cultura nos primeiros anos de ditadura para a consolidação de uma massa política.

> A questão cultural vinha a ser, também, a questão de base para que o próprio grupo [Opinião] pudesse formular uma plataforma de trabalho capaz de avançar em relação às conquistas do *Show* que o originara. *Liberdade, liberdade* havia sido recebido desde o início como um espetáculo inovador: um artigo do *New York Times* publicado quatro dias após a estreia, mencionava, por exemplo, a nova visão dramática que nele transparecia (Betti, 2013, p. 201, grifos da autora).

A nova visão dramática mencionada não tende a uma alteração estrutural no drama clássico, diz respeito a um modo no Brasil de compor o texto teatral e de encená-lo. Uma concepção épica não inédita, mas inovadora, desde o *Show Opinião*, no modo de empregá-la dramaturgicamente a partir de um contexto político específico. Um contexto que trazia o embate ideológico, muito fomentado a princípio pelo Partido Comunista Brasileiro, atrelado à prática artística. Vale lembrar que a classe artística é um setor da sociedade e, mesmo promovendo tentativas por uma arte do povo/popular, existe uma hierarquia entre operários e pequeno-burgueses que impossibilita aquele grupo de acessar determinados instrumentos culturais. Em um primeiro momento, devido às disparidades financeiras e também, a partir do golpe militar, à perseguição aos sindicatos e aos movimentos operários.

Aos militares, era relevante dissuadir agremiações da classe trabalhista, pois dificultaria uma organização contrária ao regime militar. Tais dissoluções focadas na classe operária, além

de enfraquecer politicamente o maior setor brasileiro, a classe trabalhadora, afastaram-no do movimento cultural, porque para o governo de Castello Branco não era viável qualquer ponte entre esses setores (Schwarz, 2008). Esse distanciamento entre dois importantes setores à época do regime militar brasileiro condicionou as propostas cênicas de grupos como o Opinião a um nicho de artistas e, posteriormente, aos estudantes secundaristas e universitários.

Levanta-se com isso alguns questionamentos sobre as revoluções que tais espetáculos de fato pretendiam suscitar; quanto ao *Liberdade, liberdade*, Eldécio Mostaço (2016, p. 102) questiona: "afinal, de que liberdade se estava tratando?" O autor não nega o potencial artístico da peça teatral de Rangel e Fernandes, mas pontua o limite estabelecido a quem essa liberdade proclamada iria alcançar. A defesa de Mostaço (2016) está no fato de a obra produzida pelo Opinião apresentar uma liberdade caracterizada de modo abstrato. Para ele, *Liberdade, liberdade* entrega ao povo a potencialidade de ser um agente transformador das situações mostradas na obra, mas para isso seria necessário aprimorar a análise de classe, distinguindo efetivamente o agente de mudanças possíveis contra as arbitrariedades do poderio militar.

Decorre-se dos dois textos encenados pelo grupo Opinião, as dramaturgias de Augusto Boal: *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967) e *Arena canta Bahia* (1965); *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar (1966); *Meia volta vou ver* (1967), de Vianinha; a comédia musical *Roda viva* (1968), de Chico Buarque, além da montagem dirigida por Augusto Boal e escrita por diversos autores: *Primeira feira paulista de opinião* (1968). Na perspectiva de Eldécio Mostaço, semelhante ao observado por Maria Sílvia Betti (2013), houve no final da década de 1960 a necessidade de conciliação das diferentes perspectivas ideológicas de esquerda. Nesse processo de reconhecer as oposições, mas compreender e alertar para uma "união estratégica de todos" (2013, p. 202), em junho de 1968, no Teatro de Arena,

> Uma *Primeira Feira Paulista de Opinião* foi organizada tendo como mote uma pergunta feita aos artistas envolvidos: O que pensa você do Brasil de hoje? O objetivo era apresentar as peças que, empenhadas em responder a essa questão, procurassem aprofundar a figuração crítica e o enfrentamento político do regime (Betti, 2013, p. 202).

Após a primeira encenação do espetáculo, a equipe é informada a respeito do corte censório que o texto recebeu e de que a montagem apenas voltaria aos palcos após a retirada das 71 partes decretadas pela censura. Isso demonstra um acirramento das ações de ambos os lados – comunidade artística e setor de censura do regime –, pois, ainda que perdure a produção artística de resistência, o patrulhamento militar se intensificava ao longo do ano de 1968. Os

esforços em provocar distinções dentro da classe trabalhadora resultaram na segregação de parcela da classe que produz arte, afastando a massiva classe trabalhadora das produções artísticas e dos intelectuais de classe média. O que corrobora, além de outros índices, uma crise de público que vitima o teatro brasileiro entre os anos 1964 a 1973 (Mostaço, 2016).

No mesmo período em que as peças teatrais de resistência se mantiveram no palco, peças de entretenimento também tiveram espaço nos palcos do país. Disputando o pouco público disposto a usar de seu tempo livre para ir ao teatro. Soma-se a isso a necessidade de diminuir a oferta para conseguir economicamente produzir teatro, baixando o custo dos investimentos principalmente na quantidade de personagens em cena, e o enfado de certo público ao espetáculo teatral de viés político/engajado (Schwarz, 2008). São esses fatores, sob um ponto de vista econômico e do espectador, que possibilitam certos ajustes e mudanças no teatro brasileiro.

Em outubro de 1969, quase um ano após a instauração do AI-5, estreava *À flor da pele*. No mês seguinte, o texto teatral de Hilda Hilst, *O verdugo*, vence o Prêmio Anchieta da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo. Essa seria a sétima peça escrita pela autora, que no período já era conhecida nacionalmente por sua obra poética, dentre as oito dramaturgias de sua autoria. Para Anatol Rosenfeld (1969) – que não se refere ao último texto *A morte do patriarca* (1969) –, *O verdugo* se enquadra em um segundo grupo, junto a *As aves da noite* e *O novo sistema*, considerado de comunicação mais fácil, comparado ao primeiro grupo de peças de Hilda Hilst. Apesar da premiação renomada na data de lançamento da dramaturgia, essa foi encenada pela primeira vez em 1973, com direção de Rofran Fernandes.

No artigo "O teatro de Hilda Hilst", de Anatol Rosenfeld, publicado no Suplemento Literário/SP em 1969 (p. 6), o crítico resume as então sete dramaturgias comentadas por ele do seguinte modo:

> A dramaturgia de Hilda Hilst acrescenta uma nova dimensão ao teatro brasileiro e este, que ultimamente se abriu a tantos estilos e correntes, numa experimentação fecunda e muitas vezes arriscada para as companhias profissionais, decerto não demorará em 'descobrir' a nova dramaturga.

O teatro brasileiro enfrentava, no fim da década, disparidades estéticas. No sentido de alguns encenadores, como Augusto Boal, empreenderem tentativas de manutenção da frente de esquerda, enquanto outros engendravam abordagens cênicas influenciadas por práticas norte-americanas e europeias, surgindo o movimento do Tropicalismo. Não que se tratasse, nessa segunda abordagem, de uma negação ao debate político brasileiro, mas era uma outra forma de se rebelar ao *status quo*. Outras formas ainda surgiram na dramaturgia brasileira, e Hilda Hilst deixou sua contribuição. Apesar de vista como uma poeta hermética e que carrega para o teatro

tal característica, sua dramaturgia não está à parte dos problemas sociais e políticos de seu tempo (Vincenzo, 1992).

De forte viés lírico e filosófico na abordagem dos conflitos e das personagens, as peças teatrais de Hilst ainda "revelam acentuado teor poético e certas tendências místico-religiosas, conquanto fora dos padrões de qualquer religião tradicional. Estilisticamente, tendem ao expressionismo, em virtude de certa abstração que dá às personagens cunho arquetípico" (Rosenfeld, 1993, p. 167-168). O emprego de estruturas simbólicas e alegóricas, como no caso desenvolvido em *O verdugo*, para abordar noções de justiça e crença, corrobora a pouca densidade das personagens, não nomeadas, mas identificadas por suas funções na composição familiar. Ainda assim, cada uma delas se constrói organicamente por meio de falas condizentes ao seu papel social.

O núcleo central de personagens é composto pela família: pai, o verdugo, mãe, filha e filho. São quatro sujeitos simples economicamente e dispostos, no primeiro ato do drama, no seguinte espaço dramático:

> Casa modesta, mas decente. Sala pequena. Mesa rústica. Dois bancos compridos junto à mesa. Um velho sofá. Uma velha poltrona. Uma porta de entrada. Outra porta dando para o quarto. Paredes brancas. Dois pequenos lampiões. Aspecto geral muito limpo. Nessa sala não deve haver mais nada, nada que identifique essa família particularmente. Morem numa vila do interior, em algum lugar triste do mundo. Mesa posta. O verdugo, a mulher, a filha e o filho estão sentados à mesma. A mulher deve estar servindo sopa ao marido. É noite (Hilst, 2000, p.59).

Se comparamos ao espaço dramático usado em *Liberdade, liberdade*, temos na descrição de cenário em Hilda Hilst a existência de um ambiente mimético. Nele é perceptível a profundidade do local, o caráter cotidiano da família, a marcação de temporalidade e também o emprego de objetos como a mesa, unindo inicialmente a família, o sofá e poltrona velhos, reforçando a modéstia da casa, e os lampiões, o que revela se tratar de uma vila sem acesso à energia elétrica. Além de mencionar concretamente o espaço dramático, a rubrica expõe o abstrato, pois desse lugar emana o sentimento de tristeza.

Como indicado na rubrica inicial, para além dos objetos mencionados, nada mais deve identificar "particularmente" essa família. Ou seja, não se trata de uma família específica, com qualidades grandiosas e condutas únicas, mas uma família comum, possível de ser identificada pelos leitores da peça. Nada nesse espaço dramático se ressalta. A casa é modesta, com móveis rústicos e revestida por paredes brancas. O branco, ao conotar a ideia de apagamento, mostrando ao leitor do texto que o foco não está nas paredes da casa, acrescenta também outras simbologias

para a obra a partir dessa cor. Vista como absoluta, a cor branca – tal como a preta, sua oposta – "significa ora a ausência, ora a soma das cores" (Chevalier, 2015, p. 141).

Especificamente, o branco na cultura ocidental representa a luz, a pureza e a bondade; ligado ao regime diurno, marca os limites entre o início e o fim do dia. O que corrobora uma ideia de transitoriedade, segundo Chevalier e Gheerbrant (2015). A simbologia da cor branca paira, ironicamente, sob a personagem pai, que tem por profissão executar descumpridores da lei, mas logo nas primeiras páginas da peça teatral percebemos um desencontro em cumprir a sentença de morte de sua próxima vítima. A personagem intitulada apenas como "o homem", de única fala ao longo de toda a dramaturgia, é vista por Verdugo como "honesto" e "limpo por dentro" (Hilst, 2000, p. 61), legitimando por meio dessas características a necessidade de não o matar. Embora o desenlace dramático tenha como centralidade a manutenção ou não da vida do homem, o leitor/espectador da peça não tem a completa compreensão do que motivou a acusação e a condenação sofrida pelo homem.

> Trata-se, evidentemente, de um ser simbólico, o símbolo de alguma coisa nova. Alguém que fala de um mundo que está por vir. Em entrevistas dadas por ocasião da montagem, Hilda Hilst sugere que se trata de alguém que se antecipa ao seu tempo, que fala de um tempo, de um mundo que ainda não chegou, a homens que não podem entendê-lo, no tempo em que vivem. E por isso será sacrificado. No entanto essa figura pode também referir-se a qualquer portador de uma ideia ou uma mensagem que não convenha ao que está estabelecido ou assentado, alguém cujas palavras podem abalar as acomodações e os compromissos, e que, portanto, deve ser destruído: "a gente deve matar aqueles que nos confundem" (Vincenzo, 1992, p. 71-72).

Essa figura mística que chega à vila das personagens centrais proclamando um "por vir" desatrelado da realidade econômica daquela comunidade revela um caráter de mártir. Para o verdugo, que se recusa a matá-lo desde os primeiros diálogos da peça, ele é diferente dos demais cidadãos e não deve ser morto, porém, para os juízes, o homem deve ser morto, pois "a lei precisar ser cumprida" (Hilst, 2000, p. 91). Se os cidadãos no segundo ato, já em praça pública, proclamam que "o homem não fez nada" e não merece a condenação, no fim do ato, convencidos, por meio de manipulação, dos discursos apresentados pelos juízes, eles agridem até a morte o verdugo e o homem. A única personagem que defende o posicionamento do verdugo é o filho; no fim da dramaturgia, ele sai acompanhado por dois "homens coiotes", moradores do vale vizinho – de onde o condenado teria vindo – e que observaram a cena final.

Da personagem homem, o leitor conhece somente aquilo que as demais falam sobre ele; suas ações e dizeres são contadas por terceiros e, ainda assim, é a personagem que desestabiliza a configuração familiar inicial. O problema que antes era doméstico, pois discutido entre as quatro paredes da casa, torna-se de nível público no centro da praça. O verdugo e o filho,

contrários à morte do homem, opõem-se ao posicionamento da mulher e da filha, favoráveis à morte, principalmente após o suborno oferecido pelos juízes ao grupo familiar. O que não se decide em casa ganha dimensão pública, e a rubrica inicial do segundo ato marca o seguinte cenário:

> Pequena praça. Patíbulo. Forca. Semi-obscuridade. Sombras. Frases inaudíveis em tom crescente. Os juízes entram apressadamente. Sobem no patíbulo. Atrás dos juízes vêm a mulher-verdugo, a filha e o noivo. Atrás da filha e do noivo, segurando o homem, o carcereiro. Seis cidadãos agitados, atrás do homem e do carcereiro. O carcereiro ajuda o homem a subir no patíbulo. A mulher sobe também. A filha e o noivo ficam separados dos cidadãos, num canto próximo ao patíbulo. O homem está com os rosto [sic] coberto pelo capuz branco (Hilst, 2000, p. 90).

Interessa-nos, para além do movimento e do posicionamento das personagens no início do ato, o espaço onde elas se agrupam. Trata-se de um ambiente público e aberto, com uma estrutura de madeira elevada que suporta o objeto forca. Um único objeto no espaço dramático e completamente díspar aos objetos usados no ato anterior, pois enquanto esses simbolizam agrupamento e conforto, o objeto da vez representa violência e morte. Além disso, o ambiente da praça sofre com a quase ausência de luz. O escuro marca presença em oposição às paredes brancas do primeiro ato. Contudo, apesar do espaço dramático obscuro, o capuz que cobre a face do homem condenado é branco, unindo-o ao ambiente inicial do verdugo e acrescentando àquela personagem a simbologia do rito de passagem.

Em *O verdugo*, o conflito é inicialmente individual no momento em que o pai contesta realizar sua nova demanda de trabalho, passa a ser um problema familiar quando o aceitar ou não matar o condenado divide a família e, por fim, é um problema comunitário. A existência da personagem "o homem" separa e provoca "a hostilidade das autoridades e a consequente repressão" (Vincenzo, 1992, p. 73). E esses movimentos interpessoais – a ponto de o verdugo se oferecer para morrer no lugar do condenado – são acompanhados por alterações no espaço dramático. Um sujeito "de todo indecifrável" (p. 74), pregando a igualdade entre os homens, é significativo para retirar a família do espaço interno e revelar as discordâncias, injustiças, ambições, mas também a união entre pai e filho.

O texto teatral foi escrito no período de maior fechamento do regime militar, por isso as disposições dramatúrgicas, como a prisão do réu, a arbitrariedade violenta dos juízes, a tentativa de fuga providenciada por pai e filho, dialogam com situações que ocorriam no país para além da ficção. Ainda assim, a estrutura poética da dramaturgia, a "linguagem límpida" e o completo encadeamento das situações, sem "nenhuma insinuação que não seja devidamente retomada e resolvida" (Vincenzo, 1992, p. 73), revelam um conteúdo místico-religioso, uma crença no

devir como possível salvação. A temática em *O verdugo* se revela e se esconde, assim, a razão do conflito não se mostra completamente.

Tal opção de Hilda Hilst pelo simbólico e alegórico em seu texto pode ser um fator que o tenha afastado da censura militar. Por meio do Sistema de Informações do Arquivo Nacional, não se encontram documentos que revelem certificados de censura ao texto *O verdugo*. No Arquivo Nacional, encontram-se certificados apenas aos seguintes títulos de Hilda Hilst: *O novo sistema*, *O rato no muro* e *O visitante.* Já no arquivo "Documentos Censura Federal", pertencente aos acervos da Secretaria do Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, encontramos o certificado da Divisão de Censura de Diversões Públicas para o texto *O verdugo*. A solicitação requerida para montagem do grupo Gral, de Porto Alegre/RS, foi censurada no ano de 1975 e recebeu a seguinte classificação: proibida para menores de quatorze anos, com necessários cortes às páginas três e quatro.

A respeito da encenação de 1973, que estreou no Teatro Oficina, encontra-se no jornal *Diário da noite* (SP), de 16 de abril de 1973, uma nota de esclarecimento sobre a apresentação exclusiva de *O verdugo* à censura para então a peça teatral estar liberada para estreia. Nos jornais sequenciais disponibilizados pelo sistema Hemeroteca, as divulgações da encenação dirigida por Fernandes não constam ao menos classificação etária. Devido a essas constatações midiáticas, verifica-se uma primeira liberação do texto, possivelmente, sem cortes ou alterações da censura, mas que ganha outra perspectiva na montagem produzida no ano de 1975.

*O verdugo*, apesar de uma quantidade menor de simbologias, se comparado aos demais textos teatrais de Hilst, ainda é um texto desenvolvido alegoricamente. Ao trazer à tona a ideia de justiça, a disputa familiar e a subordinação populacional estão mais enfatizadas do que os equívocos estatutários dos juízes. Isto é, a ruptura entre os familiares e o levante promovido, principalmente, pela filha a fim de os cidadãos permanecerem de acordo com a morte do homem dão o tom da mínima participação da burocracia estatal (juízes) na morte daquele. Porém, indiretamente, é o Estado que condena e mata quem "falou demais", pois para ele a "boca deve ter uma medida" (Hilst, 2000, p. 68). Tal medida não é cumprida pelo homem e, por isso, ele merece a morte.

Por fim, a saída do homem da prisão é também a saída da família de sua casa, resultando no encontro de todas as personagens na praça da cidade. A prisão é apenas mencionada pelas personagens, como o lugar onde o homem e o carcereiro estavam, mas a casa é o único cenário do primeiro ato, onde a família pode discutir sem interferências externas se o pai irá operar o trabalho ou não. Contudo, mesmo que circunscritos às paredes brancas, o externo interfere nas decisões internas por meio da chegada dos juízes à casa da família, instigando que o assassinato

do homem seja cumprido por verdugo ou por alguém da casa que aceite uma quantia em dinheiro para tal função. A resolução do drama, por sua vez, é externa e social.

O panorama, que compreende dez anos anteriores à estreia de Consuelo de Castro como dramaturga, destaca textos teatrais distintos na temática e no estilo. Acrescenta-se ainda o fato de abranger um período extenso e com muitas mudanças sociais e políticas no país. Cada uma das dramaturgias citadas dialoga com seu contexto de produção, uma época de modernização, de crescimento da experiência sindical, de forte urbanização do país, de acesso aos direitos trabalhistas, da presença das mulheres no mercado de trabalho, do golpe militar, adicionando esses elementos seja no conteúdo, seja na forma dramática. Há na dramaturgia brasileira uma abordagem social – que obtém predomínio na crítica e na historiografia –, contudo, uma abordagem individual se faz paralelamente.

Com isso, evidenciamos que em *Eles não usam black-tie* a coletividade de uma comunidade engendra a reivindicação trabalhista, ao passo que em *A lâmpada*, o sujeito é marcado como o único responsável por sua condição de saúde e econômica. Apesar dessa diferença, é no espaço da casa e do quarto, ou seja, no espaço dramático fechado, que tais conflitos se desenvolvem. Destaca-se dentre as peças do panorama o emprego do microespaço, a casa, o quarto, os casebres, cenários criados por meio da intervenção humana (Borges Filho, 2007), simbolizando a condição financeira das personagens, as particularidades dos sujeitos que habitam tais espaços e o local enquanto abrigo do externo; por onde é possível tramar e conspirar sobre conjunturas macroespaciais.

Em *Vereda da salvação*, as personagens permeiam ao longo de toda a obra entre o espaço do casebre e o espaço da natureza de "árvores frondosas" (Andrade, 1986, p. 233), elementos do espaço dramático não construído por homens, porém, as árvores desempenham a função de proteção das personagens dos possíveis transgressores a uma ordem imposta por Joaquim; ao passo que os casebres protegem e demarcam as oposições existentes entre os moradores da vila. No mesmo período, *Liberdade, liberdade* se desfaz da concepção de um espaço dramático detalhado como presente na obra de Jorge Andrade. A dramaturgia de Rangel e Fernandes não marca cenário ou natureza, revela uma paisagem livre de objetos, evidenciando o movimento dos atores em cena, que dispunham textualmente de apenas um praticável, entre os limites horizontais e verticais.

Percebe-se o uso de condições sociais presentes em tais dramaturgias, mas o período da década de 1960 não se limita ao diálogo entre o texto teatral e as mudanças expressas coletivamente, ele revela também como as dramaturgias afetaram comportamentos individuais. Pontes Jr. (1999, p. 48-49) expressa essa dicotomia do seguinte modo:

> A partir do momento que, por uma divergência de concepções estéticas, as ideias tropicalistas e as que com elas convergiam inseriram a ótica da identidade do sujeito moderno, ou a crise de seus valores, na dramaturgia, houve uma guinada desconstrutora na concepção de povos nas obras, em que a identidade individual passa a se chocar com o coletivo ao fazer parte de mudanças que mexem com as contradições sociais.

A obra dramática de Consuelo de Castro surge nessa guinada da "identidade individual". Não no sentido de descartar a relevância da ordem coletiva, mas como forma de trazer à tona modos de o sujeito responder às contradições que eram colocadas socialmente.

## 2.3 A nova dramaturgia do teatro brasileiro

A primeira vez que o nome de Consuelo de Castro apareceu mencionado no jornal como autora foi na sessão "Literatura", do *Jornal Última Hora*, no dia 14 de agosto de 1963. Apesar de ser uma publicação carioca, Castro faz sua estreia literária em território paulistano. Intitulado *A última greve,* o incentivo à escrita e à publicação da obra foi do poeta Guilherme de Almeida (1890-1969), considerado paraninfo do livro. Na perspectiva de Almeida, o fato de Consuelo de Castro ser adolescente à época da escrita dos poemas é um aspecto notável; para ele, os poemas expressam uma "sensitiva inteligência" (Almeida, 1963, orelha do livro). À época de lançamento do livro, o jornal carioca publica a seguinte nota:

> A última greve, com esse título de arrepiar qualquer ibadiano, é um volume de poesias de Consuelo de Castro, que a Livraria Martins Editora acaba de publicar em São Paulo. São versos de uma moça que parece saber onde tem o nariz, e que não o perdeu naquela água morna entre colibris e crisantemos (Campos, 1963, p. 8).

*A última greve* é a única obra de poesias de Consuelo de Castro, a partir de 1968, a autora escreve e publica, majoritariamente, textos para o teatro. Mesmo com o destaque da obra na época de sua estreia, como o apoio de Guilherme de Almeida, e com versos comentados em notas de jornais, Castro não considera a publicação favorável literariamente. Em entrevista ao Projeto Memória Oral (2006), produzido pela Biblioteca Mário de Andrade, Castro demonstra vergonha e pede para que seus poemas não sejam lidos caso exista uma edição de *A última greve* na biblioteca pública Mário de Andrade de São Paulo[25].

É recorrente autores que desconsideram a obra de estreia; após anos de experiência, o exercício do/a autor/a de rever a primeira publicação ressalta equívocos e fragilidades, por

[25] A biblioteca pública Mário de Andrade resguarda um exemplar dessa obra, que pode ser consultado, no acervo Coleção São Paulo.

vezes, superados. Além disso, Castro, na entrevista já citada, explica que o ato de escrever versos tinha uma relação geracional e geográfica. A juventude na capital paulista proporcionou a vivência em espaços públicos e culturais da cidade, o que fez a jovem Castro revelar por meio da escrita as descobertas e os sentimentos pessoais. Sentimentos não apenas subjetivos, mas atrelados às observações sociais. Vista como promissora por Alvaro Augusto Lopes, ao intitular a obra com o mesmo nome dado ao poema de encerramento, para ele, Castro expressa em versos: "a mania obsessiva destes tempos de sindicalismo revolucionário, figurino social em moda" (Lopes, 1963, p. 4). Os poemas de Castro, como também pontuado pelo jornalista Campos, refletem a proposta de luta social e de reivindicações de uma classe.

A forma literária poema foi abandonada por Consuelo de Castro, mas recuperar essa primeira instância de escrita da autora revela uma característica que se mantém na produção dos textos teatrais: o teor político. Na expressão lírica, a autora mescla os desejos e as indignações individuais e públicas do eu-lírico. Tal critério também está presente nas personagens de expressão dramática, com o uso de camadas autobiográficas (Vincenzo, 1992; Andrade, 2005) atreladas a um debate político-ideológico. Encaminha-se no princípio da vida autoral de Castro uma temática que se reitera ao longo de sua produção como autora teatral. De qualquer modo, é válido já enfatizar que a escolha por um conteúdo no qual o sujeito é confrontado com os aspectos sociais e políticos de sua época não se restringe à ficção, mas se faz presente também na existência pessoal de Consuelo de Castro.

Tanto que o viés social e o debate classista presentes no cotidiano e na produção literária da jovem Consuelo de Castro ressoaram em sua escolha acadêmica. Desde a sua adolescência, já leitora de Max Weber, Castro em 1968, ingressa no curso de Ciências Sociais na Universidade de São Paulo (USP) e como estudante participa dos movimentos estudantis e de assembleias políticas - detalhes que aproximam a autora de uma vivência semelhante a que as personagens de sua peça teatral *Prova de fogo* estão inseridas. Neste período, tem contato com a obra de Bertolt Brecht, chegando a participar da montagem de *Os fuzis da Senhora Carrar*, no TUSP – Teatro da Universidade de São Paulo. Ainda no ano anterior de 1967, Castro precisa substituir uma colega no trabalho de contrarregra. Era para a montagem de *Quando as máquinas param,* de Plínio Marcos, no Rio de Janeiro.

À época, Consuelo de Castro escrevia um roteiro para o cinema e em diálogo com Marcos, este sugere a ela adaptá-lo para a estrutura de uma dramaturgia teatral. O exercício de escrita proposto por Marcos não apresentou bom resultado literário (Andrade, 2005). Todavia, tal aproximação, mesmo que breve ao autor Plínio Marcos, marca a produção dramatúrgica de Consuelo de Castro. Ele a incentiva na redação de textos para o teatro e é quem lê os primeiros

escritos da autora. Logo, essa referência teatral e também política, que dialoga com setores da esquerda brasileira e com movimentos de classe, perpassa com mais ênfase nos textos de Castro para o teatro. É preciso aventar também, a respeito do dramaturgo, que sua produção teatral ganha notoriedade da crítica e do público por empregar uma linguagem descompromissada com a moral, isto é, os diálogos entre Tonho e Paco – personagens de *Dois perdidos em uma noite suja* – são permeados por palavrões, aprofundando um naturalismo na expressão delas. Assim, pelo fato de ser uma obra que choca a estética teatral burguesa (Andrade, 2005), a dramaturgia de Plínio Marcos é considerada como inaugural, no período final da década de 1960, de uma estética "menos intelectualizada, construída dentro de uma sinceridade e uma crueza totais" (Andrade, 2005, p. 47). Além desse marco, a crítica teatral brasileira passa a compreender a dramaturgia pliniana, no que tange à estrutura de *Dois perdidos*, como antecessora e influenciadora da geração de 69.

A temática de *Dois perdidos* sobre o bem contra o mal, a extrema pobreza que assola as cidades, o fim trágico são elementos geradores de interesse por destoarem de representações majoritariamente burguesas que dominavam a cena teatral brasileira. Elementos estruturados em uma linguagem voraz, em diálogos breves, proporcionando dinâmica à fábula, pois Paco e Tonho realizam poucos movimentos, suas ações se projetam no discurso. Dentre essas e outras formas da fábula, *Dois perdidos* demarca-se como inspiração para as dramaturgias escritas no ano de 1969, pois além desses elementos já citados – personagem e espaço –, a vivência pessoal do autor não fica imune e é empregada, principalmente, na caracterização das personagens no texto ficcional[26].

Além das referências pessoais, existe uma dimensão contextual de eclosão dos movimentos estudantis em todo o mundo, como o maio de 68 na França e suas reverberações, e no Brasil, uma "nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia [de esquerda]: os estudantes, organizados em semiclandestinidade" (Schwarz, 2008, p. 72). Em território brasileiro, a disposição de "luta dessa faixa radical da população" (p. 72) acirrou movimentos e práticas de disseminação da revolução armada. Frente a isso, o regime ditatorial endurece a vigilância e a perseguição, principalmente, a partir de dezembro de 1968. Essas

[26] Para além deste incentivo mais pessoal de Plínio Marcos a Consuelo de Castro, a estrutura de composição das peças teatrais de Marcos, principalmente *Dois perdidos em uma noite suja* (1966), duas personagens em diálogo e, consequentemente, em confronto, reaparece nas dramaturgias dos "novos dramaturgos". A defesa de que as dramaturgias de Plínio Marcos se tornam referências para os "novos dramaturgos" é desenvolvida por Ana Lúcia Vieira de Andrade em *Nova dramaturgia anos 60, anos 2000* (2005).

consternações políticas e o trabalho no Rio de Janeiro com o teatro de Plínio Marcos embasam a escrita, no ano de 1968, do primeiro texto teatral de Castro: *Prova de fogo*[27].

Foram anos, entre 1964 até 1968, marcados por apresentações teatrais afoitas pelo fim da opressão militar. Dramaturgos como Augusto Boal, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Lauro César Muniz, Jorge Andrade e Plínio Marcos são lidos como escritores de um teatro político, um teatro de resistência. Já o último ano da década de 1960 inicia o período mais bárbaro da ditadura militar brasileira. Após a promulgação do AI-5, as restrições aos direitos civis aumentaram e as perseguições, empreendidas por militares, tornaram-se mais severas. Advindos de um período de organizações e embates políticos/artísticos contrários ao governo ditatorial militar (Schwarz, 2008), grupos de civis, estudantes, artistas, operários, foram severamente perseguidos quando esboçavam qualquer manifestação contrária ao regime militar.

Este preâmbulo demarca o quanto diretores, escritores e atores conseguiram produzir uma arte combativa após a instauração do regime militar. A partir de 1969, no entanto, as perseguições contrárias às realizações de um teatro político e combatente foram intensificadas. Instaura-se uma censura ainda mais violenta, que opera também na produção escrita, pois era preciso que os textos teatrais fossem aprovados previamente à encenação pelo órgão do governo de Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP).

Estavam proibidas atividades ou manifestações sobre assuntos políticos. Caso esse ponto fosse descumprido, medidas de segurança como a liberdade vigiada eram colocadas em ação. Muitas peças teatrais após sofrerem censura nos textos eram ainda acompanhadas por censores durante os ensaios. Consequentemente, o fechamento do regime silenciou propostas cênicas radicais, já que todo desvio de conduta deveria ser perseguido e condenado. O contexto social-político coloca muitos grupos de teatros e diretores em atividades clandestinas e leva muitos ao exílio. As apresentações teatrais continuam acontecendo, quando possível, mas pelo fato de sofrerem diversas alterações no texto e na representação no palco, elas decaem em quantidade, se comparadas ao período prévio ao AI-5[28].

A construção social e posteriormente literária de Consuelo de Castro é um acúmulo de leituras marxistas, organizações estudantis e do estímulo juvenil a frequentar os diversos espaços públicos e culturais da cidade de São Paulo. Revela-se, desde os primeiros exercícios

[27] Na primeira publicação, editada pela Hucitec (1977), o título é *À prova de fogo* (ou *Invasão dos bárbaros*). Já na publicação de 1989, pela Perspectiva, o título está *Prova de fogo*.

[28] O ano de 1968 é visto como o "ano da recusa das certezas" (Andrade, 2013, p. 243). E para exemplificar o processo da censura e como isso reflete na elaboração e continuidade de um teatro engajado na oposição política, a tese *Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal* (2018), de Paulo Bio Toledo, debate sobre o processo de censura na *Primeira feira paulista de opinião*.

com a escrita, a opção por escrever uma literatura que expresse o engajamento político, pois, para Castro, as questões que reverberam de sua subjetividade, alcançando as temáticas de suas obras dramáticas são: "por que algumas pessoas têm acesso a todas as coisas e outras não? O que determina que seja assim?" (Castro, 2006, p. 7). Perguntas fundamentais para escolher cursar Ciências Sociais, mas que permaneceram no decorrer de sua vida. Segundo a dramaturga, não com a ilusão de promover a justiça e de sanar todos os problemas, mas de persistir no movimento de questionar a sociedade. Ao projeto "Memória Oral", Castro desenvolve:

> Eu acho que uma inquietação, essa preocupação, essa vivência mesmo de querer entender mesmo essa pergunta meio que essencial: por que algumas pessoas têm acesso a todas as coisas e outras não? O que determina que seja assim? Não era exatamente uma coisa de: "Ah, a justiça!", uma coisa assim engajada, era uma pergunta, uma pergunta humana: por que é que é assim? Acho que eu não consegui responder nada até hoje, mas eu continuo perguntando, o que já é uma boa coisa. Eu não desisti de perguntar, eu acho que é isso (Castro, 2006, p. 07).

*Prova de fogo* é o exercício de estreia desta ação questionadora da autora. Sendo, no entanto, esta característica um dos fatores que resulta na censura da peça[29]. O texto, portanto, não é levado para o palco até o ano de 1976, quando é montado clandestinamente por um grupo de estudantes na Cidade Universitária (USP) e fica em cartaz por quinze dias. *Prova de fogo* permanece integralmente interditada até 1984[30] e ganha sua primeira montagem oficial em 1993, dirigida por Aimar Labaki e encenada no Centro Universitário Maria Antônia. Nessa encenação, os espectadores foram conduzidos pelas salas onde ocorreram os fatos históricos (Guimarães, 1993). Fatos esses condensados na dramaturgia que retrata um levante do movimento estudantil, ocupando a Faculdade de Filosofia da USP.

O confronto político abordado ficcionalmente ocorreu em 1968 na rua Maria Antonia, na cidade de São Paulo. A disputa entre grupos de estudantes da Universidade de São Paulo e da Mackenzie favoreceu embates que suscitaram a repressão pela polícia militar, por isso os alunos precisaram se refugiar no prédio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, como forma de manter um espaço no qual a organização política de esquerda pudesse prosseguir[31].

---

[29] No texto de apresentação escrito por Sábato Magaldi para a edição de 1977, o crítico destaca quais foram, na avaliação da Censura, as razões que causaram a interdição do texto: contrariar dispositivos do artigo 41, letras D e G do decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946. No caso, *Prova de fogo* teve a autorização negada, pois provocava "incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes" e "por ferir, de qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional" (Magaldi, 1977, p. x).

[30] A partir de 1984, Prova de fogo é liberada pela Censura, mas com cortes no texto e classificação indicativa para maiores de dezoito anos (Miranda, 2019).

[31] O episódio é um marco na história política e do movimento estudantil brasileiro. O prédio, onde hoje funciona o Centro Universitário MariAntonia, abrigou a Faculdade de Filosofia da USP de 1948 a 1968. O Centro hoje aloja uma exposição permanente, "MemoriAntonia: por uma memória ativa dos direitos humanos", e a mostra temporária, 27/10/2023 a 31/03/2024, "Batalha a preservar: Maria Antônia, 55 anos".

Na peça dramática, Consuelo de Castro aborda o processo final deste movimento estudantil de ocupação, considerando as assembleias e as passeatas, mas também as ações das personagens de ordem mais subjetivas - por exemplo, ao abordar os conflitos amorosos, as dúvidas existenciais e os conflitos de geração. Para Vincenzo (1992, p. 112), "raramente o entrelaçamento destes dois planos se faz com tamanha habilidade numa peça de teatro".

A polaridade entre propagar a luta estudantil e traçar personagens individualmente torna-se evidente no primeiro texto escrito por Consuelo de Castro. Essa obra, entendida por críticos como Sábato Magaldi (1998) e Décio de Almeida Prado (1988) semelhante ao documento de uma época, dá coerências às personagens ao ressaltar nelas distintas facetas, tais como o não emprego do mocinho da dramaturgia – Zé Freitas – como alguém sem defeitos, mas, pelo contrário, humanizar as personagens por meio de suas contradições. *Prova de fogo* documenta ficcionalmente uma época da história brasileira na qual os estudantes tiveram relevante participação. Ademais, o recorte de tempo e de espaço favorece, portanto, diversos debates, sendo um deles a opressão direcionada às mulheres:

> Entre outros méritos, a peça apresenta o de ser um registro da 'prova de fogo' a que estão sendo submetidas certas mulheres, naquela década. Documenta alguns aspectos da luta feminina que se está travando, mostra o difícil caminho na conquista de uma nova condição de ser político e participante (Vincenzo, 1992, p. 114).

Elza Cunha de Vincenzo reflete a respeito do feminino que *Prova de fogo* acentua, pois nela estão quatro personagens mulheres. É a peça de Consuelo de Castro, aliás, que numericamente tem mais personagens – são mencionadas quatorze –, e todas as quatro mulheres, em alguma medida, sofrem violências psicológicas e físicas. O drama mostra ainda o protagonismo das personagens do gênero feminino na organização da luta popular, como a personagem Júlia, que assume a liderança do movimento estudantil, depondo a personagem Zé Freitas. Assim, a obra representa também o caminho de conquista, que estava sendo construído, por mais direitos às mulheres.

> A peça procura apresentar a juventude universitária da época em seus impulsos revolucionários e suas contradições, porém, marca paralelamente, o momento em que as jovens tentam desligar-se da tutela da família e começam, de modo concreto, a participar das lutas políticas, ao lado dos rapazes [...] E se debate entre a determinação de levar avante a luta em que está empenhada ao lado dos outros, o desejo contraditório de reconquistar o companheiro e a questão de se deve ou não fazer um aborto (Vincenzo, 1992, p. 113-114).

Ao longo de toda a fábula, *Prova de fogo* concilia a resistência dos estudantes contra a polícia militar com os embates subjetivos das personagens. A personagem Júlia, por exemplo,

ao discutir sobre sua gravidez inesperada com Zé destaca a ambivalência da situação – sobre ter ou não a criança – permeada por diversos fatores, como a família tradicional, o engajamento político, a situação de conflito no país, o medo, o conservadorismo. Zé Freitas se retira da decisão sobre a continuidade da gravidez ou não de Júlia, deixando apenas ao encargo da segunda personagem definir sobre. Na fábula de Castro, a continuidade do diálogo é interrompida pelas demais personagens na agitação para a passeata que ocorre na sequência. Os rumos do enfrentamento dos estudantes nas ruas levam à prisão de Júlia, e a decisão sobre a gravidez, antes pertencente a ela, fica ao encargo das violências militares.

Apesar de as questões que orbitam as vivências de mulheres não serem centrais em *Prova de fogo*, o movimento de trazê-las para o texto teatral dilata as possibilidades temáticas para além do que consterna somente a um universo. Isto é, opera ao contrário da perspectiva hegemônica masculina. Neste sentido, a dramaturgia inaugural de Consuelo de Castro ecoa junto aos textos de outras dramaturgas da época percepções outras sobre a constituição do humano e do social, o que agrega de modo diverso ao teatro brasileiro e à formação de nossa consciência (Vincenzo, 1992) enquanto nação. Se ao longo do século XIX e do início do século XX, a dramaturgia brasileira é permeada por produções escritas pelos homens com aparições esparsas de textos teatrais escritos por mulheres, a partir da segunda metade do século passado essa conjuntura ganha outra proporção, e a obra teatral de Castro faz parte desse novo momento.

A produção dramática de autoria de mulheres foi vista de modo esparso devido à falta de continuidade das autoras na escrita para o teatro[32]. Preponderavam-se autoras que exercitavam a escrita teatral de um único texto e depois retomavam a produção literária a partir de outros gêneros. Além disso, tais escritos, ainda hoje, são verificados isoladamente. Ou seja, não se encontra na cronologia teatral publicada um momento de efusão no qual várias mulheres escrevessem dramaturgia no mesmo espaço-tempo. Elza Cunha de Vincenzo pontua essa alteração como um fato que ocorre exatamente no ano de 1969, pois "modificadas profundamente as circunstâncias da vida nacional e do mundo, vai surgir não mais um nome isolado, mas um conjunto de nomes de autoras" (Vincenzo, 1992, p. XIX).

Neste trecho, que compõe a introdução do livro *Um teatro da mulher*, Vincenzo tem por intuito destacar especificamente um grupo de três dramaturgas iniciantes que, junto a mais um autor teatral, será denominado como "nova dramaturgia". Contudo, verifica-se, e a própria Vincenzo esclarece a certa altura, que dois outros nomes foram responsáveis por esse inédito agrupamento na dramaturgia brasileira escrita por mulheres, sendo eles: Renata Pallottini e

[32] É claro que existem exceções e, neste caso, podemos nomear: Maria Angélica Ribeiro, Josefina Álvares de Azevedo, Júlia Lopes de Almeida e Maria Jacintha.

Hilda Hilst. Duas autoras, à época, já conhecidas pelos trabalhos produzidos no gênero lírico, que contribuem significativamente no gênero dramático. Por outro lado, as três dramaturgas iniciantes Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, que, nas palavras de Vincenzo (p. XIX), integram "um grupo mais amplo de dramaturgos estreantes", estavam levando ao palco pela primeira vez os seus textos.

No ano de 1969, o teatro paulista recebe apresentações cênicas de quatro dramaturgos estreantes no palco - em um dos períodos mais conturbados e violentos politicamente do Brasil: Consuelo de Castro, Isabel Câmara, José Vicente e Leilah Assunção. Especificamente, Vicente, Assunção e Castro já haviam escrito um primeiro texto teatral, porém, não encenados[33]. As obras representadas por cada integrante do grupo se tornam ícones da época e são reverenciadas e nomeadas pelo crítico Sábato Magaldi como "geração de 1969". Em crítica, publicada no *Jornal da Tarde*, Magaldi qualifica a temporada de 69 como "o ano do autor brasileiro"[34]. Ainda que houvesse também representações de textos estrangeiros como William Shakespeare e Henrik Ibsen, os palcos do país foram marcados pela estreia de dramaturgos brasileiros[35]. Ademais, por ser a primeira vez que os textos desses autores eram encenados e pelo fato de serem dramaturgos jovens, de vinte e pouco anos, a crítica lhes deu também o nome de "nova dramaturgia".

Para o crítico mineiro, os textos dos quatro dramaturgos mostram em cena a maturidade de nosso teatro. Uma das ênfases defendidas na crítica é a presença de uma linguagem vigorosa, isto é, Magaldi (1969 *apud* Andrade, 2005) destaca, primordialmente, os aspectos inovadores presentes na forma teatral, explorando em um segundo momento os aspectos temáticos discutidos nos dramas de 1969. No que tange à primeira perspectiva, características como "a fonte principal dos textos era a biografia do autor; linguagem sem pudores, autêntica, sincera; preferência pela iluminação do mundo interior" (*apud* Andrade, 2005, p. 14) estão presentes nas quatro peças mencionadas. Além disso, os textos dos novos dramaturgos utilizam o espaço

---

[33] Exceto Isabel Câmara, Castro escreve *Prova de fogo* que foi imediatamente censurada; já Leilah Assunção, em 1964, escreve *Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela* - peça engavetada, e no ano de 1968, *Use pó de arroz Bijou* – peça interditada. "Permanece inédita até hoje, pois, após ter recebido cortes espalhados por oitenta de suas noventa páginas, descaracterizou-se" (Andrade, 2005, p. 89-90); por sua vez, José Vicente escreve em 1967 *Santidade* – peça censurada por trinta anos. Foi montada pela primeira vez em 1997, com direção de Fauzi Arap.

[34] No livro *Nova dramaturgia*: anos 60, anos 2000, Andrade acrescenta a crítica publicada no *Jornal da tarde*, na data de 26 de agosto de 1969, intitulada "A grande força do nosso teatro". No texto, além de nomear como o ano do autor brasileiro, Magaldi ainda destaca o caráter de novidade do grupo: "o ano do jovem autor brasileiro, que está enriquecendo a nossa dramaturgia com um vigor e uma linguagem novas" (Magaldi, 1969, *apud* Andrade, 2005, p. 13).

[35] A dramaturga Consuelo de Castro tem encenado o texto *À flor da pele*; Isabel Câmara, *As moças*; José Vicente, *O assalto* e Leilah Assunção, *Fala baixo, senão eu grito*.

dramático único, ou seja, nada acontece fora da estrutura do apartamento, do quarto de pensão, da sala do escritório.

Esse espaço dramático único, restrito e fechado por quatro paredes, dentre as quais a personagem está alocada, propicia o que Andrade (2005) defende como confessionalismo. Em todas as peças da "geração de 1969", duas personagens são centrais e únicas, o diálogo acontece apenas entre elas, alternando entre as estruturas ora de diálogo, ora de monólogo. Assim, as personagens empregam os solilóquios, a fim de expressarem a própria subjetividade, dando vazão ao intrassubjetivo em paralelo com intersubjetivo. Tal defesa tem por base uma colocação de Sábato Magaldi (1969, *apud* Andrade, 2005, p. 28), pois para ele o ano do autor brasileiro tinha uma feição clara: "apresentava textos que carregavam em comum o traço da autenticidade, da sinceridade, dentro de uma forma de expressão que buscava o desvendamento do 'eu' num tom confessional." Tais dramaturgos revelam, em primeira análise, a percepção do 'eu'.

A percepção da personagem no confronto com o outro traz à tona o Eu. Isto é, ela confessa sobre si. No caso, os dramaturgos como José Vicente, Leilah Assunção, Isabel Câmara e Consuelo de Castro colocam em suas personagens confissões distintas a respeito, por exemplo, do discurso místico cristão, da condição subalterna da mulher, da solidão do sujeito. Percebe-se uma saída do drama tradicional – no qual se sobressai a interlocução –, para a enunciação do sujeito. Em *O teatro de José Vicente*: primeiras obras (2010, p. 463), o dramaturgo discorre a respeito de sua obra e, em determinado momento, defende que "parte considerável do teatro seguia a tendência da revolta individual, das contestações subjetivas de permeio ao envolvimento na luta direta antirregime". No caso, específico do dramaturgo José Vicente, havia uma opção por não escrever um teatro comercial nem ao menos um "teatro de engajamento político aberto" (Andrade, 2005, p. 58).

A escrita de Vicente para o teatro se ampara na dramaturgia que sirva o indivíduo. O indivíduo que precisa enunciar sobre si em confronto com o outro e, portanto, "este processo envolveria o aspecto político por si mesmo". Andrade (2005, p. 58) segue na afirmação a partir das seguintes palavras do dramaturgo:

> "O teatro para mim é isso [...] Ele é, de certo modo, a igreja que não tive..." Esta "igreja" seria o lugar da expiação, da purificação, do encontro, talvez o único espaço onde a comunicação entre os seres humanos se tornaria possível. Este conceito de ato teatral lançou [...] todas as bases para a criação de textos como *Santidade* e *O assalto*.

Os vocábulos pertencentes ao campo semântico "igreja" deflagram o ato de purificar o sujeito por meio do dizer, enunciar os erros do sujeito para obter perdão. Neste sentido, Vicente colocará suas duas personagens de *O assalto*, Vitor e Hugo, em tal condição. Verifica-se que

Vitor, na tentativa de se libertar de culpas, reverbera longos discursos a Hugo que acabam por oprimi-lo. A posição de Vitor como gerente de banco reforça a distinção de classe e de poder em relação a Hugo, varredor do banco. Desse modo, o diálogo entre as duas personagens que inicialmente revela uma tentativa de aproximação, iniciada por Vitor, uma tentativa de diminuir a distância social entre as duas, por onde Vitor se purificaria, aprofunda as distinções entre Vitor e Hugo violentamente.

Cabe ainda dimensionar que os dois elementos, funcionário de Banco e igreja, constituintes do texto e da interpretação dele apresentada por Ana Lúcia Andrade (2005) fundamentam a centralidade do indivíduo. Um sujeito personagem que se apresenta atrelado a características de ordem pessoal do dramaturgo José Vicente. É o que Andrade nomeia em seu estudo como "assalto interior", pois, ao recuperar a história de formação do autor, verificam-se oito anos de formação em seminário, após esse período, em Direito e Filosofia – formações inconclusas – e sua entrada como funcionário de Banco. Sendo assim, o individualismo citado por Magaldi (1969) em sua crítica sobre o grupo de 1969 é atrelado à perspectiva confessional discutida por Andrade (2005). Uma estrutura confessional da personagem que a crítica articula às vivências do dramaturgo. Isto é, são características da vida pessoal de Vicente que acabam engendrando os textos iniciais de sua carreira como dramaturgo, no caso, os textos *Santidade* e *O assalto*.

A mesma análise alcança o texto de estreia nos palcos do nome Leilah Assunção como dramaturga, *Fala baixo, senão eu grito*. A ação de desvendar o 'eu' traz para as falas das personagens mais subjetividade do que objetividade, as personagens revelam o íntimo aos poucos por meio das ações e das falas. Como exemplo, em *Fala baixo,* a personagem Mariazinha mora em um pensionato para mulheres na cidade de São Paulo. Ela trabalha durante o dia, e à noite, em seu quarto, ela devaneia a respeito de sua família, seu passado e seus desejos não realizados. A personagem Mariazinha é muito mais complexa do que esses primeiros apontamentos, porém a breve descrição sobre ela presente nas rubricas do drama e, por vezes, nos monólogos da personagem se aproximam de características da autora Leilah Assunção. Nascida no interior do estado de São Paulo, Assunção se muda para a capital a fim de iniciar o ensino superior e mora em um pensionato para mulheres.

O ato de desvelar a intimidade das personagens suscita um conhecimento profundo dessas figuras ficcionais. No entanto, os "dramaturgos de 69" tinham pouca experiência na escrita teatral e para caracterizar uma personagem de maneira verossímil é preciso descrevê-la fisicamente, psicologicamente, apontar suas contradições. Nesse sentido, compreendemos a opção dos autores por trazerem elementos de suas vivências pessoais para as personagens, pois

são eles próprios a quem mais conhecem. Essa transposição aparenta naturalidade tendo em vista que as dramaturgas se munem de situações habituais a elas – como o espaço social, a profissão, o conflito familiar – para compor o desenvolvimento da fábula. Ainda em relação à Leilah Assunção, o espaço do pensionato, local onde a autora viveu parte de sua juventude, é fundamental para o conflito proposto em *Fala baixo*.

> A proposta cênica de Fala Baixo Senão Eu Grito apresentava-se de forma mais coesa e intimista, centrada principalmente no desnudamento de uma mulher de meia idade aterrorizada com a presença de um indivíduo, denominado ladrão em dia de folga. No enredo, esse homem invadia o reduto das fantasias da protagonista, trazendo à tona vontades ocultas e frustrações recalcadas (Pace, 2007, p. 55).

O confronto entre os dois indivíduos reflete o terror da invasão, mas coloca em jogo qual será a atitude de Mariazinha frente a essa nova condição que lhe é imposta e que rompe com a realidade até então conhecida da personagem. O espaço do pensionato apresentado inicialmente como ambiente seguro, devido a Mariazinha reforçar no início do diálogo com o Homem que a porta estava trancada, adquire ao longo da dramaturgia diferentes significações.

Por fim, a dramaturga Isabel Câmara também coaduna o critério confessional/intimista na ficção, presente nos "dramaturgos de 69", com as vivências pessoais. O texto de *As moças* inicia com uma carta recebida por Câmara de sua tia, transferida para a dramaturgia como objeto pessoal de Tereza e desencadeador de conflito com a segunda personagem Ana. Apesar de o diálogo ser contínuo entre as duas personagens,

> A obra propõe que a intra-subjetividade usurpe à intersubjetividade seu lugar de destaque. Além do mais, como poderia *As Moças* reproduzir o realismo clássico se a única lógica que o texto privilegia é a lógica interior de cada personagem, na medida em que, a todo momento, o diálogo tradicional é rompido (perguntas ficam sem respostas e "respostas" são dadas a perguntas que nem se ousaram fazer) numa referência clara à incomunicabilidade? (Andrade, 2005, p. 172, grifos da autora).

Andrade postula ainda a manutenção, por meio de monólogos interiores, de confissões feitas pelas personagens ao público leitor. Desse modo, a aproximação entre as características delas às características biográficas[36] dos seus autores torna-se, pois, mais um elemento, presente nos textos da "geração de 1969", atrelados à 'literatura do eu'. O público e parte da crítica compreendem as propostas dramáticas como textos que abordam o eu em si mesmo. O ato de falar de si, aspecto no qual consiste a 'literatura do eu', aparece, primeiramente, pelo caráter

[36] A crítica Ana Lúcia Vieira de Andrade (2005) faz o debate a respeito das interferências biográficas que reincidem nas obras dramáticas dos autores de 1969. Especificamente no caso de Consuelo de Castro, os ambientes de *Prova de fogo* e de *Caminho de volta*, uma agência de publicidade, são locais que fizeram parte da vida da autora.

facilitador de o autor emprestar características e situações suas às personagens. Um segundo aspecto, refere-se ao contexto político vivenciado no final da década de 1960: a censura às manifestações artísticas e a perseguição aos artistas aumentaram brutalmente, foi preciso então criar novas formas de resistência artística e política.

Nesse sentido, o retorno às problemáticas do indivíduo é um modo de continuar produzindo teatro e de pautar debates relevantes ao público, evitando profundas interferências e repressões à obra advindas do regime militar. A escolha pela subjetividade se distancia, aparentemente, do debate coletivo e ideológico. Andrade esclarece tal polaridade – indivíduo e social – na escrita do grupo "nova dramaturgia" da seguinte forma:

> 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).

Os dramaturgos da geração de 69 pautam, portanto, os textos de estreia com um teor confessional. Nessas obras, as duas personagens, em constante diálogo, expressam as verdades, as dúvidas e as contradições de cada uma. Elas buscam resolver conflitos de ordem pessoal, seja uma relação trabalhista, seja uma relação estética, seja uma relação amorosa; isto é, não se evidenciam, no primeiro plano, conflitos sociais. O "eu" ganha destaque em detrimento de um coletivo, em detrimento de conflitos respaldados na classe social. Além disso, o fato de os autores trazerem para a produção ficcional os contextos de moradia e de locais de trabalho/estudo por eles vivenciados para a estrutura das personagens – o caráter autobiográfico – é mais um elemento que induz a crítica da época a compreender a geração de 69 como aquela que fala sobre o próprio umbigo.

Tal perspectiva individualista em relação aos textos – *O assalto*, *As moças*, *Fala baixo, senão eu grito* e *À flor da pele* – está revista. É possível, portanto, afirmar que apesar de as personagens, quando em confronto com o seu interlocutor, buscarem instaurar preceitos subjetivos no primeiro momento, isto é, destacarem problemas de ordem individual, verifica-se, no segundo momento, que são problemas de âmbito coletivo. Os conflitos desencadeados nas peças teatrais, por mais que recaem sobre um "eu", existem atrelados a um contexto, e este propicia as condutas individuais. A forma, no entanto, como cada uma das autoras alcança este critério comum ao grupo é diferente. No caso dos dramaturgos Isabel Câmara e José Vicente, suas propostas estéticas estão mais próximas. A primeira, pelo uso, como apontado por Andrade

(2005), de expressões líricas – o subjetivismo e as enunciações simbólicas nos diálogos das personagens; já José Vicente, pelo uso de aspectos líricos devido à intensificação dos monólogos (Andrade, 2005).

Na descrição inicial do cenário, a peça *O assalto*, de Zé Vicente (2010, p. 128), traz a seguinte marcação: "O cenário pode ser o mais simples possível, isto é, ainda que exuberante, sempre dentro dum tom mais expressionista e menos comprometido com a realidade". No caso, a fábula expressa determinada realidade por meio de símbolos, trata-se de um cenário não demarcado objetivamente. Em relação às personagens, os diálogos entre Hugo (Varredor) e Vitor crescem em tom hiperbólico, ressaltando um caráter de supremacia deste perante Hugo, funcionário da área de limpeza do banco. Nesse sentido, o expressionismo do cenário visto como uma posição diante da realidade coloca as personagens em "situações-limite", elas "tendem à abstratização e a estrutura monológica do drama estiliza o diálogo, sempre exaltado, entrecortado, assumindo feições nitidamente fáticas e, não raramente, artificiosas" (Guinsburg, 2006, p. 142).

Ademais, certo aspecto lírico na dramaturgia de Zé Vicente se verifica em estruturas de enunciações contraditórias das personagens. Vitor incita ao longo da fábula a manutenção de Hugo dentro do escritório ao mesmo tempo que o impossibilita que execute seu trabalho: limpar o escritório onde Vitor exerce as tarefas bancárias. Alcança-se uma exaltação de ambas as personagens, pois enquanto Hugo tenta limpar o recinto, Vitor o impede, seja sujando ainda mais o local, seja na tentativa de manter uma conversa. Nos instantes em que Hugo ameaça sair da sala, Vitor novamente o impede. Criam-se artifícios constantes de diálogos que são, majoritariamente, entrecortados. O trecho a seguir exemplifica o diálogo descontínuo e a contradição alucinada de Vitor.

> VITOR – Sem essa, velho, fuma tranquilo. Esquece a limpeza por alguns minutos. Abstrai. Assim... Oh! (Vitor mexe com a mão no ar, como um feiticeiro). Pronto. Esqueceu.
> VARREDOR – Eu sou casado, porra!
> VITOR – E daí? [...]
> VARREDOR (Tenta ainda ser amável.) – Se o senhor me dá licença, eu varro correndo. Eu deixo a sala pronta num minuto e me arranco.
> VITOR – Você disse que gasta uma hora mais ou menos, foi o que você disse. Pois é. Eu também não posso perder nem um minuto. E você está me obrigando a perder o meu tempo. Se eu não deixo em ordem esses papeizinhos aí, sabe o que acontece comigo? Sabe o que que o meu chefe faz comigo amanhã? (2010, p. 143-144).

O expressionismo do cenário, o desenvolvimento do diálogo permeado por acontecimentos anteriores ao tempo dramático e os monólogos exacerbados de Vitor ambientam aspectos líricos em *O assalto*. Expressões líricas também estão presentes na

dramaturgia *As moças*. Em seu texto teatral, Câmara dissolve o conflito entre as duas personagens, isto é, não há concentração de um único conflito a ser solucionado. Até mesmo porque as disputas entre Ana e Tereza aparecem apenas como sugestões; sugere-se uma convivência entre elas que é anterior ao tempo da fábula, o que resulta em impasses e ofensas trocadas não justificáveis para o público leitor. Apesar de as cenas revelarem um recorte no espaço-tempo do aqui-agora da vida das personagens, a dramaturgia está permeada por diálogos e situações reminiscentes.

Além disso, alusões compõem o texto teatral, expressas, por exemplo, na personagem Rodrigo. Uma figura mencionada de modo fragmentado por Ana, o que desagrada a Tereza, pois, ao longo dos diálogos entrecortados entre Ana e Tereza, constrói-se a situação de Rodrigo dentro do apartamento como amante de Ana. Devido às ambiguidades de sentimentos, tanto de Ana quanto de Tereza, em relação a Rodrigo, configura-se uma conjuntura fantasiosa, a imaginação prepondera se comparada à materialidade das ações. O impasse sugerido a partir da figura de Rodrigo possibilita a alusão ao suposto relacionamento entre Tereza e Ana. Porém, não fica evidente se tal relação ocorre no passado, está se desenvolvendo ou se é uma relação para o tempo futuro. Nesse teatro, no qual a palavra prepondera, as emoções se sobressaem às ações. A carta, por exemplo, lida no início da fábula, apesar da emoção angustiada de Tereza em reavê-la, permanece oculta, pois Tereza somente enuncia a necessidade de revê-la, e não age.

> **TEREZA —** Você viu a carta?
> **ANA —** Que carta?
> **TEREZA —** Que chegou ontem.
> **ANA —** Não. Não vi. Era de quem?
> **TEREZA —** Eu li para você.
> **ANA —** Não, não leu... bem, acho que leu sim.
> **TEREZA —** Li ou não li?
> **ANA —** Leu.
> **TEREZA —** Você lembra como era?
> **ANA —** Falava num relógio num falava? (Câmara, 1967, p. 21).

Predominantes nas obras de Isabel Câmara, *As moças*, e de José Vicente, *O assalto*, as nuances líricas presentes no drama distanciam as ações das personagens de uma realidade concreta. Por outro lado, são nuances favoráveis para trazer à tona a ideia de um confessionalismo do sujeito, no caso, do dramaturgo.

> Este confronto de revelações cruas entre dois personagens, extremamente propício para o extravasamento lírico, para o desabafo pessoal do autor, resultou numa forma teatral subversiva, em que a voz do dramaturgo já não pretendia esconder-se, mas colocar-se de frente para a plateia, nomeando-se (Andrade, 2005, p. 25).

A opção por colocarem as personagens projetando suas emoções é uma forma dos dramaturgos de 69 projetarem suas próprias percepções que não se limitam a uma subjetividade, mas abrangem determinado contexto. Assim, na "nova dramaturgia", o engajamento político aparece em estruturas diferentes ao considerar, portanto, o confessionalismo. Desse modo, o desabafo pessoal das personagens não impossibilita que também seja um discurso carregado de implicações e de insatisfações sociais. Na leitura das quatro obras que compõem a "nova dramaturgia", tal como as nomeou Magaldi, é perceptível que o confronto entre as duas personagens surge porque elas representam posições antagônicas, isso tanto no âmbito social quanto no subjetivo. Enquanto uma personagem representa o discurso antiquado, atrelado aos estereótipos sociais conservadores, a outra traz à tona o discurso progressista, o qual busca despertar o corpo e a mente do caráter opressivo a que a primeira está submetida (Arantes, 2020).

A oposição discursiva e ideológica alterna, ou seja, a personagem que inicialmente representa o discurso conservador em uma circunstância da fábula pode expressar, em outro momento, a posição progressista. O que buscamos esclarecer é que, no diálogo entre as duas personagens, o movimento mútuo empregado é o de convencimento da outra ou de repreensão quando a personagem interlocutora não responde adequadamente às proposições da que enuncia. Nas falas das personagens, os insultos são utilizados violentamente, gerando, por vezes, silenciamentos ou outras formas de violências. Como exemplo, ressaltamos alguns fragmentos textuais favoráveis à discussão. Em *O assalto*, Vitor é um banqueiro que prende pelo discurso e depois literalmente o Varredor da instituição bancária, oprimindo a sua condição como empregado terceirizado do banco:

> ([...] O Varredor tenta então abrir a porta, que está trancada. Insiste, depois se volta, azedo.)
> VARREDOR – O senhor trancou a porta?
> VITOR (falsamente distraído.) – Que porta?
> VARREDOR – Não brinca!
> VITOR – Quem tá brincando?
> VARREDOR – Porra, não brinca! (Vicente, 2010, p. 150).

Em *Fala baixo, senão eu grito*, a personagem Mariazinha tem o quarto invadido pela personagem Homem. O início da dramaturgia revela um processo de convencimento gerenciado pelo Homem para provar que a porta estava aberta e que, por isso, ele entrou:

> MARIAZ – Vou gritar! Vou gritar! Se o senhor não for embora, eu grito!
> HOMEM – (corre até o revólver). Quer levar bala mesmo, né?
> MARIAZ – (amedrontada). É que...é que eu nunca deixo a minha porta aberta...
> HOMEM – (definitivo). Pois é. Hoje esqueceu e pronto (Assunção, 1977, p. 36).

No texto dramático *As moças*, a personagem Ana debocha da aparência de Tereza numa tentativa de despertar nela um outro modo de viver. Porém, após a réplica existencial de Tereza, Ana demonstra pouco interesse pelos problemas da amiga:

> **TEREZA** *(Aos berros)* **—** Eu vou dormir ouviu? Eu vou dormir. Estou cansada, com sono. Eu vou dormir. *(Apaga a luz. A luz volta imediatamente).*
> **ANA —** Dormir o quê minha lindinha? Você até que estava ótima encenando sua vidinha íntima... Continua. Eu estava começando a me emocionar.
> *Tereza quer desistir.*
> **ANA —** Continua. Você estava ótima, ótima.
> **TEREZA —** Eu estou exausta... pelo amor de Deus, eu nunca fiz isso na minha vida.
> **ANA —** Ah, coitadinha! Ela nunca fez isso na vida dela... Está tão cansadinha. Taí, descobri uma coisa: você deve ser péssima de cama. Vive tão cansada que é capaz até de dormir no meio (Câmara, 1967, p. 31).

Já no texto *À flor da pele*, Verônica, a jovem estudante, instalada sempre no apartamento mantido por Marcelo, contesta a sociedade, o sistema capitalista e, no microcosmo, critica o trabalho de Marcelo, por ser alguém que se vendeu à indústria do entretenimento:

> MARCELO: Os que fizeram a Revolução Francesa não faliram. Os que fizeram a Revolução de OUTUBRO não faliram. Os que fizeram as revoluções, estes não faliram!
> VERÔNICA: Faliram todos!
> MARCELO: Como você diz um impropério destes?
> VERÔNICA: Falido!
> MARCELO: Porra-louca!
> VERÔNICA: Falido!
> MARCELO: Galinha!
> VERÔNICA: Falido!
> MARCELO: (*Já segurando-a pelos ombros violentamente, sacudindo*) Chega. Verônica, chega!!! (Castro, 1989, p. 178).

Os trechos salientam instâncias de violências verbais e físicas presentes na "nova dramaturgia". Duas personagens em embates constantes, mesmo que por razões distintas, e instaladas em único e restrito espaço dramático. Tanto em *À flor da pele* quanto em *As moças,* a alternância entre as personagens na representação do opressor e do oprimido é mais evidente; por outro lado, nas peças de Assunção e de Vicente, Mariazinha e o Varredor sofrem opressão de gênero e de classe, respectivamente, sem assumirem o papel de opressores perante a personagem interlocutora. Quanto às ideologias manifestas por cada personagem, as três últimas fábulas enfatizam a distinção ideológica entre a dupla de personagens; a conservadora enfrentando as agressões da vanguardista. Já nessas quatro dramaturgias, as ações de afronta

das personagens são direcionadas a um único sujeito, mas carregam uma dimensão social que resulta nos incômodos ditos subjetivos.

Na peça de Consuelo de Castro, *À flor da pele*[37], verifica-se uma relação amorosa entre o professor e a aluna; relação conflituosa, pois resulta da traição daquele a sua esposa e, além disso, pelo fato de Verônica compreender Marcelo como um proletário a serviço da manutenção da classe burguesa ao escrever novelas que reforçam o conservadorismo e o *status quo.* Em oposição, Verônica representa a mudança, ou melhor, a tentativa de transformação social. Ela é uma personagem crente de que a velha e falida organização social deve ser queimada; no entanto, não apresenta alternativas, nenhuma proposta de novas dinâmicas de vida. Nesse enfrentamento, pois nenhuma personagem cede, as consequências subjetivas ficam evidentes. Por exemplo, devido à postura libertária que Verônica procura manter, ela sofre violências do Marcelo e também de seu pai.

A personagem pai de Verônica não aparece no espaço dramático, está posta no espaço não visível do drama e suas condutas são apenas narradas por Verônica. Porém, essas narrativas funcionam como mais um indício de que condutas sociais não condizentes, como a liberdade sexual vivida por Verônica, com a norma social vigente devem ser oprimidas e silenciadas. Assim, mesmo que Verônica não exerça ações para fora do quarto de um apartamento, a expressão dessa personagem por meio de seus discursos e de seus gestos revela uma construção social. Além disso, outras instâncias do drama dialogam com preceitos sociais. Por exemplo, as paredes do apartamento estão decoradas com cartazes que dialogam com o momento histórico-político do final da década de 1960, como "uma bandeira preta com os dizeres: 'Seja realista; peça o impossível'" (Castro, 1989, p. 119), e a música dançada por Verônica remete ao Tropicalismo, "um iê-iê-iê agitadíssimo" (p. 149).

Os aspectos externos adentram o ambiente íntimo. Em *À flor da pele*, percebe-se que os diálogos entre Verônica e Marcelo acontecem e evoluem para o conflito à medida que ambas tentam responder ou negligenciar condutas sociais a respeito do casamento, do comportamento da mulher, da questão financeira e trabalhista. Nesse aspecto, o microcosmo é invadido pelo macrocosmo; o cerceamento entre as quatro paredes não é suficiente para proteger as personagens e, por fim, corrompe a suposta paz que o casal pretendia ter dentro do apartamento.

[37] O texto e a sua montagem de estreia – no Teatro Paiol, direção de Flávio Rangel, interpretação de Perry Salles e Miriam Mehler – são referências e marcam a obra mais reconhecida de Castro. Isso se deve à circunstância de grupo que se consolida (Mostaço, 2016) e à boa condução dramática do texto, repercutindo em diferentes montagens após a do ano de 1969, a de 1971 e outra montagem em 1976. Além do sucesso no palco, o texto foi adaptado para o cinema no ano de 1976, com direção de Francisco Ramalho Jr.

Como se o ato de abrir e de fechar a porta efetuado apenas por Marcelo fosse o momento em que novos encargos sociais adentrassem e gerassem conflitos/disputas entre as personagens.

> Consuelo faz um agudo e surpreendente processo da intelectualidade brasileira moderna. Desse ponto de vista, nenhuma outra obra de nossa dramaturgia vai mais longe na análise da inteligência nacional, descobrindo-a nas suas contradições e nas suas insuficiências. Imagino como a direita, centro e a esquerda devem ter ficado irritados com *À flor da pele* (como aconteceu em *À prova de fogo*) e penso que é de criaturas assim, intratáveis e insubmissas a cânones, que podem nascer as verdades mais duradouras. Precisa ser ouvido e meditado esse violento grito de rebeldia (Magaldi, 2014, p. 109, grifos do autor).

Diferente de *As moças*, *Fala baixo* e *O assalto*, a peça *À flor da pele* antagoniza as personagens Verônica e Marcelo dentro de uma mesma conjuntura. No caso, ambas são apresentadas e desenvolvidas como personagens de ideologia de esquerda, porém, enquanto Verônica opta por transgredir as imposições, apresentando-se anarquista em relação à ordem, Marcelo precisa manter a ordem. Sua crença em outra estrutura de sociedade está fragilizada, isso justifica Verônica apontar as contradições sociais de Marcelo. Esse, por sua vez, quando recupera determinado ânimo de combate, procura mostrar à Verônica o quão sua postura anárquica não soluciona problemas estruturais.

A polaridade evidenciada nas personagens dos dramaturgos da geração de 69 revela que elas falam de si, mas os seus discursos estão impregnados do outro. As ações delas resultam de uma compreensão do contexto no qual estão inseridas. Por isso, o crítico Sábato Magaldi, após intitular esse grupo de dramaturgos, defende a proposta estética utilizada por eles. Para o crítico, Vicente, Assunção, Câmara e Castro não estavam produzindo um teatro do eu para si mesmo, mas um teatro em diálogo com a sociedade. Ocorre que,

> Pelas características de subjetividade da dramaturgia lançada em 1969, chegou-se a escrever que os autores viam o mundo a partir do próprio umbigo. Nada mais injusto do que esse juízo, porque ele omite exatamente a consciência social e política refletida por uma geração que não concordava em pautar-se por fórmulas gastas e mandamentos vazios. Buscou-se uma inscrição no mundo a partir de uma verdade interior. Sem nunca perder de vista o equilíbrio entre o particular e o geral, o indivíduo e a sociedade (Magaldi, 1977, p. 11-12).

O teor confessional e a adoção de perspectivas autobiográficas sustentam ações e diálogos que visam refletir as estruturas políticas da dramaturgia brasileira de 69. É preciso uma oposição ao exaustivo modo de representar uma arte engajada por meio de esquemas conhecidos e comumente repetidos. A geração de 69 surge não para individualizar os debates, mas para propor outro modo de dilatar questões que foram centralizadas pela classe artística –

como a liberdade em oposição à censura – e também por outros setores, principalmente, na segunda metade da década de 1960. O que Magaldi defende e, na sequência, outros críticos passam a rever no grupo de dramaturgos estreantes é a capacidade de abordar o subjetivo à medida que questiona o coletivo.

Toda obra de arte visa a atingir, de alguma maneira, o outro. Sem aprofundar no debate entre a produção da arte pela arte ou a produção de uma arte de tese (Suassuna, 1996), mas pensar na defesa aristotélica a respeito da identificação entre o espectador/leitor e a cena teatral como elemento para a promoção de catarse, é preciso ver que essa identificação ocorre quando a personagem revela diversas camadas para além de um sujeito uno. O que resulta na identificação do leitor com uma dessas camadas da personagem. Nesse sentido, o processo de aproximar o leitor da personagem favorece a compreensão do enredo. O uso de acontecimentos reais[38] e a ênfase na subjetividade das personagens são marcas da "nova dramaturgia", atrelada, ao seu modo, aos debates sociais em pauta.

É possível dizer que não ocorre uma pausa na produção teatral engajada do país, ocorrem alterações no modo de apresentar tal engajamento. O âmbito privado também se revela político. E, na perspectiva de Welington Andrade (2013, p. 245), essa dramaturgia da contracultura "não abandona o espírito crítico, questionando o modelo sobre o qual se ergueu a civilização ocidental: a crença na tradição da cultura, no poder transformador da História e na eficiência da política. Sua mola propulsora é o inconformismo." Assim, apesar de existirem critérios que unificam os quatro dramaturgos, o modo como expressam o espírito crítico em suas obras diverge, naturalmente, devido às escolhas de estilo de cada autor.

Consuelo de Castro, em comparação com Vicente, Assunção e Câmara, é a dramaturga de viés mais político, empregando personagens combativas. Ana Lúcia de Andrade (2008) caracteriza a escrita de Castro como exemplar na história brasileira. Na perspectiva da crítica, a dramaturga opta por duas estruturas que marcaram a época no teatro entre as décadas de 1960 a 1990: a vertente que "privilegiava o engajamento político e a que preferia expressar-se através da experimentação formal" (Andrade, 2008, p. 365). O primeiro ponto reflete o âmbito já discutido: uso temático crítico de acordo com o contexto histórico-social. No que diz respeito à experimentação formal, evidenciam-se proposições diversas na estrutura das obras dramáticas

[38] Dentre as obras da "geração de 69", Isabel Câmara é pontuada como a autora que mais traz elementos biográficos para as personagens, característica iniciada "pelos autores que surgiram em 69, cujos textos (como o de Isabel Câmara, que começava com a transcrição literal de uma carta escrita por sua tia) buscavam fazer da realidade não uma inspiração, mas uma parte integrante do processo artístico.

de Castro a partir de peças escritas no final da década de 1970 e início de 1980, como a marcação de tempo, a extensão dos textos e a caracterização das personagens.

A professora e crítica Ana Lúcia Vieira de Andrade formula as expressões literárias usadas por Consuelo de Castro do seguinte modo:

> Consuelo de Castro, entre o grupo de 69, é a única que opta de maneira clara pelo realismo enquanto forma, não se interessando em aprofundar o uso do lírico em seu teatro. Muito preocupada em tratar ideologicamente os temas que propõe, Consuelo apresenta, em seus primeiros textos, verdadeiros debates a respeito da atuação da esquerda na época (Andrade, 2005, p. 117).

Vieira de Andrade faz menção ao "uso do lírico", baseada nos dois textos de estreia de José Vicente e de Leilah Assunção, que se destaca pelo emprego do monólogo, cuja função é marcar a subjetividade, pelo abandono de uma linguagem objetiva, pelo uso das personagens e dos objetos cênicos como alegorias. Andrade, portanto, estabelece uma comparação deles com as demais dramaturgas de 69. Em contraposição aos autores dessa geração, e curiosamente, pois o lírico foi sua primeira experiência literária, a dramaturga Consuelo de Castro não considera uma vertente lírica para o seu teatro, como o fazem Vicente, Câmara e também Assunção. Para Castro, a linguagem, no primeiro momento de sua dramaturgia, é empregada objetivamente e sem privilegiar os recursos metafóricos.

No âmbito do grupo "nova dramaturgia", Consuelo de Castro opta por uma estética realista e os demais dramaturgos se lançam nas expressões difundidas pela vanguarda moderna, por exemplo, no que tange a uma reconfiguração do discurso interpessoal. Evidentemente, Consuelo de Castro não é a única dramaturga brasileira a adotar a estética realista em suas obras. Anterior à dramaturga, diversas propostas realistas foram apresentadas no teatro brasileiro, mas é Castro, dentre os autores de 1969, quem se destaca no emprego dessa estética. Isso corrobora a abordagem político-social presente nos primeiros textos dramáticos da autora, escritos entre o final da década de 1960 e início dos anos 1970. Porém, não se torna uma vertente negligenciada, posteriormente, por Castro. Pelo contrário, nas obras seguintes, ainda que a abordagem político-social é atenuada em função de diferentes temáticas, verifica-se nas ações e nos diálogos das personagens uma manutenção da estética realista.

Com diálogos encadeados, o alcance do conflito e o desenlace do drama, *À flor da pele* mantêm o "domínio da narrativa" e o ritmo no desvendar do conflito (Magaldi, 1998, p. 251). Dentre as demais peças da "nova dramaturgia", *À flor da pele* é a única que expõe um final objetivo para as personagens, Verônica, frente às tentativas frustradas e incrédula de que seus desejos românticos e profissionais irão se realizar nesse sistema organizacional e financeiro,

opta pela morte; Marcelo, por sua vez, presencia o suicídio e em pânico clama pela amante. São personagens que acumulam demandas sociais e as expurgam como se o sofrimento fosse de um indivíduo e não de todo um sistema. O final do drama é objetivo se comparado às obras da geração de 69 - *O assalto*, *As moças* e *Fala baixo, senão eu grito* -, pois nessas o desfecho fica em aberto, o leitor não obtém a certeza de resolução dos conflitos.

Em *À flor da pele*, os diálogos destrutivos e a pouca esperança na transformação da sociedade levam à morte de Verônica e ao desespero de Marcelo. Bem evidente é o desfecho, sem possibilidade de interpretações diversas. A objetividade na exposição das personagens reflete o estilo realista[39] empregado por Consuelo de Castro em suas obras (Vincenzo, 1992). Desse modo, Castro atrela cada uma das ações, tornando o final coerente com o que as personagens expressam por meio de gestos e de discursos. Verônica é uma personagem com muitos sonhos e desejos, mas no decorrer dos três atos as suas expectativas frustradas apontam para uma única solução: o suicídio. Fecha-se assim, coerentemente, o ciclo da peça, pois no primeiro ato Marcelo relembra o modo como eles se conheceram: logo após a primeira tentativa de suicídio de Verônica.

A "nova dramaturgia" revela uma tentativa em responder a essas demandas do sujeito, expondo aspectos psicológicos que permitem não a caracterizar como datada. Ainda que represente um grupo de autores e de textos alocados em uma época. Esses novos dramaturgos são reconhecidos ainda hoje pela alcunha criada por Sábato Magaldi. Não consideramos, porém, que o grupo de autores estreantes tenha obtido sucesso apenas em decorrência da publicação crítica de Magaldi. Evidentemente, tal publicação foi relevante, pois mostrou ao público e a uma parte dos críticos teatrais a autenticidade que os jovens dramaturgos estavam colocando em cena. No entanto, as obras de Vicente, Câmara, Assunção e Castro se revelam dramaturgias estruturalmente aptas a manter a atenção do público e, ademais, a mostrar o potencial da dramaturgia nacional (Rosenfeld, 1993).

A formulação de grupos articulados em determinadas estéticas e temáticas no teatro brasileiro não é uma prática comum. Tanto que Assunção, Câmara, Vicente e Castro foram

[39] O termo realista, empregado por Consuelo de Castro ao se referir à sua própria obra, não recupera os preceitos estritos da escola literária da segunda metade do século XIX, o Realismo. Quando a autora e demais críticos defendem um teatro realista, recuperamos algumas caracterizações da defesa apresentada por João Roberto Faria (1993). Para ele, o teatro realista no Brasil, com início na segunda metade do século XIX e de tendência francesa, tem duas funções basilares: a naturalidade e o moralismo. O teatro, que começa a ser preterido nos anos de 1800, representa tal qual a sociedade, é o seu fiel espelho, criando a ilusão de uma realidade e que, portanto, o espectador esqueceria que a representação cênica é um teatro. Assim, os preceitos morais presentes nas peças seriam mais facilmente aceitos. Como o teatro realista é encarado como uma arte regeneradora da sociedade, essa colocação se distancia do que Castro acredita para a sua dramaturgia. Por outro lado, a obra de Castro se aproxima da ilusão teatral e da naturalidade da linguagem, traços realistas na obra, mas ela não configura a estética realista do século XIX.

colocadas em conjunto mais por uma imposição crítica do que por uma estratégia organizativa dos dramaturgos. Após a estreia em conjunto, cada autor segue sua própria condução artística. Dentre os quatro autores, Assunção e Consuelo de Castro mantêm certa similaridade temática, pois ambas retratam as diversas condições das mulheres ao longo das décadas de 1970 e 1980 no país. No mais, são dramaturgas de densa produção teatral que se alcança nos anos iniciais do século XXI. Participante desse importante marco formulado em 1969, a produção dramática de Consuelo de Castro não fica restrita a esse período.

# 3. O ESPAÇO DRAMÁTICO NA DRAMATURGIA DE CONSUELO DE CASTRO

## 3.1 Revisitando a crítica de *Urgência e Ruptura* (1989)

> "[...] espacializar o mundo é torná-lo não apenas compreensível, mas também teatralizável."
>
> Anne Ubersfeld (2005, p. 95)

No capítulo intitulado "Violetas e miosótis: a produção de autoria feminina no fim do século XIX e suas estratégias", Ivia Alves (2005), que apresenta ênfase nas autoras baianas, considera a propulsão de mulheres brasileiras escrevendo para o teatro ao longo do século XIX. Apesar disso, as publicações desses textos teatrais tiveram limitadas edições e, por conseguinte, menos acesso a elas, resultando, ainda hoje, nos poucos nomes de mulheres que constituem a dramaturgia brasileira[40]. Fatores como a não inserção social da dramaturga em determinados setores da sociedade e a falta de incentivo à publicação de seus textos, além da permanência deles em acervos privados, corroboram que certos nomes permaneçam em destaque em detrimento de outros. Como os nomes de Maria Ribeiro e de Josefina de Azevedo.

O recorte a partir desses dois nomes, ainda que muito restrito, revela a presença de autoras na historiografia do teatro realista brasileiro. Elas instauram na cena familiar, não que esse seja um caráter de ineditismo ao drama brasileiro, pelo contrário, de *Cancros sociais* e *O voto feminino*, as situações referentes ao período escravagista e ao sufrágio brasileiro. São os conflitos do macrocosmo inseridos no microcosmo. Outra manutenção realista também aparece na forma, por exemplo, a estrutura do *raisonneur*. As personagens Matilde e Barão de Maragogipe são porta-vozes da autora Maria Ribeiro; já em *O voto feminino*, Inês representa essa estrutura. Das dramaturgas do final do século XIX, que conseguimos acesso às obras, registram a simbiose de ambientes: o espaço doméstico prepondera, mas as mulheres começam a ter direito à educação e acesso ao mercado de trabalho, logo, não caberiam se restringir aos acontecimentos de seu contexto imediato.

---

[40] Sabe-se que a presença de certos nomes em livros, índices e catálogos não alcança todas as mulheres que escreveram para o teatro. Todavia, são trabalhos de importante veiculação realizados por pesquisadoras que, por vezes, fazem um exercício de resgatar nomes não pontuados pela crítica hegemônica. Em relação às dramaturgas do século XIX, a professora Valéria Andrade Souto-Maior elabora o *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX* (1996). Na obra, são registrados 48 nomes de autoras do teatro. Vale lembrar que nem todos os nomes listados das autoras contêm as obras literárias escritas por elas ou até mesmo são nomeadas as dramaturgas, mas sem as datas de nascimento/morte e produção.

São autoras que, do espaço da casa, dialogam com os conflitos externos e usam das personagens para ecoarem reivindicações sociais. Posicionamentos progressistas que circulavam na modernidade brasileira do século XIX e eram acatados por determinados setores de mulheres. Do final do século XIX até a segunda metade do século XX, outras formas de fabular dentro de determinado espaço dramático foram utilizadas pelas dramaturgas brasileiras, mas nosso interesse aqui é verificar como Consuelo de Castro responde em suas obras a esses preceitos. Desse modo, nota-se que após um século de publicação entre a obra de Maria Ribeiro e a de Castro, o espaço dramático circunscrito, fechado entre as quatro paredes da casa, ainda é uma alternativa viável para as ações das personagens do século XX.

No ano de 1989, influenciada pela ideia proposta pelo também dramaturgo Jorge Andrade, Consuelo de Castro publica sua primeira coletânea de peças teatrais. Uma "obra quase completa", como define Yan Michalski (1989, p. 20). Composta por oito dramaturgias, por um texto de apresentação da própria autora, por um primoroso resumo e análise escritos por Michalski sobre as peças teatrais, além de prefácios e um panorama crítico, a publicação marca um período de poucos compêndios teatrais lançados no Brasil. Editado pela editora Perspectiva que, segundo Jorge Andrade, é a primeira editora "a levar a sério o nosso teatro" (Castro, 1989, p. 9), o livro desvela para outros setores o nome de Consuelo de Castro, vista como revelação da dramaturgia na década de 1970.

O título da obra segmenta em dois grupos os textos integrantes; os quatro textos iniciais são agrupados no termo "urgência" e os quatro últimos textos dramáticos, no termo "ruptura". De acordo com Consuelo de Castro,

> Urgência é uma seleção de tudo que o que escrevi entre 1968 e 1978, sob a pressa rangente dos nossos fatos, teimando contra o lápis vermelho dos censores, aos quais tenho o maior orgulho de ter ajudado a soterrar de trabalho, dada a abundância da matéria a ser cortada. Rupturas é a triagem do que produzi entre 1978 e 1988, livre ao menos do dito e maldito lápis vermelho – quando mais não seja de sua presença oficial e corpórea (Castro, 1989, p. 10).

Os textos teatrais: *Prova de fogo* (1968), *À flor da pele* (1969), *Caminho de volta* (1974) e *O grande amor de nossas vidas* (1978) compõem a primeira parte da obra. Já a segunda parte é composta por: *Louco circo do desejo* (1983), *Script-tease* (1985), *Aviso prévio* (1987) e *Marcha a ré* (1986). Na época do lançamento de *Urgência e ruptura*, os três últimos títulos eram ainda textos inéditos e estava em cartaz a peça *Ponto limite*, direção de Paulo José, com textos de Clarice Lispector, Marguerite Duras, Ana Cristina César, Consuelo de Castro, Marta

Medeiros e Silvia Plath. No ano de 1989, de acordo com levantamento de dados na hemeroteca brasileira[41], não esteve em cartaz nenhuma peça de autoria integral de Consuelo de Castro.

É fundamental a consideração das notas de jornais da época referente às montagens de textos teatrais para o palco. Assim, é possível verificar o processo de montagem, o tempo que a peça ficou em cartaz em determinada cidade e, por consequência, a adesão do público à representação cênica. Já, a respeito do texto teatral, as críticas publicadas nos jornais, mesmo que tenham por objetivo comentar sobre a montagem cênica, estabelecem, por vezes, caminhos que reverberam no modo de ler e de compreender a dramaturgia textual. No que tange aos textos de Castro, críticos como Sábato Magaldi, Macksen Luiz e Jefferson Del Rios escreveram e publicaram recorrentes considerações sobre. É Yan Michalski, no entanto, quem estabelece o percurso crítico para a análise das peças publicadas em *Urgência e Ruptura* a partir das considerações elaboradas por Castro de sua própria obra.

Nos textos de introdução da coletânea, Castro, a respeito das peças demarcadas ao termo 'ruptura', traça a seguinte explicação:

> Já aí eu me sentia apta a pensar e contar *além* das "urgências nacionais". A ousar traços e formas. Romper Espaço e Tempo. Virar tudo de ponta-cabeça, usando a luz, a coreografia e até a cenografia como pontuações dramáticas, sem o menor temor de me arriscar em terreno desconhecido, me distanciando cada vez mais da fórmula "exposição-desenvolvimento-desenlace" que sempre garante resultados seguros (Castro, 1989, p. 10, grifos da autora).

No trecho anterior, a dramaturga desenvolve os parâmetros que cerceiam as peças agrupadas ao termo 'ruptura'. Para ela, algumas urgências estão apaziguadas, logo, é o momento possível de experimentar outras perspectivas. Nesse sentido, a escolha de Castro passa por modificações na ordem da forma, ao desestruturar configurações de espaço e tempo. Os preceitos de expor uma ação, desenvolvê-la e conclui-la, não funcionam para a nova proposta de sua escrita dramatúrgica, pois era o momento de se desvencilhar de fórmulas que garantissem resultados seguros. A autora se arrisca nas estruturas em que a luz cênica, a coreografia e a cenografia funcionam como pontuações dramáticas, compreendendo as peças de "ruptura" como mudanças formais.

Por outro lado, o crítico Yan Michalski estabelece uma distinção entre as peças "urgentes" e de "rupturas" em uma perspectiva do conteúdo. Para ele, a distinção entre os dois

[41] A pesquisa realizada no site da Hemeroteca Digital teve a seguinte busca – período: 1980-1989; local (todos); periódico (todos); pesquisar: "Consuelo de Castro". Nesse período, os periódicos mostram a temporada, no início da década, de encenação do texto "A corrente", com dramaturgia coletiva de Jorge Andrade, Consuelo de Castro e Lauro César Muniz.

grupos de peças está na temática abordada. Porém, antes de especificarmos as considerações desse crítico e ensaísta polaco-brasileiro, é preciso pontuar a relação entre ele e Consuelo de Castro. Após a apresentação de *À flor da pele* no teatro carioca Santa Rosa, Michalski escreve uma crítica que desperta o interesse da dramaturga, isso leva Castro a entrar em contato com o crítico, iniciando um vínculo profícuo. Da parte de ambos havia o interesse em receber pareceres do outro; tanto Castro encaminhava suas peças para Michalski ler antes da publicação quanto este enviava suas críticas para obter uma percepção da autora.

Desse modo, a partir de uma relação profissional, Castro e Michalski desenvolvem uma amizade. O processo de intercâmbio referente aos escritos não cessa e, por isso, leva-nos a refletir a respeito das contribuições desse para os textos dramáticos. Mesmo que não seja um movimento unilateral de retribuições críticas, torna-se considerável pensarmos as influências que resultam na obra analisada devido à proximidade entre o crítico e a autora. Como o trabalho de crítico teatral não está pautado no idealismo e, por correspondência, está pautado em uma imparcialidade, a longeva amizade entre Michalski e Castro revela, por outro lado, uma postura parcial, mas sem negligenciar um embasamento analítico. Tal desafio é comentado por Michalski nas seguintes palavras:

> Como fazer para que a reflexão sobre a obra não seja deturpada pela interferência de elementos oriundos da familiaridade que se tem com a pessoa que criou essa obra? Ou então, como fazer para aproveitar legitimamente esses elementos para tentar jogar uma luz mais esclarecedora sobre a obra? (Michalski, 1989, p. 14).

Ao estabelecermos uma postura analítica frente a determinada obra artística, as experiências e conhecimentos do sujeito são a base para o desenvolvimento da crítica. Não é possível desconsiderar os aspectos e as escolhas políticas daquele que estabelece determinado juízo sobre uma obra. Tanto é que, a partir desses questionamentos, Michalski utiliza as vivências pessoais e o currículo de Consuelo de Castro, a fim de delinear o processo de escrita das primeiras peças teatrais da dramaturga, por um viés biográfico. O crítico, portanto, aproveita-se do fato de conhecer pessoalmente Castro para explicar certas configurações presentes nos dramas.

Ressaltar, em 1989, características pessoais da autora em paralelo com ações de suas personagens é uma defesa que acaba reverberando na leitura de outros críticos. É preciso lembrar que Magaldi, em crítica publicada no *Jornal da Tarde*, já realizara a aproximação entre as experiências pessoais e as primeiras obras do grupo intitulado ‘nova dramaturgia’. Na apresentação de Michalski ao compêndio *Urgência e ruptura*, o crítico expande a leitura biográfica também às peças *Prova de fogo* e *Caminho de volta*. Contudo, a respeito da última

peça "urgente", *O grande amor de nossas vidas*, Michalski pondera, "é a primeira na qual Consuelo de Castro não se coloca diretamente em cena, a primeira em que ela fala de episódios que não viveu, e de gente que não faz parte da sua intimidade cotidiana" (Castro, 1989, p. 16). Esse entrelaçamento, vida e obra, caracteriza mais fortemente os três primeiros textos da coletânea, apesar da autora defender o não critério autobiográfico em seus textos (Castro, 2006).

Ainda a respeito da publicação de *Urgência e ruptura*, o filósofo e escritor, Leandro Konder, permanece em estrutura semelhante de análise: as três primeiras peças se aproximam das vivências biográficas da autora. Em reportagem para o jornal *Tribuna da Imprensa*, Konder defende a importância de uma mulher ocupar o lugar de dramaturga brasileira e, na sequência, resume o enredo das oito peças. O filósofo brasileiro destaca de cada uma os conflitos e as questões existenciais nelas discutidas, evidenciando as personagens e as ações. O resumo crítico de Konder às obras editadas em *Urgência e ruptura* é a de que

> Consuelo não pretende resolver no palco os problemas humanos que surgem na história e na vida. Para a nossa dramaturga, o importante é pôr em cena as questões, os impasses, as escolhas humanas, denunciando sempre as forças que cerceiam a liberdade dos seres humanos, as mistificações que nos impedem de compreender a natureza dos desafios que temos de enfrentar. O teatro de Consuelo não é didático: é estimulante e provocativo, no melhor sentido que essas palavras podem ter (Konder, 1990, p. 1).

Para Konder, as oito dramaturgias publicadas não visam à resolução dos problemas humanos, elas provocam ao colocarem em cena os impasses históricos. Todavia, é importante compreendermos que o ato de provocar se distingue entre as peças, principalmente, distingue-se entre as obras dos dois diferentes grupos: 'urgentes' e as 'rupturas', pois, como já visto, são grupos com recortes distintos em relação à época da publicação e, por correlação, de contexto. Enquanto as peças "urgentes" provocam as condutas sociais e econômicas impostas durante a ditadura militar, as peças de "ruptura" provocam as circunstâncias e impasses dos sujeitos. Enfatiza-se nesse grupo as relações conjugais e questões existenciais.

Consuelo de Castro esclarece os pressupostos de divisão dos dois grupos de peças, e Yan Michalski também o faz. Diferentemente, a ordenação feita pelo crítico é mais extensa e detalhada; ele inicia destacando o princípio da vida de Castro, o período de sua formação na USP e na sequência estipula a participação da autora no movimento estudantil atrelado à primeira peça escrita: *Prova de fogo.*

> Em cima do laço, como uma crise de vômito, escreverá a sua primeira peça, *Prova de fogo*. E viverá na pele as primeiras consequências do AI-5, decretado dois meses e pouco depois da 'batalha' da Maria Antônia: *Prova de fogo* será imediatamente proibida pela censura (Michalski, 1989, p. 15).

Após essa primeira empreitada no texto teatral, Castro permanece no circuito dos realizadores das artes da cena e meses depois escreve sua segunda peça, a primeira a ser encenada nos palcos: *À flor da pele*. A repercussão dessa obra é maior, comparada a anterior, e faz com que críticos e público deem mais atenção à nova dramaturga. Na perspectiva de Michalski, essas duas peças iniciais estão atreladas às vivências pessoais da autora: "A experiência retratada em *À flor da pele* é radicalmente diferente daquela descrita em *Prova de fogo*; mas não é menos crucialmente pessoal do que esta, nem incompatível com ela" (Michalski, 1989, p. 15).

No texto de apresentação do compêndio de 1989, Michalski não descreve de forma detida essas duas primeiras obras, mas a respeito da terceira, ele acrescenta uma distinção às anteriores: a saída de Castro do meio estudantil para o mercado de trabalho. Após alguns anos trabalhando como publicitária, Castro escreve *Caminho de volta*. Como o texto teatral se desenvolve em uma agência publicitária, críticos enfatizam o contexto pessoal da autora. Além dele, a dramaturga explora os conflitos de interesse revelados nas personagens em paralelo aos esquemas econômicos instaurados no período do governo ditatorial. O enredo não é detalhado por Michalski, porém o crítico resume a obra de modo que justifique o porquê de ela estar no grupo intitulado "urgentes".

> Mais uma vez, a vivência pessoal servirá, de modo muito direto, de matéria-prima temática para a elaboração de uma peça, *Caminho de volta*. Mas uma certa perda de inocência adquirida no seu dia-a-dia de publicitária continuará amargamente infiltrada em grande parte de sua obra futura, sob forma de constantes conflitos entre impulsos de idealismo e manifestações de desencanto e descrença nas possibilidades de vitória das inclinações generosas do ser humano sobre os esquemas armados pela hipocrisia, pela corrupção e pela ausência de escrúpulos (Michalski, 1989, p. 16).

Interessante compreender o contexto de criação dessa dramaturgia e ainda como determinada postura, dos avanços pelo idealismo abafados pela hipocrisia e pela corrupção, usada em *Caminho de volta* repercute também nas obras seguintes.

A respeito da quarta e última peça, *O grande amor de nossas vidas*, Michalski entende ser a primeira manifestação dramática de Castro que se distancia dos aspectos biográficos. No entanto, mesmo que a escolha seja por um grupo de personagens vivendo em uma violenta miséria, classe social diferente daquelas até então retratadas e expostas ao leitor de Consuelo de Castro, o crítico considera que as escolhas políticas e pessoais da dramaturga corroboram a consolidação de um olhar perspicaz para abordar em seus textos teatrais essas demandas diferentes ao contexto da dramaturga.

> Se ela não se sentisse pessoalmente sufocada pelas pressões do autoritarismo de que tantas vezes, e sob tantas formas, foi vítima, dificilmente teria sido capaz de criar, com tamanha verdade como o fez, a patética figura do patriarca que se investe na função de ditador de uma família de pequeníssima classe média (Michalski, 1989, p. 16-17).

A censura, a violência e a miséria econômica são instâncias presentes nessa peça teatral, dialogando com o contexto brasileiro, do final da década de 1970. E com o fim do decreto do AI-5, em 13 de outubro de 1978, os mecanismos de censura e de perseguição àqueles que se manifestassem contrários ao regime ditatorial militar são amenizados. É possível, portanto, escrever sem tantas amarras. Logo, devido ao fato de a situação política institucional exigir um posicionamento, e a dramaturga escolher utilizar seu teatro para manifestar o posicionamento contrário ao regime, quando algumas instâncias desse período são minimizadas, a autora se sente minimamente livre para traçar outras abordagens em seu teatro. Michalski extrapola essa consideração ao dizer que Castro poderia se dar ao luxo de alterar "os esquemas de escrita até então adotados, para investigar, sem a mesma conotação de compromisso político-ético, outros caminhos de criação, fossem eles temáticos ou formais" (Michalski, 1989, p. 17).

A afirmação anterior revela que as quatro primeiras obras possuem um viés político-ético, ou seja, o resumo elaborado pelo crítico enfatiza delas as temáticas. Por outro lado, ao pontuar a respeito dos novos caminhos de elaboração literária para o teatro, Michalski considera que eles possam expressar inovações não apenas no aspecto temático, mas também no aspecto da forma. Dentre o qual, o espaço é lido como um aspecto. Antes, porém, de ponderarmos estritamente o espaço como forma, mantemo-nos nas considerações amplas do crítico polaco-brasileiro.

Ainda no texto de apresentação, a respeito de *Louco circo do desejo,* o crítico ressalta ser uma peça de casal, mas, diferente de *À flor da pele,* vem à tona o conflito amoroso e sexual, e não as implicações opressivas de classe e de violência do Estado da primeira publicação. Para Michalski (1989, p. 17-18), em *Louco circo do desejo*, Castro se ocupa

> de um *encontro*: ela flagra as dores e as dificuldades do relacionamento amoroso – no caso, entre uma vulnerável jovem *strip-teaser* e um não menos vulnerável próspero empresário de meia idade – no próprio momento em que essas dores e essas dificuldades se produzem.

A peça introdutória do segundo grupo revela o princípio de um momento não mais afoito à política e à resistência. Os embates causados pela ditadura não eram mais tão "urgentes", podia-se respirar com mais calma. Configura-se a possibilidade de colocar em cena discussões sobre a liberdade sexual e as desigualdades de gênero, como aparece em *Louco circo do desejo*.

Na sequência, a sexta peça de Consuelo de Castro, *Script-tease*, coloca em primeiro plano a sexualidade (Michalski, 1989) em articulação com os conflitos de trabalho da personagem Verônica. Na perspectiva do crítico é uma peça autobiográfica pelo fato de Castro recuperar a personagem Verônica, de *À flor da pele*, com apenas vinte anos de idade, em diálogo com a Verônica, na faixa etária dos quarenta anos. As personagens debatem e validam ou não as escolhas e os desejos da vida que por vezes não se concretizam. Para Michalski, o texto dramático explora

> um aprofundamento, uma lucidez, uma auto-exigência que superam tudo o que Consuelo havia até então escrito a partir da matéria-prima fornecida pela sua própria existência. Essa opção narrativa manipula, pela primeira vez, a estrutura fragmentada, e o desdobramento da ação em vários planos de tempo e de consciência (Michalski, 1989, p. 18).

A divisão das oito peças em dois grupos, defendida tanto por Castro quanto por Michalski, é uma escolha não revista e ainda não alterada, mas é interessante perceber no texto de apresentação que o crítico estipula certas ressalvas. Para ele, *Script-tease* é a peça que marca a maturidade textual de Castro; a partir desse texto teatral, inicia-se novo ciclo, no qual a artista precisará de "novos alimentos" e "novos meios expressivos". As ressalvas que evidenciamos estão no fato de, ao analisar *Louco circo do desejo*, Michalski apontar nela o advento de novas demandas simbólicas e de novas estruturas alegóricas. Porém, contraditoriamente, ele considera essas novas expressões somente a partir de *Script-tease*.

Não deslegitimamos o aval de defesa sobre o início de novos conteúdos e, principalmente, de novas estruturas. Apesar de Michalski compreender como retrocesso a retomada temática de uma inspiração autobiográfica em *Script-tease*, ele defende, em contrapartida, uma evidente desestruturação na forma. No entanto, para além de pensar uma ruptura como o nome está posto, compreendemos um processo gradual que no decorrer das quatro dramaturgias finais da obra *Urgência e ruptura* opera nas alterações das formas do espaço dramático. Se no primeiro grupo de peças, o espaço dramático é realista e demarcado objetivamente, ao longo das peças "rupturas", o espaço dramático é simbólico e demarcado abstratamente.

Porém, antes de aprofundarmos nessa defesa cabe evidenciar as colocações do crítico sobre as duas últimas peças teatrais – *Aviso prévio* e *Marcha ré*. Mesmo que Michalski ressalte brevemente as instâncias estruturais que se modificam ao longo das obras, como a concepção de personagem, de tempo e espaço, a principal ênfase feita pelo crítico ainda é a respeito das alterações em nível de conteúdo.

Dentre as obras até então mencionadas, *Aviso prévio* é a primeira que uma das personagens não possui nome próprio, a personagem é apenas intitulada como Ela. A segunda é nomeada Oz. Na concepção do crítico, esse emprego coaduna com o estilo repetido na época por outros dramaturgos: minimizar a personagem para trazer à tona as figuras arquetípicas[42]. O preceito, no entanto, destacado por Michalski é sobre o enredo, para ele *Aviso prévio* é um

> universo atemporal no qual se joga o grande jogo da vida e da morte, e do convívio entre seres humanos que preenche a vida enquanto a morte não vem. É assim que Ela e Oz desdobram-se sucessivamente em diversos tipos de parelhas que exemplificam diferentes facetas desse jogo: patrão e empregada, marido e mulher, mãe e filho, dois internos de um asilo de loucos, psiquiatra e paciente, Jesus e Maria e, na patética cena final, a Morte e a sua próxima vítima (Michalski, 1989, p. 19).

Após demarcar com mais detalhes o enredo da peça, o crítico suscita as desestruturações a respeito da ação, da personagem e, além disso, ressalta que essa peça permite antever uma nova conceituação do espaço cênico, da cenografia e dos objetos. Claro é que ao usar tais termos, recuperamos a instância de representação teatral, principalmente, ao empregar léxicos como: 'espaço cênico' e 'cenografia'. Todavia, o fato de o espaço cênico sofrer alteração demonstra que a escrita dramática de Consuelo de Castro traz marcas referentes à cenografia e aos objetos, isto é, ao espaço dramático. Como exemplo, as rubricas de *Aviso prévio*, em comparação com as demais obras, expressam informações mais detalhadas quanto à estrutura do espaço.

A última peça de *Urgência e ruptura*, intitulada *Marcha ré*, expressa completo distanciamento em relação às primeiras obras. O que aparece até no modo como Michalski pondera sobre a peça, pois ele inicia sua consideração abordando a forma. As extensas rubricas, que pontuam a respeito da coreografia, do gesto e da iluminação, desajustam-se da forma dramatúrgica preponderante. Na sequência, o crítico delibera sobre o conteúdo da peça, ressaltando objetivamente a relação que se estabelece entre a nova configuração espacial e a fábula.

> Aqui, o movimento da *despsicologização* dos personagens é levado às últimas consequências, na medida em que Consuelo cria dois universos paralelos: um mítico, representado por uma versão alucinadamente livre do mito de Orfeu e Eurídice, temperado com ingredientes de outros mitos da Antiguidade grega, e outro, realista e coloquial, protagonizado por uma Eurídice dona-de-casa de um subúrbio de São Paulo; e faz com que estes dois universos se interpenetrem progressivamente (Michalski, 1989, p. 20, grifo do autor).

[42] De acordo com o *Dicionário de teatro* (2008, p. 24), de Patrice Pavis, arquétipo é um termo advindo da psicologia junguiana. No âmbito da crítica literária, no estudo tipológico das personagens dramáticas, "o interesse de tais personagens é ultrapassar amplamente o estrito âmbito de suas situações particulares segundo os diferentes dramaturgos para elevar-se a um modelo arcaico universal. O arquétipo seria portanto um tipo de personagem particularmente genérico recursivo dentro de uma obra, uma época ou dentro de todas as literaturas e mitologias".

O resumo da fábula reforça principalmente o critério das personagens que, no caso, estão decompostas. Não respondem a uma coerência do início ao fim da dramaturgia, pelo contrário, as personagens assumem diferentes facetas e representações. Esses dois universos que segmentam a personagem Eurídice viabilizam a decomposição do espaço dramático também, sendo a peça que mais torna o espaço uma concepção abstrata. Após resumir as oito dramaturgias, Yan Michalski defende que a disposição sequencial delas demonstra uma linha ascendente; não na ideia de operar um juízo de que as melhores peças de Castro estão expostas ao final, mas de que após *Marcha ré* não é possível prever o que será escrito, quais estruturas serão desajustadas.

No texto de apresentação da obra integral escrito por Castro, ela delimita uma distinção entre "urgência" e "ruptura" pelo viés do conteúdo e da forma. Diferentemente, Yan Michalski enfatiza o conteúdo ao descrever as fábulas das quatro peças iniciais e, a partir somente do conjunto "rupturas", marcar as instâncias estruturais. A elas, o crítico atribui novas ponderações, de ordens simbólicas e alegóricas. Assim, mostramos que o debate efetivamente feito pelo crítico se baseou nos conteúdos, pontuando minimamente mudanças na forma, ao trazer nuances simbólicas, a partir de *Louco circo do desejo*. Por outro lado, ele não esclarece com precisão se as estruturas dramáticas nos textos de Consuelo de Castro começam a ser revistas em *Louco circo* ou em *Script-tease*.

Além disso, o crítico defende uma ascensão entre as peças, o que nos possibilita discutir o emprego do termo "ruptura" na publicação, pois se é um processo gradativo: a alteração de estruturas consolidadas dramaticamente para estruturas mais simbólicas, não é um rompimento abrupto, mas sim um processo. Pelo fato de Michalski defender em alguns momentos o uso de estruturas dramáticas abstratas nos textos finais do compêndio, como a dissolução do tempo, das personagens e da ação, nosso papel é delimitar a análise dessa ascensão apenas no que consiste ao espaço dramático. Assim como, aos objetos presentes na constituição desse espaço. Concordamos, entretanto, com a caracterização suscitada pelo crítico a respeito de uma ascensão estrutural que perpassa as reticências finais do último texto *Marcha ré*.

Yan Michalski acentua um princípio de alteração na forma das peças de Consuelo de Castro: uma modificação sugerida em *Louco circo do desejo*, uma distinção mais acentuada em *Aviso prévio* e uma modificação estrutural em *Marcha ré*. Isto é, a defesa de uma ascensão entre as peças da segunda parte do livro. Contudo, o crítico debate de modo mínimo esses aspectos formais, privilegiando, por outro lado, os conteúdos de cada uma das oito peças teatrais. Nesse sentido, a ruptura defendida pelo crítico ocorre em nível temático, mas em nível estrutural as

alterações são progressivas. E no que tange ao espaço dramático, a dissolução das quatro paredes que cerceiam os espaços nos dramas ocorre gradualmente.

Ao nosso ver, o uso que Consuelo de Castro faz do espaço dramático em suas obras teatrais está relacionado às fábulas e, também, ao contexto histórico de escrita das peças. Assim, no que tange ao espaço dramático, as peças intituladas de "urgências" apresentam determinada configuração de espaço, e as peças intituladas de "rupturas", uma configuração distinta dessa primeira. Para refletirmos a respeito desse espaço, nossa análise se pauta nos preceitos que Castro e Michalski esclarecem: a urgência de uma reflexão política e a possibilidade de romper com esses discursos urgentes.

Nesse sentido, as peças atreladas a uma reflexão política foram escritas em um período no qual, segundo Consuelo de Castro, eticamente, não era viável escolher um caminho temático que não fosse o de contestar, dentro do possível, a violência arbitrária e as censuras da ditadura militar. Não existia outra possibilidade além de abordar as situações urgentes. Em paralelo, não existia outra possibilidade às personagens para além do espaço dramático restrito às quatro paredes. As personagens das quatro primeiras peças não estão em diálogo direto com os desmandos ditatoriais, exceto as personagens de *Prova de fogo*, mas sofrem, ainda assim, o agravamento de uma sociedade opressora, punitiva, omissa.

Por não ter como se distanciar do contexto que orbitava as primeiras peças escritas por Consuelo de Castro, as personagens nelas representadas também expressam a não possibilidade de transpor esse contexto. São, portanto, personagens que permanecem restritas a um local, a um espaço dramático. Assim, para evidenciar essa proposição, retoma-se a análise das obras a partir do livro *Urgência e ruptura*, mas agora a ênfase está no texto literário, mais precisamente, nas primeiras marcas estruturais de espaço dramático. Como todas as obras usam de uma rubrica inicial, valemo-nos desses primeiros trechos para depreender a disposição do espaço.

A peça de abertura do compilado é *Prova de fogo*. Segmentada em três quadros, a dramaturgia apresenta extensas rubricas ao longo de todos eles, no entanto, a primeira rubrica é a mais detalhada. O tempo de duração da ação não é especificado, mas é perceptível que se passem semanas até o desfecho, no caso, a desocupação do prédio provocada pela polícia – de forma brutal, matando uma das alunas que ocupava a Faculdade. Quanto ao espaço, ele é único, embora haja disposição e movimentação das personagens entre os cômodos do prédio. Caracteriza-se a importância dada à estrutura espacial, pois é descrita detalhadamente em uma folha separada da sequência de personagens. Cabe ainda acrescentar, após a primeira descrição do espaço, as demais rubricas que o indicam estão sinalizadas entre parênteses. A diferença na marcação textual ocorre para funcionar como possível sinalização a ser usada na montagem

cênica. Porém, como é um trecho reproduzido na edição verbal, o seguinte fragmento corrobora nosso estudo.

> Cenário
> Quatro andares
> 1º - Sala do Grêmio. Enormes faixas com dizeres alusivos ao governo, pregadas por todos os cantos, cartazes de Che, Mao, Fidel etc. Nas paredes, pichações enormes, caricaturas, papéis pelo chão. Aparência de anarquia e agitação permanentes. Apenas uma mesa enorme no centro e algumas cadeiras espalhadas.
> 2º - Ligado ao primeiro praticável por uma pequena escada. O praticável está dividido em duas áreas. Uma seria a sala de Congregação. Nas paredes, quadros empoeirados, antigos, com figuras de velhos catedráticos, nobres e sérios. Uma mesa barroca e duas cadeiras altas, antigas. Tudo compõe uma aparência nobre. No entanto algumas figuras de catedráticos trazem bigodes pintados e uma velha bandeira vermelha cobre a mesa barroca. No chão há travesseiros imundos, cobertores acolchoados, tudo na mais absoluta desordem e sujeira.
> A segunda divisão seria uma sala de aula. Um quadro negro, com dizeres anunciando uma assembléia-geral para o dia *x*, algumas caricaturas de políticos. Cadeiras enfileiradas. Livros espalhados. Um violão. À esquerda desta sala há uma espécie de varanda.
> 3º - É a cozinha: pratos empilhados, latas de mantimentos, um balcão improvisado, onde os estudantes pegam seus pratos de comida ou café etc. Há também cadeiras espalhadas pela cozinha. Uma faixa sobre o balcão: "COMA O ESTRITAMENTE NECESSÁRIO. RESPEITE O ESTÔMAGO DE SEU CAMARADA. TEMOS POUCOS MANTIMENTOS. OBRIGADO".
> 4º - O telhado. Uma plataforma recoberta de telhas velhas. Uma espécie de caixa-d'água, que serve de entreposto para os estudantes em sua vigília noturna. Ali vêem-se empilhadas dezenas de garrafas de bombas *molotov*, uma caixa com os dizeres: "CUIDADO, EXPLOSIVOS". Algumas poucas armas de fogo. Cobertores e travesseiros espalhados.
> NOTA: O teatro todo, inclusive as paredes da própria platéia, poderiam estar repletas de cartazes, desenhos, faixas etc. O clima deve ser de total agitação (Castro, 1989, p. 27-28, grifos da autora).

O prédio da Faculdade onde ocorre a ação é segmentado em quatro andares, e todos eles são apresentados detalhadamente. A dramaturga evidencia os objetos componentes de cada um dos ambientes de modo a reforçar que tal local está sendo ocupado por estudantes universitários. A cozinha, por exemplo, é um espaço compartilhado, além de mantido e organizado pelos próprios estudantes, como é possível depreender a partir da faixa informativa sobre o balcão. Já na parte do telhado, bombas molotovs e armas de fogo são abrigadas, o que veicula ao leitor se tratar de uma ocupação estudantil de luta. E ainda, o posicionamento político deles fica evidente com os cartazes representando figuras como Che Guevara e Fidel Castro.

A fábula está cerceada em um prédio universitário, especificamente, as ações acontecem na sala do grêmio, na sala de aula, na cozinha e no telhado. Ou seja, os estudantes vivenciam esse embate, como se fosse um espaço de trincheira, dentro de um local envolto por paredes e telhado. Todas as personagens em ação no espaço dramático são jovens estudantes, ao todo são treze personagens participantes da ocupação. Com isso, destaca-se o fato de que os quatro ambientes mencionados, além de todos os objetos caracterizando o local, estão sempre

preenchidos com muitas personagens. O que não significa a ocorrência simultânea das ações, mas sim o destaque ao movimento estudantil e, portanto, há cenas significativas de assembleias, reuniões e confecção de materiais para os atos.

Nessas cenas, é comum que um grupo de estudantes esteja agindo em determinado espaço, e não apenas uma personagem em ação no espaço dramático. O coletivo é empregado, sendo uma das poucas peças de Castro com muitas personagens, dentro de um espaço circunscrito. Nele as personagens discutem, organizam-se e se encaminham para as ruas. Por outro lado, essa peça marca também a dualidade das personagens, pois elas não vivenciam apenas as práticas da militância; as contradições do sujeito aparecem, há fragilidades nas amizades, as relações amorosas também são colocadas em cena. O âmbito político e o âmbito subjetivo estão nas personagens, e ambas as polaridades são expressas no espaço prédio. Ao saírem da Faculdade para as mobilizações nas ruas, o que acontece nesse espaço social e externo é apenas mencionado ou narrado no retorno das personagens para o prédio.

A alusão ao fato de estarem presos como imposição não está em primeiro plano, pois fica mais evidente, ao longo do drama, a ocupação como uma escolha política. No final do terceiro quadro, o embate entre os estudantes e os policiais é mais violento, momento que reforça a subjugação ao espaço, no sentido de que a presença dos estudantes no prédio universitário visa proteger esse local público ao mesmo tempo em que os estudantes estão ali protegidos e usam o espaço para a contínua mobilização. Os quatro andares da faculdade mobilizam e possibilitam a organização/atuação dos estudantes, uma atuação política que ocorre, efetivamente, fora dos muros da faculdade.

Na peça *À flor da pele*, o cenário demarcado inicialmente é mais breve, porém emprega, assim como o primeiro texto, objetos que configuram o espaço dramático.

> CENÁRIO
> *Sala única de um apartamento. Móveis modernos e simples. Há uma aparência de completo desleixo. Quadros fora do lugar, garrafas empilhadas no chão, etc. Uma estante de livros. Uma vitrola. Acima da estante aglomeram-se posters coloridos, uma bandeira preta com os dizeres: "Seja realista; peça o impossível". A direita, um sofá-cama aberto, com lençóis em desalinho. No centro do ambiente, uma mesa e duas cadeiras. Sobre a mesa há uma máquina de escrever, cinzeiros, jornais, livros, copos, uma caveira, tudo na mais perfeita desordem. À esquerda, um armário cheio de roupas de uso próprio e roupas de cena* (Castro, 1989, p. 119).

Observamos que o cenário a compor os três atos da peça é uma "sala única". Ou seja, toda a fábula entre Verônica e Marcelo transcorre nessa sala de apartamento, transcorre entre quatro paredes. Os objetos e a descrição pormenorizada personificam o local como um ambiente caótico, mas o fato de pontuar os livros, uma máquina de escrever, uma bandeira com os dizeres

que remetem ao movimento estudantil – as revoltas iniciadas na França de 1968 – recorta certa especificidade nas características das personagens que irão agir nesse espaço dramático. Por outro lado, há garrafas, uma vitrola, cinzeiros, posters coloridos. Ou seja, duas instâncias de objetos: uma que sinaliza ações voltadas à leitura e à escrita, a segunda, demarca certos vícios como beber e fumar. O fato de ser um ambiente desorganizado mescla essas duas categorias.

O espaço único e com muitos objetos favorece a desordem; é como se as personagens alocadas nesse ambiente não se preocupassem em organizá-lo, em tornar o espaço convidativo e prazeroso. Além disso, ao longo da fábula, percebemos que o apartamento funciona como um local de encontro dos amantes; uma vivência contínua da personagem Verônica, mas que apenas recebe visitas de Marcelo. Assim, o fato de a sala do apartamento ser usada para as relações sexuais das personagens coloca em segundo patamar a função de uma moradia funcional no intuito de preparação ao trabalho, ao estudo e às demais dinâmicas da vida. Negligenciando a ordem. Contudo, essa aparente estagnação no modo de ocupar o espaço da sala se altera ao longo do primeiro ato com a chegada de Marcelo.

Os instantes iniciais da cena marcam apenas Verônica, mas o som do carro de Marcelo é motivo para gerar o pavor que a primeira personagem expressa. A entrada de Marcelo traz uma situação que mudará o modo como o casal irá vivenciar o espaço, e Verônica sabe disso, porquanto, mostra-se apreensiva. Do exterior, Marcelo adentra a sala do apartamento para questionar o que Verônica foi fazer na casa dele, qual contato ela estabeleceu com sua família. A instauração do conflito inicial está posta, na sequência, deflagram-se problemas pessoais das personagens que serão resolvidos, ou não, circunscritos à sala do apartamento. No caso, Marcelo é quem faz o movimento de saída e de retorno para o espaço dramático da sala; Verônica, por sua vez, permanece entre as quatro paredes nos dois primeiros atos. Ensaia uma saída ao final do segundo, mas é impedida por Marcelo, e, por fim, no início do último ato, Verônica está fora do apartamento, mas retorna a ele, deflagrando as ações finais.

A terceira peça, *Caminho de volta*, emprega a descrição mais objetiva do espaço em relação às outras peças da coletânea. A estrutura marca como "CENÁRIO Sala de criação de uma agência de publicidade. Asséptica. Linhas retas. Modernidade absoluta" (Castro, 1989, p. 185). Porém, apesar dessa descrição mais objetiva, o início de cada um dos três atos apresenta rubricas minimamente desenvolvidas que sinalizam o espaço dramático para alocar as ações das personagens. Por meio das rubricas internas e externas do texto, percebemos os gestos realizados por elas, esses movimentos gestuais delimitam a existência de divisórias, de segmentos do escritório, que circunscrevem as ações das personagens. Essas divisórias ainda reforçam o critério opressivo que Marisa, Cabecinha e as demais sofrem como empregadas de

uma agência. Com relação, inicialmente, à marcação do cenário, o primeiro termo é "sala", mas não de um local doméstico, e sim trabalhista. Vejamos que após enfatizar um ambiente estudantil e do lar, o terceiro espaço utilizado por Castro é trabalhista: agência publicitária.

Como as duas peças anteriores, em *Caminho de volta* as personagens ficam imersas em um único espaço dramático. As cinco personagens alocadas entre as paredes retas e modernas do escritório que apresenta algumas divisórias. Elas segmentam o laboratório fotográfico e/ou laboratório de criação; todavia, como não são paredes, não separam as personagens, apenas distinguem as diferentes atividades que cada empregado opera. A única personagem que não trabalha no local é o patrão da empresa, Dr. Gomes. Porém, no momento em que ele chega ao escritório é para encaminhar péssimas notícias, como a falência da agência.

As demais personagens, principalmente Cabecinha e Marisa, são as que passam todos os três atos dentro do escritório. As menções e efetiva saída desse local, que se mostra opressivo ao longo da fábula, são realizadas pelas personagens Nandinho QI e Nildo, mas são personagens que sempre fazem o retorno ao espaço dramático da sala. Esse aspecto é interessante para pensarmos a análise do título,[43] pois todas as quatro personagens, exceto o patrão, revelam por meio de suas falas um trajeto percorrido na vida, seja no âmbito trabalhista, social, amoroso, mas que em algum momento e em diferentes níveis, elas precisaram realizar um percurso de volta. Esse regresso do sujeito dialoga com o regresso da nação[44] na época de lançamento da peça teatral em 1974.

A última peça enquadrada no termo "urgência" é intitulada *O grande amor de nossas vidas*. A obra não emprega, tal como as demais, um espaço destinado à descrição do cenário; a ênfase nessa peça está na exposição/descrição das personagens. No entanto, os dois atos se utilizam de rubricas, revelando o espaço dramático intercalado com as ações das personagens. Esse espaço é também uma sala, e as personagens circunscritas ao único ambiente representam uma família, os pais e três filhos. O que interessa perceber é a composição desse espaço à medida que os embates entre as personagens se elevam. Ao nosso ver, o espaço dramático que restringe esse grupo familiar exacerba as práticas de violências entre eles[45].

A exposição a respeito do texto *O grande amor de nossas vidas* está mais curta devido à falta de um suporte inicial preciso em relação ao cenário escrito pela autora, tal como nas três

[43] Debate a respeito do título *Caminho de volta* será pormenorizado no subcapítulo 3.3 da tese.
[44] Estabelecemos um paralelo entre o título e o contexto histórico de escrita da peça. A dramaturga Consuelo de Castro escreve esse texto embasada nas pretensões do "milagre econômico" implementado no Brasil, mas que gerou regressos ao invés de avanços. Tal debate será feito no terceiro capítulo da tese.
[45] O emprego de um espaço dramático a cercear uma família aprofunda os embates violentos entre eles. Essa discussão será feita no capítulo quatro.

peças anteriores. Todavia, as marcações estruturais de espaço que aparecem no decorrer dessa dramaturgia favorecem estreitar semelhanças com as três primeiras obras debatidas. A casa, o espaço íntimo, é o espaço que Castro constrói e da qual a família da personagem Galvão não sai, não rompe o limite da porta. Assim, como *Prova de fogo*, *À flor da pele* e *Caminho de volta*, *O grande amor de nossas vidas* traça um espaço dramático realista; os objetos nele presentes perfazem uma verossimilhança aos objetos corriqueiros aos ambientes domésticos.

As quatro primeiras peças empregam um espaço de estrutura espacial única. Do prédio, de uma sala, de um escritório, as ações relatadas na fábula ocorrem apenas nesses locais. Os grupos ali representados são distintos: grupos de estudantes, um casal, colegas de trabalho e uma família, mas pelo fato de estarem cada um deles em único espaço, convivem constantemente. Nesse sentido, pontuamos algumas noções a respeito do teatro íntimo propagado pelo dramaturgo, nascido na Suécia na segunda metade do século XX, August Strindberg. Comentado por Jean-Pierre Sarrazac (2013), o Intima Theatern foi um espaço teatral de representação, dentre outras, das peças de câmara escritas por Strindberg, espaço que institucionalizou uma "dramaturgia da subjetividade". O que nos interessa, porém, para estabelecer uma distinção no que tange ao espaço dramático entre as peças "urgentes" e de "ruptura", é a dupla dimensão do íntimo.

A partir da ideia de "Teatro Íntimo" de Strindberg, Sarrazac (2013) defende essa dimensão do íntimo como a polaridade entre uma relação mais profunda de si mesmo e a ligação de si com o outro. Para o crítico francês, o teatro íntimo traz uma perspectiva ameaçadora advinda da noção de "notificar com autoridade", já que esse tipo de teatro não pretende encobrir, mas sim revelar. No caso, o íntimo não é uma situação da qual o sujeito possa escapar. Em um local fechado/circunscrito, esse critério íntimo fica mais evidente, pois "a intimidade pode ser aceita ou recusada, instaurada ou destruída, mas não ignorada" (Sarrazac, 2013, p. 21). Em relação às quatro dramaturgias de Consuelo de Castro, as personagens desenvolvem ora um aprofundamento em si mesmas, ora uma ligação com o outro. Em correlação, o sentido discutido no teatro íntimo tem o intuito de expressar intimidade, e não de encobri-la. Assim, ainda que o íntimo não seja o contrário da espetacularização, ele participa de uma espetacularidade delimitada.

O teatro íntimo expressa a intimidade restrita de modo voluntário. Não é a ideia de se fechar, de se enclausurar, em um local; o teatro íntimo que o dramaturgo defende destaca que "o interior, o espaço de dentro, manifesta uma aspiração social e cósmica ao exterior" (Sarrazac, 2013, p. 22). Esse preceito é viável para as primeiras leituras que façamos da dramaturgia de Consuelo de Castro, pois como as quatro obras iniciais são escritas entre os anos de 1968 a

1978, plena ditadura militar brasileira, o fato de cercear suas personagens a locais fechados se torna representativo a esse período. Em uma época de forte censura, perseguição e prisões, deixá-las presas enfatiza, por meio de estrutura dramática, e não apenas de conteúdo, a escolha política manifesta por Castro.

As personagens, no caso, colocadas no espaço dramático de uma intimidade revelam em ações e discursos expressões profundas do sujeito e associações dele com o outro. Presas entre paredes, a impressão que resulta ao leitor é a de que as situações representadas pelas personagens são de cunho estritamente interpessoal, sem, portanto, reverberações e interferências sociais. Contudo, com base nas considerações expressas por Strindberg, o íntimo aspira ao social, ao externo. Não é porque está restrito que o íntimo não abrange concepções externas; pelo contrário, a defesa do dramaturgo sueco é pelo ato do microcosmo abarcar o macrocosmo.

Assim, ressaltamos que as quatro primeiras peças de *Urgência e ruptura* se aproximam quanto à forma também. Cada dramaturgia acopla concepções externas para dentro do espaço restrito, provocando com isso um conflito ou intensificando conflitos já postos nas relações entre as personagens. Nessas quatro dramaturgias iniciais, as ações dramáticas ocorrem no espaço de um prédio, na sala de um apartamento, no escritório, em uma casa. Espaços dramáticos instaurados por quatro paredes, e as personagens não agem fora deles. Quando as ações são externas ao espaço dramático, elas surgem no espaço dramático interno por meio da narração.

Em entrevista à Ana Lúcia Vieira de Andrade, publicada no livro *A mulher e o teatro brasileiro do século XX* (2008), Consuelo de Castro debate cada um de seus textos para o teatro. As explicações da dramaturga ressaltam o papel do contexto social na escrita das obras. Assim, em relação à *Prova de fogo*, situada no tempo, "foi escrita quando ainda havia esperança" (Andrade, 2008, p. 370); *À flor da pele*, por outro lado, "retrata o desencanto que se seguiu" (p. 370); *Caminho de volta*, como já pontuado, dialoga e debocha da pretensão do milagre econômico. Na percepção da autora, esta última peça está defasada, envelheceu, e à época da entrevista, 2006, não permitia mais a sua montagem.

A respeito de *O grande amor de nossas vidas*, Castro não a considera ligada às peças anteriores, pois, ao seu ver, é o texto mais maduro. No entanto, no emprego do espaço, a peça se relaciona às anteriores, condiciona as personagens ao espaço único, local onde implode uma violência patriarcal, sob a qual todas as personagens se subjugam, pois não há saída ao externo. Nesse entrelaçar do espaço dramático, o microcosmo da casa abriga o macrocosmo, Castro acentua: "*O Grande Amor de Nossas Vidas* é um microcosmo da formação dos macrocosmos

autoritários, não só o patriarcal, mas também o fascista" (Andrade, 2008, p. 372). Desse modo, o ato de reforçar essas quatro peças semelhantes no âmbito do espaço dramático auxilia a verificar a distinção que começa a aparecer nos textos seguintes.

Na mesma entrevista, Consuelo de Castro reforça a distinção entre as peças de *Urgência e ruptura:*

> *Urgência*, como digo no prefácio, refere-se ao primeiro período da minha escrita. As peças escritas para denunciar um tempo sombrio. *Ruptura* é o período em que me permito falar de temas que já não privilegiam essa denúncia. E também largo a rédea formal, deixo a coisa rolar, experimento novas formas. Rompo, enfim, uma linha temática e formal anterior (Andrade, 2008, p. 373-374).

Esse trecho evidencia a percepção da autora sobre sua obra. No entender dela, a partir de *Louco circo do desejo*, outras temáticas se sobressaem e não necessariamente estão atreladas ou respondendo às demandas históricas. O mais interessante desse trecho é a compreensão de que, estruturalmente, os dramas enquadrados em "Rupturas" se modificam, ou melhor, ensaiam as possibilidades de novos formatos, que, em nosso recorte, essas possibilidades de formatos são a respeito do espaço dramático.

Na peça que abre o grupo "Rupturas", Castro retoma a mesma estrutura que apareceu nos três primeiros textos: a descrição inicial do cenário:

> Cenário único: Apartamento de Fabio Costa.
> É o espaço de um homem só, criado e ordenado para sua fruição pessoal, seja no que tange à vida amorosa (uma imensa cama redonda ocupa praticamente o centro do cenário), seja quanto à ocupação profissional (uma prancheta de engenharia, a um canto, designa claramente sua ocupação básica), seja quanto a hobbies (sobre uma mesa de madeira, ao lado da prancheta, estendem-se algumas esculturas em argila, inacabadas).
> No cenário há tudo o que precisa para um cotidiano confortável e sofisticado (Castro, 1989, p. 323).

No que concerne à concepção do espaço dramático, a quinta dramaturgia ressalta também o cenário único, apenas um apartamento. Porém, a esse texto acrescenta-se uma nota a respeito do cenário, uma nota relacionada à montagem paulista feita por Gianni Ratto, e que é acrescida à edição de 1989. Ademais, as aparelhagens evidenciadas para o espaço cênico – em "Notas sobre o cenário" – repercutem nas rubricas iniciais dos atos e até mesmo em algumas ações das personagens ao longo da fábula. O que demonstra uma adaptação do texto dramático a partir da cena montada para o palco ou, por outro lado, que o cenógrafo, Ratto, soube agenciar para o palco, o que Castro já havia estipulado para o espaço dramático por meio das rubricas. A nota sobre o cenário constitui três pontos, reforçando, sobretudo, a mistura entre os elementos realistas e os não realistas:

> a) Telão pintado ao fundo do palco, com a silhueta da cidade de São Paulo, vazado por buracos minúsculos, onde se projetavam luzes quando a ação decorria à noite.
> b) Em vez de paredes, o apartamento era ladeado por colunas e arcos vazados, misturando-se assim o Externo (a cidade, indicada pelo telão) e o Interno (o apartamento propriamente dito). Isso permitiu ao diretor Vladimir Capella mesclar as ações do plano Real às do plano Imaginário.
> c) Dois banquinhos simetricamente colocados em cantos opostos, ao mesmo tempo faziam parte da decoração e sugeriam tamboretes, onde feras de circo fazem números com seu domador (Castro, 1989, p. 323-324).

Os dois primeiros pontos elencados acentuam a justaposição entre o espaço dramático único, realista, ladeado entre quatro paredes, e o espaço dramático múltiplo, uma cidade. A metrópole São Paulo abarca o quarto de apartamento da personagem Fabio, ambiente cômodo e confortável. O modo, porém, como a cidade aparece, por meio de silhueta vazada por buracos, ao fundo do espaço central, funciona como se o externo do caos urbano adentrasse o ambiente ordenado de um homem de meia idade. Além disso, mesmo que o espaço dramático central seja o apartamento, não são paredes que circunscrevem esse local, mas sim "colunas e arcos vazados". Ou seja, demonstra um espaço mais recorrente ao externo e não mais personagens aprisionadas a um local.

Ainda que faça uso de "Notas sobre o cenário", o texto dramático *Louco circo do desejo* acentua uma descrição precisa em relação ao espaço, e isso é também percebido no texto seguinte da publicação. Em *Script-tease*, apesar da lista e descrição das personagens ser mais extensa, as colocações a respeito do espaço estão segmentadas em três pontos e uma observação. A principal diferença, inicialmente, está no fato de empregar o termo "cenários" no plural, não usando mais a ideia de cenário único. As doze personagens presentes na dramaturgia *Script-tease* intercalam as ações dentro do apartamento das personagens principais, Verônica e Pedro, e também na Sala do torturador. Esses dois ambientes refletem uma estrutura realista expressa, principalmente, por meio das rubricas ao longo do drama. Contudo, o preceito real não é o único na concepção do espaço dramático.

Acima da suíte do casal de personagens, há uma porta que leva a um ambiente abstrato, representando simbolicamente o País da Gramática. Assim, se os dois primeiros cenários são descritos de modo realista, o terceiro é descrito de modo irrealista.

> CENÁRIOS
> - Suíte de Verônica e Pedro, na casa deles. Ao lado do quarto de casal o escritório dela.
> - Sala do Torturador. Pode ser também a sala do Censor, nas respectivas cenas, e outros espaços.

> - Ao alto e ao fundo do palco, acima ainda da suíte de Verônica e Pedro, uma porta que dá para o "País da Gramática". Espaço ficcional, de luz intensamente azulada, irreal, delirante.
> - OBS:1) Os espaços citados poderão ser modificados e multiplicados por efeitos de luz.
> 2) Escadas e praticáveis ligam os vários planos (Castro, 1989, p. 365).

*Script-tease* aborda, de forma geral, a relação entre o casal Verônica e Pedro. Há um conflito devido ao tempo que Verônica dedica à profissão, mas não dedica à sua casa e às relações familiares. Além desse tema central, Verônica, de quarenta anos, encontra-se com a versão Verônica vinte anos mais nova. Esse encontro revela um debate existencialista por parte das duas. Os questionamentos que se sobressaem têm o interesse de descobrir se as ações feitas no passado deveriam ser outras; já a Verônica de vinte anos pergunta o que precisa mudar em suas ações presentes para construir um futuro diferente do que encara na vivência da Verônica de quarenta anos. O diálogo entre as duas Verônicas permite que as personagens adentrem outros espaços dramáticos, como, por exemplo, a sala do torturador.

Nos anos que separam as vivências de cada Verônica é como se a versão mais moça tivesse continuado a escrever para o teatro; ela então refaz algumas ações como a de ir até a sala do censor e tentar convencê-lo a não mexer mais no texto teatral que acabara de escrever. Os processos de negociação, dentre outras atitudes da Verônica mais nova, fazem com que ela e a Verônica mais velha retornem ao tempo passado. Assim, essas personagens, que passam a ser as centrais, não ficam alocadas somente em um único espaço dramático. Mesmo que a sala do torturador seja uma instância simbólica, que expressa o passado ao mesmo tempo em que enseja um metateatro – semelhante ao País da Gramática –, as personagens realizam ações nesse espaço, encaminham-se até ele por meio de escadas e de praticáveis. Ou seja, há movimento e há ação nesses outros espaços dramáticos, diferentemente do que ocorre, por exemplo, com os espaços externos de *Caminho de volta*, que são apenas enunciados.

Nessa segunda peça teatral, pertencente ao grupo de "ruptura", o espaço dramático se altera um pouco mais. A dramaturga já demarca inicialmente a composição de "cenários", configurando um total de três ambientes. O País da Gramática é mencionado ao longo da obra duas vezes, ele funciona como um local de refúgio, para onde a Verônica mais nova se encaminha no final do drama. Os três ambientes são interligados por escadas, mostrando um constante movimento das personagens entre os espaços e não mais uma estagnação delas. Romperam-se as paredes dos ambientes, mas se mantiveram os móveis e a organização dos espaços em estilo realista, reforçando a verossimilhança, nos dois primeiros cenários citados.

Na peça *Aviso prévio*, há um contraste em relação à peça anterior no que tange à menção ao cenário. Nesse que é o penúltimo texto de *Urgência e ruptura*, o cenário é marcado também no plural; contudo, a dramaturga não delimita quais são os cenários nos quais as personagens irão agir. Na verdade, a indicação de espaço dramático é ampla, pois aponta todos os espaços possíveis: "CENÁRIOS: Todos que a ação solicitar, num traço absolutamente não realista (Castro, 1989, p. 439)." A designação do espaço dramático não é prévia à ação, ela se constrói à medida que as personagens estão agindo, o que corrobora a concepção de espaços mais ágeis, fragmentados, a fim de tornar possível a construção textual desses locais conforme eles são alterados.

A peça traz apenas duas personagens, Ela e Oz, que se modificam também ao longo da fábula; são personagens que apresentam diferentes facetas, em perspectiva histórica, do que é ser um casal, do que é ser marido e mulher na sociedade. Todavia, essa relação matrimonial ganha outras proporções, pois Ela e Oz representam também diferentes sujeitos da sociedade, mas sempre ressaltando nesses sujeitos uma relação de poder entre eles. Com isso, os diálogos dessas personagens situam falas de opressor e oprimido. Essa estrutura de diálogo se mantém também quando as personagens representam marido e mulher.

Nesse sentido, é possível afirmar a correlação entre a mudança temática e a mudança de estrutura espacial. A proposição é única: a mulher e o homem conversando em diferentes situações. Essas conversas mudam, isto é, o tom da conversa, o tópico central, modifica-se à medida que é alterado o espaço no qual as personagens estão. Segundo a nossa leitura, o espaço não surge a partir da necessidade, como coloca a rubrica inicial, mas o espaço dramático é o primeiro a modificar-se e apenas, posteriormente, as ações e diálogos das personagens se transformam. Podemos afirmar isso porque os diálogos delas são interrompidos quando surge uma "reversão de luz". Ou seja, no momento em que o texto indica uma "reversão de luz", um novo espaço cênico se apresenta, e as personagens respondem a ele, iniciando novo diálogo. Como observamos no seguinte trecho:

> ELA: ... Tua avó, mãe do teu pai!
> OZ: Meu pai é Deus, Nosso Senhor!
> *(Reversão de luz. Circo: agora Ela de trapezista, com a sombrinha, Oz de palhaço: colarinho duro, sapatos de bicos imensos, nariz de bolinha. Os dois caminham na "corda bamba")*
> ELA: Que bom que você é trapezista! Que mais você faz?
> OZ: Eu sei domar leões e posso fazer o palhaço também (Castro, 1989, p. 450, grifos da autora).

Os espaços dramáticos por onde as personagens passam e agem são o circo, o escritório, uma calçada, uma sala psiquiátrica. Por conseguinte, as personagens alternam então entre

artistas circenses, patrão e empregado, psiquiatra e paciente. E entre cada uma dessas representações, elas agem como marido e mulher também. Percebe-se, pois, que não há uma construção realista do espaço; pelo contrário, rompe-se com o paradigma realista. A dramaturga Castro disse no *Jornal do Brasil*, no ano de 1986, que a peça *Aviso prévio* é um "basta definitivo ao naturalismo dominante" (Pinto, 1986, p. 4). Em relação às peças anteriores, esta de fato é a primeira que não emprega estrutura realista na construção do espaço dramático, já que, mesmo indicando espaços ditos comuns como um escritório e um circo, as rubricas não traçam uma composição desses locais. Ademais, outra distinção é que os espaços da peça não aprisionam as personagens, como ocorre nas outras peças teatrais.

A ação do texto teatral, não seguindo uma linearidade na temática e na formação das personagens, dialoga com a falta de precisão da espacialidade. Um conteúdo que fragmenta as personagens e seus discursos não cabe, isto é, não pode limitar-se a espaços fechados e estanques. Por isso, nessa peça há uma coerência no modo de expressar o conteúdo e a forma. Mesmo assim, em última análise, *Aviso prévio* não funciona como um "basta" à estrutura naturalista, pois após esta peça da década de 1980, Castro escreveria ainda outras dramaturgias que recuperam o paradigma realista/naturalista.

Em relação à peça que fecha o volume *Urgência e ruptura*, *Marcha a* ré, podemos dizer que ela indica outros elementos para além das personagens e do cenário na rubrica inicial. O drama descreve também a coreografia, figurinos, luz e trilha sonora, sendo o cenário o elemento mais extenso descrito. O que proporciona tal extensão são os detalhes que compõem os dois espaços dramáticos: o espaço da ação corriqueira e o da ação mítica, como descrito a seguir:

> CENÁRIO
> - O cenário deve ser planejado em dois patamares: o da ação corriqueira – casa de Eurídice Alves – e o da ação mítica, com texturas rochosas, áridas, num visual que venha a sugerir ancestralidade, ruína e bruma.
> - Um praticável baixo, aumentando à medida que se aproxima do telão ao fundo do cenário – este, por sua vez, no meio geométrico do espaço cênico –, tem, na altura do telão, uma pequena escada de degraus largos. Serve para enfatizar a interação dos dois universos. E se refere, em princípio, ao espaço específico de Gênio, do Mítico, sendo também uma espécie de portal.
> - Uma tela finíssima ao fundo do cenário deve ser capaz de reproduzir, com efeitos de luz, movimentação de figuras e/ou sugestão de imagens aludidas pelas personagens., tanto de um mundo quanto de outro, bem como servir de espaço de ação: para tal, a tela deve ser vazada, propiciando aos atores um ir e vir translúcido e incorpóreo que crie a ilusão de fantasmagoria.
> - Uma ou duas colunas clássicas ladeiam o praticável e o telão. Os elementos e adereços ocultos pelo praticável são: um cabide de rodinhas (que pode ser um esqueleto humano caricaturizado, simplificado ao máximo); um armário vazado dos dois lados; um fogão com rodinhas, carbonizado de um lado, normal do outro: uma carcaça; uma cabeça fossilizada (o aderecista deve se referir à foto do Musée de l'Homme, arquivada pelos autores); um vaso chinês e outros elementos, tantos quantos forem necessários para marcar e esclarecer as ações e os múltiplos signos.

> - DO URDIMENTO descem quatro espelhos: dois inteiros e dois fragmentados, estilhaçados.
> - DE UM ALÇAPÃO sairão Gênio e a boneca composta pelo cabide e pelos pedaços do manequim que simboliza Eurídice (Castro, 1989, p. 474-475).

Diferente de *Aviso prévio*, *Marcha a ré* retoma com precisão dois espaços significativos para o desenvolvimento da ação. A ação corriqueira deve ocorrer na casa da personagem Eurídice; a ação mítica desenrola-se numa composição ancestral, caracterizada por ruína e bruma. São dois espaços dramáticos conciliáveis, divididos em patamares distintos e interligados por uma escada. Assim, a personagem Eurídice se desloca de um espaço a outro a depender de qual Eurídice está em ação - a Eurídice comum ou a Eurídice mítica. A personagem não apenas menciona o espaço dramático mítico, rochoso e árido, mas ela também o vivencia. Desse modo, os dois espaços dramáticos são intercambiáveis, pelo fato de a principal personagem se deslocar por entre eles ao longo de toda a fábula.

A personagem Gênio, que dialoga a todo instante com Eurídice, revela a existência de uma segunda Eurídice, que está presa no reino de sombras. A Eurídice presente na ação corriqueira não acredita nessa situação, mas é obrigada a transitar entre esses dois mundos. Assim, as histórias das duas Eurídices se entrecruzam, pois, ao mesmo tempo em que uma tem no destino os suplícios impostos pela ira de Zeus, sofrendo os suplícios de grandes heróis a mando daquele, a segunda também sofre desses males, porém dentro de sua casa, como no problema com o fogão, com a dor na costa ao limpar o chão da sala. O imbricamento entre os dois espaços reforça a existência de um ser, uma Eurídice, que ocupa esse espaço entre o realista e o ficcional.

Como ficou dito, não há separação sólida entre os dois espaços, mas sim uma interligação, proporcionando proximidade aos dois ambientes e, por conseguinte, um prolongamento do espaço dramático. Na descrição inicial, há indícios da construção ampla que deve ter o cenário, contribuindo para a concepção de um espaço dramático misterioso, onde convivem, conjuntamente, o mito do herói e o cotidiano. Como Eurídice se entrega, por fim, ao chamado do Gênio, e as alternâncias entre as duas Eurídices são frequentes, o que ajuda o leitor a perceber se quem age é a Eurídice mítica ou a outra é a rubrica. Estas são extensas, com informações detalhadas, principalmente, da composição do espaço mítico. Isso torna a caracterização da personagem mais acentuada também.

Em *Marcha a ré*, verificamos uma continuidade da estrutura de espaço dramático iniciada em *Aviso prévio*: a descaracterização de um espaço realista. Os espaços nessas duas peças são abertos, não delimitados por paredes. E ainda não são únicos: as personagens alternam

os locais de ação. Por isso o emprego de espacialidades abstratas, sem barreiras, por onde elas possam "adentrar" novos universos. Como observamos, a partir das rubricas iniciais de cada texto, a necessidade de a personagem frequentar diferentes espaços no decorrer da fábula faz com que a autora experimente a composição de espaços dramáticos simbólicos, nos quais as paredes e demais divisórias são abolidas.

Para Leandro Konder (1990, p. 1), tanto *Aviso prévio* quanto *Marcha a ré* são "obras de vanguarda, experiências formais ousadas", justificadas pela fragmentação das personagens, e acrescentamos ainda pela fragmentação do espaço e do tempo da fábula. Vale ainda lembrar um outro fator que coloca a obra de forma integral como vanguardista, o fato de no final da década de 1980 Consuelo de Castro ser uma das poucas autoras teatrais brasileiras com publicação de sua obra teatral completa. Apesar disso, o levantamento na Hemeroteca destaca somente três momentos – entre os períodos de busca entre 1980 a 1989 e 1990 a 1999 – de menção ao lançamento da obra teatral completa de Castro. Ainda na década de 1980, no *Correio Braziliense* (DF), e na década seguinte na *Tribuna de Imprensa* (RJ) e no *Jornal do Brasil* (RJ).

A publicação mais extensa é a capa de abertura do caderno "Tribuna Bis", redigida por Leandro Konder, com base nas considerações também de Sábato Magaldi e de Gianfrancesco Guarnieri, e que finaliza com o seguinte elogio:

> As oito peças reunidas em "Urgência e Ruptura" dão uma excelente ideia do conjunto da produção literária de Consuelo de Castro, da diversidade e riqueza da sua obra. Com a publicação dos textos de Consuelo, o teatro brasileiro está de parabéns. A literatura brasileira, em geral, tem um bom motivo para festejar (Konder, 1990, p. 1).

## 3.2 A crítica jornalística e o teatro realista de Consuelo de Castro

Mesmo que o lançamento da obra *Urgência e Ruptura*, particularmente, não tenha sido noticiado por muitos jornais à época – com base nos periódicos gerenciados pela Hemeroteca –, esse formato textual de divulgação teve papel relevante para o teatro brasileiro. Os cadernos de cultura divulgavam as estreias de espetáculos teatrais, as críticas sobre as representações e, atualmente, esse material serve como registro histórico das peças teatrais encenadas pelo país. Por meio dessas publicações em periódicos é possível compreender como determinado espetáculo foi recebido pelo público, o tempo que o espetáculo permaneceu em cartaz, em quais cidades esteve presente. Torna-se, sobretudo, um material de memória que nos permite ainda verificar informações sobre os atores que atuaram na montagem de estreia, a direção do espetáculo e, em alguns casos, o autor responsável pela dramaturgia.

Além dos textos jornalísticos de divulgação de livros, das estreias de filmes e de apresentações teatrais, os cadernos de cultura também englobavam as críticas teatrais, textos que faziam um contraponto subjetivo em relação às demais notas. A respeito desse gênero textual, existem diversas possibilidades de compreender o fazer da crítica teatral. Destacamos a princípio uma definição de Danilo Santos de Miranda, que faz parte do texto de apresentação da edição de *Amor ao teatro*, de Sábato Magaldi, na qual para ele

> o papel da crítica, no âmbito das expressões artísticas, é de fundamental importância por criar parâmetros de fruição e de execução das obras que chegam ao público. Independentemente do campo que atua, a crítica é uma das formas mais contundentes de manter e elevar o padrão dos que fazem e dos que elaboram as mais diversas formas de arte (Miranda, 2014, p. 6).

Tal possibilidade de compreensão da crítica teatral destaca sua importância fundamental ao criar parâmetros para as obras e manter/elevar o padrão das representações cênicas. Em relação ao primeiro ponto, verifica-se uma preocupação em munir o espectador teatral de estruturas para entender a atuação. Contudo, a crítica teatral também mune o leitor da dramaturgia textual, ao elencar análises sobre as personagens, a construção narrativa da fábula e a concepção de cenário. Isso, em nosso entendimento, não somente auxilia na ascensão da peça, no sentido de diretores/atores se basearem na crítica sobre ela para iniciarem um processo de reajustes da montagem, mas principalmente que a crítica seja um objeto de diálogo horizontal com a respectiva representação cênica.

A subjetividade inerente a esse gênero textual, à medida que pode reproduzir concepções hegemônicas a respeito do fazer teatral, também pode ser motor de propulsão de novos modos de olhar para a cena. Por exemplo, ao elaborar discursos críticos que contemplem perspectivas atreladas às noções de gênero, de raça e de classe que destoem de perspectivas nas quais o gênero é masculino, branco e burguês. No caso, defendemos uma crítica teatral que estabeleça diálogo horizontal com a cena, vista como um material artístico interdependente, possível de suscitar modos de ver e de entender a representação cênica. No mais, as críticas que dialogaram com as montagens dos textos de Consuelo de Castro reiteraram certas estruturas textuais e formatos nas obras, como: o diálogo efervescente, o clima dramático, a retomada de personagens em peças teatrais distintas e a investigação da relação a dois atrelada ao teor político.

Em nota no jornal de Santa Catarina, *A cidade*, em 1968, esse teor político das peças de Castro se evidencia na reprodução jornalística como justificativa de censura. De acordo com a nota, o texto *Prova de fogo* foi censurado, pois está repleto “de sofismas de ordem política

pregando a revolução armada", acrescenta ainda "um claro Sectarismo da esquerda com hino internacional comunista" (Censura, 1968, p. 1). O texto seguinte de Castro, apesar de sofrer cortes e receber uma classificação etária para maiores de dezoito anos, consegue ser representado nos palcos. Acreditamos que isso se deve ao caráter mais camuflado da ordem política nele empregado, pois, como já exposto no capítulo anterior, os novos autores articulavam o macrocosmo político-ditatorial ao microcosmo subjetivo, a fim de perceber a realidade que se impunha.

Em uma matéria do jornal *Cidade de Santos*, publicada em 23 de novembro de 1969, Roberto Peres articula critérios da encenação, como os atores, o diretor, o cenário e o figurino, com propriedades textuais e também com a relevância da obra *À flor da pele*. Para o crítico, "o diálogo apresenta-se de forma violenta, sufocante, deixando a plateia num suspense de angustia ao final de cada ato" (Peres, 1969, p. 5). Ao final da crítica, Peres destaca que o valor da montagem, junto com a nova safra de autores, está no fato de Castro levar para o palco:

> a sua coragem pessoal de enfrentar o mundo, as verdades que ela vê e que analisa sem tabus nem restrições. É um vento novo para a dramaturgia brasileira, que parte para um teatro rebelde que não quer omitir mais nada, quer analisar e destruir o que estiver errado. Não mais a luz do sonho, mas a realidade das ruas (Peres, 1969, p. 5).

É um modo de enfrentar o mundo, é uma verdade perante as circunstâncias, mas não a única, que Castro tenta mostrar. Isto é, revela a sua perspectiva social ao abranger em duas personagens o conflito de gerações e de ideologias. Um olhar autoral que recai na realidade não das ruas literalmente, mas dos espaços sociais, dos espaços de convívio, onde é possível dialogar com diversas formas de pensamento e de engajamento político. Mesmo que esse debate social seja lançado para o âmbito/espaço íntimo nas dramaturgias de Castro, a concepção da autora frente a uma realidade parte, inicialmente, de um embate pessoal diário no movimento estudantil, nas concepções de luta contra o regime ditatorial dentro do ambiente universitário.

A manchete lançada pelo jornal *Cidade de Santos*, no dia 28 de dezembro de 1969, nos dizeres: "Depois de Plinio Marcos, os novos autores. Com eles, a visão da realidade do dia a dia, no teatro" (Depois, p. 5), corrobora esse confronto da autora com o real. Elaborado por Castro, esteticamente, a partir de uma observação atenta das tendências sociais emergentes de sua época, como a busca pelo fim do regime militar brasileiro. Para isso, a autora condensa diversas concepções ideológicas e, em *À flor da pele*, pontua duas delas. No decorrer da fábula se acentua uma impossibilidade de saída do entrecruzamento de opiniões antagônicas das personagens Verônica e Marcelo. Frente a esses discursos emergentes do final da década de

1960, Consuelo de Castro retrata o embate entre o discurso conservador e o anárquico de forma trágica, destacando a impossibilidade de resolução do debate de ideias.

Ainda na mesma matéria sem autoria nomeada, do jornal *Cidade de Santos*, o jornalista analisa a opção autoral de Castro em destruir "tudo, todos os valores, numa orgia agoniada dos personagens, que vão caminhando numa autodestruição até o final chocante e violento" (1969, p. 5). A personagem Verônica é apresentada como mais apta a destruir os valores postos na sociedade da época. Além disso, ela reivindica outra postura de Marcelo frente a um sistema cheio de preconceitos e que se configura maquiavelicamente na polaridade entre o bem e o mal, ela então reivindica uma postura de destruição. Após a estreia da peça na cidade de São Paulo, Jorge Dória dirige uma montagem do texto na cidade do Rio de Janeiro, e a partir da encenação carioca, Michalski analisa que

> O conflito tem um tal fundo de verdade, uma tal capacidade de observação e sobretudo uma tal carga de sinceridade no seu desespero existencial que todas as deficiências decorrentes da óbvia inexperiência da autora não impedem o público de deixar-se comover com a emoção dos dois personagens. [...] o talento, o instinto teatral e uma comovente compaixão humana estão claramente presentes na peça (Michalski, 1972, p. 2).

O crítico discorria textualmente acerca das configurações textuais da peça que marcam a pouca experiência de Castro na escrita dramatúrgica. Mas o que sobressai é a capacidade de comoção que o texto engendra, uma comoção defendida pelo crítico decorrente do pano de fundo que a dramaturga assume ao estabelecer um diálogo entre a ficção e a realidade. Nessa correlação, enquanto uma personagem defende aniquilar o que está posto socialmente, a segunda investe na manutenção das configurações sociais, atrelando-se ainda mais, no caso de Marcelo, ao pensamento hegemônico para se desvincular do posicionamento de completa oposição ao regime militar.

Consuelo de Castro não engendra em suas personagens um caráter determinista. O processo crítico da autora é materialista, são as condições concretas de uma sociedade não democrática, governada por uma ditadura militar, com um processo econômico enviesado – favorável aos grandes setores burgueses – e com as fortes perseguições aos que se manifestam contrários às arbitrariedades que provocam as atitudes violentas das personagens. A respeito do desfecho objetivo, não significa que não haja outra alternativa para a situação entre Verônica e Marcelo; ao menos, não há outra alternativa que juntas tenham avistado. Elas permanecem se questionando na tentativa de alterar o percurso previsto. Porém, por não encontrarem outra

saída ao caos, Verônica decide pelo fim da vida. Concebe-se uma resolução realista[46] às personagens em consonância com todo o processo verificado ao longo do drama.

A segunda peça teatral escrita por Consuelo de Castro faz uso de certas proximidades contextuais – o ambiente universitário e a cultura da década de 1960 – da biografia da autora para certas características das personagens, favorecendo a verossimilhança da estrutura dramática. E isso não diz respeito apenas à peça *À flor da pele*, está presente também nas peças sequenciais escritas pela autora. No texto para o encarte de divulgação da peça *Louco circo do desejo* – considerada a sétima peça da autora – Yan Michalski postula:

> [...] A dramaturgia de Consuelo costuma atingir seus melhores momentos quando ela escreve sobre aquilo que conhece de sua própria vivência: universidade e universitários (Invasão dos Bárbaros, À flor da pele), publicidade, emprego e desemprego (Caminho de Volta), bastidores de teatro e televisão (Script-Tease, À flor da pele), relações de amor e ódio entre seres humanos (todas as peças) (Michalski, 1985b, n.p.).

Para Michalski (1985b), bons resultados na dramaturgia de Castro ocorrem quando ela evoca as vivências pessoais para ficcionalizá-las. Assim, certas vivências da autora dão base à sua escrita dramática, empregando o estilo realista como traço da obra, principalmente em suas primeiras peças, *Invasão dos bárbaros*/*Prova de fogo*, *À flor da pele* e *Caminho de volta*. O intuito não é escrever um drama autobiográfico[47], mas algumas experiências reais vividas pela autora amparam as construções ficcionais. Dessa forma, a escolha de uma proposta estética realista aparece nas estruturas de diálogos entre as personagens, no vocabulário empregado, no figurino usado por elas, nos objetos que ambientam o cenário do apartamento, remetendo às produções da contracultura. Tais estruturas funcionam na aproximação entre contexto histórico e o processo de escrita ficcional, mas também implicam processos de censura à época de estreia das peças.

A escolha por uma noção realista favoreceu a interdição realizada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas ao texto *Prova de fogo* em 1968, sob alegação publicada no laudo censório de que "a peça tem forte conotação política, pregando a revolução armada, usando chavões tais como 'o povo organizado derruba a ditadura'. Toca-se a 'internacional' e

[46] Em entrevista para o jornal *Aqui* em 1976, Castro afirma: "Eu optei pelo realismo como forma. Do jeito que estiver a realidade, vai estar o meu teatro" (1976, *apud* Vincenzo, 1992, p. 112).

[47] Em entrevista a Ana Lúcia Vieira de Andrade (2008), Consuelo de Castro responde à seguinte pergunta: "ALVA - Você considera Script-tease uma peça autobiográfica? CC - De jeito nenhum. Como, por incrível que pareça, não são autobiográficas nem À Flor da Pele, nem mesmo Prova de Fogo. Acho que sempre tive o cuidado de não fazer nada autobiográfico. Não acho que a minha vida tenha a menor importância, originalidade. Claro que tem graus de presença de minha vida, maiores ou menores, em certos entrechos e personagens. Mas autobiográfica nenhuma peça é" (Andrade, 2008, p. 376).

prega-se a queda de todos os costumes atuais de nossa sociedade". Na sequência, a apreciação moral acrescenta que o texto contém: "palavras de baixo calão, amor livre, queda dos costumes cristãos como o casamento e a família, são aqui combatidos pelo autor da peça, nos diversos diálogos da peça" (Brasil, 1968, p. 92). Apesar do termo 'combatidos' apresentar uma contradição ao que o censor de fato defendia, a peça teatral foi censurada devido ao uso de léxicos condizentes ao falar da juventude da época – visto como termos de baixo calão – e ao uso de discursos contrários ao sistema ditatorial posto.

Mesmo após a censura do primeiro texto, Castro mantém uma estética realista na escrita de *À flor da pele*, e o texto, apesar dos diversos cortes, tem outra trajetória. No banco de dados "Memórias reveladas", do Arquivo Nacional, encontra-se um requerimento de liberação da peça no estado do Rio de Janeiro no ano de 1975. Composto por oitenta e oito páginas, o material teatral inclui a edição de número 382/1971 da *Revista de Teatro*, volume que publicou pela primeira vez o texto *À flor da pele*. O fato de a revista ter à época grande alcance em território brasileiro possibilitou um amplo conhecimento da obra teatral para além do estado de São Paulo, resultando, nos anos subsequentes, em diversas solicitações para a análise da censura com o intuito de realizar a montagem cênica do texto.

Na tese intitulada *A repressão e seu impacto em dramaturgias femininas*: análise dos processos de censura de obras de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção, Miranda descreve o percurso do texto teatral *À flor da pele* ao longo de quinze anos de submissão à censura para liberação de montagens. A primeira submissão à apreciação da censura foi feita por Perry Salles, com avaliação de três analistas, sendo que um deles votou pela completa interdição do texto. O censor alegava que o principal intuito da peça era despertar nas pessoas ideias libidinosas e ofender autoridades e coletividades. Para os demais, estabelecer os cortes e classificar a peça para maiores de dezoito anos, devido à sua linguagem pornográfica, era o suficiente, pois, apesar da escolha estilística contestável, o texto tinha critérios educativos. Miranda (*apud* 2019, p. 64) destaca a apreciação de um desses censores; para ele, a peça:

> pode condicionar os pais no sentido de enfrentar o problema, próprio da juventude atual, caso ele lhes surja. Nada há na peça que indique a sua interdição. Muito o contrário, ela deve ser vista por todos quantos possam, de uma maneira ou de outra, colaborar na solução dos problemas da juventude.

É interessante perceber como o mesmo grupo de censores estabelece proposições distintas em relação à peça teatral. Sob uma lei que definia os parâmetros da censura, Lei nº 5.536/68, havia espaço para projeção das subjetividades dos censores, que, no caso específico da primeira avaliação de *À flor da pele*, ressaltaram a qualidade educativa da obra. Caso fosse

vista por educadores e por pessoas maduras, como delimitado pelo censor (*apud* Miranda, 2019), o texto escrito por Consuelo de Castro em 1969 é passível de gerar aprendizagem e mudança social. Para além de discutirmos a contradição, visto que o papel da censura era justamente o de cercear produções artísticas cabíveis de suscitar reflexões, movimentos coletivos e organizações políticas – no caso mencionado, eles liberam um texto neste teor –, podemos acrescentar dois pontos.

Ambos os pontos estão correlacionados à função da linguagem na obra dramática de Consuelo de Castro, pois verifica-se o quão esta estrutura estética foi notada pelos censores. O primeiro ponto diz respeito ao uso nas falas das personagens Verônica e Marcelo de frases e de vocábulos de sentido direto para o enfrentamento, principalmente, do interlocutor. A linguagem objetiva tem como alvo a evidência e a clareza da informação, porque tanto Verônica quanto Marcelo querem convencer o outro de que seu ponto de vista sobre o mundo é o único correto. Ademais, a linguagem em *À flor da pele*, para o segundo ponto, não é construída por meio de ironias ou de metáforas; ainda que existam falas, majoritariamente de Marcelo, atribuídas ao deboche, elas são minoritárias. Desse modo, atribui-se ao texto uma linguagem realista vista como capaz de despertar e de ensinar os espectadores e, por isso, estas ações foram destacadas pelos censores da época. Ainda que vistas por cada um deles distintamente.

Cássia Ferreira Miranda (2019) em sua tese elenca o processo de censura de *À flor da pele* e nomeia cada um dos censores que pela primeira vez, ainda no ano de 1969, avalia e decreta os trechos a serem retirados da peça teatral. Para Lucio Jaimes Acosta, o texto teatral deve ser integralmente interditado, mas, para os outros dois censores, a peça pode ser liberada, uma vez que se sobressai o caráter educativo da obra. Vale mencionar que, para o censor Vicente Monteiro, *À flor da pele* serve como "solução" para "eventuais problemas do gênero" (Miranda, 2019, p. 64), isto é, se Monteiro cita o papel dos educadores ao assistirem a essa peça, a colocação de Wilson de Queiros Garcia acrescenta que o problema a ser solucionado é a juventude. Quem representa a juventude no texto de Castro é Verônica, personagem que – na perspectiva conservadora de Marcelo – é irresponsável e contra o estabelecimento da ordem.

Por esse viés, os problemas do gênero que devem ser solucionados, segundo as anotações dos censores, são representados por uma juventude. Uma juventude que, após maio de 1968, em nível mundial, e dezembro do mesmo ano, em nível nacional, buscava formas de operar em seu território que se contrapusessem ao *status quo*. Os pareceres dos censores em prol da liberação da peça devido ao tom educativo demonstram uma compreensão superficial da parte deles à representação da juventude na peça. Esses pontos de vista refletem sobre o suicídio de Verônica como uma punição às suas ações rebeldes, isto é, a peça como educativa

para que os jovens não vivenciem atitudes semelhantes à de Verônica. Para que os jovens se desvinculem de atitudes de revolta ou se expressem livremente como Verônica – jovem e mulher – o faz.

Porém, *À flor da pele* não se constitui como uma peça moralizante. Dentro deste "sistema de ideias e valores" (Rezende, 2013, p. 92), ambas as personagens apresentam estratégias diferentes para confrontá-lo. Ao fim, mesmo com a morte de Verônica, nenhuma personagem sai vencida do embate; na verdade, quem vence é o sistema, pois ele permanece em detrimento da queda dos dois ideais representados por Marcelo e por Verônica. Elas não souberam como agir frente a um governo ditatorial que, ao longo do ano de 1968, reforçou discursos e ações para desarmar "todo e qualquer sentimento contrário aos desígnios dos governos militares" (p. 93). No caso de *À flor da pele*, essa instituição militar aparece indiretamente nas repressões aos comportamentos de Verônica e também nas designações que Marcelo precisa ceder para escrever os capítulos da novela.

A vontade de Verônica em incendiar e destruir tudo aparece ainda em sua última fala, consciente da existência de uma sujeira que se alastra continuamente e da qual ela gostaria de compartilhar a tarefa da destruição. Ou seja, a dramaturgia de Castro não condena as ações das personagens, mas acentua o papel de instituições de controle que coíbem vivências a ponto de os sujeitos se encontrarem enclausurados sem saída. Por isso, os pareceres dos censores se revelam superficiais, pois olhar Verônica como o problema de juventude a ser sanado é obstruir o problema que se instaurava e deveria ser sanado de fato. Assim, o recurso encontrado, em nível textual, para "enfrentar tantas coerções visíveis e invisíveis" (Pellegrini, 2018, p. 196) é a noção realista como traço da obra, um modo possível de retratar o Brasil da época.

O Realismo[48], enquanto escola literária com presença marcante no Brasil do final do século XIX, não contribui para a análise das peças de Consuelo de Castro, pois evoca um período histórico do qual Castro não faz parte. Por outro lado, para a dramaturga mineira, suas peças são realistas, pois se aproximam de determinados fatos, revelando consequências coerentes e condizentes a eles nas atitudes das personagens. O uso de traços realistas favorece o conteúdo abordado por Castro: as organizações políticas. Sem utilizar simbolismos e metáforas nas três peças inaugurais, a dramaturga constrói personagens combatentes contra um

[48] Alfredo Bosi pondera em seu livro, *Histórica concisa da literatura brasileira*, sobre o Realismo nos seguintes termos: "No plano da invenção ficcional e poética, o primeiro reflexo sensível é a descida de tom no modo de o escritor relacionar-se com a matéria de sua obra. [...] Há um esforço por parte do escritor antirromântico, de acercar-se impessoalmente dos objetos, das pessoas. E uma sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais exatos nas últimas décadas do século. [...] O distanciamento do fulcro subjetivo [...] é a norma proposta ao escritor realista. A *atitude de aceitação da existência tal qual ela se dá aos sentidos desdobra-se*, na cultura da época, em planos diversos mas complementares" (Bosi, 2015, n.p. grifos do autor).

*status quo*; são estudantes universitários, escritor de telenovela, empregados de uma empresa de publicidade. Representantes, majoritariamente, de dois segmentos sociais ainda hoje negligenciados: os estudantes e os trabalhadores.

Em *O teatro realista no Brasil*: 1855-1865, João Roberto Faria informa que o Teatro Ginásio foi o precursor do drama realista no Brasil, proporcionando aos moradores da então capital do país uma revolução moderna na estética da representação cênica, abandonando disposições do drama romântico. A produção realista inicia-se na segunda metade do século XIX e tem em Quintino Bocaiúva um crítico arguto, para quem o teatro é

> como 'um fiel espelho' da sociedade: "...é na sociedade que o teatro vai buscar seus tipos e é no teatro que a sociedade vai ver a reprodução de uma parte de seu todo, considerá-lo, compará-lo, aproveitá-lo em seu desenvolvimento e perfeição". Mas a seu ver, como sugerem as palavras citadas, a imagem refletida no palco não podia ser apenas uma reprodução mecânica e neutra do real (Faria, 1993, p. 143).

Autores como Machado de Assis e José de Alencar escreveram peças teatrais em estilo realista e, assim como Quintino Bocaiúva, priorizaram um teatro mobilizador, que fosse instrumento de civilização das massas. O caráter moralizador do teatro é uma função primordial para o desenvolvimento desse gênero no país, sendo *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, a primeira peça brasileira a coadunar a moralidade e a naturalidade (Faria, 1993), aspectos fundamentais do teatro realista e ainda interessante ao público da época, farto das encenações de caráter romântico.

A naturalidade das ações e das personagens é um fator importante para se estabelecer um vínculo com o espectador. Estabelece-se um contrato entre obra e público, de modo a facultar o entendimento da fábula. O poder de criar um ambiente ilusório por meio de estruturas realistas se deve ao fato de o ambiente dramático ser uma cópia do mundo real. O espectador, familiarizado com esse ambiente, tende a crer facilmente na história contada. Por isso, o viés moralizador é frequentemente utilizado no teatro realista. Seu uso facilita propagar em larga escala noções e regras sociais que devem ser mantidas a fim de obter a dita ordem de um sistema. Nesse sentido, é válido acentuar que não se trata apenas de uma reprodução natural e neutra, mas uma reprodução motivada por uma moral.

> Contrário à "arte pela arte", os dramaturgos franceses já mencionados fizeram-se porta-vozes da burguesia e transformaram o teatro numa espécie de tribuna destinada ao debate de questões sociais. O objetivo desse debate: regenerar, moralizar a sociedade, tendo por base os valores éticos da burguesia, tais como o trabalho, a honestidade, a honra, a família, o casamento, a castidade, a sinceridade, a nobreza dos sentimentos, a inteligência etc. (Faria, 1998, p. 36-37).

A naturalidade e a moralidade são características do teatro francês importadas para a nossa produção cênica, e, como vimos, ambientadas em uma época específica. Já o teatro de Consuelo de Castro surge praticamente um século após o desenvolvimento do teatro realista no Brasil. Apesar disso, como já pontuamos, a linguagem empregada na dramaturgia de Castro revela certa naturalidade. Em uma reportagem feita por Macksen Luiz para o *Jornal do Brasil*, a respeito dos concursos ganhos em contradição com os textos censurados, ao jornalista, Castro acentua que

> A função da arte em geral é a de ser um espelho. A personagem Verônica, de *À flor da pele*, funciona porque reflete com precisão um momento muito importante da História brasileira. Por esta razão sou pelo **realismo** em teatro. No Brasil é suficiente dar uma dimensão dramática à realidade, tão estonteante e violenta que supera a nós todos (Luiz, 1976, p. 10, grifo nosso).

Tal como preconizado pelos realistas no século XIX, Castro também percebe o teatro como um espelho da sociedade. Ainda especificamente sobre *À flor da pele*, a personagem Verônica pode ser interpretada em diálogo com o contexto histórico da época, qual seja, o de um governo ditatorial que persegue e pune pessoas como a personagem Verônica, livre, artista e que contesta modelos arraigados por privilegiarem apenas alguns setores da sociedade. A opção pela naturalidade revela o intuito de entender e de descrever a realidade brasileira daquele período como extremamente conflituosa. Os conflitos que cerceiam a personagem Verônica são de diferentes níveis: acadêmico, profissional, familiar, conjugal; e os seus desejos de viver livre dos julgamentos sociais são censurados violentamente por Marcelo e por seu pai. Ela não consegue ser livre na sociedade, mas também não consegue ser livre dentro do apartamento, pois Marcelo cerceia as suas vontades futuras e até mesmo suas ações no momento presente.

O espaço do quarto de um apartamento alugado por Marcelo para que ele e Verônica possam vivenciar o relacionamento amoroso, funciona, à primeira vista, como um refúgio. Local onde as duas personagens podem ser autênticas, pois por meio das falas de Verônica, evidencia-se que o espaço social não comporta as suas atitudes. Ao se refugiar do espaço social, Verônica expressa suas ideias sobre o mundo, dança e ensaia a sua montagem de Ofélia. Em um período de repressão militar, Verônica "presa" causaria menos danos, uma ideia de que escondê-la é manter suposta moral. Há uma duplicidade, portanto, de sentido no aprisionamento dessa personagem dentro de um quarto: é preciso afastá-la da sociedade, para que ela não cause danos, ou é preciso poupá-la da sociedade, para que possa viver de modo mais autêntico.

Percebe-se, porém, que mesmo restrita ao quarto Verônica ainda sofre violências devido ao seu modo libertário de ser. Olhar a realidade e empregar nela uma superfície dramática, como

um manto que a cobre com a estrutura do texto teatral, é a escolha da dramaturga Consuelo de Castro. Entretanto, ela não opta por qualquer realidade. A autora observa, em suas primeiras peças para o teatro, o contexto político, social e econômico do Brasil, visto de uma perspectiva das classes oprimidas, principalmente das mulheres e do proletariado. As dramaturgias escritas entre os anos de 1968 a 1978 são consideradas por críticos (Vincenzo, 1992; Magaldi, 1997; Andrade, 2005) como as obras mais políticas de Castro. A este respeito, a autora esclarece:

> Sempre me vinculam a um teatro político, e não o renego, mas contesto sua primazia. Não faço um teatro político no sentido de ter o confrontamento ao poder como objetivo, conteúdo, mensagem. A política, quando existe no meu trabalho – e ela não existe sempre – apenas o perpassa, é pano de fundo ou mero pretexto situacional. Jamais acreditei que o teatro ou qualquer forma de arte pudesse mudar as coisas, mas apenas roer os sistemas opressivos pelas bordas, uma vez que incide sobre valores internos, percepção e sentimento do mundo. A política não conforma meus personagens. Ela os situa e os entrelaça, quando esse é o elemento temático que escolhi (Castro, 2006, p. 379).

O depoimento de Castro demonstra ser a política um pano de fundo para o desenvolvimento das personagens, um modo de contextualizar as ações delas, e não a instituição única que movimenta e direciona a fábula. A política institucional não é o objetivo principal, pois para a dramaturga nenhuma expressão artística modifica as estruturas sociais opressoras. Sua crença, enquanto autora, está nas mudanças internas, isto é, nas modificações operadas no sujeito, considerando como sujeito o espectador-leitor teatral e/ou do texto dramático. Isto é, as possibilidades de mudanças ocorreriam nas margens a partir de um sujeito mobilizado pelas expressões artísticas.

Por outro lado, podemos pensar, em articulação com o trecho citado, que a personagem Verônica não se conforma aos mandos e decretos da política institucional de seu contexto. Pelo contrário, a sua existência, na verdade, é uma tentativa de confronto a tal instituição, visto que a manutenção da liberdade dessa jovem mulher é um modo de "roer os sistemas opressivos" – mesmo que não seja suficiente para corroê-los integralmente. Ainda a respeito de *À flor da pele*, a relação entre o sujeito e o político-social está justaposta. Compreende-se que não há mudança social, pois não houve mudança no indivíduo:

> A vida interior mostrada na peça está quase sempre ligada ao problema político. A maior ambiguidade apresentada, nesse caso, reside no fato de Verônica não conseguir romper o relacionamento com Marcelo, o que, entre outros fatores, também se relaciona à sua atuação política (Andrade, 2005, p. 136).

A política é um pano de fundo presente nos textos *Prova de fogo*, *À flor da pele*, *Caminho de volta* e *O grande amor de nossas vidas*. Neles a política institucional ou o governo

ditatorial não são a centralidade das peças, não são categorias nomeadas; a ênfase, na verdade, recai nos sujeitos, nas relações e nas opressões operadas entre os estudantes, os amantes, os empregados da agência de publicidade e na relação familiar. Porém, todas essas configurações refletem um sistema opressor maior que os elos subjetivos. As personagens das quatro peças, de modo geral, oscilam entre ações progressistas e as punições sofridas em decorrência delas. O que se configura como movimentos políticos, pois são personagens que, em alguma medida, buscam se deslocar de uma estrutura que não mais funciona:

> Os temas mais caros aos anos de 1960/70 esforçaram-se para dar sustentação a uma base cultural apoiada na descoberta de novos padrões comunitários, novos modelos familiares, uma nova moral sexual, novos meios de ganhar a vida, novas formas estéticas e novas identidades pessoais – opostos à política do poder, do lar burguês e da sociedade de consumo (Andrade, 2013, p. 245).

O professor Welington Andrade (2013) sistematiza os temas centrais expressos nos dramas das décadas de 1960 e 1970, que declaravam oposição às instituições políticas, à burguesia e ao consumo. No que tange aos textos de Castro, as personagens se aproximam dos novos padrões discutidos à época como oposição às estruturas políticas arcaicas e aos retrocessos nos debates impostos pela ditadura militar. Assim, as quatro dramaturgias, *Prova de fogo*, *À flor da pele*, *Caminho de volta* e *O grande amor de nossas vidas*, elencam personagens que articulam "novos padrões comunitários", porém elas são cercadas pelas demais personagens que pretendem manter certas identidades culturais, e não as inovar.

Os embates discursivos entre as personagens, geradores de conflitos necessários à progressão do drama, estão no primeiro plano, mas as ações de silenciamento e de violências físicas realizadas por certas personagens ressaltam o pano de fundo contextual da peça. O contexto político da época se faz presente no embate entre o avanço e o retrocesso de costumes. Mesmo que as personagens contestem individualmente os avanços, no nível trabalhista ou sexual, esse discurso se dilata das demandas individuais para concepções sociais, mostrando que as reivindicações advêm também de um grupo social. E o retrocesso que a sociedade sofreu na época do golpe militar está refletido nessas dramaturgias quando as fábulas não apresentam um final otimista; pelo contrário, o final demonstra que o poder *status quo* prepondera.

A solução encontrada para "enfrentar tantas coerções visíveis e invisíveis" (Pellegrini, 2018, p. 196) em nível textual está na revitalização realista. Uma noção realista que retrata o país não de modo cifrado – para esconder referências – e não em tons de verde-amarelo. Por isso, Castro destaca em entrevistas a presença do político em suas obras, não obliterando tal escolha. Além disso, as críticas jornalísticas elaboradas a partir das encenações de seus textos

reforçam a vertente política das propostas dramatúrgicas. Críticos como Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Antonio Candido, Yan Michalski e Jefferson Del Rios pontuam o embate que as personagens de Castro promovem contra o contexto de repressão. Tal ênfase tantas vezes declarada na mídia jornalística demarca uma estética realista como preponderante para abordar o político nas primeiras dramaturgias escritas por Consuelo de Castro.

No que tange às considerações dos críticos, Décio de Almeida Prado traça análises sobre a primeira peça teatral de Castro nas seguintes palavras: "é testemunho, com todas as qualidades de um bom testemunho: honestidade, boa-fé, objetividade. O que Consuelo de Castro viu, soube transmitir, com emoção, ironia, distanciamento e imaginação dramática" (Prado, 1976, p. 519). Ao empregar o termo "testemunho", Prado ressalta na composição teatral de Castro a proximidade das ações e dos diálogos a uma existência fora da ficção. Por sua vez, Magaldi já havia ponderado, em uma crítica de 1973[49], o fator documental de *Prova de fogo*. Ou seja, a linguagem clara e objetiva empregada em ações verossímeis e concretas facilita o emprego de uma estrutura temática testemunhal sobre o movimento estudantil.

O impasse gerado nessas quatro obras mencionadas oscila entre: o emprego de uma linguagem realista, por isso, facilidade em descrever acontecimentos factuais, e o emprego de uma vertente política que, por decorrência, possibilita o uso de uma linguagem realista. Não é válido delimitar neste momento por qual percurso Castro opta para a escrita de cada dramaturgia[50], mas sabemos, como ela mesma pondera, que a situação política ditatorial no Brasil é o ambiente no qual projeta suas personagens. Contudo, os caminhos estéticos para estabelecer contraponto entre as ações das personagens, em primeiro plano, e o contexto em que estão inseridas são diversos, entre eles, a noção realista.

Exemplo disso está na crítica de Antonio Candido ao texto teatral *À flor da pele*: "é notável neste texto a presença constante da mentalidade de época, do influxo daquilo que outro verso, este de Carlos Drummond de Andrade, qualifica de 'tempo de arrebentação'" (Candido, 1988, p. 526). O texto escrito em 1969 revela inúmeros embates das personagens frente a obstáculos; esses, é claro, de toda ordem, mas a estrutura basilar que os engendra é a mentalidade de uma época, isto é, a mentalidade da punição, da censura, da falta de liberdade. Com uma linguagem literal e revelando uma "mestria técnica" (Magaldi, 2014, p. 109), *À flor da pele* reforça o elo entre a esperança, para a construção de uma nova estrutura social, e o sofrimento gerado de uma angústia por não obter a nova ordem social.

[49] Crítica publicada com o título "Um documento exemplar" no compilado de prefácios ao final da edição *Urgência e ruptura* (1989).
[50] Esses percursos irão aparecer nas análises das dramaturgias apresentadas nos próximos capítulos.

O texto seguinte escrito para o teatro, *Caminho de volta*, pelo fato de usar personagens não diretamente atreladas ao movimento social ou estudantil, cria, a princípio, um distanciamento dos acontecimentos políticos da época. *Caminho de volta* faz uma reflexão sobre o mundo publicitário e o consumismo. O caráter econômico é um forte preceito de conflito entre as personagens e é nessa chave de análise que a peça se ata ao contexto histórico. Assim, o emprego de uma linguagem direta e de personagens naturais em suas contradições configura uma dramaturgia de viés realista para abordar determinada realidade.

> De repente, o palco apresenta uma realidade nossa, sem simbolismo ou alegoria, e parece quase impossível que isso tenha acontecido. De repente, *Caminho de volta*, em cartaz no Teatro Aliança Francesa, traz de novo o Brasil para dentro do palco, e é quase estranhável testemunhar esse sopro de vida e autenticidade (Magaldi, 2014, p. 358).

A crítica de Sábato Magaldi pontua o retorno da situação brasileira na fábula de Castro encenada nos palcos. Ao analisarmos as demais críticas redigidas por Magaldi (2014) no início da década de 1970, verifica-se, contudo, que tal questão não é inédita ou isolada. O fato de o crítico exaltar o retorno do Brasil "para dentro do palco" é devido a uma constância de peças teatrais que, a fim de exercer uma crítica ao governo e mostrar insatisfações, mas ainda assim não serem censuradas, empregavam na escrita analogias e discursos metafóricos. Por outro prisma, no final da década de 1960 e início da década de 1970, muitas companhias teatrais optaram por representar textos de dramaturgos estrangeiros, já que eles tinham menores chances de sofrer censuras (Michalski, 1985a).

As duas instâncias antes citadas – o emprego de metáforas e a representação de textos estrangeiros – que orbitavam a cena teatral, principalmente no eixo Rio-São Paulo, desgastam a percepção do crítico mineiro frente aos espetáculos da época. Disso resulta o ânimo de Magaldi, expresso no trecho anterior, frente a uma nova dramaturgia que se desfaz de certos subterfúgios, mas ainda assim retrata o contexto histórico no qual está inserida. O retrato que Consuelo de Castro faz do Brasil é sem simbolismos e alegorias. Como os textos anteriores da dramaturga, a prioridade está no emprego de uma linguagem literal para que as ações das personagens testemunhem objetivamente os acontecimentos da fábula.

As críticas elaboradas a partir das representações cênicas dos textos de Consuelo de Castro constroem a defesa de uma escolha estética por parte da dramaturga. O que se repete, ao menos nas primeiras dramaturgias da autora, é uma preocupação com a objetividade. Para abordar a revolta estudantil, o mundo da publicidade, o confronto das posturas políticas, a

utopia de uma cidade justa e igualitária[51], Castro opta pela escrita sem subterfúgios, criando uma atmosfera realista como modo de aproximar o leitor dos acontecimentos expostos nas fábulas dramáticas. Traçar um percurso direto entre o drama e o leitor revela a compreensão da dramaturga a respeito do papel do teatro, que para ela não é a mudança, mas a possibilidade de roer as beiradas de um sistema opressor.

Em *O grande amor de nossas vidas* não é diferente. O crítico paulista Jefferson Del Rios (2010) destaca, em primeiro momento, a relação desse texto teatral com a dramaturgia rodriguiana. Para ele, a temática mórbida e violenta de *O grande amor* se assemelha aos conteúdos abordados por Nelson Rodrigues; o que os diferencia é o emprego de um caráter político utilizado por Castro. Em um segundo momento, Del Rios pontua o exagero da fábula ao descrever o sonho de uma das personagens, trazendo para o texto consuelino uma noção irônica, mas que tende ao aspecto antirrealista. Apesar de fazer uma oposição à defesa realista até então operada, a colocação de Del Rios esclarece que tal recurso antirrealista desequilibra uma estética melodramática e dá peso ao caráter crítico da obra.

Mesmo que Jefferson Del Rios estipule, em alguns instantes da dramaturgia, essa estética não realista, ele ainda decai no fator que estamos defendendo: o caráter crítico e, por correlação, político no primeiro momento da obra de Castro. Para Sábato Magaldi (2014), em contraposição, os dois episódios de devaneio em *O grande amor* não são satisfatórios. Na percepção do crítico, as cenas que retratam os sonhos das personagens deveriam manter uma caracterização realista, compondo um estilo orgânico à peça. Apesar disso, segundo Magaldi (2014, p. 590), tal observação não retira "o grande mérito de um texto coeso e maduro". Desse modo, os dois críticos coadunam a respeito da qualidade textual da obra.

Outra semelhança entre Del Rios e Magaldi na análise de *O grande amor* está na defesa desse texto como herdeiro de Nelson Rodrigues. Para o segundo, o texto de Castro se aproxima do modo como o dramaturgo pernambucano aborda os problemas sociais. São duas dramaturgias – tanto a de Rodrigues como *O grande amor* – que retratam as realidades, as mazelas e os desencantos da classe média baixa brasileira, sendo essas considerações semelhantes às que Sábato Magaldi faz a respeito do contexto de produção de *Caminho de volta*. Para o crítico, o início da década de 1970 trouxe questões brasileiras para dentro do palco. Porém, no que diz respeito às produções de Consuelo de Castro, ainda no final dessa década,

[51] Resumo em referência ao texto *A cidade impossível de Pedro Santana*. Escrita em 1975, temporalmente, também constitui o período de obras intitulado por Castro como "ruptura". Todavia, como esse título não foi publicado na coletânea de 1989, ainda não o abordamos com precisão, o que será feito no capítulo quatro.

sua dramaturgia estava sim "mergulhada [...] nas raízes do país" (Magaldi, 2014, p. 589). O que mostra a opção da dramaturga em examinar a realidade nacional.

## 3.3 O espaço do comum em *Caminho de volta*

No texto literário, diversas são as categorias por meio das quais o leitor pode acessar a realidade literária criada pelo autor. Categorias como personagem, ação, tempo e espaço revelam a história de modo coerente, isto é, faz-se necessária uma correlação entre os elementos constitutivos da obra literária a fim de atribuir o caráter verossímil a ela. Apesar da necessidade de uma interação entre esses elementos, tanto no processo de escrita quanto no processo de leitura, ao falarmos a respeito dos estudos teóricos sobre essas categorias literárias – como o conceito para personagem, ação, tempo/espaço –, algumas receberam mais atenção crítica/teórica em comparação com as demais.

Por vezes, a primazia da análise literária recai nas personagens, no discurso ou na ação, no tempo, em oposição à análise do espaço. E isso se deve à perspectiva histórica da teoria da literatura, pois na época de consolidação de seus estudos, início do século XX, havia uma ênfase formalista em se pensar a linguagem na literatura. Além das perspectivas metodológicas linguísticas, ocorre uma influência das vanguardas artísticas modernistas. Dois momentos que rebaixam a função do espaço na literatura, essa "associação reforça o argumento de que o espaço não ocupa posição de destaque nas referidas correntes teóricas porque as vanguardas, em linhas gerais, se recusam a atribuir à arte a função de representar a realidade" (Brandão, 2013, p. 22) Assim, devido ao caráter mimético do espaço, característica atribuída a ele ainda no século XIX, havia pouca possibilidade de abarcá-lo com destaque nos estudos literários (Brandão, 2013).

Em uma perspectiva estruturalista, do início da década de 1960, "na teoria da narrativa a categoria espaço, entendida como referência a um possível mundo extratextual reconhecível, continua a desempenhar papel secundário" (Brandão, 2013, p. 24). Nesse período, o espaço literário fica em segundo plano; apenas quando o estudo crítico passa de uma perspectiva diacrônica para uma sincrônica é que a categoria espaço começa a aparecer nos estudos literários (Brandão, 2013). Já em uma perspectiva pós-estruturalista de análise literária, o ambiente ficcional se torna fundamental na construção e na representação de uma realidade social. Quando descrito detalhadamente, o ambiente proporciona a compreensão dos objetos, das cores, da luz que incide no espaço literário. O ambiente é onde as personagens circulam,

porém, não se vê o espaço como um pano de fundo intocável, segundo o qual as personagens serão dispostas e caracterizadas. A crítica teórica pós-estruturalista "representa a explicitação e a intensificação da tendência espacializante" (Brandão, 2013, p. 27), colocando em suspeita as hierarquias e o entendimento do espaço como categoria menor.

A respeito estritamente da categoria de espaço no gênero literário drama, discutimos no capítulo anterior um percurso histórico sobre as principais alterações na disposição das espacialidades no texto teatral. Em determinados períodos, o drama privilegia o espaço externo para o desenvolvimento das ações das personagens, já em outros, o espaço interno é predominante, evidentemente, esses não são usos estanques e nem mesmo consolidados enquanto regra. Todavia, o que percebemos é uma recorrência de diferentes usos do espaço a depender das configurações históricas e sociais de uma época. O que se advoga teoricamente a partir da década de 1960 é a leitura do espaço literário como "sistema de horizontes de expectativas" (Brandão, 2013, p. 32), ou seja, uma compreensão sobre o espaço mediante a estética da recepção. Para essa corrente literária é válido considerar certa polaridade no estudo do espaço literário, e nas demais estruturas da obra, entre as especificidades da linguagem e as abordagens socioculturais.

De uma "categoria passiva" – "seja porque era tido como irrelevante para os movimentos da linguagem, seja porque se acreditava que ele podia ser imediatamente 'transposto' para o texto" (Brandão, 2013, p. 32) –, o espaço no texto literário é concebido cultural e formalmente. Se antes o espaço enquanto elemento textual era negligenciado por determinadas correntes teóricas, ele passa a ser estudado a partir da compreensão do espaço como um sistema que revela, por meio da linguagem, as alterações sofridas ao longo do tempo dos significados espaciais. Nessa perspectiva, o imaginário[52] que decorre, portanto, da oposição entre a ficção e o real, é uma noção fundamental para depreendermos o espaço na obra literária. Nesse sentido, o espaço se manifesta por meio das ficções, seja para vir a ser compreendido como real, seja para se reconhecer como projeção imaginária, seja ainda para explicitar como realidade imaginada.

O espaço se manifesta tendo em vista estas três considerações: o real, a ficção e a imaginação. No caso, especificamente, do teatro, quando optamos por abordar a encenação, o espaço cênico entrelaça-se com a noção de real. O palco tem o intuito, em uma perspectiva

[52] O imaginário aqui discutido advém da Teoria da recepção. De acordo com essa perspectiva teórica, a preparação do imaginário vem em decorrência do paradoxo entre real e ficção. "A rigor, porém, não se pode dizer o que são o real, o fictício e o imaginário, mas somente sugerir que o primeiro corresponde ao 'mundo extratextual'; que o segundo se manifesta como ato, revestido de intencionalidade; e que o terceiro tem caráter difuso, devendo ser compreendido como um 'funcionamento'" (Brandão, 2013, p. 34).

cênica realista-ilusionista[53], de replicar os ícones de determinação de lugar referentes ao ambiente, aos corpos e aos objetos não ficcionais. Todavia, quando abordamos o texto dramático, a concepção do espaço ocorre na imaginação. O espaço, enquanto um elemento fundamental na teoria da literatura, deve ser organizado e constituir significação para que assim a imaginação seja reconhecida, isto é, para que o espaço literário seja projetado na imaginação. E assim o leitor do drama possa atribuir sentido ao espaço.

Se o espaço, como anteriormente observado, possui uma trajetória analítica recente nos estudos da literatura, considerando principalmente a narrativa e a lírica, no que tange ao estudo do espaço no texto dramático, teoricamente, pouco se tem aprofundado. É mais comum pensarmos a categoria espacialidade no âmbito da encenação, isto é, como o espaço será representado no palco, como o cenário será suficiente ou não para contar a história. Para Jean-Jacques Roubine (1998, p. 27), a partir do teatro moderno, instaura-se uma reflexão relativa, "por um lado à arquitetura do teatro e à relação que essa arquitetura determina entre o público e o espetáculo; e, por outro, à cenografia propriamente dita, ou seja, à utilização pelo encenador do espaço reservado à representação". Todavia, o espaço é um elemento já presente no texto dramático, queremos dizer que ele é anterior à cena. E está, principalmente, mas não apenas, exposto por meio das rubricas.

Nesse sentido, o espaço é também um elemento textual, componente importante de análise, a partir do qual é possível atribuir sentido à dramaturgia. Mesmo que a análise de um texto teatral não se restrinja a um único elemento, pois é na confluência do diálogo, das ações, das personagens, do tempo e do espaço que o leitor pode melhor compreender a obra, o estudo isolado do espaço no drama garante uma reflexão minuciosa desse componente até então pouco considerado nos estudos literários em geral. Sendo que uma das relutâncias em analisar a constituição de espacialidade no drama é que, textualmente, esse elemento não se sobressai em relação aos demais. No entanto, os textos dramáticos, majoritariamente, apresentam no início das obras textuais as marcas destinadas à configuração do cenário. Outra estrutura textual que pode empregar a descrição do ambiente, ao longo do drama, são as rubricas. Ou seja, são estruturas de texto verificáveis destinadas à expressão do espaço.

Por esse viés, comumente recaímos na objetividade do texto descritivo inicial das dramaturgias e nas rubricas para obtermos a noção de espaço/tempo da obra. Há, porém, o fato

[53] Trata-se da concepção teatral cuja ideia é "dar o máximo de ilusão de realidade" (Rosenfeld, 2009, p. 204). Acrescentamos ainda que "o realismo e o naturalismo acentuaram o ilusionismo, querendo fazer o espectador esquecer-se da própria realidade, esquecendo-se também de que estava num teatro. Formulou-se a teoria da quarta parede [...] que pleiteava que os artistas se comportassem de modo totalmente natural, como se não houvesse um palco aberto entre eles e a plateia, mas sim uma quarta parede, que lhes protegesse a intimidade" (p. 208).

de a rubrica ser empregada, prioritariamente, para descrever o modo de ação da personagem, o que corrobora o ofuscamento da espacialidade no drama, pois seria uma estrutura a menos para a análise do espaço dramático. Não podemos deixar de destacar, por outro lado, que as estruturas que expõem espacialidades não se limitam a esse momento inicial do texto dramático. É possível verificar outras estruturas lexicais marcadoras de espacialidade, por meio das quais o espaço no drama se constrói e se evidencia. E isso se torna perceptível por meio da segmentação do texto literário. Assim, analisar o espaço no drama vai além das indicações iniciais de cenário e das rubricas indicativas de movimento das personagens, por exemplo, ora as saídas de cena, ora as entradas em cena.

Emprega-se a segmentação a fim de atribuir facilidade na percepção desses marcadores de espaço no texto dramático. Em uma análise do texto teatral, deter-se nas composições de cenário, personagens/atores, tempo, os quadros, as cenas e os atos é uma instância basilar para compreensão da fábula. Além dessas, no que tange estritamente ao espaço, o professor Ozíris Borges Filho (2007) defende uma divisão por meio da entidade situada, da entidade de referência e do observador. Para a qual confere a seguinte explicação,

> Quando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos. Além disso, nunca podemos esquecer o observador a partir do qual aquelas relações são construídas na literatura. Assim, ao analisarmos um espaço qualquer, por exemplo, casa, navio, escola, etc., não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador (Borges Filho, 2007, p. 17).

O espaço na literatura dramática pode ser investigado a partir do recipiente, ou seja, o lugar como a casa, a escola, e os objetos nele contidos. Ademais, Borges Filho (2007) postula a necessidade do observador perante a entidade situada e de referência. Essa consideração revela para o estudo a importância dos objetos que estão compondo o espaço literário, os quais devem ser lidos não como estáticos apenas, mas perceber as relações dos objetos entre si e das personagens com eles. O observador, como demarcado na citação, é tanto aquele que analisa a distância, executa o papel do crítico/do narrador, quanto aquele alocado no espaço ficcional, em nosso caso, a personagem do drama. Desse modo, o espaço, como componente em si, é fragmentado.

A estipulação do cenário, as construções lexicais, as rubricas e os objetos demarcam a espacialidade e são categorias a não serem desprezadas em sua formulação. Constrói-se, na relação entre esses componentes, a literatura dramática e também se constrói o sentido da obra. Ademais, na espacialidade, simbologias são criadas e revelam preceitos, por vezes, ocultos das

personagens. As simbologias contidas no espaço caracterizam as personagens, isto é, acrescentam características àquelas já expressas por meio dos diálogos e das descrições iniciais das personagens. Desse modo, os objetos são os principais agentes de simbologias, e não que necessariamente deva ocorrer interação entre eles e as personagens, mas o fato de eles comporem o espaço pode acrescentar sentido ao drama (Guinsburg, 1988).

Como se vê, ressaltamos a centralidade da questão simbólica objeto/espaço dramático com base na pormenorização. Do aspecto amplo que é o texto dramático por completo até o termo referente a um objeto descrito no canto de uma sala. A noção de espaço, desse modo, demonstra ser uma categoria inerente ao texto, pois sustenta o ambiente no qual as personagens agem, imprimindo sentido às suas ações. Tanto assim que se revermos o termo espaço em outras instâncias científicas, ele é empregado como conceito nas três grandes áreas das ciências. Não à toa, que terá diferentes significados e limites de compreensão a depender da área na qual opera, como a geografia, a arquitetura, as artes visuais. Nessa perspectiva, surge a polaridade entre os termos espaço e lugar.

Para Borges Filho (2007), os conceitos de espaço e de lugar nos âmbitos da filosofia, da geografia e da antropologia, revelam semelhanças e distinções. No entanto, no ponto de vista da topoanálise[54], a oposição entre espaço e lugar não é válida, no sentido de que sua distinção pouco acrescenta à teoria literária. Ainda assim, nos estudos da teoria literária, a preferência é pelo emprego do termo espaço. O que ocorre pelo fato de o conceito amplo abarcar "tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações" (Borges Filho, 2007, p. 22). O conceito de espaço está presente em diferentes ciências e é amplo no próprio ramo dos estudos literários, revelando seu caráter interdisciplinar. Isto é, dentro dos estudos em literatura, o espaço reflete suas características geográficas, matemáticas, filosóficas para dar conta do contexto espacial literário.

Para Borges Filho (2007), na perspectiva da topoanálise, o estudo do espaço pode considerar uma interpretação psicológica, sociológica, filosófica ou estrutural. Já para Brandão (2013), o espaço é abordado como um sistema de organização e de significação nas perspectivas da semiótica, da política e da filosófica-antropológica. Essas são opções que analisam o espaço tanto no aspecto individual quanto no social, são interpretações psicológicas e sociológicas postuladas enquanto possibilidades de abordagem das espacialidades. Luís Alberto Brandão

[54] "É a investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária. O topoanalista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentidos criados no espaço pelo narrador: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos, etc." (Borges Filho, 2007, p. 33).

(2013) reforça o caráter múltiplo do espaço, para ele é um termo que está presente em diferentes campos de estudo e em cada campo há diversos usos para essa noção.

Mesmo com uma proliferação terminológica, Brandão considera indicar algumas formas de como abordar o espaço na literatura. A intenção não é restringir teoricamente, mas pontuar tendências genéricas importantes em relação às quais seja possível situar outras conceituações ao espaço literário. Brandão (2013) elenca, frente ao contexto de produção literária do século XX, quatro tendências pelas quais é possível abordar o espaço na literatura: representação do espaço; estruturação espacial; espaço como focalização; espaço da linguagem. Dentre essas, consideramos o espaço da linguagem como viável para aprimorar o estudo das espacialidades no drama de Castro. Isso porque, nessa última tendência, a defesa apresentada por Brandão é a da linguagem como espacial devido ao aspecto simultâneo/sincrônico e também ao fato de ela ser composta por signos que possuem materialidade.

Fica claro o modo como Borges Filho e Brandão postulam o espaço nas obras para, na sequência, expandirem a análise no âmbito de determinada teoria. Ocorre que, nas obras *Teorias do espaço literário* (2013), de Luís Alberto Brandão, e *Espaço & Literatura* (2007), de Ozíris Borges Filho, a ênfase no estudo do espaço literário recai nos gêneros narrativo e lírico, o que faz com que os críticos pensem a função do narrador e do eu-lírico para a construção do espaço nas expressões literárias. Sem expandir a análise para o texto dramático, é ideal que façamos semelhante movimento que os críticos estipulam na verificação do espaço mediante às expressões do narrador e do eu-lírico. Todavia, no drama, essa figura que conduz os sentimentos, as imagens poéticas e a história não existe; as personagens na obra agem por conta própria.

Segundo Anne Ubersfeld (2005, p. 91), "o teatro necessita, para existir, de um lugar, de uma espacialidade em que se desenvolvam as relações físicas entre as personagens", é a ação delas e onde elas estão situadas que conduzem a fábula dramática. O lugar e as personagens aparecem concomitantes, detendo semelhante valor. Logo, se as relações físicas das personagens estão circunscritas a um ambiente doméstico, como o espaço da casa, podemos analisar sistematicamente esse local onde a vida íntima acontece. No entanto, não significa que dentro desse espaço doméstico/íntimo, a vida pública não adentre. Por isso, as correlações entre diferentes disciplinas, tais como a psicologia e a sociologia, favorecem as análises semiológicas das espacialidades.

Nessa perspectiva, retoma-se um dos modos de ler o teatro: a semiótica. Uma disciplina que tem como centralidade a análise dos signos. A teórica francesa Anne Ubersfeld (1918-2010) utiliza a disciplina semiótica para o estudo do texto dramático, ele enquanto objeto literário.

Uma linguagem espacial devido à disposição e à organização das partes textuais constituintes da fábula, estabelecendo o espaço cênico a partir da palavra. A montagem teatral, por sua vez, que é a transformação do signo textual para o signo cênico, esvai-se, é efêmera, mas o texto dramático é o que permanece, composto por signos que lhe conferem materialidade, portanto, possível de a semiótica organizá-los. Assim, por considerar o espaço como o segundo elemento relevante deste gênero literário, a metodologia discutida por Ubersfeld (2005) favorece analisá-lo no drama a partir de três fatores.

Contudo, antes de apresentar a sistematização semiótica do espaço, Ubersfeld (2005) enumera cinco fatores a respeito da prática teatral e das espacialidades. As estipulações apresentadas demonstram o ponto de vista da teórica francesa em uma perspectiva que atenua o paradoxo entre representação e texto. O primeiro fator diz respeito à relevância de cada uma das manifestações artísticas. No entanto, o estudo de Ubersfeld privilegia a leitura da cena, pela qual é possível reconstruir na imaginação do leitor as ações das personagens e em quais locais elas ocorrem. Outro fator apresentado por Ubersfeld é a relação com o espaço referencial dos seres humanos, na perspectiva da crítica francesa, o espaço teatral deve funcionar como a "contraprova de um espaço real" (Ubersfeld, 2005, p. 91).

O terceiro fator defende que o texto teatral apenas se enuncia em uma "densidade de signos sincrônicos" (p. 91). Não há, portanto, a existência de uma leitura diacrônica do texto teatral, pois esses signos estão dispostos no espaço, estão espacializados, favorecendo uma leitura sincrônica. Tal leitura tabular, e não linear, expressa uma disposição de organização espacial, mas que se mantém plana, já que está impressa em livro, e sem profundidade. Nesse sentido, no quarto fator, o texto teatral é colocado como o mais escasso devido ao fato de não utilizar extensas descrições de lugares, as quais, por vezes, não são ao menos poéticas. Portanto, as descrições de lugares no drama são funcionais para uma representação e, por outro lado, "uma poética espacial do texto, mesmo visível, tem apenas caráter acidental" (Ubersfeld, 2005, p. 92).

O último ponto defendido por Anne Ubersfeld retoma o porquê da importância do espaço na arte cênica. Ele, que é visto como um "não dito" no texto teatral, "concretiza a articulação texto-representação" (p. 92). Assim, ao demarcar o espaço como um "não dito", Ubersfeld não despreza a materialidade do espaço no texto, mas acentua a pouca presença desse recurso textual. Apesar disso, vê nos signos do texto dramático o elo que respalda a transposição da dramaturgia textual para a representação cênica. Essas premissas discorridas por Ubersfeld (2005) norteiam a forma de percepção e de análise, apresentadas na sequência da obra, ao que a teórica denomina de lugar cênico.

Em contraposição ao termo espaço cênico, lugar cênico para Anne Ubersfeld é a composição dos espaços por meio das demarcações expressas pelas didascálias e também pelos diálogos, ao que a teórica denomina de didascálias internas. Assim, enquanto espaço cênico se refere ao espaço concreto de encenação, o lugar cênico é onde se concretiza o espelhamento das indicações textuais. O lugar cênico sempre imita algo – a autora faz uma retomada histórica para esse ponto, pois muito se pensa que o lugar cênico é uma cópia, uma transposição de nossos modelos espaciais reais para o palco. No entanto, a autora explica ser essa uma concepção ocidental e, mais precisamente, de um ocidente burguês. Para Ubersfeld, o que se reproduz no lugar cênico não é o mundo concreto, mas a imagem feita das relações espaciais na sociedade.

A imagem das relações espaciais na sociedade é reproduzida no drama mediante o emprego de signos. Os signos, enquanto ícones, constroem a espacialidade do texto dramático e, por serem icônicos, eles não são arbitrários. Ou seja, os ícones não são literais e não expressam ideia única denotativa, pelo contrário, os ícones são expressos a partir de um conhecimento específico já existente. O que não significa que, no decorrer de variações da época, dos estilos e formas, eles não possam sofrer alteração. Na verdade, os signos se alteram a depender do contexto e a sua influência também (Guinsburg, 1988). A atenção ao emprego do ícone em determinado texto teatral "constrói um espaço onde as estruturas se tornam significantes" (Ubersfeld, 2005, p. 100). Assim, o leitor emprega sentido ao signo a partir das relações espaciais em sociedade.

É uma relação entre ícones que se estabelece, o lugar cênico é ícone de alguma coisa com o universo histórico ou com as realidades psíquicas (Ubersfeld, 2005). Os espaços manifestos em sociedade são transpostos para a dramaturgia e manifestos por meio das rubricas, dos diálogos, dos objetos. Nisso está a espacialidade que, a fim de ser melhor depreendida, Anne Ubersfeld defende um levantamento lexical. Com base no questionamento sobre como determinar os campos semiolexicais do espaço em um texto, a teórica francesa traça três pontos. O levantamento lexical para estudo da espacialidade consiste, portanto, em primeiro listar tudo o que possa ser comparado à determinação de lugar – sem distinção de qualquer nível. No segundo momento, realizar levantamento não mais lexical, mas semântico-sintático – determinações de lugar e complemento de lugar. E, por fim, uma lista voltada para os objetos elencados no drama (2005, p. 105).

A semioticista francesa delimita que, após a determinação do campo ou dos campos semiolexicais, construa-se um ou vários paradigmas. Com isso, Ubersfeld (2005), e podemos correlacionar com as colocações de Roland Barthes (2001), defende o levantamento semiolexical para a construção de sentidos. O sistema de signos textuais que compõem o

espaço, assim como se relacionam entre si e com as personagens, revela significados, reproduz uma imagem do mundo concreto, o referente (R) – do texto – real. Assim, os significados produzidos pelo leitor advêm tanto em paralelo às percepções concretas de mundo como também a partir de uma percepção ficcional. Isto é, os signos que constroem a espacialidade no drama criam um ambiente de sentido em si.

Em *O óbvio e o obtuso* (1990), o semioticista francês Roland Barthes defende uma leitura do texto literário que seja, em um primeiro momento, mais prática e evidente. Para que, em um segundo momento da leitura e análise, o leitor possa dar vazão a uma postura crítica necessária para a análise do conteúdo. Ou seja, após a organização dos campos semiolexicais, tornando visíveis as estruturas lexicais, semântico-sintática e dos objetos, processo de tornar evidente a espacialidade, propicia-se expandir as reflexões acerca dos lugares cênicos. A defesa de Barthes, que também é feita por Ubersfeld, diz respeito a não se restringir à análise semiótica, mas utilizá-la como base para propulsão e articulação, no caso, do lugar cênico com outras teorias e disciplinas.

Em *Caminho de volta* (1989), a descrição do espaço é ínfima, objetiva. Pelo fato de o texto não ser composto por diversas rubricas descritivas de espaço, a análise do lugar cênico prepondera a partir do léxico empregado em toda estrutura textual – rubricas externas e internas. Organizada em três atos, a dramaturgia apresenta as ações de cinco personagens: Cabecinha, Marisa, Nildo, Dr. Gomes e Nandinho QI. No primeiro ato, Cabecinha e Marisa conversam, separados por um biombo, sobre os trabalhos publicitários que precisam ser encaminhados, mas há uma importunação de Cabecinha direcionada à segunda personagem, revelando um possível envolvimento amoroso entre as duas ocorrido há sete anos. A chegada de Nildo à cena faz com que Cabecinha e Marisa retomem os trabalhos com mais afinco, pois são lembrados de que as empresas não estão aprovando os trabalhos publicitários deles e há uma dívida enorme preocupando o chefe da agência, o Dr. Gomes.

Ainda no primeiro ato, Dr. Gomes decide demitir 90% dos empregados da agência publicitária, mantendo apenas o setor de criação. Uma das últimas falas desse ato é uma ameaça do chefe aos demais, pois se a campanha do cigarro não "vencer a concorrência" (Castro, 1989, p. 210), até mesmo os encarregados da criação serão demitidos, sendo decretada a falência da empresa. No segundo ato, as personagens Marisa e Nildo se recuperam, no escritório, de uma noite festiva. Nessa conversa, conduzida pela ressaca, Nildo retoma, assim como feito por Cabecinha no ato anterior, o passado de Marisa como moradora da Penha, seu estilo conservador e passa a assediá-la. Nesse momento da obra, Marisa está prometida em casamento

a Cabecinha, mas participou de uma orgia com Nildo, deixando Cabecinha com ciúmes. Por fim, ele ameaça terminar o noivado caso confirmasse a participação de Marisa em tal ato.

Em relação à agência publicitária, ela perde a campanha do cigarro para outra agência. Isso resulta na agressividade de Gomes e na de Nandinho com os demais funcionários, e essa violência das personagens por não obterem lucro e, principalmente, por falirem a empresa aumenta. Entre a discussão de Cabecinha, Marisa e Nandinho, essa última deixa escapar que Marisa tinha participado da orgia que aconteceu no escritório na noite anterior. Com isso, Cabecinha ameaça romper com Marisa e é verbalmente violento, reforçando muitas atitudes machistas. Ao fim, Dr. Gomes telefona para os funcionários avisando que conseguiram ganhar o contrato de uma nova campanha, o que recupera minimamente a felicidade de todos.

O terceiro ato, Cabecinha, que tinha ameaçado ir trabalhar em outra agência, permanece na agência do Dr. Gomes, pois obteve aumento salarial. Além de Cabecinha, Nildo e Marisa se mantêm empenhados na finalização da campanha, a fim de finalmente salvar a empresa publicitária da falência. Ocorre que, após os funcionários veicularem a campanha da marca de tecelagem, essa empresa desiste de continuar com a produção publicitária da agência de Gomes e não efetua o pagamento. A ideia do chefe é usar a Marisa para seduzir o dono da tecelagem e, assim, esse pagar o que deve para o Dr. Gomes. Nesse meio tempo, Gomes decide demitir Nildo, culpabilizando-o pelo mau funcionamento da agência, pois, na perspectiva do Dr. Gomes, é inconcebível que, em plena época de ‘milagre econômico’, ele seja o “único” a não lucrar com esse período.

Como foi pontuado, o principal conflito que atrela todas as personagens é a permanência da agência no mercado de capital. À parte, cada uma das cinco personagens expressa conflitos individuais que são atrelados, no decorrer do drama, ao conflito central da agência prestes a falir. Apesar da horizontalidade na enunciação de cada personagem, Marisa e Cabecinha são as mais evidenciadas no texto dramático. E enfatizamos a personagem Marisa pelo fato de ela ser a única personagem mulher e presente em todos os atos da obra com falas e ações significativas. Marisa é a personagem que mais retoma suas vivências anteriores ao trabalho no escritório publicitário, ela é julgada por ser da Penha, bairro de viés conservador, e aliciada para realizar as vontades das demais personagens. Agradar ao chefe e aos demais empregados da empresa é um modo de Marisa ser reconhecida e de alcançar outros patamares trabalhistas, sofrendo, por consequência, violência de classe e de gênero.

Por fim, a demissão de Nildo não ocorre, mas, por outro lado, Cabecinha desiste de integrar a equipe, pede demissão e expressa o desejo de não mais pertencer a um local onde as pessoas precisam se vender e, em prol disso, esquecerem sua verdadeira essência e suas

vontades. A dramaturgia se encerra com a saída de Cabecinha da agência e com um novo *brainstorm*, durante o qual Marisa lança a todos a questão se Cabecinha irá voltar, remetendo ao título do texto teatral, pois todas as personagens tangenciam, em algum momento, o retorno/a saída para uma vida fora da ganância comercial, fora dos percalços financeiros da publicidade. Para Macksen Luiz (1975, p. 20), no entanto, é de Marisa o principal retorno, ainda que não se concretize na fábula, já que a personagem revela com maior detenção os "golpes de sorte", a partir dos quais ela alça estágios "até chegar à condição privilegiada de chefe de criação".

Ainda nessa mesma crítica publicada no jornal *Opinião*, Luiz atrela os movimentos circulares, os movimentos de retorno, das personagens ao lugar cênico da peça teatral. Para ele,

> as personagens de Consuelo de Castro em *Caminho de volta* circulam por entre as paredes de uma agência de publicidade como se esperassem uma saída que lhes chegaria de fora. [...] Neste *Caminho de volta*, o ponto de partida e o ponto de chegada se tocam pela incapacidade dos personagens em tomar suas vidas em suas próprias mãos.

Se ao longo da dramaturgia, as personagens circulam pelo espaço dramático, mas também circulam pelas escolhas subjetivas de vida, orbitando entre as perdas e os ganhos de cada uma, o fim da fábula reitera essa perspectiva de permanência delas – pois não há avanço no movimento circular – alocadas em um espaço fechado por paredes. Esse espaço dramático da agência publicitária descrito por Castro no texto é representado na linguagem do espaço cênico por proposta semelhante à da autora. Uma cenografia projetada por Gianni Ratto, "que cercou a sala da agência, moderna, funcional, com o lixo de **out-doors** que pareceu semi-recompostos depois de um temporal" (Guzik, 1974, n.p. grifo do autor). A paridade entre o cenário descrito no texto teatral e o empregado cenograficamente faz parte da proposta de direção de Fernando Peixoto, de ser fiel ao texto, viabilizando na cena o estímulo para a reflexão a respeito das atitudes das personagens que o texto revela.

O texto *Caminho de volta* é pontuado por Alberto Guzik (1974) como uma obra de critério contestador. Característica que repercute na montagem cênica devido à escolha de representação do diretor; ainda que o texto consiga causar isoladamente reflexões ao leitor. Guzik, portanto, defende a boa organização dramática da fábula; defesa consoante à de Sábato Magaldi[55], pois, na perspectiva do crítico, o texto de Castro "tem uma história que se sustenta de pé" (Magaldi, 2014, p. 358), visto que está amparada em uma visão crítica sobre a classe média. Em contraposição, anos depois da estreia da peça, em agosto de 2006, Consuelo de Castro revê o retrato estipulado na obra. Em sua concepção, *Caminho de volta* está defasada.

[55] Crítica publicada no *Jornal da Tarde* no mês de outubro de 1974.

> [...] Não deixo mais montar. A publicidade brasileira, com raras e pavorosas exceções, é de ótimo nível. Tem comerciais melhores do que muitos programas e filmes. Mesmo para 1974, fora o contexto político, que está bem colocado – e foi um gol a peça passar com aquele deboche do milagre econômico –, já era uma caricatura. Nenhuma agência era precisamente daquele jeito. Se eu queria ser realista, tinha de traçar as linhas com mais precisão e nuança (Andrade, 2008, 371).

A fala de Castro destaca o aspecto caricatural da agência publicitária, por outro lado, a autora percebe a boa projeção do contexto político da época na obra dramática. Há, portanto, uma sustentação da fábula ao realizar a crítica a um sistema econômico que favorece os detentores de grandes fortunas em detrimento dos mais pobres. Ao mesmo tempo em que a classe média disputa entre si a fim de se sobressair aos demais. *Caminho de volta*, mesmo que apresente estruturas datadas, traz elementos ainda verificáveis na conjuntura atual que ressaltaremos adiante. Mas ao observarmos, por exemplo, o título da peça teatral, ali ocorre uma ideia de retorno, e algo só retorna após ir adiante. O elemento cíclico que estipulamos a partir do título traz uma concepção de que certas estruturas se repetem, ou seja, de algum modo elas permanecem.

A personagem Marisa questiona sobre a volta de Cabecinha para a agência, porém, essa questão do retorno não está restrita a ela. As demais, ainda que permaneçam trabalhando para o Dr. Gomes, precisam decidir entre seguir em frente ou retornar, e isso em diferentes âmbitos da vida. O que mostra a permanência delas em situações cíclicas de opressão perante as demais personagens e também em situações subjetivas de indecisão. Ambas resultantes das circunstâncias, especificamente, econômicas da agência. Ainda de acordo com Magaldi (2014, p. 358), "O individual e o social se comunicam o tempo inteiro, sem prejuízo do contorno humano das personagens ou do quadro coletivo que se levanta. Daí a sensação de se participar de uma aventura real, que se abre para um universo mais amplo". O paralelo entre a colocação de Magaldi e o resumo feito da dramaturgia *Caminho de volta* está nas subjetividades das personagens que se atrelam ao problema coletivo da empresa publicitária. Uma questão não restrita ao chefe e subordinados, mas que está em diálogo com as questões sociais e financeiras da época, a década de 1970. Não há o apagamento do humano nas personagens, mas sim denso intercâmbio entre o individual e o social, no qual a movimentação para resolver uma questão do sujeito acaba por esbarrar nas resoluções sociais, assim como o movimento contrário.

Yan Michalski destaca o sucesso de *Caminho de volta* em decorrência da temática abordada, acrescentando, contudo, a importância da disposição dos espaços dramáticos para retratar a fábula, pois na escolha pelo lugar restrito está o:

> Inconformismo da autora para com o sistema de valores representado pelas forças em jogo no microcosmo-agência de publicidade. E, mais ainda, para com as pressões sociais de toda espécie, que desencadearam essas forças. Num certo sentido, não apenas a propaganda está em julgamento, mas também o conjunto das atividades criativas – artísticas, intelectuais, econômicas, etc. – que se confrontam nos últimos anos com a mesma e mal definida palavra "crise", sintomaticamente o vocábulo mais usado pelas personagens de *Caminho de volta* (Michalski, 1975b, p. 2).

Nos dois primeiros períodos, Michalski destaca a oposição da dramaturga ao sistema social que promove hierarquias e relações de opressão, as paredes da agência funcionando como a repressão econômica durante o governo militar. Na sequência, evidencia-se, devido aos diversos embates dentro do microcosmo-agência, que não é apenas o setor publicitário que está sob julgamento, outras atividades e condutas das personagens também estão, e, por isso, são representadas no isolamento do microcosmo, símbolo da repressão do período.

Nessa percepção, a personagem Marisa, no primeiro ato da peça, é qualificada e repreendida por Cabecinha devido ao seu modo de ser, de vestir e de comportar. Implicações que Marisa contesta, porém, segundo a personagem, de algumas características ela não consegue se afastar por se tratarem de aspectos culturais do bairro Penha, sua origem. Na sequência, Marisa exalta os privilégios adquiridos depois que passou a trabalhar como redatora; a personagem expressa gratidão ao chefe, mas também traz um caráter de servidão à empresa, em falas como: "[...]Ei, escute, Cabeça, precisamos dar um jeito. Nildo, você está ouvindo? Hein? (Ela grita) Vocês querem fazer o favor de me ouvir? A agência está falindo! Alguém tem que fazer alguma coisa pra ajudar o Dr. Gomes!" (Castro, 1989, p. 211). Na perspectiva da personagem, os empregados devem salvar a empresa, ajudando com essa ação ao chefe.

O que se inicia com ponderações de ordem individual, do modo de agir, sobre a personagem Marisa, amplifica para o âmbito social. Semelhante movimento se percebe na agência, o indício de falência da empresa publicitária não diz respeito a uma questão isolada, é, ao contrário, efeito de uma política financeira promovida na época do governo ditatorial de Emílio Médici (1905-1985) – que esteve no governo entre outubro de 1969 e março de 1974 – logo, uma questão que afetou a classe trabalhadora brasileira. Principalmente aquelas dos setores produtores. Ao levantar a bandeira do milagre econômico a partir do maior investimento em capital externo, Médici, pelo contrário, emplaca concentração de renda e uma dívida externa bilionária ao país. O dito "milagre econômico", na verdade, beneficiou uma parte reduzida da população, aquela com consumo de bens duráveis (Oliveira, 2018).

Os erros financeiros não estavam nos funcionários do Dr. Gomes ou até mesmo não estavam no chefe da empresa, mas no Brasil de modo geral. Fato que Dr. Gomes não percebia

ou não entendia, reforçando, portanto, a culpa pelo mau andamento da agência aos empregados. Como exemplificado no seguinte trecho,

> GOMES: [...] Este país está atravessando um milagre econômico. Entende? E por que só eu não ganho nada com nesse milagre? Então, o país é acometido de um milagre súbito, todo mundo produzindo, todo mundo vendendo, todo mundo comprando, o sistema creditício, inventando macetes que até o diabo duvida, e o Gomes aqui paradinho, falindo feito um idiota. Quer me explicar, quer me explicar, por que SÓ EU, euzinho da silva, não ganho nada com este milagre? Não põe a culpa no ministro da Fazenda! Assume que você é que encheu isto aqui de azar. Você e a tua IN-COM-PE-TÊN-CIA! (Castro, 1989, p. 254).

No trecho, Gomes dialogava com a personagem Nildo. Contudo, a sobrecarga pelo mau andamento da empresa recai, sobretudo, sobre Marisa. A personagem que demarca em seu discurso a mudança em sua situação financeira e social a partir do trabalho. Aquela que, enquanto os demais funcionários, todos homens, já têm uma segunda alternativa caso a agência venha a falir, desespera-se, pois a ela não aparecem outras oportunidades profissionais. Por outro lado, é por meio da personagem Marisa que a dramaturgia *Caminho de volta* expande duas situações. A primeira diz respeito à relação de classe social, pois os empregados e o chefe do escritório publicitário representam uma classe média. No entanto, Marisa expõe a sua origem no bairro Penha, isto é, o texto não permanece abordando uma única classe social, ele retrata também a classe média baixa, a família de Marisa.

Os costumes e modos de agir referentes à localidade de nascimento permanecem em Marisa, sendo por isso motivo de piada de Cabecinha e de Nildo. Contudo, a origem não é motivo de vergonha para a personagem. A retomada que Marisa faz ao período anterior ao trabalho como publicitária tem como intenção reforçar a satisfação com o momento atual da sua vida, sem precisar viver mais em situações incômodas. Marisa não renega o bairro Penha, até porque ao longo de toda a dramaturgia essa localidade é retomada em suas falas, porém ela entende a ascensão por meio do trabalho, ao qual não quer perder.

Um segundo ponto na estrutura textual que se expande por intermédio das ações da personagem Marisa é o tempo na dramaturgia. A tradição aristotélico-hegeliana defende a unidade de tempo no drama, a unidade no tempo presente, pois a concepção é de que as ações são feitas no aqui e agora. Assim, as ocasiões nas quais Marisa recupera a sua vivência prévia na Penha e recupera a casa de sua família, essas são instâncias do tempo passado. Ou seja, a retomada ao tempo, que não é o tempo presente, acontece apenas por meio do discurso, as personagens continuam agindo no instante presente da fábula, mas relembram instâncias do tempo passado.

Existe uma centralidade na personagem Marisa. Nesse sentido, consideramos que Marisa encaminha as ações da fábula. A espacialidade do drama, porém, é um fator que abrange todas as personagens e atua também sobre as ações e falas delas. Isso não apenas pelo fato de elas estarem agindo em um determinado local, mas também pelo fato de mencionarem ambientes outros, demonstrando que as determinações de lugar acarretam a construção de sentido.

Na sequência, estipulamos os três momentos de análise postuladas por Ubersfeld.

Quadro 1 - Campo semiolexical do espaço – determinação de lugar em *Caminho de volta*.

| Léxico que possa ser comparado a determinação de lugar - sem distinção alguma |
|---|
| agência (11); laboratório (5); sala de criação (3); casa (22); apartamento (3); ambiente (1); hospício (3); boate (1); consultório (1); Stúdio (2); Cursilho (7); sala (5); hípica (3); bar/boteco (4); casinha (1); salão (1); cinema (1); escritório (4); banheiro (2); garçoniere (2); bordel (2); igreja (1); túmulo (1); auditório (1); Penha (22); Fotótica (11); praça (1); loja (1); fábrica (2); Mackenzie (1); Avenida Higienópolis (1); Jardim Europa (1); Caixa Econômica Federal (4); Alcântara (11); campo de concentração (1); oficina (2); Orlândia (3); Londres (7); rua (4); Pernambucanas (1); Tecelagem Universal (2); colégio (1); cemitério (1); Tv Globo/Globo (4); Ford (7); Gaiarsa (1); Parati (2); Tecelagem Universo (2). |

Fonte: Elaboração da autora.

Com base no esquema proposto por Anne Ubersfeld (2005), o quadro anterior demonstra os léxicos referentes aos espaços que são vivenciados ou mencionados no drama *Caminho de volta*. Entre parênteses, estipulou-se a quantidade de vezes que esses termos aparecem na obra, tanto no diálogo quanto nas rubricas externas, o que evidencia as determinações de lugar mais recorrentes e usuais às personagens. Por esse viés, léxicos como agência, casa, Penha e Fotótica são os mais mencionados. Mas a lista traz uma oposição. Por exemplo, léxicos relacionados ao ambiente publicitário: agência, laboratório, sala de criação, Stúdio, sala, escritório, Fotótica e Alcântara – outra empresa de publicidade. O que revela a predominância de ícones que concebem o lugar cênico trabalhista.

Além dos termos que ressaltam o espaço dramático principal, existem os léxicos que configuram o ambiente doméstico: casa, apartamento, sala[56], casinha e banheiro. Quando os funcionários do Dr. Gomes estão tensos com as condições de trabalho, eles realizam a alternância lexical, referindo-se à agência como: hospício, bordel e campo de concentração; em referência aos funcionários e ao modo como são tratados, é mencionado o Gaiarsa – antigo

[56] Esse léxico é empregado tanto em referência ao espaço da casa, ambiente doméstico, quanto ao espaço do escritório.

hospital psiquiátrico de São Paulo – como possível local de destino para eles. Especificamente em relação ao Dr. Gomes, faz-se uso das determinações de lugar como: hípica e garçoniere. Já o emprego de termos como: Pernambucanas, Tecelagem Universal, Ford e Tv Globo, diz respeito à produção publicitária ou veiculação das propagandas.

No quadro, foram elencados léxicos referentes a ambientes externos em paralelo ao campo circunscrito da agência, por exemplo: bar/boteco, cinema, auditório, igreja, boate, Mackenzie, Cursilho, praça e rua como lugares de convívio para além da agência. Oficina e fábrica são termos referentes aos locais de trabalho do pai e do irmão de Marisa, respectivamente; e o Banco Caixa, como local para onde o pai da Marisa deve dinheiro. E no âmbito mais geográfico, emprega-se: Avenida Higienópolis, Jardim Europa, Penha; as cidades: Orlândia, Parati e Londres.

Ao retomarmos os espaços dramáticos mais mencionados no texto, são perceptíveis os dois principais polos de espacialidade, isto é, os dois ambientes que se tornam centrais no drama de Castro: a agência e a casa. Como retratado anteriormente, a agência é onde as personagens agem, mas a casa é recuperada somente na enunciação das personagens – o extracênico. Constrói-se tal ambiente por meio do discurso da personagem Marisa. Pois no primeiro ato da peça, a rubrica inicial, além de mencionar o jingle que toca ao fundo e o estilo da luz sobre o palco, completa: "Cabecinha está no laboratório fotográfico, examinando fotos de uma batedeira. Marisa na sala de criação, bate furiosamente à máquina, assobiando qualquer coisa" (Castro, 1989, p. 187). Marisa é mencionada na agência trabalhando.

Ainda no primeiro ato, a personagem Marisa recupera pela primeira vez a sua localidade pregressa ao trabalho na agência: "MARISA: Eu ainda não sou publicitária. Não esquece que eu sou da Penha. CABECINHA: Não vejo nenhuma glória nisso. E não vejo porque ficar mostrando o tempo todo que se é da Penha" (Castro, 1989, p. 190). A fala de Marisa visa traçar um contraste entre o modo – de acordo com Cabecinha – como publicitárias devem se comportar, vestir-se, e a sua origem no bairro Penha. O que demonstra uma marca econômica e social da personagem. Além disso, Marisa expressa uma crença de que a certos estereótipos do contexto trabalhista ela não pode ou não conseguirá ascender. Outro espaço dramático, mencionado pela primeira vez por Marisa, é o ambiente "casa". Ainda no diálogo com Cabecinha, essa personagem expressa: "Mas e depois, depois que vocês... paravam... de trabalhar? MARISA: Ia cada um para sua **casa**" (Castro, 1989, p. 191, grifo nosso).

No trecho, o espaço dramático casa faz referência amplamente tanto à casa de Marisa quanto à casa de Nildo, porém, destacamos como o primeiro indício desse espaço referenciado na peça. Espaço dramático (Pavis, 2008) externo ao ambiente do escritório, a presença do local

doméstico no drama. Mesmo que seja apenas mencionado, a partir desse indício, o ambiente doméstico é configurado no texto teatral a fim de estabelecer certa polaridade entre o espaço da agência e o espaço da casa. O léxico "casa" é empregado no drama vinte e duas vezes, em contraponto ao termo "agência" expresso onze vezes, e todas as menções condizem com o sentido denotativo do termo e não simbólico. São menções que recuperam a construção destinada à habitação. Isso revela que as personagens, mesmo constantemente representadas no ambiente de trabalho, possuem situações/problemas no aspecto pessoal/familiar.

Tanto Nildo quanto Marisa são as personagens que revelam, com mais precisão, as situações conflitantes vivenciadas no espaço da casa. Dentre essas revelações, a respeito do espaço doméstico, Marisa emprega o termo casa, sua habitação anterior no bairro Penha, sete vezes. Da mesma forma, os léxicos: casinha, apartamento e sala, majoritariamente, remetem à Marisa. Os demais usos a essa referência doméstica no texto de Consuelo de Castro fazem menção às casas das personagens Cabeça e Dr. Gomes, além de um uso irônico, por parte de Cabecinha, ao se referir à agência como a casa dos funcionários. Contudo, isso não deslegitima o fato de que a ambientação doméstica na peça recaia majoritariamente na personagem Marisa.

A primeira e única descrição pormenorizada a respeito do ambiente doméstico é realizada por Marisa. No primeiro ato, ela informa Cabecinha que está dividindo o apartamento com uma colega do trabalho, pois diminui a condução até a agência. Para a personagem, o novo apartamento é descrito como "chique", mencionando o carpete, a geladeira, os móveis retos semelhantes aos do escritório. Em contraposição a esse novo ambiente, para o qual ela pretende comprar "troços pra alegrar a casa" (Castro, 1989, p. 195), Marisa recorda a sua antiga moradia no bairro Penha:

> Puxa, Cabeça, quando eu entro lá e não vejo a figura do meu pai sentado eternamente naquela cadeira de balanço... E não vejo o Beto, chegando da oficina igual a um cavalo, sempre morto de fome, sempre gritando no ouvido da minha mãe – "Velha, cadê a bóia?" ... Ufa, é um alívio. Meu pai só faz reclamar da vida, da aposentadoria, da vista que tá acabando cada dia que passa, da tecelagem, você nem imagina! O velho gastou toda a vida dele naquela fábrica, e nunca recebeu nada em troca (Castro, 1989, p. 195).

Se o ambiente do apartamento novo gera em Marisa felicidade, a ponto de enunciar que "É outro ambiente. Parece que comecei a nascer" (p. 195), a antiga casa onde morava com a família gera incômodo. O ambiente doméstico anterior não lhe traz boas recordações, e por isso a retomada à casa familiar ocorre apenas no primeiro ato. A respeito do bairro Penha, também instância do passado de Marisa, ele é mencionado nos dois atos iniciais. O que não significa que, ao remeter ao antigo bairro, Marisa o expresse em tom saudosista; ainda assim, a

personagem expressa defesa em relação a ele sempre que Cabecinha faz alguma consideração pejorativa a respeito da região.

Nesse primeiro levantamento lexical, verificamos a predominância de dois campos: o primeiro está relacionado ao ambiente onde as ações do drama ocorrem, a agência de publicidade; o segundo campo, ao ambiente doméstico, explícito por meio de léxicos como: casa, apartamento, sala, casinha. O caráter doméstico é revisto também em léxicos como: oficina e fábrica, pois remetem aos familiares de Marisa, pertencem, portanto, ao âmbito da casa familiar. Em continuidade, o segundo levantamento, agora de ordem semântico-sintática, visa estipular lugares e seus possíveis complementos. O fato de essas marcações estarem atreladas à construção de um sentido de lugar facilitou a divisão de tais noções entre as que expressam movimento e as que expressam imobilidade.

O segundo levantamento de determinação de lugar fica organizado da seguinte forma:

Quadro 2 – Campos semiolexicais do espaço – semântico-sintáticos em *Caminho de volta*.

| Noções semântico-sintáticas que expressam movimento | Noções semântico-sintáticas que expressam imobilidade |
|---|---|
| Pelo biombo; saindo do laboratório; vai lá pra dentro; enfiar minhocas na minha cabeça [localização afetiva]; pôs nesta firma; eu entro lá; lá em casa; te vi entrar; com a bola na parede; entrando em casa; bolinha na parede; vai até a porta; bate a porta; sai de cena; olhando na janela; bate na porta; saindo do laboratório; sai correndo ao banheiro; vou pra Alcântara; vai me levar pra lá. | Fora do biombo; tô morando; morando aqui dentro; outro ambiente; embaixo de carros; em cima da mesa; estar trancado aqui; senta-se numa poltrona; contra a parede; sobre a máquina; na gaveta; sobre ele; no armário; teu lugarzinho; a casa vazia; no lixo do cliente; ficam na agência; ameaça sair; aceitou ficar aqui; nem um minuto mais aqui. |

Fonte: Elaboração da autora.

Por vezes, as noções estipuladas no âmbito semântico-sintático não expressam objetivamente um local ou, a princípio, não são colocadas no texto com a intenção de marcar estruturas de espacialidades. Todavia, a composição sintática dessas noções favorece a percepção do espaço e um sentido é construído a partir das movimentações das personagens. Por exemplo, quando elas reforçam certa estagnação dentro de uma localidade, “ficam na agência”, ou quando próximas a algum local que indique uma espacialidade, “saindo do laboratório”. No primeiro quadro, as noções que expressam movimento marcam inicialmente as ações feitas dentro da agência, mas também fazem menções a locais distantes ao estipular “lá em casa”.

Algumas ações reforçam a circunscrição das personagens à agência, como o ato de lançar a bola na parede ou a ida até a porta, elas demarcam a existência de um limite que cerceia as personagens, um limite que tem como referente objetos concretos, parede e porta, no mundo. Ou seja, a divisão do local por meio de biombos e de paredes; e a alusão à saída através da visão externa que portas e janelas proporcionam. Ademais, no final do primeiro quadro do texto teatral, as construções sintáticas reforçam movimentos de evasão da agência: "saindo do laboratório", "vou pra Alcântara" e "vai me levar pra lá". Contudo, a ação central permanece na agência, o leitor do drama não acompanha as possíveis evasões das personagens.

No segundo quadro, os empregos das estruturas sintáticas destacam a imobilidade das personagens. Inicialmente, as personagens reforçam a ideia de trabalharem por muitas horas na agência, o que causa nelas a impressão de viverem naquele lugar. Outras expressões revelam breves permanências das personagens perante algum objeto, por exemplo: "em cima da mesa" e "senta-se numa poltrona"; além disso, os móveis do espaço dramático corroboram a sinalização da imobilidade, pois representam o ato de guardar algo, por exemplo: "na gaveta" e "no armário". Por fim, as noções semântico-sintáticas que distinguimos na expressão de imobilidade demonstram a contradição entre o ato de permanecer e o de partir da agência, uma instância que acomete a todos os funcionários, mas principalmente Cabecinha. Ela "ameaça sair", "aceita ficar", mas sempre pontuando que não fica "nem um minuto mais aqui", isto é, na agência publicitária.

Por fim, o último aspecto de levantamento de determinação de lugar é elaborar a lista de objetos presentes no drama. Tal como o levantamento semântico-sintático, segmentamos os objetos entre aqueles mencionados e relacionados ao ambiente do escritório e aqueles mencionados no contexto de ambientes domésticos. O quadro se organiza da seguinte forma:

Quadro 3 – Campo semiolexical do espaço – objetos em *Caminho de volta*.

| Lista de objetos do escritório publicitário | Lista de objetos da casa |
|---|---|
| máquina; biombo; fotos; gravador; relógio; papel; gaveta; cigarros; telefone; prancheta; fotografias; régua; lápis; bola; cartões de crédito; pau; cheque; revista; bolinha; computador; botão; passagens; prancha; engov; gaveta; lata de lixo; Philips; tecidos; lingerie; eletrodomésticos; corda; casaco; cílio; garrafa; lata; mesa; pasta; caderneta; bíblia; telefone; escada; carteira de | batedeiras; violão; carpete; geladeira; móveis; televisão; marmita; colherzinha; perfume; mesa; eletrodomésticos; shampoo; disco; copo; porta; toca-discos; poltrona; batedeira; liquidificador; moedor de carne; sofá; blusa; revista; livros; foto; cama; tv; quadros; sacolas de massa de tomate; bombril; coador de café; soutiens; calcinhas; vestidos; armário; fogão; tanque. |

| | |
|---|---|
| trabalho; relógio de ponto; geladeira; aliança. | |

Fonte: Elaboração da autora.

Os três quesitos de levantamento das noções de espacialidade atribuídas por Ubersfeld (2005) são o primeiro momento de análise. A partir dessa visualização e organização das instâncias de espaço em *Caminho de volta*, conseguimos compreender quais imagens são construídas, contribuindo na interpretação do drama. A quarta dramaturgia de Castro redimensiona o local de ação das personagens, transferindo-as para o ambiente comercial, diferente das ambientações das peças escritas no final da década de sessenta. Em *Caminho de volta*, as personagens enfrentam as situações trabalhistas em paralelo com as situações pessoais de cada uma. Os objetos que integram o último levantamento demonstram os principais materiais de trabalho dos publicitários. Os objetos também indicam o contexto financeiro e o alargamento do escritório como um ambiente do comum. Ou seja, por mais que as personagens estejam enclausuradas no ambiente corporativo, elas inserem objetos que não correspondem lexicalmente a esse local.

Ao mencionar e ao interagir com objetos como "lingerie", "eletrodomésticos" e "bíblia", as personagens tornam o espaço do escritório, que é privado, em um espaço comum. Não no sentido de a agência ser pública, mas dela se tornar um ambiente habitual, usual, ordinário. Ao ponto de os empregados realizarem orgias no ambiente de trabalho. Isto é, perde-se a distinção entre o que deve ser tratado e elaborado no âmbito privado/particular de cada personagem e o que é tarefa e elaboração publicitária. Como se as personagens vivessem constantemente o ambiente da agência, isto é, vivessem mais horas de jornada no trabalho do que em casa, como expresso por Marisa: "já que tô praticamente morando aqui dentro mesmo" (Castro, 1989, p. 194), referindo-se ao escritório.

No quadro referente aos objetos da casa, a reincidência de utensílios predominantemente utilizados em espaços domésticos reforça a inserção das noções do privado para dentro da agência. As personagens de *Caminho de volta* não adentram e não agem fora do ambiente do escritório, logo, "móveis", "televisão", "marmita" são objetos aludidos. As personagens trabalham produzindo propagandas para produtos comercializáveis, mas não se desatrelam do ambiente do lar ou o carregam para dentro da agência – característica mais evidente na personagem Marisa –, recuperando situações que cada personagem vivencia em seu respectivo ambiente privado. Essa instância polarizada entre o lar e o emprego não é construída somente

na análise dos objetos, os três momentos de análise em conjunto constroem os campos semiolexicais agência e casa.

Atribui-se significação para o drama a partir das imagens que a agência e a casa formulam. No caso, atribulados com demandas atrasadas da agência, os funcionários revelam a degradação do ambiente da agência. Ao mesmo tempo em que são degradados por esse ambiente, como se o sujeito fosse devorado em prol dos ganhos econômicos do escritório publicitário. No final do primeiro ato, o chefe da empresa surge para amedrontar seus funcionários, sinalizando a iminente possibilidade de falência:

> GOMES: [...] E mais: se não acabarem essa campanha para a Cia de Cigarros Progresso S/A até depois de amanhã, e se ela não vencer a concorrência e não for aprovada pelo cliente, está todo mundo no olho da rua. E eu fecho isso aqui e vou pra Londres aprender massagem zen! Entendido? (*Gomes bate a porta. Os quatro estão perplexos. Cabecinha começa a fazer o joguinho com Nildo, ambos atirando a bola contra a parede*) (Castro, 1989, p. 210).

Em paralelo, a degradação das personagens pode ser representada também por uma ação realizada por Gomes na hípica, mas que em cena é relatada por Nandinho:

> NANDINHO: [...] E que iam dar um tiro no cavalo, porque a doença do bicho era incurável mesmo e era uma maldade deixar ele morrendo aos poucos. O Gomes se mostrou penalizadíssimo e foi com o cliente até a estrebaria. Lá, ele pegou a navalha e perguntou ao cara se podia dar uma facada no coração do cavalo. O cara não entendeu, mas falou que era melhor dar tiro que o bicho sofria menos. Como o Gomes insistisse de um jeito esquisito, o cara acabou deixando. E o Gomes, minha filha, estraçalhou o cavalo, com a maior ferocidade do mundo (Castro, 1989, p. 230).

A ferocidade da personagem Gomes aparece como resultado dos prejuízos que a agência sofre nos últimos tempos, como também a dificuldade de ascender em pleno período de "milagre econômico". As frustrações das personagens não se restringem ao ambiente de trabalho, elas recuperam as insatisfações vivenciadas no espaço doméstico também, como expresso no seguinte diálogo:

> NILDO: (*relaxando no sofá*) Deixa pra lá. Eu não vou estragar teu casamentinho. Não tô com ciúme também. Tô mais é de saco cheio de tudo. Vocês, mulheres, são todas umas cafonas.
> MARISA: Como é que tá a Ângela?
> NILDO: Hoje quando fui almoçar em casa, ela pediu literalmente o desquite (Castro, 1989, p. 215).

Os processos de significação dos dois campos lexicais, agência e casa, demonstram degradação. Os estragos no contexto da agência, da casa e do sujeito ocorrem distintamente.

Tanto é que são gerados no drama dois paradigmas espaço-temporais, enfatizando tal distinção, pois quando o contexto abordado é em relação à agência, a temporalidade está no presente; por outro lado, quando o contexto é o espaço da casa, da relação das personagens com familiares, a temporalidade está no passado. A personagem Marisa retrata esses dois paradigmas, pois o momento presente dela é a agência e delega ao passado as suas vivências em uma casa conturbada no bairro Penha. Assim, mesmo que o principal campo semiolexical seja em relação ao espaço, o paradigma temporal passado/presente, atrelado àquele, sofre alterações.

Os paradigmas espaço-temporais: passado/presente; casa/agência, condicionam o drama integralmente, nenhuma ação foge a esses campos. O texto *Caminho de volta* consolida uma forma ambientada na casa e na agência por meio da estrutura lexical. E assim, os campos espaço-temporais reincidem no conteúdo da fábula. Comprova-se que a polaridade entre os espaços usados no drama é representada por ícones, o que favorece a construção de ações significantes das personagens. À fábula, portanto, agrega-se um sentido no qual o ambiente de trabalho é destrutivo e serve ao capital em detrimento do sujeito. Mas também ressalta o ambiente privado como destrutivo, pois, de domínio da classe trabalhadora, no ambiente da casa, os moradores mantêm a relação de opressor e oprimido entre eles.

Yan Michalski, no *Jornal do Brasil*, escreve uma crítica interessante para verificarmos esse processo de destruição no espaço da agência e no espaço da casa. No texto crítico, Michalski recupera uma fala do diretor de *Caminho de volta* em 1974, para Fernando Peixoto:

> Consuelo de Castro desnuda implacavelmente o mundo prostituído das agências de publicidade. Esta agência é um espaço fechado, um campo de concentração que recruta seus voluntários prisioneiros entre aqueles que poderiam colocar suas inteligências a serviço de tarefas sociais mais úteis (mas que são engolidos por uma máquina de fabricar mentiras e ilusões), situada num espaço maior: a cidade com seu lixo, sua miséria colorida pelas cores e palavras mágicas dos anúncios (Michalski, 1975a, p. 7).

A citação reforça dois ambientes: cidade e a agência, sendo que a segunda está situada na primeira. Além disso, compreende-se que na cidade também estão situadas a casa na Penha de Marisa e o seu novo apartamento. Para acentuar o desnudamento, caracterizado por Peixoto, da agência publicitária, Consuelo de Castro faz uso de objetos do mundo que ganham o caráter de ícones por meio da percepção, como se os objetos respondessem a determinadas condições e convenções do lugar cênico. Assim, a presença de máquina de escrever, do gravador, do relógio de ponto, serve para mostrar de modo cru esse ambiente. Lugar que se revela – por meio de objetos condizentes ao ambiente publicitário, mas que se destrói no

sentido de acoplar a ele outros objetos que comumente não são usados em escritórios de publicidade.

O fato de o espaço dramático ser dividido por biombos reforça uma estrutura segregada entre os trabalhadores no microcosmo e também dos trabalhadores com o espaço externo da agência. O que não é impeditivo ao embate entre eles, na verdade, o emprego desse móvel reforça o espaço restrito. Nesse espaço do micro, as mentiras e as ilusões proferidas pelas personagens são acentuadas em equivalência à entrada de objetos vistos como aleatórios para o lugar cênico em questão: um pedaço de pau, lingerie, corda, garrafas e latas, tornando um ambiente de agressões entre as personagens que estão ali como trabalhistas-prisioneiras.

### 3.3.1 A relação espacial compromete as relações sociais

O ambiente externo é o que sufoca o espaço do microcosmo e revela o quão partícipe as conjunturas econômicas e as de opressão moral são reincidentes no ambiente da agência. Em seu livro, Anne Ubersfeld (2005, p. 102) indaga como as relações sociais, sejam elas estabelecidas em ambientes externo ou interno, ficam representadas nas relações espaciais. Isso porque sua intenção é pensar as implicações interpessoais à medida que os lugares cênicos se alteram. Por outro lado, a nossa intenção é verificar a opção de Consuelo de Castro pelos ambientes fechados para abordar contextos e situações amplas. Isto é, a escolha por ambientes privados para abordar situações públicas – a agência sufocada por questões econômicas e morais. Logo, verificamos as implicações para as personagens, não somente intersubjetivas, mas também sociais, à medida que a espacialidade não se altera.

Em *Caminho de volta*, o espaço dramático não se altera, percorre os três atos na sala de criação, as personagens desenvolvem suas ações e respondem às ações das demais, a partir do convívio no único ambiente. Ainda que isoladas espacialmente do espaço externo da agência, o contexto econômico brasileiro da década de 1970 insiste em adentrar o espaço dramático e configurar e/ou conduzir os conflitos pessoais entre as personagens. No caso, Cabecinha e Marisa revelam, no diálogo inicial, proximidade como colegas de equipe no trabalho e como ex-namorados. Até o instante em que Cabecinha afirma não acatar ordens de ninguém, isto é, ele defende a não existência de um "dono" sob suas condutas. Após o discurso afoito, Marisa menciona a existência de uma instituição que manda em Cabecinha:

> MARISA: O cara do Credicard.
> CABECINHA: (*Rindo*) Bom, esse manda. Esse e o City-card, e todos os outros *cards* que inventaram para embananar mais ainda a vida financeira do povão.

> MARISA: Manda também o cara da Fotótica. Cê já pagou a prestação deste mês?
> CABECINHA: Paguei. Ou melhor não paguei. Mas só por perguntar: você é sócia da Fotótica? Ou do Serviço de Proteção ao Crédito?
> MARISA: Só falei pra te provar que você tem dono como todo mundo, tem quem mande na sua cabecinha.
> CABECINHA: Lógico! Hoje em dia, livre só morto mesmo (Castro, 1989, p. 190, grifos da autora).

O envolvimento das duas personagens permite a ambas revelarem situações pessoais a outra. Não que o fato de Cabecinha estar endividado seja um segredo, porém tais revelações persistem nos demais diálogos entre elas e a respeito de outros assuntos. Especificamente sobre a dívida de Cabecinha, que Marisa coloca à tona, existe, além das dívidas com cartões de créditos, uma pendência monetária na Fotótica – empresa brasileira de ótica e de revelação fotográfica –, o que demarca um endividamento não apenas restrito ao sujeito, mas também à sua função empregatícia. Isto é, uma dívida atrelada ao seu trabalho fotográfico na publicidade. Esse trecho da obra de Castro estreita a relação entre as personagens na fábula e também demonstra uma categoria econômica em voga na época, a ênfase na defesa pelo crescimento econômico do país. Ao passo que o aumento do PIB brasileiro pudesse garantir um clima de otimismo e progresso.

Em trabalhos como os de Habert (2006) e de Oliveira (2018), ao discutirem a política econômica defendida por militares como Médici[57] e as contradições do "milagre" econômico, verificam-se condutas de crescimento e de investimento no país, que resultam em nova postura do governo "em relação à inflação". Assim, "sob o pretexto de que 'desejava continuar crescendo por muitos anos'", o governo não altera a estrutura da política vigente, ou seja, não reduz a política fiscal, monetária ou creditícia, pois isso afetaria "o ritmo de crescimento" (Oliveira, 2018, p. 32). Além de manter a facilidade na aquisição de crédito à população, houve redução na taxa de juros. A taxa de inflação foi colocada em segundo plano a fim de não obstruir a possibilidade de crescimento econômico.

Com isso, "para a maioria da população, pouco envolvida com questões ideológicas, o país vivia um momento glorioso, com pleno emprego, bolsa de valores em alta, consumo e oferta de crédito abundantes" (p. 32). Situações que resultam, para os grupos de classe média, em uma febre consumista, eles passam a adquirir o "'carro do ano' financiado em 36 meses; apartamentos 'estilo mediterrâneo ou barroco' financiados pelo BNH (Banco Nacional de Habitação); o último aparelho de som 'três em um'; a recentíssima TV a cores e as ilusões da

[57] Desde o discurso de posse, Médici defendia a retomada do crescimento do país. A meta do novo governo era uma taxa de crescimento do PIB de 9% ao ano e a duplicação da renda per capita, colocando o combate à inflação em segundo plano (Oliveira, 2018).

última ‘novela das oito’” (Habert, 2006, p. 12). Em linhas gerais, os lucros obtidos em âmbito governamental e para o setor médio do país geraram, por outro lado, dívidas.

A dívida externa do governo triplica no final da década de 1970 e início de 1980 (Oliveira, 2018), ao passo que resulta em endividamentos à população, principalmente, ao amplo setor que recebia apenas um salário mínimo. Apesar do baixo favorecimento salarial para a maioria dos empregados no país, as políticas de financiamento e de incentivo fiscal e crédito facilitaram até mesmo para esse setor uma alteração no padrão de consumo, implicando no mesmo período dívidas. Embora o desempenho econômico tenha sido proclamado pela burguesia e pelo regime militar, tais alcances foram às custas do processo de endividamento da população, “do cerceamento das liberdades individuais, do arrocho salarial e do aumento da concentração de renda” (Oliveira, 2018, p. 33).

Se tal configuração político-econômica ecoa ainda hoje na sociedade brasileira, o período do “milagre” econômico, contemporâneo à escrita da peça teatral, encampa o pano de fundo das personagens. O diálogo entre Marisa e Cabecinha, que inicialmente aborda questões sobre o vínculo amoroso e sobre as demandas da agência, acopla a perspectiva socioeconômica em vigência no país. Essa temática a mais das personagens contribui para o crescimento do conflito ao deslocar ambas de amenidades e colocá-las em contraposição: Marisa ao expor verdades sobre Cabecinha e esse ao se defender das atribuições. Podemos pontuar até mesmo uma alteração de posições, pois se no início do diálogo é Cabecinha que constrange Marisa, no diálogo apresentado as posições se invertem.

As relações sociais se alteram mediante as disposições da sala de criação da agência e mediante as disposições dos objetos que compõem o espaço, pois o lugar cênico cerceia as personagens, colocando-as constantemente ora em acordo, ora em confronto umas com as outras. A ponto de situações objetivas externas retornarem ao eu, o que revelará subjetividades, resultando em ações de violência e de opressão entre as personagens. O lugar cênico como único é uma escolha da autora que, vista isoladamente em *Caminho de volta*, pode se aproximar da interpretação autobiográfica de suas obras. Por outro lado, tal escolha, vista diacronicamente, revela uma recorrência em retratar as personagens ambientadas em espaços fechados, espaços privados. E, no caso de *Caminho de volta*, por se tratar de um escritório empresarial (espaço fechado), paradoxalmente o espaço ganha – mediante ações e diálogos – a conotação íntima.

Na obra *O futuro do drama*, Jean-Pierre Sarrazac (1998, p. 34) defende, no que tange à divisão fora-dentro, amparado em dramaturgias francesas escritas entre o final da década de

1970 e 1990[58], o "estreitamento do espaço no drama". Peças que se desenvolvem em espaços privados, como em apartamento, quarto, escritório. Contudo, o espaço privado pode estar representado também "no serviço de uma empresa" (p. 34). O teórico francês entende esse espaço trabalhista como "quase familiar da vida profissional" (Sarrazac, 1998, p. 34). Ele detalha a possibilidade do familiar dentro do espaço de trabalho do seguinte modo: "O serviço 'pós-venda' de uma empresa, cujos cinco empregados mantêm entre si relações verdadeiramente privadas e mesmo íntimas. Mas esta concentração do espaço do drama moderno no universo doméstico não resulta sem um espaçamento" (p. 34-35). Isto é, mesmo que seja um único lugar cênico, não há unidade, mas sim dispersões.

A descrição, na verdade, diz respeito ao texto *Les Travaux et les Jours*, do dramaturgo francês Michel Vinaver (1927-2022), porém, semelhante paralelo se verifica na obra de Consuelo de Castro. Em relação ao conteúdo, ambas retratam empresas que na década de 70 vivenciaram agitações econômicas que se avizinham. Já em relação à forma, os dois textos também são compostos por cinco personagens que dividem relações privadas e íntimas entre si. Para além dessas semelhanças, trazer para o âmbito profissional condições familiares, em *Caminho de volta*, é descentralizar o tempo presente e o espaço único da agência. O que revela o espaçamento defendido por Sarrazac (1998), elemento concomitante à concentração do espaço na dramaturgia. Assim, o fato de o texto de Castro abarcar memórias familiares e relações íntimas dentro do ambiente de trabalho expressa o escritório como também um lugar privado. Mantido, inclusive, por meio de investimento privado.

Portanto, a empresa de publicidade não é um lugar de circulação pública, aberta a todas as pessoas que queiram usufruir do ambiente. A condição, porém, de abarcar a convivência de todos, composta pela subjetividade de cada personagem, que se aliam, mas também se contrapõem, depreende a construção de um ambiente social. É uma agência privada preenchida pelo social por meio das ações e dos diálogos das personagens. Ou seja, nas relações interpessoais, na revelação de intimidades e no modo como cada personagem responde a outra, esses são aspectos que expõem conjunturas externas à empresa. Assim, verificamos o espaço da agência "discutido no palco do mundo; o lugar privado é submetido a um desmembramento e a um espaçamento" (Sarrazac, 1998, p. 35).

No diálogo entre Marisa e Cabecinha no primeiro ato, quando ela faz a distinção entre o novo apartamento onde mora e sua antiga casa onde morava com a família, Marisa, além de

[58] Ao final do livro, no índice "de autores e obras dramáticas citadas", Sarrazac (1998) afirma que, além dos dramaturgos que produziram nas últimas duas décadas, ele também citou, por necessidade, autores como Adamov, Beckett, Genet, Ionesco, Kroetz e Fassbinder.

detalhar o apartamento e a disposição dos móveis, refletindo em seu bem-estar, destaca a situação econômica de sua família. A personagem reforça como o trabalho não dignificou seu pai, pelo contrário, apesar de ele ter trabalhado em uma fábrica por extenso período da vida, não obteve nenhum privilégio após a aposentadoria:

> Era o salário mínimo, e agora a aposentadoria, que não dá nem pra comprar um quilo a mais de carne. Pô, que vida de merda! E o que é mais chato é ver ele reclamar da vida. Nem televisão ele não pode mais ver, por causa da vista. Tá quase cego. Você não acha que a tecelagem devia indenizar a vista que ele perdeu? (Castro, 1989, p. 195).

A fala extensa de Marisa configura uma relação consigo mesma – apesar de ter como interlocutor Cabecinha. Em seu discurso, Marisa rememora uma vivência não mais comum em seu dia a dia. Apesar de a dramaturgia *Caminho de volta* empregar frequentemente a intersubjetividade, há, porém, indícios de intrassubjetividade. E "graças a essa operação, o microcosmo dramático é objeto de uma divisão: de um lado o drama 'vivido' [...], tratado pela preterição; do outro, o drama 'refletido'" (Sarrazac, 2013, p. 42). Marisa reflete sobre a sua casa no bairro Penha e acrescenta a situação, que enxerga como degradante, de sua família nesse mesmo local. Ela cria assim uma oposição entre eles e ela, pois já não divide mais o mesmo espaço dramático com os pais e irmão. Importante esclarecer que tal cisão no microcosmo ocorre por meio de uma fala retrospectiva da personagem.

Essa descrição que Marisa acrescenta à dramaturgia marca a distinção de classe entre os trabalhadores da agência de publicidade e o interior do ambiente doméstico familiar. Sem a reflexão de Marisa, o texto teatral passaria ileso a um recorte econômico que reforça o paradoxo da política financeira no auge da ditadura militar. Sendo que a ênfase do governo Médici foi, principalmente, a produção agrícola e a exportação, objetivando como resultado o aumento do PIB e alargamento do mercado interno. Além disso, "a expansão da agricultura e das exportações tinha justamente o papel de criar as condições para uma forte expansão industrial" (Macarini, 2005, n.p.). Ocorre, em decorrência, alto estímulo para investir no Brasil, a ênfase é a produção de bens duráveis, resultando em crescimento intenso da indústria.

Enquanto as indústrias e os bancos contemplam as altas taxas de lucros obtidos – duas parcelas da classe em ascensão econômica –, "outros números desnudavam a face real do 'milagre' para a imensa massa de trabalhadores da cidade e do campo". Tendo em conta que "mais da metade dos assalariados recebiam menos de um salário mínimo" (Habert, 2006, p. 12). Ademais, o país apresentava altos índices de subnutrição, mortalidade infantil e acidentes de trabalho, situações contrárias ao que a mídia veiculava a fim de favorecer o dito "milagre"

econômico do período. O discurso de Marisa faz o contraponto frente a essa suposta ascensão financeira que, na verdade, favoreceu grupos específicos dos setores primário e secundário e gerou maior desigualdade na economia. E a classe trabalhadora sem usufruto e subjugada a baixos salários.

No microcosmo dividido da agência, o relato de Marisa reforça uma separação não apenas do espaço, mas também do próprio sujeito. Para Sarrazac (2013, p. 43), "a divisão do microcosmo dramático confirma a divisão do eu e essa dualidade, daí por diante inevitável, no âmbito do drama moderno, do eu dramático e do eu épico, o segundo não deixando de penetrar, de revirar e de pôr em cena a intimidade do primeiro". O estatuto do eu épico se justifica, pois Marisa, ao traçar seu comentário sobre a casa e a condição social familiar, utiliza o tempo passado. Essa descrição não é mais uma vivência, uma ação realizada no agora, mas é um ato de rememorar. Cria-se um espaço no eu dramático, e o eu épico adentra, revirando e revelando a intimidade do primeiro.

Por mais que compreendamos o relato sobre a casa no bairro Penha como incidência de fatores externos e sociais que adentram o microcosmo da agência, o que Marisa narra pertence a sua intimidade. Ela revela apenas para Cabecinha como era sua vivência no bairro Penha e demonstra fazer oposição a esse período de sua vida ao descrever o novo apartamento onde mora. Lida, portanto, como uma característica íntima, a personagem Marisa não relaciona os baixos salários e a alta de desemprego como fatores que revelam a conjuntura social do início dos anos 1970 no país, e que não estão restritos a um sujeito. Assim, no espaço interior da agência, "a imensidão íntima é a do microcosmo quando, dilatando-se ao extremo, ele acolhe em si o macrocosmo – é a imensidão do homem que libera seu universo interior" (Sarrazac, 2013, p. 34).

A agência de publicidade do Dr. Gomes não está imune aos aspectos externos. Pelo contrário, as circunstâncias sociais e econômicas adentram o escritório por meio das ações e dos dizeres das personagens. O que gera um espaço dramático minado, de confronto, desenvolvido na esfera interpessoal e também na intrapessoal, pois ele é invadido pelo espaço da cidade. O espaço da agência abrange a cidade, "face a face sem mediação, confrontação do eu com o mundo, na qual, incessantemente, um se funde com o outro" (Sarrazac, 2013, p. 35). Por meio dessa relação face a face, na qual o eu dramático absorve o mundo, depreendemos que o confronto do eu com o mundo se dá mediante a inserção externa no microcosmo agência. Ali, as personagens estão em tensão devido aos prejuízos da empresa, às crises existenciais e aos objetivos de ascensão profissional. Circundadas pela desigualdade socioeconômica e pela desigualdade de gênero.

Embora exista a permanência do intrapessoal, o microcosmo sofre interferência do macrocosmo, alterando e/ou intensificando as disposições interpessoais. Nessa configuração, cabe ainda justapor as funções da publicidade e da propaganda, materiais produzidos no microcosmo da agência, durante a década de 1970. A empresa do Dr. Gomes é um registro dessa produção que foi importante e utilizada pelo regime militar ao divulgar/propagar uma imagem de país cujo intuito fora garantir uma atmosfera de calmaria e de otimismo. Com a intenção de atenuar as crises econômica e artística – predominantes nos anos finais da década de 1960 –, resultando em uma vigilância severa pelos militares que estavam no poder, o regime militar fez uso da propaganda tanto para "aprimorar" a imagem da esfera econômica, divulgando o crescimento financeiro, quanto para silenciar produções artísticas que não favoreciam o regime ditatorial.

Nesse contexto, o destaque está no fato de que o microcosmo agência publicitária não somente sofre interferência do macrocosmo, mas é um fator possível de produzir respostas às configurações da sociedade. No caso específico do período ditatorial, a publicidade foi usada como equipamento de manipulação populacional. Em *Caminho de volta* não existe ênfase em materiais publicitários, produzidos pelas personagens, que estejam a favor do discurso ditatorial. O que demarcamos é o paradoxo de o lugar cênico do texto teatral representar um pertinente instrumento de divulgação de propagandas à época para proveito do regime, ao passo que a personagem Dr. Gomes, alocada no lugar cênico agência, reproduz discursos proferidos pelo órgão de propaganda do governo. Ou seja, a personagem representa a assimilação da imagem disseminada por publicidades.

O sistema de informações e repressão visava propagar os valores do recente regime "implantado", e apesar das oposições entre os militares a respeito dos objetivos e até mesmo da necessidade de tais campanhas, a criação de um sistema de propaganda oficial ocorreu em 1968 com Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP). Além disso, "a aproximação entre as agências e a ditadura deu origem ao Conselho Nacional de Propaganda (CNP) que foi o responsável por produzir campanhas que procuravam dar suporte aos primeiros anos da ditadura militar" (Netto, 2018, p. 81). A AERP, no início dos anos 1970, aprofunda a comunicação, enfatizando a política em defesa do "milagre econômico", discurso que invade a agência dirigida por Dr. Gomes, e é tão assimilado por ele a ponto de convencê-lo.

Nesse sentido, ao retratar a personagem Dr. Gomes, o texto teatral demarca o quão a comunicação do regime foi eficaz em propagar ideias ufanistas, do "Brasil potência", pois convenceu até mesmo quem produz e sabe operar as estratégias publicitárias/de comunicação.

Em relação à economia, Dr. Gomes é quem retrata a pressão por ascensão financeira, por considerar, em sua perspectiva, que todos os grupos e setores do país estavam lucrando com o "milagre econômico", exceto sua agência. Para ele, os empregados da empresa estavam errando na condução das campanhas, apenas isso justificaria a baixa nos ganhos, pois, na análise de Gomes: "o poder aquisitivo do povo continua crescendo" (Castro, 1989, p. 253). No entanto, como discutido por Nadine Habert, o "milagre" foi uma política que repercutiu para os setores mais ricos da sociedade.

> O que se convencionou chamar de "milagre" tinha a sustentá-lo três pilares básicos: o aprofundamento da exploração da classe trabalhadora submetida ao arrocho salarial, às mais duras condições de trabalho e à repressão política; a ação do Estado garantindo a expansão capitalista e a consolidação do grande capital nacional e internacional; e a entrada maciça de capitais estrangeiros na forma de investimentos e de empréstimos (Habert, 2006, p. 13-14).

Em *Caminho de volta*, todas as ações que os empregados realizam são tentativas de salvar a empresa e de conseguir boas marcas para veicular. Ações nem sempre moralmente aceitas, mas que revelam o não usufruto da agência aos investimentos estrangeiros operados pelo setor econômico do governo Médici, e, por isso, valiam-se de subornos. Esclarece-se, portanto, que ao contrário do programa de aceleração atingir positivamente toda a população, "a 'milagrosa' expansão da economia brasileira fazia-se, pois, à custa da pauperização e do silêncio forçado de imensos contingentes de trabalhadores assalariados" (Habert, 2006, p. 15). Além do não alívio no aspecto econômico, como prometido pelos realizadores do "milagre", as publicidades eram alvos de repressão quando veiculavam discursos opostos àqueles defendidos pelo governo militar.

Assim, devido ao fato de as agências estarem permeadas pela crise econômica, foi preciso mobilizar um otimismo a fim de dar continuidade às produções publicitárias[59]. Enquanto Dr. Gomes anunciava que "todo mundo [estava] comprando tudo. Coisa de primeira, de segunda, terceira, décima necessidade... Nunca deu uma febre tão grande consumir, neste povo, como agora!" (Castro, 1989, p. 253), de modo geral, as agências publicitárias pelo país deram continuidade às produções "de diferentes maneiras e com intensidades variadas". Netto (2018, p. 91) esclarece que "as relações variavam entre certa dependência econômica, passando pelas aproximações ideológicas e, por fim, um afastamento a partir da segunda metade da

[59] "A relação entre as agências e a ditadura militar brasileira começou a ser construída a partir da aproximação entre os golpistas e uma das principais instituições de classe da propaganda brasileira, a Associação Brasileira de Agências de Publicidade (Abap). No imediato pós-golpe, um grupo de militares chefiados pelo Gal. Moacyr Gaia e o coronel Araken de Oliveira solicitou [sic] à Abap a criação de uma campanha publicitária cujas metas eram 'desarmar os espíritos' e 'serenar os ânimos' naquele momento de incerteza" (Netto, 2018, p. 122-123).

década de 1970". Isto é, o emprego de ideias nacionalistas/ditatoriais fez parte das campanhas publicitárias, mas houve também alterações e desacordos nesse uso.

> Tanto as agências quanto as instituições de classe procuraram, cada vez mais, participar ativamente do "novo governo". Em meio aos debates da preparação para o II Congresso Brasileiro de Propaganda (realizado entre os dias 23 – 28 de fevereiro de 1969), alguns líderes da propaganda brasileira se manifestaram, tanto no sentido de defender a propaganda das possíveis interferências do Estado (censura) quanto das possibilidades de sua utilização como parte fundamental para o sucesso do país (Netto, 2018, p. 127).

Pela inserção em um sistema capitalista, as empresas de publicidade precisam seguir lucrando. Por isso se atrelam às demandas do governo golpista. Em *Caminho de volta*, as personagens não estão envoltas às campanhas do Estado, o que se destaca nelas, principalmente em Gomes e Marisa, é a crença na ascensão econômica que "invadia" o país. Uma credibilidade advinda das publicidades e das mídias que tinham por função propagandear tais ideias. O lugar profissional da agência é "submetido a um desmembramento e a um espaçamento" (Sarrazac, 1998, p. 35), e, por fim, nesse lugar paradoxal que é dentro e fora, Consuelo de Castro discute o espaço do trabalho no palco do mundo.

# 4. O ESPAÇO DRAMÁTICO E A INSTITUIÇÃO FAMILIAR

## 4.1 O não habitar em *O grande amor de nossas vidas*

"Eu plantado no alto em mim
Contemplo a ilusão da casa
As imagens enchem tudo
Vivem enquanto falo

Eu sei
O tempo é o meu lugar
O tempo é minha casa
A casa é onde quero estar
Eu sei"

Vitor Ramil (2000)

Segundo o filósofo fenomenólogo Gaston Bachelard (1884-1962), a casa é a base de amparo do ser no mundo, "Contra tudo, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo" (1978, p. 227). Logo, habitar uma casa é estar no mundo. A morada é o espaço único inserido na estrutura ampla e múltipla que é o mundo, ela representa o espaço imóvel, onde o sujeito, que nela habita, prepara-se para realizar o movimento de saída ao mundo. Uma saída que deve ocorrer "apesar do mundo", nas palavras de Bachelard. Ou seja, a casa abriga o sujeito, não na tentativa de mantê-lo restrito ao ambiente conhecível, mas colaborando para que o ser compreenda que, ao habitar a casa, ele habita o universo.

Para o filósofo francês, "a casa é o nosso canto do mundo" (1978, p. 200). Tornamo-nos habitantes do mundo quando temos um local nele, um canto, que no caso, seja a casa. Essa característica dicotômica encaminha o pensamento de Bachelard ao abordar o espaço, pois ver fenomenologicamente é observar que as coisas nos falam. Logo, dar valor à linguagem das coisas é ter contato com elas. E para isso se evidencia a necessidade de encarar os objetos e os espaços que estejam mais próximos do sujeito para somente depois expandir a distância entre ele, os objetos e o espaço. Isso é dar valor ao espaço a partir do interno para se alcançar o universal. A casa, como espaço de intimidade, de proximidade, de acolhimento, é evocada para ser observada e lida.

No ato de ler a casa e, do mesmo modo, de ler os cômodos, os objetos, atribuímos àquela a imagem de intimidade protegida. A casa é o local primeiro que habitamos, e precisamos demarcar que não se trata da concepção burguesa[60] de casa atrelada à constituição familiar, mas no âmbito fenomenológico da ideia de abrigo, pois no interior da casa deixamos o lado de fora com suas hostilidades. O espaço interno é marcado por uma intimidade que se faz presente na sala, no quarto, no banheiro. Contudo, e talvez exatamente devido a essa imagem dispersa do espaço da casa, a vida íntima não se reduz ao espaço do abrigo, ela foge "por todos os lados" (Bachelard, 1978, p. 215).

A intimidade que se esvai pelo mundo e não se restringe à casa demonstra a bipartição e a confluência entre essas duas instâncias. Bachelard não as percebe como estanques, imutáveis e segregadas, pois para ele os ambientes não importam se são vastos ou simples, o que importa é alcançar a primitividade, o valor de tal espaço. Sendo assim, "é preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizámos, dia a dia, num 'canto do mundo'" (Bachelard, 1978, p. 200). Agora, se o filósofo francês realiza em sua obra – *A poética do espaço* – uma leitura de algumas casas e quartos escritos em textos narrativos, nosso estudo recai em averiguar como as personagens do texto dramático *O grande amor de nossas vidas* se localizam no espaço do abrigo. Diferentemente do texto *Caminho de volta*, no qual o ambiente abrigo é o escritório, em *O grande amor de nossas vidas*, o espaço vital é a casa da família.

Escrito no ano de 1978, o drama *O grande amor de nossas vidas* é considerado a sexta obra para o teatro escrita por Consuelo de Castro. A estreia do texto nos palcos aconteceu no dia 18 de outubro de 1978, no teatro Paiol, sob direção de Gianni Ratto. O texto jornalístico com a descrição da montagem resume: "Num ambiente de família pobre, que se torna mesquinha, incapaz de identificar o responsável pela pobreza financeira e de espírito, se desenvolve a mais nova peça de Consuelo de Castro" (O sonho..., 1978, p. 39). A primeira frase já destaca as personagens que constituem uma família e o ambiente no qual essa família está

[60] No livro *Calibã e a bruxa*: *mulheres, corpo e acumulação primitiva*, a autora Silvia Federici esclarece o processo de mudanças sofridas no interior da família. Isto é, se no feudalismo a família se constituía a partir do homem proprietário em relação aos filhos e à cônjuge, a constituição moderna de família se separa da esfera pública a fim de centralizar a reprodução da força de trabalho. E ainda acrescenta: "Complemento de mercado, instrumento para a privatização das relações sociais e, sobretudo, para a propagação da disciplina capitalista e da dominação patriarcal, a família surgiu no período de acumulação primitiva também como a instituição mais importante para a apropriação e para o ocultamento do trabalho das mulheres" (Federici, 2017, p. 193). Nessa nova família burguesa, que é privada da esfera pública, "o marido tornou-se representante do Estado, o encarregado de disciplinar e supervisionar as 'classes subordinadas', uma categoria que, para os teóricos políticos do século XVI e XVII, incluía a esposa e os filhos" (p. 193).

inserida. Um ambiente pobre, porém, além de simplesmente retratar a característica econômica, ressalta-se que a pobreza de espírito também está presente e constitui as personagens.

Na fábula, a personagem Galvão, o pai da família, é uma figura opressora, que reforça diversas atitudes machistas contra suas filhas – Marta e Ifigênia, a mais nova – e sua esposa – Helecy –; o segundo filho mais velho, Valdecy, representa uma subcategoria em relação às atitudes machistas do pai, como se tal "cargo" fosse ser por ele assumido posteriormente. Essa família se une para a realização do casamento arranjado da filha caçula, pois ela, ao se casar com um rapaz rico do bairro, garantirá a salvação econômica da família. Nos ajustes finais para a celebração, é revelado o infortúnio que ocorre a um dos filhos: a morte de Osmar, porém, os demais encobrem tal acontecimento na busca por realizarem o matrimônio de contrapartida financeira.

O texto dramatúrgico escrito em 1978 destaca uma classe econômica até então não caracterizada por Castro, a classe baixa. Antes suas personagens orbitavam o meio acadêmico, publicitário, arquitetônico e a burguesia – ambientes mais comuns à autora –, na sequência, ela empreende por um outro grupo social:

> Consuelo passou desta vez da classe média e do ambiente intelectual, aos quais está afeita, para uma família operária em que os minguados salários de todos se juntam para a sobrevivência e o sonho de um filho formar-se em Engenharia. Como mentalidade, *O grande amor* reflete menos o drama do proletariado do que as agruras da classe média baixa, sufocada pela inflação e humilhada pelo desejo de manter uma aparência de honra e de orgulho, que não correspondem mais às suas posses e às dívidas contraídas no armazém, no açougue e na farmácia (Magaldi, 2014, p. 590).

Essa nova ambientação resulta em sucesso de montagem, como observado na nota escrita por Cidinha Campos ao *Jornal dos Sports*: "uma das peças cujos ingressos têm sido mais procurados pelo público" (1978, p. 9), antes mesmo da estreia. Outras críticas escritas após a estreia do espetáculo mantêm aval positivo à construção da dramaturgia de Castro. Para Jefferson Del Rios, no *Jornal Folha de São Paulo*, a montagem foi "bem sucedida no seu objetivo de fazer reportagem, ficção e denúncia social com o ardor dos inconformados" (Del Rios, 1978, p. 43). O crítico paulista reforça a degradação das personagens em um ambiente hostil. Para ele, o diretor Gianni Ratto dá atenção à representação dos atores e deixa em segundo plano a construção do cenário. Uma representação da casa da família que é concebida de forma realista, porém sem elaborações excepcionais.

No ano seguinte, outra montagem do texto *O grande amor de nossas vidas* sobe ao palco. Agora, no teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, surge uma problemática no que tange à disposição do palco em relação ao público. Na crítica de Yan Michalski (1979) sobre a

montagem carioca, ele destaca a necessidade de uma projeção, por conta da arquitetura do teatro, das vozes dos atores. A distância do público ao palco e a acústica do teatro não corroboram uma encenação delicada, de vozes sutis e de "gestos menos amplos" (1979, p. 2), como preconiza a montagem do texto, soando indelicado ao debate de ideias proposto. Apesar desse contratempo, que ainda garantiu maior acesso ao público de baixa renda, Michalski não vê como prejuízo ao espetáculo ou ao texto da dramaturga. De acordo com o crítico polonês,

> Eis uma peça que ocupa na moderna dramaturgia nacional um espaço temático que creio inédito: ela nos coloca cara a cara com o *povão* – aqui representado pela amostra de uma célula familiar – enfocado não como sofredor depositário de todas as virtudes morais ou como folclórico cultor de miséria e hábitos pitorescos, como o vemos habitualmente nos palcos, e sim como vítima passiva e cúmplice da ignorância, dos preconceitos e dos falsos valores dentro dos quais uma estrutura social impiedosa faz questão de confiná-lo (Michalski, 1979, p. 2).

A menção publicada faz referência à representação do texto no palco, todavia, cabe destacar dois pontos que recaem sobre a dramaturgia textual. O crítico pontua a célula familiar, principal elemento de progressão temática, e o sentido de que tal núcleo está confinado nas expressões de ignorância e de preconceitos. O confinamento é constituinte do tema, mas também presente na forma. Outro crítico que faz semelhante consideração é Décio de Almeida Prado, para ele a miséria, que se faz presente no núcleo das personagens, "parece não apenas uma penosa privação, como o escândalo moral que não é mais possível suportar" (Prado, 1981, p. 15). Ou seja, a família está confinada em uma situação de miséria e privada de ultrapassar barreiras construídas pelo moralismo e pelo conservadorismo.

O texto crítico escrito por Décio de Almeida Prado está presente na primeira publicação em livro do texto *O grande amor de nossas vidas*. No ano de 1981, editado pela Imprensa Oficial do Estado S/A, a dramaturgia ganha um formato importante para a perpetuação da obra de Consuelo de Castro. O livro é preenchido, além do texto de Prado, por considerações de Mário Chamie. Após essa primeira edição individual, o texto foi novamente publicado na edição coletânea de 1989, *Urgência e ruptura*. Em relação à primeira edição, distingue-se a presença de uma extensa rubrica para a descrição do cenário. Por outro lado, é uma edição sem fotografias do espetáculo, detalhe presente na edição de 1989. Devido a isso, mantemos nossa principal análise na publicação do ano de 1981, pois as marcas referentes ao cenário escritas por Castro são relevantes para pensarmos o espaço no qual a família age.

Nesse sentido, o cenário descrito para a ambientação das personagens de *O grande amor de nossas vidas* (1981) aparece do seguinte modo:

> **CENÁRIO**
> Cenário único. Dividido em espaços. A sala ocupa grande área do cenário. É uma casa muito pobre, arrumada com mau gosto, desleixo. Uma escada liga a sala ao quarto de Ifigênia e Marta e, à esquerda, ao quarto de Valdecy. A porta dos fundos dá para a cozinha e uma porta à direita, próxima à escada, dá para a rua. À boca de cena também se supõe uma outra porta.
> O cenário se transforma em espaços fictícios imaginados pelos personagens.
> O clima é sempre de muita agressão, desprezo uns pelos outros e indiferença. Há o sonho, mas ele é reprimido. Há o desejo, mas ele é reprimido. Há o sonho, mas ele é reprimido. Há a esperança, mas ela é castrada (Castro, 1981, p. 17).

O primeiro instante da rubrica descreve objetivamente a disposição dos cômodos da casa. Toda a ação acontece nesse ambiente que é único. No segundo trecho, a objetividade inicial dá margem para a abstração da espacialidade, pois os cenários podem projetar espaços imaginados pelas personagens. E, por último, acrescenta-se sentimento ao espaço. O cenário único da sala não é composto apenas pelos móveis, objetos, pelas personagens e suas ações, também é composto por um "clima" de "agressão". O paralelismo entre almejar e não conseguir explicita que o drama abordará personagens frustradas. São personagens que na sociedade brasileira da década de setenta já sonharam, mas tiveram seus sonhos reprimidos. Sentimentos que reincidem em cada personagem de modo particular.

O primeiro ato se inicia com uma nova rubrica que localiza especificamente a sala e dispõe as personagens à mesa de jantar: "*(Sala da casa. É hora do jantar. Ifigênia e Marta, de bobbyes muito grandes, ridículas, comem vorazmente. O pai e a mãe, [sic] disputam uma colher para pegar o caldo de sopa. Há indiferença e fome. Valdecy palita os dentes, saciado, arrotando sem parar)*" (Castro, 1989, p. 23). Nesse instante inicial, por meio de um aviso de "Voz lá fora", a família tem conhecimento de que Osmar[61] está preso. Configura-se uma personagem sempre externa ao ambiente da casa, sua conduta não é aprovada pelos pais ou pelos irmãos. Tanto que, em um dos momentos de lembrança de Helecy, a personagem pontua ter encontrado no quarto de Osmar um livro intitulado *A revolução brasileira*, aproximando suas atitudes desviantes da norma a uma atitude comunista. O comunicado, contudo, não obtém grandes proporções, pois todos estão em preparo para o casamento da filha caçula, e esse ato tem caráter primordial de salvação financeira para a família.

[61] Esta personagem é marcada como desviante da norma pelos demais familiares. A personagem "diferente" nas condutas, até mesmo dita como louca, aparece ainda nos textos de Castro: *A cidade impossível de Pedro Santana* e *Ao sol do novo mundo*. Por conta dessa recorrência temática, algumas personagens acabam aparecendo em mais de uma obra, por exemplo, Osmar: "Consuelo de Castro declara em 1978 que nesta [O grande amor...] peça há algumas personagens ligadas a outras já tratadas em textos escritos para a televisão: 'o filho mais novo é o mesmo personagem de *O crucificado*, um esquizofrênico que em seus delírios acredita ser Jesus Cristo'" (Vincenzo, 1992, p. 167).

A fim de alcançar o estimado enlace matrimonial, as demais personagens precisam se manter em conformidade com os critérios conservadores do patriarca da família. Isso desestabiliza a personagem Helecy, que silencia e concorda com os mandos de Galvão, e Marta, que foge da realidade para, em sonhos, encontrar o patrão rico e atraente, possibilitando ascender na vida. As mudanças de ordem financeira, no entanto, que Galvão tenciona, opõem-se à sua limitação como cadeirante e desempregado. Já Valdecy trabalha no posto de gasolina que pertence à família do noivo de Ifigênia e funciona como um carrasco das irmãs, observando o que elas fazem e como falam. A hierarquia de poder é mantida por Galvão, mas há momentos na peça em que Valdecy tensiona essa instância de poder, almejando ser o chefe da família por quem os demais, principalmente as mulheres, devem se submeter.

No segundo ato, após Ifigênia apanhar do pai, que utilizou a cadeira de rodas para a ação de violência, a filha caçula desmaia e é levada por Marta para o quarto das duas. A rubrica que abre o novo ato descreve: "*(Luz acende no palco. Estão Helecy e Galvão. Helecy borda. Galvão faz contas. No quarto de Marta e Ifigênia, Marta passa toalha molhada sobre o rosto e o colo de Ifigênia que está semidesmaiada, muito pálida)*" (Castro, 1981, p. 53) O único espaço mencionado na rubrica é o quarto, todavia, está implícito o cômodo da sala, pois é o ambiente no qual as personagens Helecy e Galvão agem. As irmãs, apesar de serem retratadas na rubrica, não dialogam.

O primeiro diálogo do segundo ato é entre Helecy e Galvão, eles reforçam a necessidade de realização do casamento, independentemente de qualquer recusa ou insatisfação por parte de Ifigênia. Mencionam também a personagem Osmar, pois Helecy está preocupada com o filho e procura saber qual a intenção de Galvão perante Osmar quando o filho retornar para a casa. Nesse ato final, Valdecy e Marta estreitam um diálogo com base em acusações e recriminações até o momento em que Valdecy tenta agredir fisicamente a irmã, mas essa se defende com uma tesoura. No diálogo seguinte, entre Ifigênia e a mãe, Helecy faz recomendações matrimoniais à filha, aliás, menciona regras a serem cumpridas em relação ao marido. As personagens retornam em conjunto para a cena ao final do ato, quando estão em volta dos presentes recebidos de casamento. No instante final de preparação para a ida à igreja, a família recebe o comunicado de que Osmar está morto.

Os entremeios das relações entre as personagens são ressaltados à medida que analisamos a presença do espaço na obra dramática. Para isso, recuperam-se os três quesitos de levantamento da espacialidade segundo Ubersfeld (2005).

Quadro 4 – Campo semiolexical do espaço – determinação de lugar em *O grande amor de nossas vidas*.

| Léxico que possa ser comparado a determinação de lugar - sem distinção alguma |
|---|
| casa/s (35); puteiro/bordel/zona (7); sala (12); posto de gasolina/posto (4); Mooca (5); praça (1); rua (1); cursinho (4); Politécnica (4); cozinha (8); quarto (15); escritório (4); hotel (1); cadeia (3); túmulo (2); cemitério (1); hospício/Juqueri (4); fábrica (7); barracão (1); feira (4); quitanda (2); loja (1); igreja (8); indústria (1); oficina (2); residência (1); Instituto Médico-legal (1); Serra Negra (1); centro [espírita] (5); convento (2); hospital (2); banheiro (1); açougue (1); armazém (1); São Paulo (1); Brasil (1); bar (1); cidade (1); roça (1). |

Fonte: Elaboração da autora.

Nos léxicos presentes em *O grande amor de nossas vidas* – determinantes de lugares - predominam as referências ao espaço da casa, da sala e do quarto. O léxico cozinha também apresenta predomínio na obra, mas a primazia dele, assim como do léxico Mooca, está apenas no primeiro ato. A determinação das espacialidades onde as personagens agem explicita que, em *O grande amor de nossas vidas*, elas estão cerceadas no ambiente doméstico. A relação externa de cada uma das personagens faz referência ao espaço do trabalho assalariado, por exemplo, o termo escritório referente à Marta; a fábrica referente ao Galvão; a oficina, Valdecy. Os lugares de estudo, como cursinho e Politécnica, são mencionados a respeito de Osmar, assim como o espaço hospício. Os termos de espacialidade feira e quitanda estão atrelados à vivência de Helecy. O espaço posto de gasolina/posto é o ambiente almejado pela família, pois, ao efetivarem o casamento entre Ifigênia e o filho do dono do posto, ascenderão financeiramente.

Os espaços túmulo e cemitério estão atrelados à personagem Marta. No primeiro ato, ela vivencia um momento onírico, que é descrito no texto como aquilo que "foi sonhado". Nesse episódio, Neco, antigo namorado, assassina Marta após encontrá-la com novo amante. Ainda em chave de sonho, os familiares de Marta velam seu corpo e há um processo, principalmente empregado pelos pais, de santificação da personagem, retomando, portanto, o espaço da igreja e do convento. Em contraposição a esse aspecto, os termos puteiro/bordel/zona são usados predominantemente por Valdecy para importunar as irmãs. Ele reconhece as inabilidades de Ifigênia e Marta para cumprirem com as expectativas da família conservadora, característica encoberta por elas, mas que Valdecy procura revelar.

Em relação ao segundo levantamento das espacialidades, dividimos também as noções semântico-sintáticas do espaço entre aquelas que expressam movimento e aquelas que expressam imobilidade.

Quadro 5 – Campos semiolexicais do espaço – semântico-sintáticos em *O grande amor de nossas vidas*.

| Noções semântico-sintáticas que expressam movimento | Noções semântico-sintáticas que expressam imobilidade |
|---|---|
| Corre para a porta; pela sala toda; ainda ao redor da mesa; levantando da mesa; saindo para a cozinha; entra em carro; chegando de carro; arrastando na cama; dá um pulo na janela; descendo as escadas; eles vão entrar aqui; fechar essa porta; deita-se na cama; sai da cama; sai dessa casa; fechar a janela. | voz lá fora; da cozinha; aqui; ruído de privada off; foi na sessão; nas paredes do quarto inteiro; na porta; sobre a cama; comigo na cama; aí na mesa; aí fora; lá fora; na privada; ficamos lá; sobre o fictício cadáver; no mundo da lua; se entrar aqui; dentro da cabeça [localização afetiva]; embaixo da pilha de estoque; embaixo do colchão; fora de casa; está sentado na cama; saia da cama; obsessão na cabeça [localização afetiva]; debaixo da terra; nesse endereço; no fundo de sua cabeça; no sofá; onde é que. |

Fonte: Elaboração da autora.

O quadro facilita a percepção de que as expressões semântico-sintáticas no tocante ao espaço revelam, principalmente, a imobilidade das personagens. Os movimentos que realizam dentro de casa, de um cômodo a outro, são mínimos. Porém, um movimento que se destaca ocorre na intersecção entre os espaços, como na janela e na porta, pois as personagens demonstram ações de fuga por meio da porta e também de fechá-la para que o externo não entre.

Já em relação ao terceiro levantamento das espacialidades, não é necessário estabelecer uma divisão a respeito dos objetos que cerceiam os espaços do drama, pois, majoritariamente, estão associados ao ambiente doméstico: a casa da família Galvão.

Quadro 6 – Campo semiolexical do espaço – objetos em *O grande amor de nossas vidas*.

| Lista de objetos |
|---|
| bobbyes (2); colher; porta (6); cadeira de rodas/cadeira/roda (11); mesa; televisão; liquidificador (3); vestido; cueca; livro (2); caderno/caderninho (4); chapéu (2); estátua (3); mesa (2); máquina de escrever (2); toalha; radinho de pilha; aliança; carro (2); fichário; revista; secadorzinho; roupa (2); blusa; cama (4); bolsa; carteira de trabalho; anel; joia; fuzil; alicate de unha; janela (6); telefone (2); armário; espelho (2); camisolas; fogão; papel higiênico; escada; colchão; cinta; travesseiro (4). |

Fonte: Elaboração da autora.

Os objetos elencados no texto são de uso pessoal das personagens ou remetem ao trabalho delas. Além disso, os objetos consolidam o ambiente da casa, desde as estruturas basilares e delimitadoras, como a porta, até instrumentos não obrigatórios, como o radinho de

pilha, mas que configuram o espaço doméstico. Um espaço privado pertencente a uma família de classe baixa. Diferentemente de *Caminho de volta*, no qual as personagens, apesar de realizarem ações na agência publicitária, fazem longas menções e constroem narrativas em um segundo ambiente - como já discutido no capítulo anterior -, em *O grande amor de nossas vidas*, mesmo que outros espaços dramáticos sejam mencionados, nenhum deles expressa significativo valor na fábula, pois as personagens não caracterizam e não agem nesses lugares cênicos.

Pontuar que esses espaços mencionados não expressam significativo valor ressalta a distinção elaborada por Sarrazac (2013) entre o "vivido" e o "refletido". Em *O grande amor de nossas vidas*, tanto Marta quanto Ifigênia projetam elementos do sonho e da fantasia; enquanto a primeira "entra num longo delírio" (Castro, 1981, p. 35) de encontro com Neco, Aprigio e, também, com a sua morte, Ifigênia, em "luz de delírio" (p. 51), encena um encontro amoroso com o ator Antônio Fagundes, simbolizado por um travesseiro. Durante o estado de devaneio representado por Ifigênia, ela está na sala de casa, ou seja, sem acréscimos de lugares cênicos, quanto ao de Marta, seu sonho, iniciado em seu quarto, projeta-se até o quarto de Neco, "destes de subúrbio bem pobre" (p. 35). Ora, no primeiro caso mencionado, existe um novo lugar cênico, porém, a situação fantasiada por Marta não ocorreu no plano consciente/real, ainda que esse quarto exista. Logo, tais espaços dramáticos não foram "vividos" conscientemente pelas personagens e também não se trata da reflexão acerca de uma vivência anterior.

A categorização do espaço é fundamental para analisarmos com precisão como o ambiente no drama aparece. Objetivamente, as listagens colocam em primeiro plano o espaço dramático, permitindo que a partir delas se interprete o transcorrer da fábula dentro de determinado recinto, no caso, o lugar cênico casa. No texto *O grande amor de nossas vidas*, o primeiro espaço dramático que vem à tona é a casa, ambiente que abriga a percepção de ser o "privilégio do interior", o "acolhimento", nas palavras de Gaston Bachelard (1978). E a fábula transcorre no ambiente doméstico de uma família de classe baixa e conservadora. Amparada na leitura bachelardiana, a casa e a família remetem ao lugar da proteção, a casa é onde se resguarda das adversidades externas; a família, com o laço de parentesco, prepara e conduz o sujeito ao externo.

"Eis a casa, eis o quarto marcado por uma intimidade inesquecível" (Bachelard, 1978, p. 213). A intimidade, por vezes, favorece a construção da confiança entre sujeitos. Contudo, a família do texto teatral desfaz essas preconcepções. A casa, como símbolo da proteção, é, na verdade, a proteção de uma imagem que as personagens Galvão e Helecy procuram manter: uma família correta aos valores morais e digna. Para que se mantenha essa proteção, as

personagens se abandonam dentro do próprio lar. O que está evidente desde o princípio do drama é que as personagens não querem permanecer na classe econômica na qual estão inseridas. Pelo contrário, querem se desfazer da pobreza. Porém, o método para obtenção do objetivo, mesmo que seja a partir do casamento honrado de Ifigênia, com véu e grinalda, é violento e desfaz toda a moralidade e dignidade que a família tenta transparecer.

O crítico Décio de Almeida Prado, no texto de abertura à edição de 1981, faz um interessante resumo sobre a família de *O grande amor de nossas vidas*: "[...] este quadro marcadamente conservador, coloca-se num meio e num nível econômico em que não há exatamente nada o que conservar, exceto a pior espécie de pobreza, que é a pobreza envergonhada de si mesma" (Prado, 1981, p. 15). O que Prado evidencia é o conservadorismo no âmbito econômico. Nele não há o que se conservar, principalmente porque a família não deseja se manter em tal situação de pobreza. Ao longo do drama, evidencia-se um elemento que Galvão e Helecy buscam conservar: a moral, a ponto de oprimirem os filhos na tentativa de que eles respondam aos princípios da família.

A casa onde as personagens habitam não é descrita como decadente, percebe-se a pobreza da família na interação dela com os objetos presentes na casa. A citação inicial do primeiro ato revela a avidez das personagens à mesa; já no segundo ato, enquanto Ifigênia desembala os presentes de casamento recebidos, as demais personagens demonstram, por exemplo, o desejo de que entre os presentes esteja uma televisão em cores e uma panela de pressão. São essas algumas das situações que destacam as poucas condições financeiras da família. Para reverter tal situação, entre as quatro paredes da casa, Galvão, junto a Helecy, reforça a necessidade do casamento de Ifigênia. No mesmo tom de ameaça, Valdecy persegue Marta a respeito do trabalho dela e das relações amorosas da irmã.

Desfaz-se, portanto, em *O grande amor de nossas vidas*, as ideias preconcebidas sobre a casa como um espaço de refúgio. Gaston Bachelard (1978), ao teorizar a respeito da casa inserida em um universo, pontua que ela é a imagem de intimidade protegida. Na sequência, o filósofo questiona quais são os espaços de intimidade no interior da casa, pois a imagem de proteção precisa considerar o todo que abarca essa intimidade. Nesse sentido, a reflexão recai sobre se existe algum cômodo da casa imune à violência externa. O deslocamento desse pensamento para o drama de Castro revela duas instâncias, pois antes de falarmos da violência externa, precisamos analisar a violência entre os membros da família. A intimidade não se extravasa para além das portas e janelas, é como se os vizinhos não soubessem o que acontece ali dentro. Esses espaços limítrofes aparecem em algumas cenas, como: Ifigênia tenta fugir pela

porta da sala, mas é impedida pelo pai; Marta precisa fingir que dialoga na porta de casa com um aluno de reforço escolar para obter notícias de seus amantes.

Por outro lado, a intimidade de cada personagem é violentada, pois ao revelarem seus verdadeiros desejos, eles são ridicularizados e censurados. Não há respeito à subjetividade do outro. O que é íntimo de cada personagem precisa ser protegido, tensionando a relação entre a família, já que o outro se torna alguém não confiável. A proteção, o revelar seguro da intimidade, não funciona na casa de Galvão, logo, nenhuma personagem está em paz e, por conseguinte, segundo a perspectiva de Christian Norberg-Schulz (2008), nenhuma personagem habita verdadeiramente o espaço dramático da casa. Para o filósofo norueguês, o ato de habitar é estar em paz em algum lugar protegido. As personagens de *O grande amor de nossas vidas* estão em um local protegido, porém não estão protegidas umas das outras, não há paz na relação familiar, impossibilitando que se habite.

A casa que poderia ser expressão de acolhimento expressa aprisionamento, as personagens estão presas no interior da casa. O casal Galvão e Helecy usa parte considerável da fábula para organizar o casamento de Ifigênia e para monitorar as ações das filhas. Personagens como Marta e Valdecy saem de casa para o trabalho, mas sempre retornam a ela. Além disso, uma segunda significação, sobre o interior da casa enquanto prisão, é o fato de as personagens não poderem se expressar integralmente. Isto é, os filhos não podem agir para além das ações morais nas quais os pais acreditam. Por outro lado, o externo também não representa ampla liberdade. Como exemplo, a personagem Osmar, também filho de Galvão e Helecy, é preso, pois supostamente cometeu vandalismo contra patrimônios públicos da cidade.

Nesse sentido, recorremos a um questionamento expresso por Bachelard (1978, p. 337): "a prisão do ser está no interior ou no exterior?". Considerando que as personagens no espaço interno da casa não possuem ampla liberdade de existência e que, ao romperem determinado espaço, são também cerceadas – a personagem Marta, ao ser vista no carro com algum homem ou ficar embriagada fora de casa, é recriminada – revela-se que o aprisionar do sujeito ocorre no interior e no exterior. É preciso lembrar que, em 1978, ano de lançamento da obra, o Ato Institucional de nº 5 completava dez anos e seria revogado em outubro do mesmo ano. Contudo, as marcas das ações arbitrárias não desaparecem de súbito, permanecem por extenso período[62].

[62] O AI-5 institui a suspensão dos direitos políticos de qualquer cidadão nas formas de: I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função; II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais; III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política; IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança: a) liberdade vigiada; b) proibição de frequentar determinados lugares; c) domicílio determinado (Brasil, 1968). É um período de aumento da censura das produções artísticas e de intimidações, levando muitos artistas e intelectuais à cadeia e ao exílio. O que dissemina um clima de medo e, consequentemente, uma diminuição de organizações coletivas e manifestações. Importante ressaltar que a baixa

Sendo objeto de interferência nas produções dramáticas. Em *O grande amor* aparecem alguns desses efeitos, como a prisão de Osmar, que dialoga explicitamente com a ditadura militar.

São censuras, portanto, que prendem o ser no interior da casa ou o desqualificam se considerarem que suas atitudes não são corretas socialmente. Retomando a personagem Osmar, que não aparece na peça e cujas atitudes apenas são mencionadas, quando é revelada sua prisão, tal notícia não causa constrangimento aos familiares, a única que expressa comoção é Helecy. Tanto Valdecy quanto Galvão acreditam que a prisão seja resultado de mais uma farra feita por Osmar, por isso não demonstram piedade, ao contrário, expressam que seria melhor mantê-lo preso. Assim, na concepção familiar, não teriam despesas com alguém que não colabora financeiramente e ainda gera gastos. Nessa discussão inicial das personagens, a palavra 'casa' é mencionada pela primeira vez,

> VALDECY - Que volta, volta. Onde vai arranjar casa, comida, roupa lavada, mesada... [...]
> VALDECY - (*No mesmo tom*) - Preguiça! Me responde: se euzinho da silva, se eu 'endoidar', e falar com liquidificador e dizer que sou Jesus... que acontece nessa casa??? (Castro, 1981, p. 24).

Observa-se que a fala inicial de Valdecy é em resposta à colocação de Ifigênia sobre a possibilidade do retorno de Osmar. Na compreensão de Valdecy, Osmar voltaria sim, pois somente naquela casa ele teria imediato conforto. Na continuidade do diálogo, Valdecy se demonstra cínico em relação às atitudes do irmão; para ele, a displicência de Osmar com o emprego e o estudo é preguiça. Em contraponto, Valdecy se enaltece ao questionar como a casa estaria caso agisse semelhante a Osmar, explicitando que ele é o chefe da casa. Galvão vê como petulante tal atitude e decide esclarecer a Valdecy, ponto central para a continuidade da fábula:

> VALDECY - Quem sustenta essa casa?
> GALVÃO - EU!
> VALDECY - Eu e o pai! (Castro, 1981, p. 25).

Apesar de Galvão destacar que o sustento da casa é realizado por ele, Valdecy mantém a postura de responsável pelo lar, não apenas no aspecto financeiro, mas também no aspecto moral, isto é, cerceando as atitudes que ele vê como impróprias das irmãs. No ínterim de se

---

na mobilização não é contínua ao longo do período. Por exemplo, Michalski (1979, p. 39) cita que, no ano de 1973, foi possível retomar a luta, organizando "um longo documento endereçado pela Associação Carioca de Empresários Teatrais ao Ministro Jarbas Passarinho, elaborado sob a liderança de Paulo Ponte, e contendo um abrangente diagnóstico da situação do teatro". Apesar dos momentos de alta e queda no movimento contrário à ditadura, Michalski (p. 40) destaca: "Nunca mais, porém, foi possível motivar a classe para uma tomada de posição frente ao problema tão unida, resoluta e corajosa como aquela assumida em 1967/68. Por um lado, o longo período de submissão e silêncio forçados desarmou a sua capacidade de mobilização".

sobressair em relação à autoridade do pai, Valdecy estapeia Marta por ela usar determinado vocabulário à mesa, ao que Galvão reage:

> GALVÃO - (*Pegando o braço de Valdecy*) - Escuta aqui, moleque. Nesta casa, a única pessoa, a uniquíssima pessoa que pode meter a mão sou eu!
> VALDECY – (Com temor) – Desculpa, pai. Mas até a Geninha anda falando palavrão. Até a Geninha ... (Castro, 1981, p. 26).

O diálogo ressalta que a autoridade familiar se mantém em Galvão mesmo que a disputa por assumir tal posto dentro da família seja uma constante tentativa de Valdecy[63]. A instância de poder que visa assumir surge como um reflexo à imagem do pai, uma continuidade do ato de mandar nos demais moradores da casa, tendo como premissa o fato de Valdecy assumir tarefas que o pai Galvão já não realiza mais, por exemplo, o trabalho assalariado. Galvão sofre um acidente de trabalho, que o deixa deficiente físico e no uso da cadeira de rodas, e após o afastamento do emprego, recebe uma aposentadoria. Além do trabalho que Valdecy desempenha na administração do posto de gasolina, ele tem uma mobilidade diferente da do pai, o que possibilita que vigie suas irmãs para além do espaço da casa. Pelo fato de sondá-las, Valdecy obtém conhecimento de que Ifigênia não agrada e nem ao menos beija o noivo, deixando o jovem em dúvida em relação ao casamento.

Valdecy relata isso a Helecy e a Galvão, provocando a fúria dos dois, pois o medo deles é que o noivo acabe desistindo do casamento e, em decorrência, a família perderia a chance de ascender financeiramente na vida. A violência que Ifigênia sofre dos pais encerra o primeiro ato, ela é agredida fisicamente por eles, tenta fugir pelas portas da casa, mas essas são rapidamente fechadas, e Ifigênia precisa prometer que irá, sim, casar com Dias, mas antes disso ela desmaia e é recolhida e protegida por Marta. Ifigênia, na verdade, despreza o noivo e tem como o grande amor da vida uma paixão platônica pelo ator Antônio Fagundes. Por isso, no instante final do primeiro ato, como a se sucumbir, Ifigênia vive uma cena de amor com o ator televisivo representado por um travesseiro.

O delírio de Ifigênia ganha um tom de encenação, ficcionalidade dentro da fábula, evidenciado pelo "clic-clic da Globo" (Castro, 1981, p. 51) e pela invasão de comerciais ao

[63] A socióloga Heleieth Saffioti, no livro *O poder do macho* (1987, p. 63), questiona quem se beneficia da preservação do patriarcado-racismo-capitalismo, ao que a própria autora pontua: "No fundo, os trabalhadores enquanto classe social pagam por estas enganosas parcelas de poder depositadas pela sociedade em mãos masculinas. A castração do prazer - fenômeno que afeta a mulher, o homem e seus filhos - constitui um instrumento de fundamental importância na domesticação da mão-de-obra. E nesta mão-de-obra estão presentes homens, mulheres (estas enquanto donas-de-casa e ou trabalhadoras) e as novas gerações dos dois sexos. Na verdade, a domesticação da mão-de-obra é simultaneamente a domesticação da família".

cenário. O espaço dramático nessa cena de delírio não se altera, Ifigênia está na sala da casa, mas os elementos visuais, como a luz, e os elementos sonoros, como a marca da emissora televisiva, criam o espaço imaginário. A família que não tem televisão em casa é invadida, em chave de sonho, por elementos que representam a ficção, mais detidamente, a teledramaturgia, pois Ifigênia se relaciona com um ator da Rede Globo de Televisão, e pelas campanhas publicitárias. Dois elementos distanciados da vivência cotidiana da família. Assim, por breves instantes, a estrutura realista da peça é rebaixada para colocar em evidência uma estrutura onírica, que negligencia os ícones referentes ao ambiente doméstico, empregando a eles outro significado.

O drama *O grande amor de nossas vidas*, em comparação com as demais peças de *Urgência e ruptura*, inicia uma desestabilização no uso do espaço dramático – que até então se mantinha em uma organização textual realista –, e isso podemos perceber, inicialmente, nas conotações atribuídas a certos objetos presentes no espaço dramático. Essa desestabilização se verifica nos dois momentos de devaneio representados pelas irmãs, nos quais o ambiente doméstico fica em suspenso, uma vez que os lugares cênicos onde as personagens agem nos instantes de delírio são demarcados, de acordo com o texto, principalmente pela iluminação e pelos sons[64]. Contudo, a primazia desse drama está em permanecer no espaço realista da casa e não em romper por completo com a ideia de espaço doméstico. Por isso, no segundo ato, as personagens Galvão e Helecy são colocadas, novamente, em diálogo na sala. O tema da conversa é a organização do casamento ao mesmo tempo em que reflete a ansiedade de Galvão para a chegada do dia da cerimônia.

Nesse instante, Helecy interrompe o patriarca a fim de eles conversarem sobre o filho Osmar. No diálogo sobressaem algumas das principais falas do ato que evidenciam o termo casa, começando pela pergunta: "HELECY – Você vai pôr ele fora de casa, Galvão?" Para Galvão, a resposta a essa pergunta é objetiva e definitiva: Osmar só ficaria na casa da família se trabalhasse. Não cabe mais aos familiares sustentarem os estudos de Osmar: "GALVÃO – Não, não vai estudar. Ou trabalha e põe dinheiro em casa, ou rua. E não me responda mais. Respeite o que eu decidir" (Castro, 1981, p. 54) Quem ordena o que entra e o que sai da casa é Galvão e, como marcado na última fala, à decisão dele cabe apenas respeito e o não direito de

[64] A personagem Marta age suspendendo o espaço doméstico realista em prol de uma vivência onírica, com a marcação que distingue o que é realidade e o que é sonho feita pela iluminação. Na extensa rubrica que faz menção principalmente ao andamento da fábula, há a seguinte indicação de ordem cênica: "Quando a cena voltar ao normal – realista, peço ao diretor para frizar [sic] a mudança de cena com iluminação de tal forma que não fiquem dúvidas no espectador sobre o que é realidade e o que foi sonhado" (Castro, 1981, p. 35).

resposta. Assim, caso Osmar não opte por trabalhar e "colocar" dinheiro em casa, ele ficará para fora.

O importante não está em acolher o filho em casa, mas ter a certeza da ajuda monetária, do contrário, Osmar não adentrará a casa. Helecy enuncia a falta de sensibilidade de Galvão, ao que ele responde: "GALVÃO - ... É por ter sentimento que eu tenho que ser duro. Se eu não for duro essa casa vira um hospício, um bordel!" (Castro, 1981, p. 54). A fala de Galvão demonstra que, para ele, as condições internas da casa estão sob controle, um controle por ele mantido. Porém, essa percepção equivocada de Galvão destaca as contradições que permeiam a casa da família.

Diferentemente de uma suposta paz presente na ação de habitar o lar, na dramaturgia de Consuelo de Castro, as relações entre as personagens são violentas. Uma violência devido às relações assimétricas de poder que sustentam a família. Em *O grande amor*, a assimetria relacional revela a violência de gênero que recai em Helecy, Marta e Ifigênia. No texto "Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação", a autora Lourdes Bandeira debate como as relações cotidianas de poder promovem relações violentas, destacando o aspecto de gênero. Para Bandeira (2014, p. 450), "Tal violência ocorre motivada pelas expressões de desigualdades baseadas na condição de sexo, a qual começa no universo familiar, em que as relações de gênero se constituem no protótipo de relações hierárquicas". Entre as personagens do drama, Galvão e Valdecy são colocados como superiores às demais.

Na relação hierárquica entre os membros da família permanecem padrões e valores sexistas que validam em Galvão e Valdecy atitudes de silenciamento e de opressão moral e sexual em relação às personagens mulheres. Valdecy exerce o controle social e sexual dos corpos das irmãs, ao mesmo tempo em que Galvão não permite a Helecy emitir sua opinião ou tomar decisões em relação à ordem familiar. Isso gera em Helecy uma falta de autonomia, e a personagem assume um posicionamento semelhante ao do marido, isto é, ela age de acordo com as violências que Galvão direciona às filhas. Acreditando, por exemplo, que o melhor é o casamento arranjado, mesmo que Ifigênia sofra com tal situação.

O espaço dramático da casa em *O grande amor de nossas vidas* não abriga, não protege a intimidade das personagens, pelo contrário, o espaço da casa escancara violências. Há entre as personagens desprezo e insultos. A vivência cotidiana cerceada entre as quatro paredes, impedidas, por vezes, de extrapolar as portas e janelas, é o elemento formal que reforça uma relação interpessoal conturbada. De acordo com Bandeira (2014, p. 459, grifos da autora),

> convivência nos *loci* privados e familiares são o lugar propício para a instalação e a potencialização da violência contra a mulher. A célula elementar dos atos violentos são as relações de gênero, e a violência moral onipresente, considerada normal, é o cimento que mantém o sistema hierárquico e de poder.

Nas relações de gênero está a base dos atos violentos. Ademais, é nos espaços privados que se inserem as instâncias de poder e hierárquicas em nível familiar, funcionando como um reflexo da estrutura macro de poder na sociedade. Nessa convivência circunscrita ao espaço dramático da casa, potencializam-se as violências.

## 4.2 A prisão dos ideais em A cidade impossível de Pedro Santana

Considerada a quinta obra de Consuelo de Castro para o teatro, *A cidade impossível de Pedro Santana* foi escrita no ano de 1975. O Brasil ainda vivia sob a censura ditatorial e estava nos anos finais do período no qual imperou o decreto institucional de nº 5. Devido às imposições censórias do período, a peça foi proibida de ser encenada. No ano de 1977, *A cidade impossível* foi um dos textos selecionados pelo Serviço Nacional de Teatro para ser lido publicamente. No ano seguinte, a editora Vanguarda publica o texto em livro. Como o AI-5 havia sido revogado, isso possibilita que os textos teatrais, assim como as demais produções artísticas, antes censurados pela Divisão de Censura de Diversões Públicas, sejam revistos e liberados do decreto censório. Assim, em novembro de 1979, *A cidade impossível* estreia nos palcos do Teatro do Conservatório no Rio de Janeiro.

Os primeiros textos teatrais de Consuelo de Castro sofreram com os cortes da censura. Sua primeira peça, *Prova de fogo*, foi proibida de ser encenada nos palcos. *À flor da pele*, além dos cortes textuais, recebeu classificação indicativa para pessoas acima de 18 anos, sendo retirada a restrição no ano de 1984 (Miranda, 2019). No ano de 1968, o Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT) premiou em primeiro lugar a peça *Papa Highirte*, de Oduvaldo Viana Filho. A interdição que o texto sofreu fez com que a premiação fosse temporariamente encerrada. Em 1974, com o concurso restaurado, Oduvaldo Viana Filho, com *Rasga coração*, e Consuelo de Castro, com *Prova de fogo*, recebem, respectivamente, os prêmios de primeiro e segundo lugar. Contudo, as peças não são liberadas para serem encenadas. Como o dramaturgo Vianinha já havia falecido, coube apenas a Castro deixar registrado o desagrado com a situação.

No ano de 1976, *A cidade impossível de Pedro Santana* foi escolhida para uma das leituras públicas do Concurso da SNT, no entanto, o texto sofre restrições e não é apresentado.

Ao que Castro lançou uma nota pública para explicitar sua consternação com as proibições que vinham sofrendo seus textos. No caso, *A cidade impossível* seria lida, mas ainda não estava liberada para os palcos. Para a dramaturga, o fato de receber premiações pelos textos censurados e proibidos não fazia sentido. Na nota pública, o principal esclarecimento da autora foi: "se alguém quiser me premiar que libere as minhas peças" (Luiz, 1976, p. 10). Vê-se a atenção que Consuelo de Castro dava a suas peças teatrais, não deixando silenciar ainda mais seu trabalho. Outro ponto a destacar é que o impasse com o SNT revela a circularidade da autora entre as instituições de críticos de arte do país.

Em termos de teatro, *A cidade impossível de Pedro Santana* é o texto que Castro "considera como sua melhor proposta" (Grimaldi, 1976, p. 25). Em reportagem escrita por Macksen Luiz (1976, p. 10), para o *Jornal do Brasil*, a dramaturga explicita ainda mais seu apreço por sua quinta obra teatral: "Considero esta peça como o verdadeiro início de minha dramaturgia, um trabalho elaborado com método e sem impulsos. E foi justamente essa peça que proibiram". O empenho da dramaturga na escrita de *A cidade impossível* não foi o único fator que a fez elaborar a nota pública contra as proibições e censuras de suas peças. Para Consuelo de Castro, o principal problema estava na contradição de continuar recebendo prêmios e homenagens, mas o público, seu principal objetivo, não ter acesso à fábula e às representações.

No texto introdutório de Gianfrancesco Guarnieri para a edição de 1978 (p. 5) de *A cidade impossível de Pedro Santana*, o também dramaturgo afirma o caráter inquietante e de denúncia dos textos, de modo geral, da autora. Por isso, "não é por acaso que a Censura vem impedindo sistematicamente a montagem" deles. O dramaturgo ainda afirma: "Evidentemente, um teatro inaceitável para uma Censura que tem por mister impedir que a obra de arte escancare o que na realidade é, mas que deve ser minimizado em nome da Segurança, da Moral, dos Bons Costumes, e de uma Bela Imagem do País no exterior" (Guarnieri, 1978, p. 5). A persistência de Castro é de levar ao público determinada realidade brasileira.

Na reportagem publicada no jornal *O Fluminense* (1976), está retratado o esforço de Castro na elaboração da peça. Anteriormente à escrita de *A cidade impossível de Pedro Santana*, a dramaturga mineira caracterizava em suas fábulas a classe média e o ambiente intelectual[65], setores sociais com os quais a autora apresentava familiaridade e até mesmo percorria. Em sua

[65] Recuperemos o contexto das fábulas anteriores: em *Prova de fogo*, a ambientação é estudantil, acadêmica; em *À flor da pele*, o espaço dramático é o doméstico, mas as personagens aludem ao ambiente acadêmico e à produção cultural brasileira; em *O porco ensanguentado*, o contexto é a relação entre quatro amigas da alta e média burguesia; em *Caminho de volta*, a classe média está representada pelo grupo de publicitários.

quinta peça, porém, a ênfase recai nos proprietários de terra, a história ocorre em uma fazenda no interior de Minas Gerais, logo, longe da metrópole paulista onde até então suas personagens estavam ambientadas. Por isso, foi necessária uma pesquisa ao longo de dois anos. Nesse período, Consuelo de Castro entrevistou arquitetos, visitou hospitais psiquiátricos e até mesmo imaginou e solicitou o desenho de um mapa da impossível cidade.

A principal atenção, e isso se percebe na menção às entrevistas realizadas com engenheiros, psiquiatras e médicos, está na personagem de Pedro Santana. Pedro é um arquiteto que está desenvolvendo um projeto de cidade dentro da fazenda de Bernardo Alves, o proprietário da fazenda e dono da Siderúrgica Rio Verde. Antes de assumir o trabalho na fazenda de Bernardo, Pedro esteve internado em uma clínica psiquiátrica após um "ataque de loucura" (Vincenzo, 1992). Por conta disso, a sua credibilidade enquanto arquiteto enfraqueceu. Por outro lado, não foi apagado o desejo de Pedro em construir uma cidade para os operários da fazenda, um local cuja premissa é a liberdade e a justiça entre os moradores.

Semelhante às peças anteriores, como *Caminho de volta*, e, especificamente, à personagem Marcelo de *À flor da pele*, a classe social das principais personagens se mantém: a classe trabalhadora. A inovação presente em *A cidade impossível* é que Consuelo de Castro não retrata nessa fábula personagens universitárias ou intelectuais, mas sim a classe trabalhadora ambientada em um local que não é comum à autora. A fábula transcorre na casa de uma fazenda mineira e demonstra, em segundo plano, as condições de trabalho em uma siderúrgica e, em primeiro plano, o engenho e a arquitetura de uma cidade idealizada. Além disso, o texto teatral caracteriza uma personagem com deficiência intelectual, elemento até então não empregado na dramaturgia teatral de Castro.

A escrita desse texto teatral revela o empenho da dramaturga em retratar um contexto diferente do que elaborou nas dramaturgias anteriores. Para que a autora se sentisse segura em relação ao contexto retratado na peça, métodos – como as conversas com arquitetos – foram necessários. Desse modo, a fábula e as personagens foram amadurecidas até a elaboração do texto. Momento, segundo Castro, mais fácil: "porque as personagens já existem e elas mesmas desenvolvem os diálogos" (1976 *apud* Vincenzo, 1992, p. 151). Mesmo que a autora afirme a facilidade na escrita, ao apontar dois elementos diferentes – a loucura e a profissão de arquiteto –, Consuelo de Castro adentra um novo momento em sua dramaturgia. Segundo Elza Cunha de Vincenzo (1992, p. 152), as figuras e situações estranhas de *A cidade impossível*, em conjunto com as peças *O porco ensanguentado* e *Ao sol do novo mundo*, comunicam "às obras desta fase

do teatro de Consuelo de Castro, um clima fantástico, estranhamente pesado e algo alucinante"[66].

No que diz respeito à loucura, a idealização de Pedro para elaborar uma cidade livre das mais diversas opressões é motivo de descrédito e, ao mesmo tempo, de manutenção, pelas demais personagens. Pedro foi internado em um hospital psiquiátrico após um surto esquizofrênico e, depois de meses na clínica, descobre-se que, ao manterem a personagem vinculada ao seu exercício profissional, isso melhora seu estado depressivo. A fábula principia no período posterior à estadia de Pedro na clínica psiquiátrica, o início da peça registra que a personagem já mora e trabalha na fazenda de Bernardo. Contudo, Pedro não sabe que o emprego ofertado a ele para a construção da cidade é apenas uma invenção, pois, por mais que Pedro siga desenhando e arquitetando, o projeto não sairá do papel. É apenas um modo que Bernardo articula com a ex-esposa de Pedro para mantê-lo sem as crises psicóticas.

No que diz respeito à arquitetura, verifica-se a relevância da urbe na fábula de *A cidade impossível de Pedro Santana*. Mesmo que não apareçam termos específicos dessa área de atuação, desde o início da dramaturgia, Pedro está envolto aos materiais de trabalho e fala constantemente sobre a realização do projeto de cidade. Porém, essa construção idílica e idealista é expressa apenas no nível das ideias de Pedro, ela não se concretiza. O que corrobora que personagens como Bernardo, Euzébio e Marcelo continuem a perceber Pedro como uma pessoa sem as devidas qualidades psicológicas. E o que era para ser uma atividade prazerosa se torna motivo de estresse para Pedro devido à incredulidade das demais.

No que tange à espacialidade, dentro de uma casa de fazenda, a delimitação do cenário é expressa pela rubrica inicial do seguinte modo:

> Sala central de uma casa de fazenda mineira, aconchegante, alta. À direita: quarto-escritório de Pedro, com prancha, material de desenho, material de arquitetura, estátuas em argila, desenhos pendurados por todo lado, remédios espalhados.
> À esquerda: quarto do industrial Bernardo Alves. Ladeando a plateia e o palco, ao alto, praticáveis de madeira. No teto, se possível também na plateia, o céu, abóbada azul fosforescente (Castro, 1978, p. 15).

A marcação do cenário equivale aos três atos da peça. Como o uso do espaço cênico é comum, as alterações do ambiente para cada novo ato dizem respeito à entrada e saída de personagens, ao uso da luz no cenário e ao uso ou não de voz em *off*, sinalizando uma ação

[66] É importante ressaltar que *A cidade impossível de Pedro Santana* não é categorizada entre as peças de urgência e de ruptura. Vincenzo é a primeira autora a categorizar a peça junto a outras duas pelo clima fantástico e alucinante. É uma linha de interpretação possível, considerando o episódio final da peça, no qual Pedro instiga Bernardo a ver uma invasão de bolas de fogo organizada pelos trabalhadores da siderúrgica. Em relação às duas outras peças, elas seguem inéditas ao grande público.

anterior ao tempo presente da fábula. No primeiro ato, as personagens comentam a morte de um funcionário da siderúrgica. Esse fato é motivo de questionamentos até o final do texto teatral, pois não fica claro se foi um acidente, suicídio ou assassinato. Nesse instante inicial, marca-se a relação de patrão e empregado entre Bernardo e Euzébio. Esse último tem uma filha, a Ordália, que é descrita como uma jovem de 18 anos com idade mental de 10 anos. O conflito aparece entre Euzébio e Pedro, pois o segundo demonstra afeição e proximidade a Ordália, levando Euzébio a suspeitar das intenções daquele. Além desses conflitos internos, os trabalhadores da siderúrgica indicam "parar a unidade", pois o ambiente de trabalho não está adequado.

O segundo ato inicia com vozes em *off* enunciando o estado psicológico de Pedro, os remédios que deveria tomar, mas se recusou, e a sua crença delirante na construção de uma cidade justa. Quando a luz incide sobre o quarto de Pedro, a personagem Berta, sua ex-esposa, também está no quarto. As conversas entre as duas personagens revelam uma estrutura de *flashback*, até porque elas retomam situações e brigas que ocorreram antes de Pedro ir morar na fazenda. Nessa conversa, fica evidente o descompasso ideológico entre Berta e Pedro, pois, na concepção da última, Berta é uma profissional que se entregou à lógica mercadológica. Quando Berta sai do quarto, Pedro conversa sozinho e exclama a necessidade de interromper o delírio, pois é preciso se concentrar nas tarefas da cidade.

Seguindo a lógica semelhante, de encontro com as respectivas esposas, as personagens Bernardo, Euzébio e Marcelo demonstram os conflitos amorosos que antecederam a situação atual de cada uma. A estrutura em *flashback* faz contraponto ao instante presente no qual todas as personagens estão na sala para o jantar, mas que na sequência ocorrerá uma festa com as mulheres do prostíbulo da cidade. Em meio a bebidas e à espera das mulheres chegarem, Bernardo revela ao Marcelo a situação de Pedro: voltará em um mês para a clínica psiquiátrica, e a ideia da cidade é apenas para deixá-lo calmo em seus períodos de crise. A oposição entre Pedro e Bernardo aumenta, pois, além do segundo não manifestar interesse em ouvir sobre o projeto de cidade, Pedro escuta que a encomenda arquitetônica não passa de ilusão.

Por fim, o terceiro ato expõe o problema financeiro que a indústria de Bernardo está sofrendo e a precarização dos trabalhadores, a ponto de eles explodirem um carregamento de carvão como represália à situação. Esse é o único incômodo de Bernardo, enunciando a não preocupação com Pedro, que retornará naquele mesmo dia para a clínica. Faz-se uso ainda dos delírios de Pedro como modo de explicitar as ocorrências passadas, a relação conturbada com o ex-sócio Felipe e os desentendimentos com Berta. Por outro lado, há uma ação em *flashback* de Pedro com Berta, a qual revela o instante em que conheceram Bernardo e sua então esposa

Luísa. Na cena, Pedro e Berta precisam fugir da polícia e apagar documentos que comprovem fraudes em projetos urbanos. Em sua concepção, ele não está louco, apenas sofreu uma crise de ódio em razão das escolhas do sócio e da mulher.

Ordália é a única personagem que acredita na sanidade de Pedro e na possibilidade de concretização do projeto da cidade. Para que as duas situações sejam favorecidas, isto é, Pedro não ser novamente internado e construir a cidade de seus sonhos, a ideia é que eles fujam. Mas, ao final, Pedro resolve se vingar de Bernardo, prometendo a construção de alojamentos ao mesmo tempo em que cria a existência de um motim dos trabalhadores que avança em direção à casa do proprietário para invadi-la e destruí-la. Deixar Bernardo desestabilizado psicologicamente e em derrocada de seu patrimônio material e trabalhista é fator necessário para a fuga de Pedro junto a Ordália, não sendo alcançados por Berta e o médico psiquiatra.

O clima fantástico e alucinante, como defendido por Vincenzo (1992), advém, principalmente, da personagem Pedro e sua suposta loucura, do projeto idealizado de cidade e da deficiência intelectual de Ordália. Os diálogos entre as duas personagens transcendem a realidade da casa de fazenda e dos acontecimentos trabalhistas em prol dos devaneios de amor entre elas e da imaginação criativa para uma cidade livre. Assim, a alucinação impera nesses momentos. Contudo, não podemos delimitar apenas a esses pontos a atribuição do texto teatral com ações estranhas e de um "realismo cruel" (1992, p. 152). Há em *A cidade impossível de Pedro Santana* uma oposição entre empregado e empregador que gera, ao longo dos três atos, diálogos pelos quais fica evidente a exploração física e patrimonial do trabalhador. Além disso, o texto traz episódios de violência doméstica do pai Euzébio contra a filha Ordália.

São esses fatores que contribuem para uma nova fase na dramaturgia de Consuelo de Castro. Tanto é que o perfil de louco, que é deslegitimado por um grupo de personagens, não fica restrito a essa peça de 1975. Vincenzo (1992, p. 167), ao discutir a respeito de *O grande amor de nossas vidas*, pontua:

> Embora voltando-se para uma outra classe social, é pela retomada de tema da loucura como marca da diferenciação de certos indivíduos que *O grande amor de nossas vidas* se liga a *A cidade impossível de Pedro Santana*. Mais uma vez surge uma personagem que é 'diferente' das demais, que não se enquadra bem no seu mundo e enlouquece – ou é tido como louco.

A personagem Pedro, nessa citação, é colocada em paralelo com Osmar de *O grande amor*. Ambas são diferentes de uma suposta normalidade e, por isso, são negligenciadas, às vezes uma negligência integral em relação ao sujeito, às vezes uma negligência às suas ideias. Especificamente em relação a Pedro, fica evidente que sua vontade em construir uma cidade

era anterior à sua ida até a siderúrgica, inclusive, era anterior ao momento no qual conhece Bernardo. Pedro é um arquiteto idealista, e em uma fala de Berta, a personagem destaca essa característica: “Lembra o nosso escritório, logo que a gente se formou? Tantas ideias bonitas, tantos projetos. Como a gente faz projetos. Como a gente faz projetos nesta vida” (Castro, 1978, p. 49).

O projeto de Pedro não visa apenas a construção de uma cidade operária, seu intuito central é o projeto por uma vida não alienada. Projetos que ele compartilhava com Berta, mas em determinado momento as personagens optam por percursos diferentes. Com isso, Pedro julga Berta alienada por se entregar às demandas do mercado capitalista, da sociedade de governo burguês. Porém, um contraponto levantado pela crítica Ilka Zanotto (1975 *apud* Castro, 1989, p. 567) é a respeito da alienação também existente em Pedro, uma alienação do real, pois ele se distancia do real à medida que “faz um projeto impraticável dentro do sistema em que está inserido”. Levanta-se a questão, portanto, se seria mais eficaz opor-se ao real ou se entregar ao que está posto na sociedade.

Pedro mantém seu idealismo e o rótulo de louco ao fugir da ordem social. Mas para adensarmos acerca dessas duas fugas da personagem, fugir da fazenda e da sociedade, faz-se a análise das espacialidades que constituem esse drama. A partir de uma perspectiva da semiótica, se pode pensar como o espaço define sistemas de significação. Para isso, é preciso destacar quais espaços constituem o texto teatral e quais são os movimentos realizados pelas personagens neles. Assim, após o sistema de significação estruturado, é possível atribuir sentido, já que na perspectiva de Roland Barthes (1987), o sentido não pode ser analisado de modo isolado.

Parte-se do percurso analítico apresentado por Anne Ubersfeld (2005) para a sistematização do lugar cênico. Tendo como pressuposto as indicações textuais, a espacialidade está inscrita nas didascálias, nos diálogos – que Ubersfeld nomeia como didascálias internas – e até mesmo nos códigos dos objetos do texto teatral. O levantamento lexical auxilia no agrupamento desses termos, empregando sentido a eles, o que a semioticista francesa intitula como os campos semiolexicais. Assim, para determinar tais campos na dramaturgia, primeiro, estipulam-se todas as determinações de lugares.

Quadro 7 – Campo semiolexical do espaço – determinação de lugar em *A cidade impossível de Pedro Santana*.

| Léxico que possa ser comparado a determinação de lugar - sem distinção alguma |
| --- |

| |
|---|
| sala/sala central (6); casa/casas/casinhas (38); quarto (15); cozinha/refeitório (2); central da fazenda (1); Juqueri (6); varanda (2); cidade (49); rua (2); cidade-creche (1); hospício/quartinho do hospício (16); igreja (6); sanatório (1); posto de saúde/unidade (3); barzinho/boteco (4); siderúrgica (8); venda/comércio/mercado (4); carpintaria (1); lavanderia (1); escola/creche (5); prédio (3); restaurante (1); usina (9); cemitério (6); escritório (6); puteiro (3); estação (2); Parque São Jorge (2); penitenciária/prisão/presídio (14); recreação (1); laboratório (2); a enfermagem (1); jardim (3); banco (3); alojamento (5); reformatório (1); Fotótica (1); clínica (2); Bienal (7); agência (5); colégio (1); hospitais (2); bosque (4); montanha (1); campo de concentração (2); São Paulo (3); Minas Gerais (8); Rio Verde (12); Campos de Jordão (1); Ouro Preto (6); Itália (2); aldeia (2); armazém (3); centro [espírita] (2); África (1); ambiente (1); piscina (1); fábrica (1); Lapa (1); Europa (1); Belo Horizonte (3); Uberlândia; Creta; Guarujá. |

Fonte: Elaboração da autora.

Verifica-se que, numericamente, o termo cidade é o mais recorrente na determinação de lugar do texto teatral *A cidade impossível de Pedro Santana*. A concepção de uma estrutura urbana está no título da obra e é a premissa que fundamenta a existência da personagem Pedro. O arquiteto tem o sonho antigo de construir uma cidade operária. Quando recebe o convite para executá-la na fazenda de Bernardo, ele o entende como a razão de se manter ativo e lúcido. Evidencia-se a relevância desse léxico para o desenvolvimento da fábula, o que leva as demais personagens a traçarem comentários a respeito dessa cidade idealizada. Tal fato corrobora ainda a expansão de lugares que, no mundo concreto, são compreendidos e alocados como pertencentes à urbe.

Nesse sentido, desde termos como ambiente, aldeia, rua até Bienal e Juqueri, que são nomes próprios e de espaços específicos na cidade de São Paulo e no estado paulista, respectivamente, são analisados como léxicos que marcam os locais referentes à cidade. No mais, são esses os lugares cênicos que simbolizam o ambiente externo, a considerar que tais léxicos são apenas mencionados pelas personagens, elas não os vivenciam. Isto é, enunciam os lugares pertencentes ao âmbito da cidade, aos lugares públicos, mas permanecem agindo dentro da casa. As personagens agem, principalmente, na sala central da fazenda, oscilando em movimentos para a escada que leva até o primeiro andar da casa. Ali onde está o escritório de Pedro e o quarto de Bernardo.

Contrapõem-se em *A cidade impossível* os dois ambientes, o externo e o interno. Sendo a recorrência de léxicos que marcam os lugares cênicos domésticos a segunda mais utilizada na dramaturgia. Apesar de ser o lugar cênico onde de fato as personagens estão falando e agindo, elas não dizem a respeito da casa de fazenda, é como se apenas a vivenciassem sem a necessidade da descrição. Ou seja, já estão no lugar cênico casa então compete a elas dizer sobre outros lugares. Tanto é que os léxicos sala, quarto, cozinha aparecem comumente nas

rubricas, logo, o intuito é apenas indicar o movimento das personagens de entrada e de saída nos espaços. Por outro lado, o termo casa, e suas derivações, aparece tanto nos diálogos quanto nas rubricas, mas, ainda assim, as personagens costumam apenas mencionar o termo casa em referência a suas moradas atuais e antigas.

Uma terceira recorrência de léxicos, que configuram a espacialidade, é de ordem geográfica, pois abrange desde o bairro da Lapa/Sp até o continente europeu, marcando os estados de São Paulo e Minas Gerais e algumas de suas cidades. É interessante perceber que esses vocábulos são enunciados por Bernardo, Marcelo e Pedro, respectivamente, dono da siderúrgica, publicitário e arquiteto. O que revela uma capacidade de mobilidade delas, em contraponto com Euzébio, empregado de Bernardo, e Ordália, instalados na casa e com mínima menção aos ambientes outros. Por fim, os léxicos menos empregados mencionam o ambiente de trabalho: a siderúrgica e seus componentes como usina e carpintaria, além do escritório de arquitetura pertencente a Pedro e Berta antes do surto psicológico.

A segunda listagem não se restringe ao léxico, mas busca construir um sentido no que tange ao lugar cênico onde está a personagem e até mesmo o movimento realizado por ela de um lugar a outro. São sintaxes que delimitam e complementam lugares. Semelhante ao que foi feito na análise de *O grande amor de nossas vidas*, segregamos o levantamento semântico-sintático em dois grupos, como se observa no quadro a seguir:

Quadro 8 – Campos semiolexicais do espaço – semântico-sintáticos em *A cidade impossível de Pedro Santana*.

| Noções semântico-sintáticas que expressam movimento | Noções semântico-sintáticas que expressam imobilidade |
|---|---|
| caiu no alto-forno; olha pela janela; pra lá; pra dentro; lá; vir morar aqui; vou sair daqui; entrou na roda viva; jogou no lixo; lá embaixo; sair fora do mundo; sai daqui; tira essa mulher daqui; vamos pra outro estado; pra outro país; está pra sair; sai aos prantos; levava pra cama; lá que você tem; lá que eu nasci e cresci; lá aprendi; cheguei meio bobo; saem de cena; tô indo pra; volta pra clínica; entra e volta; para cá; tirar você da fossa; atirados no lixo; aponta lá fora; caem ao chão; fugir de; entre as árvores; te levar daqui; já foi lá; lá do meu; voltar pra lá; até o palco; voltei pra cá; pra onde ir; deixou lá; bater lá; lado para outro; pro seu lado; ir no centro; tirem esse cara daqui; fora de mim; não veio aqui; tá vendo lá; parar na lua; para | no alto-forno; na boca de um alto-forno; ele entrar aqui; aqui não tem nada; nem chegar perto; na frente; aqui; lá fora; sobre a mesa; em cima desse papel; não põe coisa não; aqui; no forno; isto aqui; fico; em cima dessa mesa; fica no chão; a vida toda engaiolado; aqui no meio; está metido neste inferno; até no inferno; nunca mais ponho os pés; nenhum lá fora; lá fora também; nunca punha os pés naquela porcaria; não ficava; fiquei; naquele mundo; você fica; no alto do praticável; círculos no chão; do/no chão; desaparece no praticável; está no avião; num lugar; lá nas nuvens; aqui; no palco; pelo praticável; numa estrada; a cara na porta; lá dentro; no forno; no meio das máquinas; no alto da montanha; dentro da mala; sobre uma; festa aqui; foi na ladeira; aquela ladeira; mas |

| | |
|---|---|
| fora dali; lá no fundo; fugimos do inferno; sair daqui; vindo pra cá. | aqui; dentro de; soleira da porta; conhecer o céu; trouxe aqui; lá de cima; no chão; no canto; por um praticável; levantamento da área; estava preso; o céu como teto; no lugar do teto; pelo cenário; quer me prender; no meio do mato; presos lá dentro, você está aí; ia morar aqui; aí na porta; estou no carro; morar nela; em cima desta prancheta; está do lado; entrei na lama; aqui na terra; à direita do praticável; com tudo aí; aqui mesmo; no palco; ficar aqui; podemos ficar; na porta do; dentro dele; lugarzinho de origem; pela janela; juntos à janela; dentro da realidade; debaixo das colchas; isto tudo aqui. |

Fonte: Elaboração da autora.

As sintaxes que delimitam e complementam os lugares cênicos de *A cidade impossível* reforçam a presença das personagens em um ambiente fixo, já que nos diálogos e nas ações preponderam os vocábulos como ‘aqui’ e ‘em’. Ou seja, termos que condizem o enunciador ao mesmo espaço/tempo da enunciação. Em contraposição, os termos que expressam movimento marcam o que ocorre ‘lá’ fora, isto é, para além das paredes da casa ou para além dos limites da fazenda, o que está em direção à saída. Em todo caso, numericamente as noções que expressam movimento ocorrem menos vezes. Logo, as personagens fixas no espaço da casa, apenas realizando movimentos entre os cômodos, corroboram a leitura de uma dramaturgia na qual as personagens estão circunscritas no ambiente doméstico.

Para encerrar a análise por meio dos campos semiolexicais, Ubersfeld (2005) preconiza uma listagem voltada para os objetos. A rubrica inicial da dramaturgia delimita o quarto-escritório de Pedro com inúmeros objetos que fazem parte do núcleo arquitetônico, são os objetos de trabalho dele que aparecem em outros momentos no decorrer da fábula. Contudo, como posto nos quadros anteriores, os ambientes referentes ao trabalho, seja o de Bernardo seja o de Pedro, não são enunciados frequentemente no texto teatral. Sendo, portanto, interessante verificar, isoladamente, todos os objetos que compõem o lugar cênico para analisar os sentidos que eles constroem.

Quadro 9 - Campo semiolexical do espaço – objetos em *A cidade impossível de Pedro Santana*.

| Lista de objetos |
|---|
| no alto-forno (6); máquinas (7); rodo (5); cesto; boneca (12); janela (5); forno (3); papéis/papel (7); mesa (5); livros (3); lápis; cartilha; papel higiênico; estaca; telefone (2); relógio (2); |

| |
|---|
| garrafas (12); caixa (4); anel (2); porta (5); privadas; cama (5); bolas; vela; poste; camisa-de-força; prancha (2); caneta; fotos (3); máquina de filmar; gravador; calcinhas; charuto; copo (6); motor; mala; vitrola (3); relógio; pirex; plantas (2); lençol; cadeira (3); campainha; xale; diú; peruca (2); prancheta/s (4); sucata; cheque; cano; jornal; palmatória; colar (2); folha (2); rádio; pano; farol; colcha; grade; álbum. |

Fonte: Elaboração da autora.

Os objetos que compõem o lugar cênico condizem com os materiais da siderúrgica, com os equipamentos de trabalho de Pedro e com os aparelhos domésticos e de uso pessoal dos moradores. Percebe-se que os objetos da casa são, por vezes, manuseados, as personagens interagem com eles e, por conta disso, são objetos recorrentes no lugar cênico. Por outro lado, os aparelhos de trabalho na fazenda aparecem apenas na enunciação das personagens, sem manuseios, o que evidencia a distância desses objetos em relação ao ambiente onde as ações ocorrem. Já os objetos recorrentes e utilizados dentro da casa são mesa, garrafas e boneca. Essa última é o brinquedo de Ordália, já a mesa e as garrafas aparecem a partir do segundo ato, quando todas as personagens se encontram próximas à mesa de jantar, e a principal revelação é enunciada, desencadeando os demais momentos da fábula.

É importante ressaltar que as personagens presentes na casa não constituem uma família, a principal relação entre elas é de patrão e subordinado. Euzébio, Pedro e Marcelo trabalham para o Bernardo. O único parentesco estabelecido é entre Euzébio e Ordália. A mãe de Ordália também aparece, mas em chave de *flashback*, logo, o espaço de suas ações fica em suspenso, sem concretude. O mesmo ocorre no momento de aparição das demais companheiras das personagens, Luísa, ex-esposa de Bernardo, e Judite, esposa de Marcelo, o lugar cênico no qual elas estão não é detalhado[67]. Apenas Berta aparece na casa de fazenda para visitar Pedro em seu quarto. O que faz, portanto, as personagens permanecerem juntas na casa é a relação de trabalho e a dependência de Ordália ao pai. Essas indicações servem para avaliarmos as disposições das personagens no lugar cênico e, principalmente, na sala onde ocorrem as cenas centrais.

Apesar de o convívio não ser familiar, o fato de as personagens ocuparem uma casa atrela um significado para o espaço de acolhimento e conforto (Bachelard, 1978). Contudo, tais sentimentos não são expressos entre elas, pelo contrário, ao longo da fábula se evidenciam disputas de poder, relações de interesse, mentiras e violências. Por exemplo, o trabalho que Marcelo realiza para Bernardo não se limita à publicidade dos produtos fabricados na siderúrgica, ele também é intimidado a exercer o trabalho de detetive, a fim de manipular

[67] No caso, podemos afirmar que o lugar cênico está em suspenso, já que no texto teatral as rubricas indicam apenas uma luz sobre as personagens. Uma luz que incide sobre as personagens que estão em cima de um praticável ao canto do palco.

fotografias de suposta traição de Luísa a Bernardo. E, assim, esse solicitar um desquite litigioso para não cumprir com a partilha dos bens do casal. Além disso, é para Marcelo que Bernardo relata o serviço falso demandado para Pedro, fazendo os dois e também Euzébio se divertirem com a situação de enganá-lo.

Tais ponderações reforçam o lugar da casa como desagradável. Ainda assim, Pedro se mostra muito empenhado em finalizar o projeto de cidade, mas nunca consegue apresentar para Bernardo, pois esse não demonstra nenhum interesse. Com a chegada de Marcelo à casa, Pedro aproveita e lança as pranchetas e plantas para relatar àquele como será a cidade justa e livre. Ao que Marcelo responde ser um projeto muito utópico e que não cabe na realidade concreta em que vivem. A desaprovação e a zombaria não parecem desestimular Pedro, o que o incomoda dessa vez é ter sido enganado. Em uma nota da crítica teatral, a respeito da montagem de *A cidade impossível*, Ilka Zanotto destaca essa polaridade entre a esperança e a desesperança:

> Nesse universo de desesperança é mesmo impossível a cidade de Pedro Santana. Mas a matéria final da peça – quando os slides do projeto da cidade ideal devem recortar a abóbada celeste acesa sobre o palco e a plateia – sugere que há um caminho nessa 'selva escura': aquele que nos leva a construir juntos a cidade de Pedro como tarefa comum (Zanotto, 1975, *apud* Castro, 1989, p. 567).

Quem demonstra contínuo interesse na construção da cidade, até mesmo quando Pedro se questiona a respeito do projeto, é Ordália. Ela representa o entusiasmo quando as demais representam a desesperança. A maioria inviabiliza a continuação do projeto e o ridiculariza, a questão, porém, é que a idealização e a construção de uma cidade não se realizam individualmente. A cidade é uma expressão de convívio social, logo, construir uma cidade não é tarefa de um único homem, mas sim de um coletivo. É o que Zanotto considera como a "matéria final da peça", a sugestão de que há um caminho a seguir, para além de inviabilizar ideias, mas essa deve ser uma tarefa feita em conjunto. Esse é o chamado feito pelo texto, porém, ele ultrapassa o microcosmo que analisamos.

Até o momento em que apenas Ordália e Pedro confabulam sobre a cidade, o microcosmo está restrito à casa. Quando eles saem da casa e externalizam o convite de construção da cidade como uma tarefa de todos, o macrocosmo não apenas incide por algumas brechas no microcosmo, como acontece ao longo dos três atos, mas se torna preponderante no final do texto. Deixamos, no entanto, o macrocosmo incidindo e aos poucos ganhando proporção para o próximo tópico do capítulo. Ainda é preciso olhar para o espaço interno da casa. Lugar cênico esse no qual as personagens replicam opressões e brigas, apesar disso, não é o local que deflagrou a suposta loucura de Pedro. Quando ele chega a essa casa, já existe o

histórico de uma crise esquizofrênica. E o fato de todos da casa terem conhecimento sobre e provocarem Pedro a respeito de sua condição acentua as discussões que ocorrem.

No que diz respeito ao relacionamento entre Pedro e Ordália, não bastam os contínuos mandos que Euzébio faz para Ordália subir as escadas e permanecer sozinha no andar superior da casa, já que a personagem Pedro também faz esse movimento e ocupa um quarto no primeiro andar, permanecendo juntos ao longo da fábula e idealizando a cidade. Diferentemente das demais personagens, Ordália acredita que, por meio de sua ajuda, Pedro está curado de seus transtornos psicológicos e, por isso, não precisaria retornar à clínica psiquiátrica. Ainda assim, a solução apresentada por ela é a fuga, ambos fugirem da cidade na qual eles estão presos, tanto literalmente, pois Pedro é assistido por um psiquiatra e sairá da fazenda para retornar à clínica, e Ordália, por seu atraso mental, é cerceada pelo pai, quanto simbolicamente, pois, na casa onde estão, eles não podem sonhar nem desejar.

Em contraponto à negação de seu transtorno, no final do primeiro ato, enquanto Bernardo está preocupado com o sumiço das suas bebidas, Pedro insiste em explicar o andamento do projeto, aumentando sua euforia à medida que o descreve, e declara: “PEDRO - ... Você entendeu que na tua cidade... [DISCURSIVO E EUFÓRICO.] a alegria terá cidadania garantida. Às vezes penso que tô maluco mesmo. Uma cidade dessas só num outro lugar e num outro momento e... Dá pra entender assim no esboço? Depois te mostro a planta...” (Castro, 1978, p. 36). A fala da personagem revela o fator idealista de Pedro. Mistura-se o artista criador com a idealização a ponto de ele cogitar ser realmente louco, pois seu projeto de cidade não serviria no espaço-tempo em que ocorre a fábula. Um instante de confronto com a realidade que se dissipa ao prosseguir na fala.

Pedro opta por transpor a realidade à medida que ele prossegue na elaboração da planta do projeto e por encarar Bernardo, Marcelo, Euzébio e Berta como inimigos, porque eles representam a prisão e a interrupção de seus sonhos. Conforme as personagens se frequentam dentro da casa, a ambição de Bernardo fica mais nítida em detrimento do bem-estar de seus trabalhadores, e apesar de Pedro reconhecer que Bernardo não é de fato seu chefe, já que o projeto de cidade não será viabilizado, a subordinação que ele tinha ao outro é, em um segundo momento, deslocada a Euzébio. Isto é, a opressão sofrida por Pedro o torna um opressor, por achar que Euzébio é seu subordinado, por desprezar a ajuda de Berta em sua recuperação e tentar ainda manipular psicologicamente o Bernardo.

Semelhante a Ícaro[68], Pedro está circunscrito à casa e responde apenas às demandas que surgem no ambiente doméstico. Como se a sua condição mental não permitisse que sozinho ele pudesse transpor as paredes da casa e, então, ser livre. Isso fica acentuado em alguns trechos da dramaturgia, por exemplo, quando recebe a visita de Berta e ela tenta retirá-lo da casa:

> Berta – Vamos para São Paulo. Faz noventa dias que você está metido neste inferno. Esse calor vai te fazer mal. Esta poeira, este barulho!
> Pedro – Estou trabalhando. Deve estar cheio de psiquiatra lá embaixo. Estão me esperando com camisa-de-força e máquina de choque, não é mesmo?" (Castro, 1978, p. 49).

No diálogo, Berta cita a ida a outro estado, um movimento mais extenso do que sair da fazenda, mas, no caso, sair também da cidade. Na sequência, ela se refere à casa de Bernardo como um inferno, citando situações degradantes a fim de contrastar com o local adequado que seria São Paulo para a realização do trabalho de Pedro. Contudo, na percepção de Pedro, o seu trabalho deve ser realizado ali, pois é na fazenda que a cidade será construída. Ir para São Paulo é não trabalhar em seu projeto mais importante. Ademais, ele faz a menção de que no térreo e do lado externo da casa há psiquiatras à sua espera, para recolhê-lo e levá-lo até a clínica. Isso não passa de uma fantasia de Pedro, já que Berta foi sozinha até a casa da fazenda.

O fato de ele acreditar que há médicos à sua espera do lado de fora da casa revela um significado de segurança que Pedro atribui ao imóvel. Apesar das opressões que sofre no interior, elas não são maiores do que ser assistido e medicado em um hospital. Além disso, a ilusão de construir uma cidade não foi desmoronada ainda, toda a sua idealização de liberdade é ainda uma promessa. Portanto, Pedro se empenha no desenho do projeto, evitando distrações como a de Berta, a quem ele responde: "Pedro – Sai daqui. Saco. Nasceu grudada em mim? Se acha que estou louco procura um cara que não esteja, pô. Meu Deus, que é que eu fiz? Tira essa mulher daqui!" (Castro, 1978, p. 51). A menção inicial de Pedro marca o dêitico "daqui", ressaltando o lugar cênico quarto onde eles estão, e finaliza com o mesmo termo, no intuito de frisar aquele ambiente como apenas dele.

Ao retirar Berta do lugar cênico quarto, Pedro enfatiza a necessidade de criar e de estar em um ambiente onde ele esteja seguro. É como se a presença de Berta com suas solicitações a ele destoasse do significado que até então ele dava à casa. Apenas com sua ex-esposa fora desse lugar cênico, ele consegue trabalhar e, até mesmo, sair de seu estado de transe. No trecho a seguir, fica implícito ser uma escolha do próprio Pedro delirar ou não:

---

[68] A primeira menção ao mito grego de Dédalo e Ícaro aparece no segundo ato na fala da personagem Ordália: "Ícaro, Ícaro, me leva pra conhecer o céu" (Castro, 1978, p. 47). Evidencia-se pela fala seguinte da personagem que Pedro costuma contar histórias mitológicas para Ordália.

> Pedro – (FALANDO SOZINHO) E não tem psiquiatra nenhum lá fora. Vamos trabalhar, Pedro. Uma cidade pra homem nenhum botar defeito. Arregaça a camisa e mãos à obra. Chega de delirar. 20.000 homens vão viver nesta cidade. (A LUZ ACENDE NO QUARTO DE BERNARDO, QUE ESTÁ SÓ COM LUÍSA.) (Castro, 1978, p. 52-53).

Ele repete a si mesmo que não existe psiquiatra lá fora, logo, não haveria perigo. E, no fim, ele demonstra interromper o seu delírio apenas ao enunciar a ordem: "chega de delirar". Não estar em delírio é conseguir trabalhar e descobrir um modo de realizar os seus desejos.

Além da interposição entre o "daqui" e o "lá fora", ocorre também uma entre os espaços de cima da casa e o de baixo. Ordália, por sua idade mental não condizer com sua idade biológica, é cuidada como uma criança. Um dos principais momentos de oposição entre o primeiro andar da casa e o térreo acontece no final do 2º ato, quando Pedro enuncia que está na hora de Ordália subir para o quarto. Os demais homens da casa darão uma festa na sala, e ela não pode participar. Contrariando a ordem, o pai de Ordália reage da seguinte forma: "[EUZÉBIO PEGA ORDÁLIA PELO BRAÇO E ARRASTA-A PARA CIMA, DISFARÇANDO A VIOLÊNCIA DO GESTO COM SORRISOS SEM JEITO PARA TODOS]" (Castro, 1978, p. 63). Em estado de indignação, Pedro ameaça subir para proteger Ordália, mas é impedido por Bernardo. Eles tentam prosseguir nos preparativos para a festa, mas, nesse instante, Pedro se despede e entra para o seu quarto.

Nessa saída da sala e entrada para o quarto, é que Bernardo esclarece para Marcelo a situação de Pedro:

> BERNARDO – Quando descobrir vai estar **bem longe daqui**. E vai me agradecer por ter passado meses **longe da clínica** e brincando de arquitetura. Brincando com a própria profissão. Não é legal? Até eu queria ficar louco. Não ter responsabilidade. Poder brincar. Mudar de humor toda hora. Ninguém contraria a gente... (Castro, 1978, p. 65, grifos nossos).

O fato de Bernardo empregar duas vezes o termo "longe" em relação à fazenda e à clínica revela que nenhum desses espaços apresenta sentido de tranquilidade para Pedro. Ele estaria longe da casa de Bernardo quando descobrisse que foi enganado, mas, na concepção desse, ficaria feliz por ter vivido uma temporada na fazenda e não na clínica. Ou seja, a clínica também como um espaço não agradável. No instante seguinte, Pedro sai do quarto e retorna para a sala, Euzébio desce do andar de cima junto com Ordália e retornam para a sala e, posteriormente, as mulheres encomendadas para a festa chegam. Por essa razão, Euzébio ordena que Ordália suba novamente, mas ela insiste que Pedro suba com ela até seu quarto e Euzébio interfere: "EUZÉBIO – Lugar de criança é na cama. Sobe, já, se não quer que te leve na marra. (COM MEDO, ELA SOBE CORRENDO.)" (Castro, 1978, p. 75).

No instante em que Pedro começa a dançar com uma das mulheres, há uma indicação em rubrica de que Ordália os observa lá de cima. Ela permanece observando lá de cima os movimentos de Pedro até o momento em que os sentimentos de ciúmes se intensificam e ela se lança ao chão. A resposta de Pedro é subir até Ordália e carregá-la até a cama. A disposição da personagem Ordália na parte de cima do imóvel acontece desde o início da dramaturgia. Evidencia-se essa ação que ocorre no final do segundo ato devido à marcação acentuada pelo fato de todos os homens da casa estarem embaixo e Ordália, por cima, observando-os.

Ao retornarmos para o primeiro ato, quando pai e filha estão limpando a casa e ouvem gritos vindos do lado de fora, Euzébio ordena: "Vai pra dentro. Vai, esconde essa boneca... vai pra dentro, já disse." (Castro, 1978, p. 21). Nas cenas seguintes, fica evidente um desacordo entre Euzébio e Pedro, e é quando aquele ordena que Ordália vá dormir, semelhante a pedir que suba, "EUZÉBIO – Vai dormir, Ordaaaaaaaália!" (p. 42). Pedro também, no intuito de mostrar zelo, ordena os momentos em que Ordália deve ir para o quarto, "PEDRO – (ENQUANTO ELES COMEM.) Ordália, tá na hora de você subir." (p. 62), ela mostra-se contrariada, então Euzébio reforça a ordem: "EUZÉBIO – Sobe pro teu quarto e para de se meter na vida dos outros" (p. 63). E ainda as indicações que aparecem por meio dos gestos: "([...] EUZÉBIO ABRE A PORTA E BELISCA ORDÁLIA, APONTANDO A ESCADA PARA ELA SUBIR.)" (p. 75).

Existe uma suposta tentativa de proteção ao ordenarem a ida de Ordália para o quarto. Contudo, para Euzébio, essa é também uma forma de a esconder, pois sente vergonha dela; já para Pedro, o quarto e a parte superior da casa são ambientes onde pode permanecer com Ordália sem a interrupção dos demais. Além dos movimentos das personagens realizados na escada, no final dos dois últimos atos, existem duas cenas de Ordália e Pedro no quarto dele. As demais ações das duas ocorrem na sala central da casa, revelando a permanência das personagens dentro do espaço doméstico.

Há, em contraponto, uma fala de Euzébio que indica movimentos de Pedro e Ordália para fora do perímetro da casa: "EUZÉBIO – Que que você ficou fazendo o dia inteiro fora de casa, com ele? (ELA RELUTA. ELE, OUTRA VEZ, SE APROXIMA AGRESSIVAMENTE.) Sabe que esse sujeito esteve oito meses num hospício? E vai voltar pra lá um dia? Sabe que ele não tem cura?" (Castro, 1978, p. 21). A citação revela ações anteriores ao tempo presente da fábula, período no qual as personagens ultrapassaram o limite das paredes da casa e utilizaram o ambiente externo. A fala seguinte de Euzébio, por outro lado, já restringe as ações ao lugar cênico interno: "EUZÉBIO – E que que você vai fazer todo o dia no quarto dele? Hein? Hein?" (p. 21). Há uma insistência em marcar que os encontros entre Ordália e Pedro ocorrem ao longo

do dia, o dia inteiro. O que se distingue são os lugares onde acontecem, fora de casa ou no quarto.

A distinção esclarece um movimento das personagens de utilizarem a área externa e adentrarem a casa, permanecendo nela até o fim da fábula. Semelhante movimento é visto também em Bernardo e Marcelo, o primeiro após finalizar o trabalho na siderúrgica, já o segundo quando chega na fazenda a trabalho. Apenas Euzébio é quem está constantemente no espaço da casa, sem mencionar ações de movimento ao espaço externo. Essas ocorrências de ações contrárias, como o fora/dentro e em cima/embaixo, demonstram a disposição das personagens nos lugares cênicos. Desse modo, verifica-se a interação entre elas e também a progressão da fábula.

Como exemplo, o convívio entre Ordália e Pedro é acentuado desde o início do texto, e os momentos em que estão juntos acontecem na sala e, principalmente, na parte superior das escadas[69] da casa e no quarto de Pedro. Esses dois ambientes são onde as personagens estão sozinhas e podem confabular sobre a vida e o projeto de cidade. Apenas as duas realizam ações no andar superior da casa, em oposição aos demais que ficam na parte inferior. Elas ocupam a parte mais elevada, olham para os demais do alto, da parte da casa que mais as aproxima do céu[70]. E é interessante equiparar esse uso do lugar cênico ao fato de que ambas as personagens são as únicas que idealizam a realização de uma cidade justa e livre, mas que apenas acontecerá se elas saírem da casa da fazenda e viverem livremente seus ideais.

Compreendemos a casa como cerceadora para as personagens Pedro e Ordália. Elas precisam ficar em observação até que se recuperem de uma crise, no caso da primeira, ou ficar ali para sempre sob os cuidados de alguém, no caso de Ordália. Porém, suas idealizações as projetam para outras possibilidades, como a fuga, tal qual o mito de Dédalo e Ícaro. Não à toa, essa é uma história contada por Pedro à Ordália ao longo de toda a fábula. E no início do terceiro ato, uma fala significativa indica os acontecimentos seguintes das personagens: "PEDRO – E Dédalo estava preso no presídio que ele mesmo construiu para o rei de Creta. Aí, como era muito ruim estar preso, ele falou pro filho dele: Ícaro, vamos fugir daqui. E Ícaro perguntou: como? E ele disse: olhe para o céu. O nosso presídio tem o céu como teto" (Castro, 1978, p. 83). As personagens de *A cidade impossível* não fogem voando como no mito, mas seus sonhos

[69] Não há cenas que transcorrem na escada da sala central, mas há movimentos de Pedro por esse objeto, como na rubrica: "(SUBINDO ATÉ ELA. CARREGANDO-A.)" (Castro, 1978, p. 78). Além das constantes indicações de subida direcionadas para Ordália.

[70] A relação entre o elevado e o conceito de céu aparece no *Dicionário de símbolos* (2015), de Jean Chevalier, a partir do léxico "escada". O simbolismo desse objeto revela o "problema das relações entre o céu e a terra. A escada é o símbolo por excelência da ascensão e da valorização, ligando-se à simbólica da verticalidade" (Chevalier, 2015, p. 378).

as elevam até o ponto mais alto do praticável – componente do lugar cênico – opondo-se às demais.

O fato de Pedro estar na parte mais elevada da casa coloca-o em paralelo à sua ambição por uma arquitetura que proporcione bem-estar ao sujeito. Ou seja, uma crença superior ao simples pensamento corriqueiro do sistema capitalista de visar ao lucro. A crítica teatral Ilka Zanotto discorre sobre isso da seguinte forma,

> Ignorando tratar-se de "terapia ocupacional", o arquiteto entrega-se de corpo e alma ao planejamento de todo o seu aprendizado de arquitetura social: concebe uma cidade humana, libertária, com toda uma concepção nova de lazer, de espaço, etc. Delineia-se o paradoxo quando, no máximo de sua lucidez, durante a facção do projeto, ele é dado como louco pelos outros (Zanotto, 1978, p. 10).

A ideologia de Pedro é a realização de um novo e diferente espaço para viver, um espaço coletivo. Porém, a ele não cabe operar esse projeto ideológico, pois sua ambição é vista como louca e, por isso, cabe a ele o cerceamento e não a evasão.

## 4.3 Espaço único: sala de uma casa

Consuelo de Castro mantém nas duas obras densa contestação aos padrões de poder. Imbuída por uma vertente política que mostra os desamparos sociais, mas também as possibilidades de construção de uma sociedade diferente. Em *O grande amor de nossas vidas* e *A cidade impossível de Pedro Santana*, os grupos sociais representados são distintos, porém se assemelham na composição hierárquica; no caso do segundo texto, Bernardo é o dono da fazenda e patrão das demais personagens, já Galvão é o chefe da família, ordena a organização do lar. Agora, se no primeiro texto mencionado a imposição de determinadas condutas sociais prevalece nas demais personagens, por exemplo, a condução delas ao casamento por interesse financeiro, em *A cidade impossível*, Pedro se distancia e não responde, ao menos integralmente, às normas impostas por Bernardo.

O movimento realizado por Pedro é de saída da sala central até o ponto mais alto do praticável, revelando que, longe do lugar cênico casa, ele poderá empreender seu projeto de cidade. Por outro lado, as personagens de *O grande amor de nossas vidas* não se retiram do lugar cênico casa, mesmo quando tentam se mover para longe desse espaço, elas retornam e respondem aos mandos da personagem Galvão. Em *A cidade impossível*, a possibilidade de resolução da personagem Pedro fica em aberto; já em *O grande amor*, a não saída das

personagens revela uma continuidade das relações de opressão. Confinadas a um único ambiente, a manutenção das subjugações de classe e de gênero fica facilitada.

Poderíamos considerar um dos critérios de salvamento debatidos por Peter Szondi (2001), o confinamento, para balizar a circunstância das personagens nas duas obras. Sobre a estrutura de confinamento, o teórico esclarece a não realização do drama caso a personagem permaneça cerceada e impossibilitada de dialogar com o outro – e aqui está um dos sintomas da crise do drama. Porém, a característica intersubjetiva do drama pode ser salva por meio de duas concepções estruturais: pela violência desse "círculo mais restrito" (2001, p. 114), que devido à intensa restrição, em determinado momento, rompe e libera o confinado; pelo desenvolvimento de uma segunda dialética entre os homens isolados – "cujos discursos fazem feridas no confinamento do outro" (p. 114). Ou seja, ainda que isolados espacialmente, tentam atingir e ferir o outro, a fim de se obter uma réplica.

Nesse sentido, quando o texto teatral retrata o isolamento do sujeito, pois as suas questões ressaltam reflexões monológicas, intrassubjetivas, uma das "tentativas de salvamento" do drama, de acordo com Peter Szondi (2001, p. 113), seria romper com tal isolamento, com o "silêncio ou monólogo". Retirar a personagem da reflexão isolada e intrassubjetiva é um modo do dramaturgo não fazer o movimento à forma épica e, portanto, salvar a forma dramática por meio de situações que se incorporem ao estatuto do drama rigoroso. Por esse viés, a estrutura de confinamento que defende Szondi reajusta a presença da intersubjetividade.

Em relação à estrutura de confinamento, a própria condição formal do drama passa a ser temática – "na medida em que a contraposição temática sujeito-objeto experimenta uma fundação no interior da forma dramática, mas uma fundação que é motivada, ou seja, é por sua vez temática" (Szondi, 2001, p. 93-94). A crise do confinamento é ao mesmo tempo salvação, pois assegura a representação dramática. Por outro lado, essa estrutura cria "uma esfera fechada para o drama clássico a fim de que a realidade, restringida à relação intersubjetiva, possa se refletir nela, torna-se uma muralha contra a épica do mundo externo" (p. 117). Por não se encaminhar à epicização, Szondi elege o existencialismo como temática que soube aproveitar a estrutura de confinamento.

A análise das duas dramaturgias de Castro, porém, não revela a estrutura de confinamento existencialista. Em ambas as obras, as personagens não estão isoladas das demais como se cada personagem buscasse o isolamento, o silêncio, dentro de um espaço da casa, e o conseguisse. Pelo contrário, elas estão juntas, atadas, dentro do mesmo espaço dramático. O convívio está posto entre elas e o diálogo, portanto, é inerente – o confinamento permite a relação intersubjetiva. Ao mesmo tempo, a "muralha contra" o mundo externo decai, isto é, não

está fixa, incorruptível; as paredes das casas decaem frente às conjunturas da sociedade. Mesmo que algumas personagens – como Galvão e Bernardo – busquem reforçar o isolamento em relação ao mundo externo, isso não se opera de forma efetiva.

O que percebemos é que a seguinte colocação de Szondi (2001, p. 114), "o discurso de um fere, no sentido literal da palavra, o outro, quebra seu confinamento e o força a réplica", está presente no convívio das personagens. O discurso fere, resultando na réplica e no conflito, a ponto de as personagens mais violadas forçarem os limites do espaço dramático em direção ao espaço externo. Em nossa perspectiva, o discurso proferido por cada personagem está munido de condições sociais, crenças religiosas, aparatos conservadores, percepções econômicas, isto é, discursos reiterados por uma sociedade capitalista e patriarcal. Por meio, então, das falas das personagens, esse espaço externo adentra o lugar cênico onde as personagens estão cerceadas.

Verifica-se a possibilidade de os limites que cerceiam o ambiente da casa abrirem espaço para o mundo externo. Não há, portanto, um confinamento restrito de manutenção da unidade espacial dramática e da relação intersubjetiva. Ocorre que a discussão de Szondi sobre o drama moderno, direcionada ao teatro épico, trabalha com a estrutura das personagens confinadas como a persistência do drama absoluto. Já o teórico francês Jean-Pierre Sarrazac, ao abordar a extensão épica no drama-da-vida, dialoga a respeito da confluência entre microcosmo e macrocosmo. Para Sarrazac (2017), o drama moderno, lido em uma perspectiva rapsódica, abrange possibilidades para além da separação sujeito-objeto. Ele acrescenta:

> Os autores dramáticos modernos tomam muita liberdade com respeito a esse microcosmo que era, na antiga concepção, responsável por conter o drama, todo o drama, sob a forma de uma relação interpessoal no presente. Eu já mostrei como autores, tais que Maeterlinck e Pirandello, podiam partir ao meio o microcosmo e abrir o drama de um lado para a natureza e, de outro, para o lado mundano social (Sarrazac, 2017, p. 49).

Sarrazac não articula uma ultrapassagem ao drama, mas compreende nele uma estrutura que não se limita ao drama rigoroso instaurado a partir do Renascimento. Sua concepção dramatúrgica verifica, desde a publicação de sua tese de doutoramento *O futuro do drama* (1998), a presença do microcosmo nas peças teatrais de modo fragmentado, disperso, direcionado ao social, a dita liberdade dos autores modernos frente ao espaço dramatúrgico. Afirma-se, em vista disso, o estreitamento no espaço do drama, porém sem invalidar sua dispersão.

O discurso permeado por implicações sociais é o que fere as personagens de Castro e faz com que a personagem oprimida queira evadir do espaço dramático no qual está confinada.

Em *A cidade impossível de Pedro Santana*, o movimento em direção ao ambiente externo se realiza principalmente em Pedro. Desde o início da fábula, ele repete que não é louco e que sua estadia no hospício foi um caso isolado – isso já revela em Pedro a necessidade de romper os espaços fechados. Quando está na casa de Bernardo, desenvolvendo o projeto de cidade, aos poucos Pedro reconhece a necessidade de fugir, acompanhado de Ordália, para não manter sua condição de preso e vigiado: "ORDÁLIA – Não vou deixar ela levar você embora. PEDRO – (ABRAÇANDO-A) Eu fujo. Eu fujo com você" (Castro, 1978, p. 83). O indício de fuga é ressaltado no último ato do drama e apenas no desfecho a saída da casa se efetiva.

Em *O grande amor de nossas vidas*, a opressão atinge todas as personagens, porém em diferentes níveis. No que tange à opressão de classe, todas estão submetidas; agora, em relação ao gênero, torna-se um enfrentamento das filhas e da mãe para com o pai e o filho. Como se aos dois coubessem monitorar Marta e Ifigênia, as atitudes imorais ou incorretas delas são condenadas por Galvão e Valdecy, resultando em violência verbal e física. Por esse motivo, as personagens inclinam-se ao movimento de saída da casa. Por exemplo, no momento em que os pais descobrem que Ifigênia não cumpre com seus deveres sexuais ao noivo, Galvão a repreende no intuito de modificar as atitudes dela:

> GALVÃO – [...] E vai pedir pra ele antecipar o casamento!
> IFIGÊNIA – (*Curva*) – Não. (*Começa a correr pela casa, e o pai fecha a porta com o trinco; ela tenta subir para o quarto, o pai barra com a cadeira*).
> [...]
> (*Helecy segura Ifigênia, que tenta escapar da pressão da cadeira. Galvão tira a cinta*) (Castro, 1981, p. 49).

Outro momento no qual é preciso evadir de um ambiente para se proteger em outro, mesmo que dentro da própria casa, é quando Marta entra bêbada na sala e, por conta disso, Galvão exige saber onde e com quem bebeu, mas é Valdecy quem a reprime fisicamente:

> VALDECY – (*Segurando-a*) – Conta!
> (*Marta escapole, sobe as escadas correndo, Ifigênia atrás, atrapalhando propositalmente a subida de Valdecy*)
> GALVÃO – Dá nela, Valdecy! Dá nela que eu tô cansado de só eu bater!
> HELECY – Só faltava essa: deu de beber...
> (*As duas chegam ao quarto e trancam a porta na cara de Valdecy. Ele começa a esmurrar a porta. Elas colocam uma cadeira para segurar mais ainda*) (Castro, 1981, p. 67-68).

Nos dois trechos referentes ao texto *O grande amor de nossas vidas*, destaca-se a necessidade de fugir do lugar cênico no qual estão Galvão ou também Valdecy. E quem foge são as mulheres no intuito de se proteger. O objeto porta funciona como marcador que divide

os espaços da casa e restringe saídas ou entradas. No caso, a porta é uma salvação por onde Ifigênia tenta sair para romper com o ambiente da casa em direção à rua, mas é impedida; já para Marta, a porta é um objeto de proteção, ao fechá-la, a personagem se protege do irmão e está restrita ao lugar cênico do quarto, fecha-se dentro da própria casa. Ambas, portanto, devem permanecer restritas ao lugar cênico da casa, pois, na perspectiva das demais, a saída, que não seja para trabalhar, pode afetar a moralidade.

Em contraponto, Osmar é o filho que saiu e não voltou, foi preso pela polícia e, no decorrer da fábula, a família faz pouca menção a ele e não opera em sua soltura. A condição que Galvão menciona caso Osmar volte para casa é de trabalhar e não mais estudar. Sua atitude é de oposição à vagabundagem que o filho representa, isto é, a rua é o espaço onde Osmar pode ser vagabundo, mas não dentro de casa:

> GALVÃO – [...] E se não quiser trabalhar, rua! Quer ser vagabundo, quer pôr chapéu em estátua, quer ser comunista...
> HELECY – Galvão, não chame o Osmar de comunista, isto eu não permito!
> GALVÃO – A gente nunca sabe. Más companhias podem levar uma pessoa a ser tudo: maconheiro, veado e até comunista (Castro, 1981, p. 54).

Estabelece-se uma relação entre a permanência de Osmar no espaço externo e suas atitudes subversivas. Mantendo, portanto, os demais circunscritos à casa, é tentar garantir neles uma conduta pacífica. Já em *A cidade impossível*, Pedro consegue fugir com Ordália. Decidem romper com o ambiente que os desvalorizava e onde não poderiam viver plenamente: "PEDRO – Você não me pega, Berta Santana. Nem você nem a ordem que você defende! (QUANDO PEDRO E ORDÁLIA CHEGAM NO ALTO DO PRATICÁVEL UMA GRADE GIGANTESCA FECHA O PALCO E PLATEIA)" (Castro, 1978, p. 111-112). A escalada até o ponto mais alto do praticável reforça essa oposição entre a casa e a ascensão de Pedro e Ordália na liberdade de seus desejos.

É como se Pedro e Ordália saíssem do confinamento. Porém, vale lembrar que diferentemente do confinamento destacado por Szondi (2004), com vista a salvar os impasses dramáticos do final do século XIX, não é preciso que as personagens de Castro saiam do ambiente fechado para acontecer o drama. O drama acontece, pois as personagens estão colocadas no lugar cênico fechado, propiciando as relações intersubjetivas. Isso ocorre em ambos os textos, o microcosmo do espaço doméstico cerceia as personagens. O que não significa que o constante embate entre elas não as leve a tentativas de romper com esses espaços circunscritos da casa. Como ocorre, mesmo que ao final, em *A cidade impossível de Pedro Santana.* Na perspectiva de Sarrazac (1998, p. 35):

> O universo doméstico não é convocado na sua unidade e no seu fechamento, mas sim na sua dispersão: os objecto-referência da vida de interior são recortados sobre um fundo de deserto. A mesa, a cama, as cadeiras, todos estes troféus do conforto familiar encontram-se espalhados. [...] O espaço doméstico é discutido no palco do mundo; o lugar privado é submetido a um desmembramento e a um espaçamento.

Por outro lado, a família de *O grande amor de nossas vidas* não se desloca em nenhum momento do drama para além do espaço da casa, permanecendo reunida dentro dela. Até mesmo quando ela recebe a notícia da morte de Osmar, apesar da consternação de toda a família, Galvão impõe limite ao sofrimento e adia o enterro do filho mais novo, pois é preciso casar a filha Ifigênia. Nos instantes finais, explicita-se a obediência de todos a Galvão tal como "autômatos" (1981, p. 78) e a única justificativa para saírem juntos da casa é o casamento, que acarreta na possibilidade de ascensão econômica.

Após as personagens ficarem estáticas com a notícia sobre Osmar, Galvão enuncia:

> GALVÃO – Levantem, vocês duas. Helecy retoca a maquiagem. Não vamos fazer o enterro hoje. Amanhã, amanhã a gente vai lá. E não se toca mais no assunto... Levanta, Ifigênia. Levanta, Marta. Para de chorar, Valdecy. Tá na hora do casamento. (Buzina toca) – Chegou a Safira. Levantem! Vamos! (Castro, 1981, p. 78).

A resolução da morte ficará para o futuro. E é interessante perceber que a única marca referente a uma ideia de espaço está no advérbio 'lá', antecedido pela noção de movimento no uso do verbo 'ir' no modo indicativo. Onde exatamente é o espaço 'lá' não está explícito, mas é compreensível que se refere ao local onde está o corpo de Osmar. Já em relação ao casamento, não há um local específico mencionado, há apenas a necessidade de iniciar o movimento de saída, pois o carro que os levará até o local de realização do casamento chegou e é preciso que a cerimônia ocorra.

Compreendemos que tanto a casa de *A cidade impossível* quanto a casa em *O grande amor* possuem funções. São lugares cênicos que corroboram a construção da fábula, na manutenção das personagens e no desenlace dos conflitos. No caso, a casa cerceia as personagens, protege-as e as isola do externo, porém esse externo adentra, gerando entre as personagens ações de opressão, sejam elas de classe ou de gênero. Na perspectiva de Sarrazac (2017, p. 51), "o paradoxo dessas peças de enclausuramento é que a vedação do microcosmo nos remete de maneira estonteante ao macrocosmo proibido". A casa nos dois textos dramatúrgicos revela um lugar cênico opressivo ao acoplar sistemas sociais violentos.

A opressão marca tematicamente os textos de Consuelo de Castro, contudo, não é a única ou primeira dramaturga brasileira a escrever sobre tal proposição. Vide a opressão social e de gênero discutida em *Quem não perdoa*, de Julia Lopes de Almeida, texto de 1912, *Lampião*

e *A beata Maria do Egito*, de Rachel de Queiroz, escritos respectivamente em 1953 e 1958. Isso para elencar apenas algumas peças do início do século e de nossa dramaturgia moderna. Dito isso, analisamos algumas distinções nos textos de Castro ao abordar as opressões entre as personagens que estão inseridas dentro do espaço doméstico. Uma singularidade na obra consuelina está no emprego da loucura para encobrir a opressão. A loucura da personagem Pedro, mantida em suspenso sobre a real condição psicológica dela, funciona como justificativa para Pedro ser oprimido, preso e iludido[71].

Osmar também é uma personagem tida como louca, pois sai da ordem tida como normal pelas demais e, principalmente, pelo patriarca Galvão. As atitudes e os dizeres desta personagem conduzem o modo como os irmãos e a mãe olham e se relacionam com Osmar. A defesa de Galvão a respeito do filho ser "doido", ser o delinquente que rompeu por completo com a autoridade do patriarca, desprezando os esforços para formá-lo engenheiro, é reproduzida pelos demais, e apenas Helecy demonstra breve questionamento na tentativa de entender a "doidura" implicada com o filho. Entendemos que as personagens que carregam o estigma da loucura são oprimidas, como se ao serem assim classificadas pudessem sofrer tais violências. No caso de Osmar, a ponto de não ter espaço de convivência dentro da casa junto aos familiares, sofrendo o apagamento na fábula do corpo e da voz.

Esse aspecto da loucura, ainda que não seja novo na dramaturgia de Castro, aponta para perspectivas singulares na abordagem ao tema. Outro aspecto singular, mas inédito na obra da dramaturga, é o ato de fabular a respeito do contexto do operariado de classe baixa, o que acarretou inúmeros elogios de críticos como Magaldi (2014) e Del Rios (2010) à montagem. Apesar de não ser uma classe econômica próxima à vivência da autora, é possível afirmar que Castro realiza um retrato verossímil, resultando no interesse do público em assistir à peça, muito motivada por uma estrutura realista do texto, ao mesmo tempo em que opta por uma encenação, em alguns momentos, antirrealista[72] (Del Rios, 2010). Ao aventurar-se no retrato da classe baixa, Consuelo de Castro faz uso de espaços extracênicos como o armazém, o açougue e a farmácia. Ambientes aos quais a família de *O grande amor* não consegue acessar devido aos altos preços ou porque está por eles endividada.

---

[71] Vale destacar que a aparição da personagem Pedro Santana não ocorre pela primeira vez no texto *A cidade impossível*, a dramaturgia anterior, *O porco ensanguentado* (1972), traz o arquiteto "excepcionalmente talentoso", que "viveu com a mulher Berta, também arquiteta, um período de entusiasmos, de idealismo, de projetos de uma arquitetura coletivista, socializada" (Vincenzo, 1992, p. 153).

[72] Para Del Rios (2010, p. 91), a grandiosidade da montagem está em abandonar uma concepção mais naturalista, ao empregar diálogos agressivos e delírios verbais, para alcançar o antirrealismo. Um "recurso de quase brincar com a trama, patente na cena de sonhos de uma das filhas, altera o peso do melodrama e passa a funcionar como crítica". A montagem de 1978 foi dirigida por Gianni Ratto.

Nesse sentido, as cenas de *O grande amor* e *A cidade impossível* são construídas com naturalidade no sentido específico da linguagem. Ambas usam personagens que empregam um estilo de linguagem coloquial e de dialeto etário, o que marca proximidade ao tempo presente de escrita da peça e ao contexto de vivência das personagens. Ou seja, sem rebuscamentos linguísticos, e sim com estruturas comuns às falas cotidianas de cada um dos grupos sociais representados nas dramaturgias. Já em relação à falta de exagero das ações que convém ao preceito de naturalidade, os dois textos de Castro não coadunam. Ocorre, principalmente, em *O grande amor de nossas vidas*, a saída da naturalidade como forma de solucionar a necessidade das personagens Marta e Ifigênia de serem moralmente santas. Essas situações dramáticas são apresentadas em chave de sonho, logo, simbolicamente exageradas.

Temos em *O grande amor* e *A cidade impossível* textos que não apaziguam, eles incomodam por retratarem violências físicas e verbais, os enganos e as humilhações. A proposição de Consuelo de Castro em nomear seu teatro como realista não busca corrigir moralmente os vícios (Faria, 1993), mas retratá-los sem correção. É a intenção de Galvão e de Helecy que Marta e Ifigênia sejam moralmente santas, mas elas não sabem responder adequadamente a essa conduta. Assim, a dissonância entre o modo de ser e o modo de querer ser reverbera nas ações exageradas das personagens, ainda que representadas em chave de sonho. A família, por conseguinte, retratada dentro da casa, pode levar a uma aproximação com o retrato burguês, polido e de bons costumes. Porém, o que se apresenta em *O grande amor* e *A cidade impossível* é a ênfase no proletariado, mesmo que apareça o burguês Bernardo, o predomínio está nos problemas da classe trabalhadora, na rudeza e nos maus costumes. Por isso, os textos de Consuelo de Castro se opõem ao ensinamento edificante.

A realidade externa adentra o espaço privado e o corrompe. Nesse sentido, o espaço da casa que aparece em *O grande amor* e *A cidade impossível*, mas também em *À flor da pele*[73], não apenas dialoga com o espaço externo, como também os problemas sociais permeiam o espaço privado. É como defende Bachelard (1978), a casa e o universo não são apenas dois espaços justapostos, mas se animam mutuamente a partir de elementos contrários. Uma relação dialética que podemos observar, por exemplo, em *O grande amor*, quando Helecy e Galvão reforçam o discurso de enriquecer por meio do trabalho, discurso permeado pelo social, ao mesmo tempo que apelam ao "sacrifício" de Ifigênia para ascenderem economicamente. Já em *A cidade impossível*, o espaço externo da casa retrata a ambição profissional e a conformidade

[73] O artigo "Da falência do eu à falência do mundo: um olhar para além das quatro paredes em *Fala baixo senão eu grito* e em *À flor da pele*" (2021) analisa, na perspectiva do teatro íntimo, como as duas dramaturgias de 69 aspiram, por meio do espaço interior, ao social.

ao sistema capitalista que adentram a casa à medida que taxam Pedro como louco por não responder às demandas de ascensão financeira.

Nessas duas dramaturgias, as personagens não se rebelam contra a casa, a oposição ocorre entre as próprias personagens. A casa, por sua vez, está posta, abriga as subjetividades e as objetividades da realidade social. É possível perceber a comunhão entre o homem e a casa e também a rivalidade entre a casa e o universo, pois, como defende Bachelard (1978), caso a casa não realize seu princípio de conforto e de intimidade, o seu aspecto geométrico e de estruturas basilares e firmes se desfazem. Enfatizamos a perspectiva fenomenológica de Bachelard ao encarar a casa, portanto, essa imagem de uma geometria rígida da casa é dinâmica na medida em que a comunhão entre o homem e a casa também é. Por isso, ao falarmos da rivalidade entre a casa e o universo, a referência está para além da simples forma geométrica.

De acordo com o filósofo francês, "a casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico" (Bachelard, 1978, p. 227). Ou seja, a casa é um espaço dinâmico, ultrapassa os limites da geometria. A rivalidade entre universo e casa é no sentido de não existir uma barreira entre eles, tentando encontrar uma justaposição para ambos, pois são ambientes permeáveis. Portanto, não existe um limite entre o que é público e o que é privado. Em correlação aos textos teatrais de Castro, a caracterização da personagem Osmar, por exemplo, permeia o pertencimento dele à família Galvão – deveria estar em casa como os demais – e o pertencimento dele ao espaço da cidade.

Osmar é a personagem que registra o momento histórico da ditadura militar brasileira (1964-1985). Não fica claro no texto, porém, se Osmar é uma personagem com problemas psíquicos ou, de fato, um militante contra a ditadura. Também não se esclarece a razão de sua prisão[74], pois a família não demonstra interesse em buscar as explicações. Assim, a personagem que pertence ao núcleo familiar de *O grande amor*, na verdade – no que consiste ao tempo da fábula – nunca esteve dentro da casa, ele pertencia ao espaço externo. Os familiares compreendiam o espaço social como seguro para o filho, pois logo mais Osmar voltaria, mas isso não acontece. E as arbitrariedades externas transcendem o espaço da casa. Arbitrariedades relacionadas às ações do regime militar.

Essas atitudes ficam encobertas, elas não são reveladas, assim, tanto a prisão de Osmar não é esclarecida quanto a morte dele é comunicada por um "estranho". Uma personagem que se diz oficial de justiça adentra a casa, vindo do Instituto Médico Legal, e informa aos familiares que Osmar sofreu uma parada cardíaca e que seu corpo aguarda liberação. Dentre os fatos não

[74] Sabemos, por meio do texto teatral, que a informação sobre a prisão de Osmar é realizada pelos amigos do cursinho. Não há um pronunciamento/comunicado legal.

devidamente esclarecidos, somados aos demais indícios ao longo do texto, é possível encaminharmos uma leitura de prisão ilegal ou arbitrária (Brasil, 2014), ao passo que a morte de Osmar se aproxima do que o Relatório da Comissão da Verdade (2014, p. 289) define como "Morte de pessoas detidas sob a custódia do Estado". Revela-se uma ruptura nos ânimos das personagens que se preparavam para o casamento, porém a conduta de Galvão é recompor a postura das demais, silenciando as manifestações de tristeza e revolta. O que reforça o silenciamento inerente a Osmar.

Já a respeito de *A cidade impossível*, a casa pertence ao espaço da fazenda onde opera toda a industrialização da siderúrgica. Os acontecimentos da fábrica percorrem o espaço da casa pelos dizeres de Euzébio, Pedro e, principalmente, Bernardo. Logo no primeiro ato, este descreve os impasses que tem sofrido frente às reivindicações por melhores condições de serviço dos operários. Para Bernardo, é inadmissível atendê-las mesmo que tenha acumulado "os vinte milhões de dólares" (Castro, 1978, p. 28), pois para isso teria que abrir mão de seu lucro. Com mais de 4 mil funcionários, lançando novo tipo de aço e construindo unidade nova da siderúrgica, Bernardo demonstra a ambição pelo avanço e apenas aceita "regredir" e atender aos operários em decorrência da morte de um trabalhador no alto-forno da usina.

De acordo com o texto "Para onde vai a estrutura industrial brasileira?" (IPEA, 1998), que retrata por meio de dados do IPEA a industrialização no Brasil, a indústria no país passa a crescer desde as primeiras décadas do século XX, mas é entre os anos de 1967 e 1973 que a curva de crescimento acentua, marcando o crescimento industrial em 13,3%. É o período marcado pelo "milagre econômico" no país, o investimento em máquinas e equipamentos para aumento da produção. Bernardo quer usufruir dessa política externa, promulgada nacionalmente, porém esbarra na conjuntura de sua própria indústria – o não favorecimento ao trabalhador. Compreende-se que a precarização do operário não é uma situação isolada.

Contudo, no que tange ao Bernardo, ao longo da fábula, quando ele adentra o espaço da casa, ele opta por "esquecer" os problemas administrativos/comerciais, do mesmo modo, os acordos com os empregados. O que resulta, ao final da fábula, na possibilidade de uma revolução dos trabalhadores em direção à casa, descrita por Bernardo e por Pedro como bolas de fogo. A tentativa de manter separadas as ocorrências da fábrica e as da casa não se efetua. Até mesmo porque Bernardo, apesar de afirmar ao Pedro "[...] te chamei pra falar de outra coisa. Hoje já trabalhei o suficiente" (Castro, 1978, p. 32), segue discorrendo sobre as questões da siderúrgica com todas as personagens que estão na casa e é, por elas, lembrado a todo o momento sobre os impasses que a indústria vem sofrendo com os trabalhadores.

O espaço do mundo, como aborda Sarrazac (2013), transcende os limites da casa. E o espaço do mundo em *A cidade impossível* abrange o período histórico brasileiro do "milagre econômico", representado por meio da siderúrgica de Bernardo, ao lado da casa da personagem. O universo externo é transposto para as relações de poder de Bernardo com os demais, representado no conforto da casa e nos ganhos econômicos. Mas dentro da casa a situação é revertida, e o espaço da usina antes lido como lucro passa a ser lido como medo, pois se instala a insegurança frente ao que os trabalhadores podem organizar em manifestação contrária ao dono da siderúrgica, já que os privilégios do "milagre econômico" não os alcançam.

Tal como afirma Bachelard (1978) a respeito do sujeito ser habitante do mundo, apesar do mundo, verifica-se nas duas dramaturgias de Castro que as personagens estão no mundo e respondem a ele, apesar das paredes alçadas. Em *O grande amor de nossas vidas*, Galvão tenta impedir que os ruídos externos provocados por uma manifestação grevista adentrem o espaço da casa. Para ele, o "perigo vermelho" pode corrompê-la.

> GALVÃO – Nunca! Na "Suave" nunca teve agitação! Eu não permitiria! Eu trabalhei trinta anos na "Suave". Nunca, nunca teve preguiçoso com esse negócio de greve. Nunca. Nunca! (*O barulho aumenta lá fora*) Fecha, fecha mais. (*Histérico, abre um pouco uma das janelas e grita para fora*) Baderineeeiros (*Vaias lá fora. Ele fecha, irritado e amedrontado*) Comunistas, comunistas! (*Voltando-se para a família, depois de fechar a janela com fúria*) – Tapa, tapa tudo, põe uma cadeira na porta, eles não vão entrar aqui, esses baderneiros. Helecy, fecha a cortina, desliga o fogão, não quero que eles vejam que tem gente aqui!
> [...]
> (*Galvão encostando-se ele próprio à porta, como que "impedindo com o próprio corpo, a subversão de entrar dentro de sua casa*) (Castro, 1981, p.43-44, grifos da autora).

Apesar de Galvão fechar todas as portas e janelas, tentando se privar das circunstâncias externas, ele e sua família não estão imunes às arbitrariedades do contexto político. Como se as paredes da residência fossem derrubadas, revelando o interior, os móveis, os objetos, onde a família está imersa em violência. Tendo como base o teatro íntimo de Strindberg, Sarrazac (2013, p. 23) postula sobre o poder do dramaturgo em derrubar a "'parede da vida privada' que o indivíduo moderno erigiu na falsa esperança de se isolar e de se preservar, juntamente a sua família, de uma vida pública julgada decepcionante ou assustadora". Características do macrocosmo assustam Galvão, ao que ele responde preservando-se de tudo o que lhe é externo.

A sustentação do isolamento não se mantém, ao passo que o espaço interior da casa manifesta diálogo, manifesta "uma aspiração social" (Sarrazac, 2013, p. 22). Semelhante ao uso que o dramaturgo Strindberg realiza ao desvelar a intimidade das personagens, derrubando paredes e "olhando" por trás da porta (Sarrazac, 2013), Castro desvela a intimidade do ambiente

doméstico, infiltrando nele atrocidades do macrocosmo em nível de opressão de classe e de gênero. Ainda segundo Sarrazac (2013, p. 23), "O teatro íntimo, que é integralmente exposição, frontalidade, não cessa de denunciar essas trincheiras ilusórias". Os textos de Castro desvelam o exterior a partir do interior, como se esse aspirasse ao social.

A fim de traçar um paralelo, o texto dramatúrgico *A cidade impossível de Pedro Santana* usa as paredes do ambiente doméstico para esconder e isolar situações ou pessoas que constrangem ou desviam da ordem. A seguinte fala de Euzébio revela o sentimento dele em relação à filha e sua tentativa, que se revela falha, em preservar Ordália:

> EUZÉBIO – (OUVINDO GRITOS LÁ FORA.) Vai pra dentro. Vai, esconde essa boneca... vai pra dentro, já disse. Eu tenho vergonha de você entende? Eu não queria que você nascesse, muito menos que nascesse diferente de todas as crianças. Anda. Vai pra dentro. (ELA OBEDECE. PEGA O RODO) Deixa isso aqui. Eu limpo. Eu limpo tudo. (ELA SAI ACARICIANDO A BONECA.) (EUZÉBIO, SOZINHO, RESMUNGANDO.) Deus não teve pena dessa infeliz, não teve. Passou toda a 'sifris' do meu sangue pra ela. Não teve pena de mim, também, não teve, ah, não teve. Agora ainda põe esse macho no caminho da menina. Viveu a mais pura inocência até a chegada desse homem. Agora, sabe Deus o que ele aprontou com ela. Sabe Deus (Castro, 1978, p. 21).

Deixar a filha dentro de casa, separada do mundo por paredes, é uma tentativa ilusória de preservá-la do exterior e, principalmente, preservá-la da aproximação de Pedro. Isso porque a intimidade familiar já está abalada, reiterando o conflito entre o microcosmo e o macrocosmo. No interior da casa de fazenda, onde Ordália, supostamente, está resguardada, constatamos um possível limiar, um "lugar simbólico" (Sarrazac, 2013, p. 24), de uma casa de bonecas. Para Euzébio, cabe a ele não revelar o interior dessa casa, contudo, a intimidade, entre ele e a filha, que poderia tomar forma a partir desse limiar, não ocorre, respondendo com a violência da qual dizia proteger a filha.

# 5. A MANUTENÇÃO DA CASA NO ESPAÇO DRAMÁTICO

## 5.1 O desprendimento contemporâneo no teatro brasileiro

> "Qualquer primeira entrada numa casa representa ameaça para a plenitude do mundo interior."
>
> (Pierre Bourdieu, 1999, p. 155)

Com base na divisão cronológica apresentada no livro *História do teatro brasileiro*, volume 2, organizado por João Roberto Faria (2013), o teatro brasileiro contemporâneo se inicia no final da década de 1970. Década essa pouco satisfatória para a produção teatral, em decorrência da ditadura militar, mas que paradoxalmente resultou em diversos repertórios para a cena. Se no início da década, autores, encenadores e atores tiveram trabalhos completamente censurados e sofreram perseguições até mesmo durante as encenações nos palcos, no final da década de 1970, sob o mando ditatorial de Ernesto Geisel e com a revogação do AI-5, o teatro passa "a respirar de novo" (Magaldi, 1997, p. 315). No entanto, ainda eram os primeiros movimentos da reabertura democrática e, por isso, artistas mantiveram-se na produção de uma "dramaturgia social e política, inimiga das injustiças que advogava a igualdade entre os brasileiros" (p. 315).

A segunda metade da década de 1970, nesse sentido, proporcionou a revisão estética para as abordagens cênicas do país. Os grupos teatrais e dramaturgos brasileiros ainda favoreciam uma proposta ética de luta política e de enfrentamento à ditadura, contudo, estruturas de linguagem como a metáfora[75] não condiziam mais com o período. Os dramaturgos passam a priorizar o discurso direto. De acordo com Silvana Garcia (2013, p. 301), "os anos de 1970 foram um período conturbado, porém fértil em produções para o teatro". Sob a tradição do teatro de grupo, iniciado pelo Arena e pelo Oficina, outros agrupamentos cênicos foram formulados, como exemplo: Asdrúbal trouxe o trombone (1974) e Pessoal do Victor (1975). Além das inovações na encenação cênica e dos novos grupos teatrais, a dramaturgia acopla também novos nomes.

[75] A metáfora não foi a única figura de linguagem usada para encobrir, durante a ditadura brasileira, o que verdadeiramente os autores escolhiam enunciar em suas dramaturgias. Mas o destaque a essa estrutura aparece na defesa do dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), quando o autor fala que, nos anos duros da ditadura, apenas um "teatro de ocasião" era possível ser feito. "Por meio da metáfora e da alegoria, até onde não se opunha o guante da Censura" (Magaldi, 1997, p. 304).

Seguindo a tradição de autores e autoras teatrais como Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos e a geração de 69, no decorrer da década de 1970, surgem nomes como: Carlos Alberto Soffredini[76], Roberto Athayde[77], Fauzi Arap[78], Flávio Márcio[79], Maria Adelaide Amaral[80], Carlos Queiroz Telles[81], Naum Alves de Souza[82], Mário Prata[83], Alcione Araújo[84] e Alcides Nogueira[85] (Garcia, 2013, p. 301). É um período, entre os anos 1970/80, em que o modo de produzir teatro se utiliza da criação coletiva, "o empenho de todos em igualdade de condições na construção do espetáculo" (Garcia, 2013, p. 302). Além desse mais recente fator, os autores de teatro precisaram rever as referências e as estéticas dramatúrgicas, pois considerável parte deles foi formada em um teatro de confronto à ditadura militar e, no momento, a necessidade de constante embate político se desfazia.

Como as urgências de luta contra as arbitrariedades ditatoriais são amenizadas, os dramaturgos careceram de um tempo para repensar as estéticas dramáticas e emplacar uma nova produção ao texto teatral do período. Houve, portanto, um contraponto temporal entre a produção para cena e para o texto, pois, mediante às tendências cênicas vigentes, os encenadores, na década de 1980, ganham mais destaque. Para o crítico Sábato Magaldi (1997, p. 320, grifos do autor):

> há de se entender que a passagem dos encenadores-criadores ao primeiro plano, iniciada em *Macunaíma*, intimidou um pouco os dramaturgos. Em grande parte, eles sentiram-se desestimulados a cumprir a própria trajetória, que não se ajustava à tendência todo-poderosa dos diretores.

---

[76] Carlos Alberto Soffredini (1939-2001), diretor e dramaturgo, seus principais e premiados textos são: *Na Carrera do Divino* e *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu.*

[77] Roberto Athayde (1949) escreveu em 1973 o texto teatral *Apareceu a Margarida*. A primeira montagem, encenada por Marília Pêra, foi um destaque à época, propiciando diversas e diferentes representações pelo país. Além disso, é um texto reconhecido internacionalmente com traduções e encenações em mais de vinte países.

[78] Fauzi Arap (1938-2013), diretor e dramaturgo, dirige e atua na primeira montagem no Rio de Janeiro do texto *Dois perdidos numa noite suja*. Recebe prêmios nacionais pelos textos *O amor do não* (1977) e *Quase 84* (1983).

[79] Flávio Márcio (1945-1979), dramaturgo e jornalista, reconhecido pela "Trilogia da Sagrada família", com os títulos: *À moda da casa* (1972), *Réveillon* (1975) e *Tiro ao alvo* (1978).

[80] Maria Adelaide Amaral (1942) escreve sua primeira peça para o teatro em 1975, *Resistência*, porém o texto é censurado e sua primeira dramaturgia a ser encenada é *Bodas de papel* em 1978.

[81] Carlos Queiroz Telles (1936-1993), dramaturgo e publicitário, estreia em 1958 com o texto *A ponte*, encenada no mesmo ano pelo Teatro Oficina. Seu retorno à dramaturgia em 1972 ganha destaque com o texto *A viagem*, pelo qual recebe os prêmios Molière e APCA de melhor autor.

[82] Naum Alves de Souza (1942-2016), diretor e autor teatral, é reconhecido por Yan Michalski como um dos poucos autores, da década de 1980, de personalidade formada que surgiu e firmou-se no panorama brasileiro. Seus principais textos são: *No Natal a Gente Vem Te Buscar* (1979)*; A Aurora da Minha Vida* (1981); *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão* (1984).

[83] Mário Prata (1946), escritor, começa a escrever textos teatrais em 1970 com *Cordão Umbilical*. Já seu texto de maior reconhecimento de público é *Besame Mucho*, encenado pela primeira vez em 1982.

[84] Alcione Araújo (1945-2012), dramaturgo e diretor, vê sua primeira dramaturgia encenada em 1974, *Há vagas para moça de fino trato*. Na sequência, escreve *Bente-Altas: Licença para Dois* e *Sob Neblina Use Luz Baixa*, premiado no Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro.

[85] Alcides Nogueira (1949), dramaturgo, estreia em 1974 com *A farsa da noiva bombardeada* e, em 1981, o texto *Lua de cetim*, visto como seu primeiro sucesso, é encenado.

Nesse descompasso da produção dramatúrgica, os diretores de teatro iniciam uma vertente, na qual se tornam autores de textos que eles mesmos irão dirigir, são os "autores de seus textos-espetáculos" (Garcia, 2013, p. 302). Não há uma redução da elaboração escrita do texto teatral ou do número de dramaturgos, mas pode-se dizer que há uma simbiose de atividades entre a escrita e a montagem cênica. Sendo uma nova possibilidade dramatúrgica que não recorre apenas ao dramaturgo, em seu gabinete isolado, para a escrita de um material a ser produzido no palco. No entanto, recorre-se a um único sujeito que, à medida do desenvolvimento cênico do espetáculo, ele compõe o texto dramatúrgico; e o movimento contrário também ocorre.

Dentre os dramaturgos brasileiros que continuam surgindo nos anos 1980, Silvana Garcia (2013) enumera: Luís Alberto de Abreu, Marcos Caruso, Jandira Martini, Miguel Falabella, Vicente Pereira e José Antônio de Souza. Assim, mesmo que na década de 1980 a ênfase esteja nos diretores e encenadores, os(as) autores(as) teatrais seguem escrevendo. Agora, como esclarece Sábato Magaldi (1997), os diretores estavam testando diversas estéticas, como, por exemplo, adaptações de romances brasileiros para os palcos; há ainda nesse período uma retomada à obra de Nelson Rodrigues, mitificado após sua morte, no qual "cada encenador pretendeu mostrar sua leitura de Nelson" (1997, p. 320-321). Tanto é que, no ano de 1994, diversas montagens baseadas nos textos rodriguianos favoreceram a "reavaliação positiva do dramaturgo" (p. 321).

A mesma década, porém, trouxe resultados diferentes para a dramaturgia de Maria Adelaide Amaral. Após o sucesso *De braços abertos* (1984) nos palcos do país, era esperada a continuação de montagens baseadas em seus textos, o que não ocorre. O tempo delegado dos encenadores às adaptações de outros gêneros literários para o palco e, por vezes, à escrita de textos dramáticos que seriam dirigidos por eles mesmos expande em um longo período a possibilidade, para aqueles que têm por profissão escrever para o teatro, de verem seus textos em cena. No caso de Maria Adelaide Amaral, a autora espera temporadas até a montagem de *Querida mamãe* (1994) e de *Intensa magia* (1995).

Os anos 1980 e início dos anos 90 podem ser lidos, na produção teatral, como momentos de transição. As disposições históricas e as mudanças políticas e sociais apontam para a necessidade dos dramaturgos de reverem as propostas estéticas e éticas de escrita para o teatro, era preciso perceber quais eram os desejos do público naquele período. Além da revogação do AI-5, agora sob os mandos de João Figueiredo, decreta-se a Lei da Anistia, em agosto de 1979, que apesar das contradições, concede aos presos e exilados políticos o perdão devido aos atos "subversivos" por eles cometidos. É o princípio da abertura política no país que tem o respaldo

governamental, mas que resulta principalmente dos movimentos civis de luta contra a ditadura brasileira e pela retomada da democracia. Tais disposições políticas refletem no modo como os autores irão propor as novas dramaturgias.

O processo de reabertura política reforça um "interesse renovado" (Garcia, 2013, p. 302) em abordar os assuntos do país, ou seja, proporciona que outras temáticas e outras formas dramatúrgicas surjam e ganhem notoriedade no teatro brasileiro. Sábato Magaldi, em *Panorama do teatro brasileiro* (1997), resume algumas tendências contemporâneas ao citar nomes de diretores reconhecidos e as principais montagens que ocorreram entre o final da década de 1970 e o início dos anos 1990. Nesse entremeio, é como se a dramaturgia saísse de um momento sério e postulasse uma linguagem semelhante ao que foi o teatro de revista (Bomfim, 1987).

> O espaço pela dramaturgia séria, que não conseguiu articular uma nova linguagem ao liberar-se da censura, passou a ser ocupado por um gênero diferente da comédia e da revista, e que no batismo recebeu o nome muito significativo de besteirol. Sobretudo a cena carioca, talvez mais afeita às manifestações ligeiras, depressa entronizou a fórmula fácil, que se espalhou um pouco por toda parte (Magaldi, 1997, p. 322).

O teatro besteirol é desprezado por Magaldi, que o vê como perda de tempo, e visto por críticos como José Renato (Bomfim, 1987) de valor temporário. O que destacamos desse recorte apresentado pelo crítico mineiro é a passagem entre as produções dos anos 1980, marcada por uma estrutura "de análise satírica da realidade que está em volta" (Michalski, 1985, p. 90), e as da década de 1990. Essa estética teatral do besteirol tem início nos anos 1980, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, mas não se restringe a esse período. É um tipo de teatro que será acoplado por emissoras de televisão nos anos subsequentes (Wasilewski, 2015). O que revela também um movimento feito por diversos dramaturgos, não somente por aqueles que escreviam e produziam teatro besteirol, de escreverem roteiros de telenovelas.

Nesse nicho de autores que passam a escrever telenovelas em concomitância, ou não, com as dramaturgias teatrais, Sábato Magaldi (1997) cita Dias Gomes e Lauro Cezar Muniz. No que tange à listagem de dramaturgos desse período transitório, Magaldi (1997) também menciona Naum Alves de Souza, que teve trabalhos escritos e encenados desde a década de 1950 e uma produção escrita de "sensibilidade delicada" (p. 322) nos anos 1970. Contudo, a exigência de produção nas décadas finais do século passado dificultou a manutenção de sua escrita. Além dele, outros nomes renomados, como Augusto Boal e Ariano Suassuna, distanciaram-se à época da escrita dramatúrgica. O primeiro deu ênfase em sua pesquisa cênica e teórica sobre o Teatro do Oprimido, o segundo, na escrita de romances.

Magaldi ainda cita Plínio Marcos, que "segue na ordem do dia" (p. 321) apesar do menor destaque, Oduvaldo Vianna Filho e Jorge Andrade. As obras dos dois últimos nomes obtiveram destaque no início dos anos 1990 – após certo apagamento de seus nomes nos palcos brasileiros – devido às montagens encampadas por Antunes Filho e Eduardo Tolentino. Antunes Filho dirige em 1993 *Vereda da salvação*, texto de 1964 escrito por Jorge Andrade, montado pelo Centro de Pesquisas Teatrais (CPT). Já em 1995, Tolentino dirige o Grupo Tapa no texto de Vianinha: *Corpo a corpo*. Se em 1964, a direção de Antunes Filho no TBC do mesmo texto de Jorge Andrade foi considerada um "dos maiores fracassos da história da companhia" (Guzik, 2013, p. 131), a montagem de 1993 garantiu a Antunes Filho os prêmios da Associação Paulista de Críticos de Artes (Apca) e Shell (Vereda, 2025). Por sua vez, o nome de Vianinha passa pelo ostracismo[86] e é retomado nos anos 1990 com a montagem de Tolentino (Magaldi, 1997).

Vale dizer que o início dos anos 1990 trouxe novas estéticas cênicas, a partir de nomes como os diretores Bia Lessa (1958) e Gerald Thomas (1954), e a estrutura dos grupos de teatro que criam o próprio texto dramático. Além disso, Silvana Garcia (2013, p. 302) pontua a respeito de atores e atrizes que lançam monólogos "sustentados em textos próprios". Tal discussão sobre a década de 1990 na produção teatral revela duas situações de destaque:

> Por um lado, a efetiva entrada no meio produtivo de uma nova geração de autores – que poderíamos chamar, para fins de agrupamento, de 'geração dos 90' –, grupo bastante numeroso e diversificado que renova, em seus modos e procedimentos, muitos dos parâmetros dramatúrgicos vigentes nos anos anteriores. O segundo aspecto a ser mencionado é o fortalecimento do segmento teatro de grupo com o aparecimento de muitos novos coletivos (Garcia, 2013, p. 302).

Dentre essa nova geração de autores, a pesquisadora Silvana Garcia estipula quatro segmentos que norteiam tematicamente a escrita dramatúrgica do período: margens, homoerotismo, mulheres e humor. As peças teatrais que compõem esses núcleos são lidas como "teatro de abertura", pois foram encenadas no processo de reabertura política. Agora, no que tange ao teatro apresentado durante os anos de 1980/1990 (Garcia, 2013), existe uma ressalva que se aplica ao uso dos termos "teatro de resistência" e "teatro de abertura" empregados por Yan Michalski. Para o crítico, o ano de 1979 foi o primeiro momento das atividades de teatro

[86] Considera-se destacar o processo de trabalho dos dramaturgos que iniciaram nos anos de 1950 e, ao longo da carreira, optaram por caminhos distintos dentro da produção artística, como a escrita para a teledramaturgia. No caso de Vianinha, antes de sua prematura morte, seu nome estava atrelado ao programa televisivo *A grande família*. Ainda que nesse último período tenha escrito sucessos como *Papa Highirte* (1968) e *Rasga coração* (1974), ambos sofreram com a censura. Quanto a Jorge Andrade, dedicou-se no final da década de 1970 às produções televisivas, lutando pelo Ibope, o que prejudicou a viabilização de diversos projetos teatrais (Guzik, 2013).

livres da censura. Porém, como muitos textos ficaram proibidos até o ano de 1978, os ditos "teatro de resistência" passaram a ser encenados nos palcos somente quando a censura já estava branda após a revogação do AI-5. Ou seja, textos que "encabeça[m] a vertente do *teatro de resistência*" compõem também o período de transição ao "teatro de abertura".

Diversos textos/encenações teatrais de resistência à ditadura não foram lidos/assistidas pelo público no período mais crítico do governo militar. Assim, nos anos 1980, montagens como a adaptação do romance de Mário de Andrade, *Macunaíma* (1978), textos de Maria Adelaide Amaral, Vianinha, Lauro César Muniz, Chico Buarque e Rui Guerra, Millôr Fernandes estiveram em cartaz nos teatros brasileiros e foram sucesso de crítica e de público. O que mostra a continuidade, após o período coexistente de escrita do "teatro de resistência", da preocupação de diretores e de autores – assim como da recepção do público – em manter no teatro discussões sobre os fatos políticos do país. Conclui-se que estiveram em concomitância nos palcos brasileiros as encenações de textos do "teatro de resistência" e de textos do "teatro de abertura".

Mesmo com a predominância do teatro besteirol nos anos 1980, seguem nos palcos peças teatrais que buscavam manter atreladas a realidade à ficção. Os quatro agrupamentos – margens, homoerotismo, mulheres e humor – com textos renomados produzidos nos anos 1990 mostram a permanência de um viés político em nossa dramaturgia. Até porque a reabertura democrática era um processo recente e se fazia preciso, como até hoje é, refletir e avaliar os duros anos ditatoriais no país. Esse período passa a ser "destrinchado e julgado pelos meios intelectuais e artísticos engajados, os temas e motivos trazidos ao palco ganharam novos enfoques, confirmando a presença de um teatro de análise social e política na tradição do teatro brasileiro" (Garcia, 2013, p. 303). O teatro político, as propostas cênicas e dramatúrgicas com ênfase na resistência civil, apresenta, portanto, uma outra perspectiva no contexto dos anos 1980/90.

Ainda de acordo com a perspectiva de Garcia, a produção para o teatro brasileiro nos anos 1990 revela tanto uma continuidade por meio de autores que atualizaram o repertório do teatro político dos anos 1950/60 quanto uma novidade a partir de grupos com "projeto[s] artístico-ideológico[s]". Após citar a trajetória inicial do grupo Companhia do Latão, ao abordar sobre a dramaturgia das margens, Garcia menciona textos de Plínio Marcos, como *Abajur Lilás* e *Barrela*, que foram retomados e encenados após anos proibidos pela censura. E acrescenta nomes de dramaturgos como Aimar Labaki e Mário Bortolotto no intuito de citar suas propostas textuais para o teatro referenciadas em Plínio Marcos, devido à violência que domina "o fabulário da cena" (p. 304) escrita por eles.

O texto teatral *Vermouth*, de Labaki, escrito em 1998, estabelece um diálogo com a tradição pliniana; já a carreira daquele dramaturgo revela contato com outro tradicional nome da dramaturgia brasileira, Consuelo de Castro. Em 1993, Labaki dirigiu a montagem de *Prova de fogo*. Em *Vermouth*, por sua vez, certas estruturas dramáticas se assemelham à dramaturgia de estreia de Castro, por exemplo, o confinamento das personagens no espaço dramático de uma instituição escolar/acadêmica. Por outro lado, a temporalidade das duas dramaturgias é distinta; na obra de Labaki, estão em cena o ambiente escolar da periferia paulistana, as personagens-alunas ouvintes da banda Racionais Mc's - como descritas inicialmente -, a professora e a diretora da instituição. A cena ocorre na sala da diretora Berta, personagem que, após receber a professora Clarice denunciando a violência sofrida em sala de aula, resolve chamar a polícia.

O primeiro diálogo entre Clarice e Berta retrata uma oposição de perspectiva sobre o sistema educacional do país; para a segunda, ainda é possível encontrar soluções para tal crise. No entanto,

> A chegada da polícia, ao invés de ser uma esperança de solução, será na verdade o estopim para a violência adquirir proporções incalculáveis. A crise que se anunciava no discurso inicial da diretora Berta estoura em toda a sua força e com todas as suas cores. [...] ao perceberem o perigo, diretora e professora tentam fechar a porta da sala onde se encontram, prevendo o que virá. Infelizmente não há tempo, não há um só lugar desta instituição onde a violência e o medo não possam entrar (Magiolo, 2004, p. 7).

A circunstância de aprisionamento dentro de uma única sala é distinta da que leva os estudantes em *Prova de fogo* a ocuparem a Faculdade de Filosofia. Em *Vermouth*, diretora e professora procuram se proteger, mas tornam-se reféns dos próprios alunos da instituição. A tentativa de conciliação promovida por Berta é ineficaz e desencadeia, contrariamente, violentas degradações. Diferente também das propostas dramatúrgicas de Plínio Marcos, Aimar Labaki intenciona "construir para o espectador um dilema moral" (Garcia, 2013, p. 304). No sentido de atribuir a quem assiste a escolha sobre qual conduta é moralmente correta dentro desse microcosmo escolar que agrega diferentes submundos.

Com relação ao teatro homoerótico na década de 1990, é preciso afirmar que a temática não era inédita no cenário brasileiro. Tendo em vista a dramaturgia de José Vicente no final dos anos 1960, com os textos *Santidade* e *O assalto*[87], e os espetáculos dos Dzi Croquetes, por

[87] A Coleção Aplauso, publicada pela Imprensa Oficial de São Paulo, descreve a trajetória do texto *Santidade* do seguinte modo: "sua primeira peça, *Santidade*, data de setembro de 1967, e permaneceu inédita por 30 anos, graças à censura vigente no período [...] *Santidade* mereceu do então presidente Costa e Silva, em uma aparição na TV,

exemplo. Por outro lado, ao empregar o termo homoerotismo, Silvana Garcia (2013, p. 305) faz a ressalva de que as peças teatrais mencionadas não se restringem à presença de personagens homossexuais, tal agrupamento visa na verdade privilegiar "os assuntos vinculados ao universo do erotismo gay". Nesse sentido, um marco inicial para a década foi a encenação do texto de Plínio Marcos, *A mancha roxa* (1989), por ser a primeira dramaturgia a abordar a temática da Aids. Além desta, semelhante temática tem continuidade nas seguintes dramaturgias: *O homem e a mancha* (1997), de Caio Fernando Abreu; *Um Deus cruel* (1997), de Alberto Guzik; *O livro de Jó* (1993), de Luís Alberto de Abreu. Essa última compõe a *Trilogia Bíblica* produzida e encenada pelo Teatro da Vertigem, retratando a condição de pessoas afetadas pela Aids e pelo câncer. A peça teatral foi representada no Hospital Umberto Primo.

> Um prédio semi-destruído e abandonado, na Alameda Rio Claro, nas imediações da Avenida Paulista. A lugubridade do local criava um clima propício para mostrar a trágica trajetória de Jó, e o público assistia ao seu calvário percorrendo sem conforto as dependências do prédio onde se desenrolavam as cenas. A falta de conforto do público, longe de ser um defeito, era uma das propostas do espetáculo, uma vez que um hospital decadente e a triste história ali ambientada não são as melhores coisas para se sentir confortável (Cetra Filho, 2015, p. 144).

A descrição crítica de José Cetra Filho destaca o espaço cênico da montagem dirigida por Antonio Araújo e, por correlação, o espaço destinado à plateia. A trilogia do Teatro da Vertigem traz como uma de suas marcas o uso de espaços não convencionais para a representação teatral (a igreja Santa Ifigênia, o hospital Umberto Primo e o presídio do Hipódromo, todos na cidade de São Paulo). Sair do espaço convencional e ocidental do palco italiano revela uma proposta transgressora e provocadora, pois desmobiliza não apenas o corpo dos atores, mas também do público acostumado ao conforto de apenas sentar e assistir ao espetáculo. O próprio crítico Cetra Filho relata a emoção de assistir à montagem de *O livro de Jó*, pois, para ele, o uso do "ambiente claustrofóbico" (p. 144) corrobora o alcance do sentimento de clausura e de isolamento.

O Teatro da Vertigem, ao retratar a Aids como o tormento enfrentado por Jó, opta por transpor o espaço dramático indicado no texto como "num hospital contemporâneo" para o espaço cênico não mimético. A representação do tormento de Jó lançada em um prédio hospitalar é central para a construção do incômodo que a peça visa causar. Abordar a Aids ainda hoje se revela um tabu, porém, no início da década de 1990, apesar do estigma em relação à doença, colocar essa temática em cena demonstra o caráter social e político do grupo de teatro.

---

uma citação explícita como exemplo de texto que jamais seria liberado no Brasil" (Arap, 2010, p. 15). Em 1997, *Santidade* é encenada pela primeira vez com direção de Fauzi Arap.

Era o início da reabertura democrática e tinham se passado apenas alguns anos após o auge de casos da epidemia de Aids no Brasil[88]. Tal escolha cênica reforça a estética do dito "teatro de abertura", que se pautava em uma análise política do país, mas com diferentes e novos enfoques. Uma temática atrelada à estrutura cênica de espaço, corroborando o destaque de público e de crítica do espetáculo.

Diferente da história bíblica, a personagem Jó, de Luís Alberto de Abreu, está fadada à morte em decorrência do vírus HIV, à época ainda pouco conhecida a sua causa e consequência. Porém, em comparação com o Jó bíblico, sofrendo as provações de Deus, "o vírus de hoje constitui razão objetiva, identificável, inapelável para a dor do Jó atual" (Santos, 1995, n.p.). Um debate religioso e científico que traz o público como testemunha para perto. Além dos nomes de Luís Alberto de Abreu e José Vicente, a pesquisadora Garcia (2013) pontua ainda, dentro do núcleo do homoerotismo no teatro do final do século XX, as montagens de: *Pela noite* (1996), texto de Caio Fernando Abreu; *Para sempre* (1997), de Maria Adelaide Amaral; *Violeta Vita* (1994), de Luiz Cabral.

A dramaturga Maria Adelaide Amaral escreve peças de temáticas homoeróticas, mas faz parte principalmente do núcleo intitulado Mulheres. Junto a outras autoras - como Renata Pallottini, Hilda Hilst, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara - citadas na obra *Um teatro da mulher* (1992), de Elza Cunha de Vincenzo, Maria Adelaide Amaral integra o grupo de dramaturgas brasileiras que representaram "concomitância" e "convergência" na escrita para o teatro (Garcia, 2013, p. 306). Enquanto as duas primeiras autoras escreveram suas primeiras peças de teatro em 1958 e 1967, respectivamente, Assumpção, Castro e Câmara, como já visto, constituíram a geração de 69. Já Amaral escreveu seu primeiro texto para o teatro em 1975, chamado *Resistência*. Tanto Pallottini quanto Hilst, apesar de escreverem ao longo da década de 1960, tiveram seus textos primordialmente encenados durante as décadas de 1970/80.

Em relação aos textos encenados na década de 1990, Leilah Assumpção teve as seguintes obras em cartaz: *Adorável desgraçada* (1994) e *O momento de Mariana Martins* (1999). E no início do novo século, *Intimidade indecente* (2001). A dramaturga Consuelo de Castro também seguiu escrevendo peças ao longo dos anos 1970/80. E na década de 1990, além de *Only you*, escreveu: *Paixões provisórias* (1990), *Ou vai ou racha!* (1993), *Amiga secreta* (1994) e *Memórias do mar aberto: Medeia conta a sua história* (1997). Durante essa década, alguns de seus textos anteriores são encenados, como *As abelhas*, em 1992, a estreia, com o

[88] O início dos anos 1990 é marcado pela alta mortalidade em decorrência da Aids, não só no Brasil como no mundo (Laurindo-Teodorescu, 2015).

texto integralmente liberado, de *Prova de fogo*, em 1993, e cenas de *Aviso prévio*, no projeto intitulado "Palco aberto", de 1991.

Nessa mesma década, diversos textos de Maria Adelaide Amaral são encenados: *Para tão longo amor* (1993), *Querida mamãe* (1994), *Intensa magia* (1995), *Para sempre* (1997) e *Inseparáveis* (1997). Essa listagem de obras demarca a forte presença nos palcos dos textos de dramaturgas brasileiras. Na sequência, as autoras citadas por Silvana Garcia estão também relacionadas com a direção dos espetáculos e também com a realização de performances próprias, como: Jandira Martini, Denise Stoklos, Marilena Ansaldi. Além de autoras que relacionavam o teatro com a dança: Renata Melo e Clarisse Abujamra.

A relação apresentada por Garcia não tem o interesse em elencar todos os nomes de mulheres brasileiras autoras de teatro. É preciso estipular um recorte que, no caso da pesquisadora, fundamenta-se nas montagens que obtiveram algum destaque. De qualquer modo, toda a composição com nomes de mulheres que desenvolvem trabalho nas artes cênicas, em evidência a dramaturgia, é uma tarefa válida, considerando que "se a presença da dramaturgia das mulheres na cena brasileira ainda é minoritária, há que se reconhecer que ela vem crescendo notavelmente nas duas últimas décadas" (Garcia, 2013, p. 309). O crescimento entre as décadas de 1980/90 mencionado pela crítica revela a contiguidade e continuidade do trabalho de mulheres no teatro.

O último agrupamento que nos interessa estipular sobre as produções cênicas da década de 1990 e até mesmo início dos anos 2000 é o humor. O princípio dessa categoria na segunda metade do século XX é a vertente besteirol. De forte apelo coletivo, as tarefas de autoria, de direção e de atuação não se limitavam a um sujeito, todos executavam diferentes funções dentro dessa arte de "grande apelo popular" e com uma "dimensão paródica-satírica" (Garcia, 2013, p. 311). Alguns dos autores que estrearam na década de 1980 tiveram seus textos encenados no início dos anos 1990, como: Mauro Rasi e Vicente Pereira na dramaturgia *5x Comédia* (1994), Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro, *A porta* (1993) e *A macaca* (1991). Em carreira solo, Cardoso estreia *O autofalante* (1994) e *Os ignorantes* (1998).

A estrutura do besteirol se mantém na escrita para o teatro do período subsequente. O humor encenado nos palcos e na televisão carregou determinadas estruturas como a "combinação forte de elementos paródicos, travestimentos e deboche" (Garcia, 2013, p. 311). Tais estruturas são reconhecíveis em textos escritos por Miguel Falabella: *A partilha* (1990) e *Como encher um biquíni selvagem* (1992), ambos dirigidos pelo autor; em 1994, escreve, em parceria com Maria Carmem Barbosa, e atua em *Louro alto, solteiro procura*. Vicente Pereira também tem uma fase posterior ao teatro besteirol, ainda que mantenha nela a estrutura de

quadros consecutivos, com os títulos *Artigo de luxo* (1991) e *Solidão, a comédia* (1990). Outro nome importante e que segue na produção teatral posterior ao besteirol foi Mauro Rasi, com as encenações dentre outras de *Baile de máscaras* (1992) e *Viagem a forli* (1993), todas dirigidas por ele (Garcia, 2013, p. 312).

Marca-se, ainda no final da década de 1980, a peça teatral mais longeva do teatro brasileiro no gênero humor: *Trair e coçar é só começar*, de Marcos Caruso. Com sua estreia no ano de 1986, a montagem permanece ininterrupta em cena até 2018. Na sequência desse sucesso, Marcos Caruso inicia a parceria com Jandira Martini e escrevem as dramaturgias: *Porca miséria* (1993) e *Os reis do improviso* (1996). A primeira segue o sucesso de *Trair e coçar*... ficando seis anos em cartaz.

Dentre os dramaturgos e as dramaturgas elencados a partir de suas obras encenadas durante os anos de 1990, verifica-se um processo de alternância, isto é, dramaturgos que operam também na direção ou que atuam em seus próprios textos. E essa alternância não diz respeito restritamente à dramaturgia, mas decorre de um contexto voltado para a criação cênica coletiva. Nela o texto teatral é uma produção em conjunto que se constrói à medida que a interpretação corporal se forma. Isto é, a dramaturgia não como algo estanque e isolada da cena, mas moldada a partir dos interesses da direção. É essencial nesse processo a função do diretor, por isso, o destaque ao trabalho de encenadores/diretores a partir da década de 1980 no país.

> Na prática dos encenadores, os espetáculos são desenvolvidos de ideias originais ou de adaptações de outros materiais literários; porém, mesmo quando a autoria do material primário pertence ao repertório da dramaturgia consagrada, são nítidas as marcas autorais do diretor no texto espetacular. O dramaturgo original passa, assim, a ser apenas uma das assinaturas do texto cênico (Garcia, 2013, p. 312-313).

Há, nesse caso, um desprendimento da montagem cênica ao texto dramático, corroborando a argumentação de que a produção literária em contraponto à montagem são artes distintas que podem ser complementares. Contudo, elas funcionam e operam individualmente. Assim, se nas décadas de 1950 até os anos 1970, os dramaturgos tiveram destaque, nos anos 1980 é a vez dos encenadores. Eles constroem autonomia no modo como o texto teatral será apresentado ao público, criando assinaturas estéticas que os identificam ao longo dos anos. As presenças recorrentes são dos seguintes encenadores na cena brasileira: Ulysses Cruz, Márcio Aurélio, Antunes Filho, Aderbal Freire-Filho e Gabriel Villela.

Nessa linha autoral dos encenadores, os anos de 1990 são marcados pelos "diretores-dramaturgos". Na defesa de Garcia (2013), a estrutura de dirigir em concomitância com a escrita dramatúrgica advém de um processo histórico que se inicia na década de 1970, como os nomes

de: Hamilton Vaz Pereira, do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, Naum Alves de Souza, de Pod Minoga, e Ilo Krugli, do Ventoforte.

> O que se verifica nesse novo momento é a revitalização dos procedimentos coletivos de construção de espetáculo, desde a recuperação de moldes já conhecidos, como aqueles praticados nos anos de 1970 – assentado sobre esquemas participativos mais elásticos -, até formulações mais complexas, pressupondo princípios estruturantes, como é o caso dos "processos colaborativos" (Garcia, 2013, p. 313).

Crescem no período final do século passado os coletivos teatrais, grupos que têm na figura do diretor-dramaturgo a centralidade do trabalho, apesar de o processo de concepção cênica ser, sobretudo, colaborativo. No sentido de que os integrantes têm autonomia na construção cênica e de que o grupo é responsável por todas as partes de elaboração até o momento da representação. Alguns exemplos desse trabalho colaborativo aparecem em grupos como Cemitério de Automóveis e Parlapatões, Patifes e Paspalhões, nos quais Mário Bortolotto e Hugo Possolo realizam o papel de diretor-dramaturgo, respectivamente. Há diversos modos de construção do texto teatral dentro de um processo colaborativo: a escrita dramática adaptada a partir de outro gênero literário, a partir de recorte/colagem de diferentes textos e também a partir de exercícios propostos ao grupo de atores. O que significa retirar o autor de uma escrita isolada e colocá-lo em contato com os demais criadores.

A abordagem cênica que se destaca, principalmente, na década de 1980 no país repercute no modo de escrita do drama. Envolto aos processos colaborativos, às parcerias e aos núcleos, gera nos autores o dizer do indivíduo permeado pelas condições que afligem um todo, isto é, verifica-se na dramaturgia brasileira do período um olhar para o passado recente, ao passo que dialoga com as mudanças econômicas e políticas, como o processo de redemocratização atrelado aos acordos financeiros e às anistias do momento presente. Para Rosenfeld (1993, p. 213), ao abordar o individualismo e o coletivismo, o problema à época que

> parece preocupar a consciência de amplos círculos de forma aguda é o do sufocamento do indivíduo pela civilização moderna. [...] daí se entende a angústia com que muitos pensadores apresentam hoje uma visão apocalíptica do aniquilamento do indivíduo pela engrenagem do mundo anônimo da burocracia, pelo tecnicismo, pela 'sociedade de consumo', pelas indústrias culturais (meios de comunicação de massa), também chamadas 'indústrias de consciência', por moldarem e nivelarem as consciências individuais segundo padrões uniformes e clichês massificadores.

Há uma amálgama de produções cênicas e dramatúrgicas na década de 1980 e início da década seguinte, ao passo que autores trabalham coletivamente, outros optam pela produção individual, refletindo em um dos períodos mais promissores e produtivos para as artes da cena

no país. Porém, ainda que haja distinções na forma de condução da representação cênica, existe uma centralidade temática que conduz a escrita dramatúrgica atrelada ao papel do indivíduo frente às mudanças estruturais da sociedade capitalista. Assim, mesmo que a escrita para o teatro aparente romper a ligação entre o indivíduo e o coletivo, ao se afastar "dos projetos de cultura nacional-popular", ela, de fato, não se individualiza. Para Geraldo Pontes Júnior (1999, p. 91),

> A construção do drama se aproximou de contestações do poder associadas à emergência de um sujeito construindo sua própria identidade na multiplicidade coletiva. Problematizando, ainda, as contradições da massificação cultural, passaram a mediar as relações do indivíduo com o coletivo.

A fim de discutir a proposta apresentada, Pontes Júnior utiliza como exemplos as obras de Wilson Sayão, *Como diria Montaigne* (1979); Naum Alves de Souza, *No natal a gente vem te buscar* (1979); Maria Adelaide Amaral – *Intensa magia* (1995) e *Querida mamãe* (1994). No decorrer da análise dos textos, Pontes Jr. (1999) destaca as memórias individuais dos autores que compõem o desenvolvimento dos textos dramáticos, resultando no olhar crítico para o núcleo familiar e para o sujeito. Essas memórias, de ordem individual, são também percebidas nas produções de outros dramaturgos, convergindo para a construção temática em comum.

> As propostas dessas obras possibilitam fazer um elo com a de outros dramaturgos que, nos anos 80, deram continuidade a sua produção textual. Os que estavam começando, como Naum Alves de Souza, Mauro Rasi e Alcides Nogueira, ou os que passavam a uma nova fase de sua escrita dramatúrgica, como Alcione Araújo, Maria Adelaide Amaral e Consuelo de Castro, promoviam em cena o resgate do viés subjetivo que, nos anos 80, caracterizou-se genericamente por um memorialismo não saudosista, mas crítico (Pontes Jr., 1999, p. 111).

Observa-se um impasse do sujeito entre a decadência de valores gerados pela repressão institucional e a modernização contraditória. O sujeito dramaturgo olhava para o passado recente do país – em processo de redemocratização e sem a condenação dos crimes efetuados ao longo da ditadura – ao mesmo tempo em que precisava enfrentar as mudanças econômicas e as novas formas de estar em sociedade, produzindo artisticamente sem as intervenções da censura. Ou seja, lidar com a suposta liberdade de criação.

Se, por um lado, os coletivos e os núcleos predominam na cena teatral dos anos 1980 e 1990, contribuindo para a difusão de parcerias entre autores, atores e diretores, mantém-se também o trabalho individualizado de dramaturgos. Nesse sentido, os espaços culturais independentes, que vinham sendo fundados desde a década de 1970 (Garcia, 2013), tornam-se fundamentais para a circulação e a divulgação de novos grupos teatrais e também de novos

dramaturgos. Muitos desses equipamentos culturais, majoritariamente privados, ministram cursos de formação em dramaturgia e leituras dramáticas, contribuindo para o exercício de escrita do gênero literário aos novos autores do país. Um uso que se ampliou "nos anos de 1990, com a proliferação de novos autores, novos grupos e a facilidade cada vez maior de produzir espetáculos em sistema caseiro" (Garcia, 2013, p. 328).

Um sistema de proposta cênica restrita – poucas personagens, unidade de espaço e a mínima caracterização do cenário – propicia a dinamização do espetáculo devido ao baixo custo financeiro e à possibilidade de ser encenado em diferentes espaços, e não somente no teatro tradicional em formato de palco italiano. A cena restrita da década de 1990 se opõe às produções "rica[s] em experiências temático-formais" (Mate, 2011, p. 67) da década anterior, envolta em propostas – intituladas como pós-modernas e teatro besteirol - épicas, brechtianas ou narrativo-teatralistas. E aqui abrimos uma pausa nas mudanças que aparecem no teatro da última década do século XX para expormos como a dramaturgia de Consuelo de Castro dialoga com as experiências formais condizentes à década de 1980. Mais à frente, estreitamos, novamente, a conjuntura econômica e social da década de 1990 à escrita da dramaturga.

Assim, além dessas novas experiências temático-formais defendidas por Mate (2011), permanecem em cena estruturas do tradicional "teatrão" comercial. O que torna a década de 1980 envolta a diferentes propostas formais, experimentais e ao ápice do teatro colaborativo. Apesar de o teatro na década de 1980 não se construir apenas por meio das inovações formais, o experimentalismo baseado em concepções épicas e também populares é a vertente possível para agenciar e discutir nos palcos "os tempos que se descortinavam" (Mate, 2011, p. 67), é o meio de colocar as pautas travadas nas ruas em cima do palco. Se, por um lado, determinado setor do público não aprova as "experiências temático-formais", por outro lado se verifica uma dimensão favorável de apresentação à época. Como contabiliza Mate, ao estudar as encenações de teatro adulto em 1980 na cidade de São Paulo, a quantidade de encenações de textos brasileiros foi de 1.430. Dentre eles, 1.005 foram encenados uma única vez e 178 foram textos remontados.

Dentre as encenações mencionadas, Consuelo de Castro é citada em produções dramatúrgicas de adaptação, colagens de texto e obras próprias. Destacamos o texto intitulado *Corrente pra frente* encenado em 1982 (texto também encontrado com o título *A corrente* e estreia em 1981), direção de Luiz de Lima, pois nele a experimentação formal aparece no ato de escrita. As diversas "experiências temático-formais" e o predomínio do trabalho coletivo alcançam, no caso de *Corrente pra frente*, também a dramaturgia. Tal texto é escrito a seis mãos – além de Castro, os dramaturgos Lauro César Muniz e Jorge Andrade – e encenado. A fábula,

que retrata três casais de diferentes classes sociais após a deflagração de uma greve de metalúrgicos, mantém estruturas temática e formal muito condizentes ao que cada um dos três dramaturgos produzia em suas obras individuais para o teatro. Embora não apresentem inovações fundamentais, os autores demonstram correlação às práticas colaborativas/experimentais do período.

Ainda que *Corrente pra frente* mantenha uma estrutura dramática realista, outras obras, posteriores a essa, de Consuelo de Castro revelam caráter experimental, empregando na condução do tempo e do espaço estruturas narrativo-teatralistas épicas. Textos como *Louco circo do desejo* e *Aviso prévio*, também encenados na década de 1980 (Mate, 2011), empregam uma espacialidade disruptiva ao fazerem uso, cada um a seu modo, de cenários não realistas. Ao ousar colocar suas personagens em ambientes que se alteram ao longo da fábula, a depender das condições e das formas que as personagens assumem, e, no caso de *Aviso prévio*, sem incorrer em um percurso temporal linear, Castro estabelece mais uma correlação às experiências formais que dominaram a cena teatral em São Paulo. Somam-se a isso os recursos de áudios e de projeções visuais, indicados nos textos, para composição do espaço dramático.

É interessante perceber como Consuelo de Castro se desfaz da estrutura realista do espaço dramático, excluindo paredes e justapondo ambientes por meio de recursos imagéticos, quando traz para a cena casais que, no primeiro plano do diálogo, discutem o relacionamento amoroso em suas diferentes fases. Ainda que, em um segundo plano, o diálogo interpessoal revele outras conjunturas para além da situação sexual/amorosa. Defendemos que estas outras conjunturas aparecem exatamente devido à queda de paredes e das demais obstruções no espaço dramático que possam funcionar como cerceamento para as personagens. Em *Aviso prévio*, há uma rubrica que demonstra o não uso de empreendimentos inerentes aos espaços dramáticos fechados: "(*Reversão de luz. Os dois voltam a ser marido e mulher. Desalentados, sentados no proscênio como se estivessem numa calçada, dialogam sem se olhar*)" (Castro, 1989, p. 453). Embora as personagens, Ela e Oz, estejam fora de um ambiente circunscrito e protegido, poderíamos pensar fora do ambiente doméstico, elas mantêm entre si um diálogo íntimo, "reservado" às circunstâncias de seu próprio relacionamento.

E o diálogo íntimo comumente transcorre em espaços íntimos, assim como "o lar é um lugar íntimo" (Tuan, 2013, 176). Contudo, não é isso que se verifica em *Aviso prévio*. O que se verifica é que o espaço habitado pelas personagens vai além do espaço geométrico, do espaço circunscrito. E, ainda assim, revelam as intimidades do casal. De modo geral, tanto em *Louco circo do desejo* quanto em *Aviso prévio*, mediante a aparição dos conflitos conjugais, a configuração hierárquica entre os gêneros masculino e feminino entra em questão atrelada a

debates sobre acesso à educação, ao emprego melhor remunerado e às atribuições domésticas destinadas ao feminino. Essas temáticas, ainda que iniciadas no interior do lar – de paredes destruídas –, em *Louco circo do desejo*, e formuladas na diversidade abstrata dos espaços, em *Aviso prévio*, não se encerram nesses espaços dramáticos, expandem-se ao social. Tanto que, nessa última peça teatral, o espaço fechado não existe mais; o discurso íntimo se dá no espaço social.

Nesse período, o Brasil que já vinha, desde a década de 1970, abordando e reivindicando igualdade de direitos entre os gêneros, tem esse debate ampliado, principalmente, após o processo de redemocratização que se inicia em 1985. Revela-se, portanto, em Castro, no experimentalismo formal – ao optar pelo espaço dramático abstrato – e nas perspectivas temáticas, uma proximidade com as mobilizações estéticas que ocorreram no período contíguo às escritas das peças. Ainda no final da década de 1980, outras montagens ocorreram com base em textos integrais ou fragmentos de Castro, como: *Antes tarde do que nunca* (1987), *Ao sol do novo mundo* (1982), *Uma caixa de outras coisas* (1986), *Estrebucha baby* (1988), *Hair* (1987) e *O-Kotô* (1988). O acesso a eles, majoritariamente delimitado a críticas da época e a fotografias das montagens, indica também a presença de experimentalismos formais.

Fora de um teatro empresarial, havia ainda a possibilidade de produzir um teatro que ousasse na forma e no conteúdo, porém destituído de incentivos financeiros gerenciados pela Política Nacional da Cultura (Trotta, 2013). Nesse sentido, os textos teatrais de Consuelo de Castro encenados no período se enquadram em uma produção caseira (Mate, 2011), que, junto a outras montagens, insistia na não restrição da cena teatral, a fim de nela discutir as realidades brasileiras. Já a década de 1990 se inicia com o resultado da primeira eleição presidencial após vinte e oito anos, alterando a relação entre cultura e política no país. Nos anos iniciais de condução do recém-fundado Ministério da Cultura, as resoluções financeiras foram ínfimas, o que prejudicou a democratização do patrimônio cultural e desmobilizou a tentativa de unificar a noção de arte e cultura brasileira.

> Nesse período, a política cultural que entra em vigor na volta do Brasil à democracia promove o sucateamento das instituições públicas de cultura, que começa em 1990 e continua durante toda a década. Teatros encerram ou refazem suas atividades, publicações desaparecem, setores de documentação e memória deixam de funcionar, terminam definitivamente todos os projetos que, ainda que de forma precária, colocavam em circulação pelo país a produção artística e a informação (Trotta, 2013, p. 478).

Não se constituiu um projeto de cultura para o país, uma política de Estado. Ao contrário, para a cultura, no governo Collor e com predomínio no governo Fernando Henrique,

foi construído um Estado mínimo em prol de um mercado máximo. A política cultural fica à mercê das leis de incentivo privado, mas o que poderia resultar em alargamento da produção cultural se revela restrição, pois as atividades teatrais visadas pelo mercado eram aquelas que resultavam em lucros às empresas.

No que tange à produção dramatúrgica de Consuelo de Castro, a década de 1990 abarca uma quantidade menor de textos teatrais em comparação com os escritos na década anterior. Em paralelo, uma quantidade menor de seus textos é encenada nos palcos. Curiosamente, alguns críticos e jornalistas pontuaram que Castro retoma processos de escrita para o teatro somente no final da década, o que não se verifica como enumerado anteriormente. O que é possível afirmar é o interesse, no final dos anos 1990, em encenar e até mesmo produzir a montagem de seus textos (Graça, 1998). A conduta de afastamento da dramaturga, entre o final da década de 1980 e início dos anos 1990, dos palcos brasileiros, sinalizada por alguns jornalistas, acreditamos ser devido à falta de textos inéditos encenados. Além disso, é um momento no qual a autora trabalha escrevendo artigos políticos para jornais e participa de organizações em defesa dos direitos humanos (Kato, 2001).

## 5.2 A restrição do regime militar em *Only you*

A reportagem de Eduardo Graça, publicada no Jornal do Brasil em 27 de outubro de 1998 e intitulada "No palco dos desaparecidos", aborda a retomada aos palcos de Consuelo de Castro com a dramaturgia *Only you*, após dez anos afastada das montagens cênicas de seus textos no país – mas lembramos que não se trata de um afastamento completo como antevisto. A nota de Eduardo Graça destaca, em contraponto ao período de afastamento, a estreia da encenação teatral do mais recente texto, com direção de Emílio Di Biasi e cenário de Gianni Ratto, para o mês de março de 1999. Sabemos, no entanto, que esta proposta de montagem não chega aos palcos, e *Only you* estreia em São Paulo apenas, com direção de José Renato e atuação de Celso Frateschi e Rose Abdalla, em março de 2001. Ademais, quanto ao título da matéria do jornalista, se o primeiro termo remete ao retorno da dramaturga aos palcos, o segundo termo, "desaparecidos", não se esclarece na primeira leitura. Evidencia-se o significado do termo, atrelado a *Only you*, somente após o resumo da fábula dramática na reportagem.

O texto teatral *Only you* aborda "o encontro de uma típica jovem de nossos dias com um velho combatente dos anos 60, ainda envolto com o fantasma de sua ex-mulher, desaparecida no submundo da ditadura" (Graça, 1998, p. 2). E a própria dramaturgia de Castro descreve as duas personagens em cena da seguinte forma:

> Julia Atriz. Muito jovem, impulsiva, compulsiva, entregue a seu amor louco e à loucura da sua imaginação. Um raio de luz no túnel de André.
> André Autor de novela. Muito mais velho que Julia. Preso ao passado, ferido mergulhado na escuridão (Castro, 2001, p. 13).

Existe ainda uma terceira personagem, a ex-mulher de André, que se faz presente na fábula por meio da memória, uma memória que se constrói discursivamente e imageticamente. No caso, a memória que vem à tona a partir dos diálogos entre as personagens faz parte de um período recente da história do país. Na época de estreia de *Only you* nos palcos, a população brasileira vivia uma nova democracia há doze anos, o período ditatorial havia cessado, no entanto, as conciliações entre governos federais e militares e os empreendimentos econômicos – com a nova moeda e a escalada do neoliberalismo – ensejaram produções teatrais a olharem ao passado, agora distanciado temporalmente, e, em paralelo às conjunturas contemporâneas, retratarem o período da ditadura militar brasileira.

Vê-se, na segunda metade da década de 1990 e início dos anos 2000, a possibilidade de revelar, por meio de produções artísticas, o autoritarismo e as violências cometidas pelo Estado contra a população civil. Consuelo de Castro, ativista política, empregando em algumas de suas peças o tom reivindicatório em defesa da classe trabalhadora, retoma essa estrutura temática em *Only you*. Uma escrita elaborada em paralelo ao movimento de artistas, junto ao grupo Tortura Nunca Mais, contrário à nomeação de "Ricardo Agnese Fayad, acusado de participar ativamente da tortura de presos políticos na época da ditadura militar (1964/85), para assessor especial de saúde do Departamento Geral de Serviços do Ministério do Exército". Ainda na reportagem de Graça, esclarece-se o empenho do sindicato dos artistas em ter derrubado anteriormente a nomeação de Fayad para o cargo de subdiretor de Saúde do Exército. A nova oportunidade de barrar qualquer ascensão de Fayad é o que impulsiona Castro a retomar a escrita de *Only you* – há meses em debate com o texto teatral.

O fim da reportagem de Eduardo Graça demarca o empenho político da autora que orbita em sua vida e obra ficcional:

> No escritório da casa de Consuelo, em São Paulo, o aparelho de fax não para de fazer barulho. Ao lado do grupo Tortura Nunca Mais e do Sindicato dos Artistas de São Paulo, a dramaturga já começou mobilizar novamente a rede de organismos, verdadeira guerrilha verbal de napalm, que tem objetivos claríssimos. Evitar, mais uma vez, a nomeação do general Fayad. "É preciso, afinal, não esquecer as centenas de Pinochets que continuam impunes em nosso país" acredita Consuelo (Graça, 1998, p. 2).

A reportagem do jornalista Eduardo Graça revela o imbricamento entre ação política e escrita dramatúrgica. Como um movimento dialético na vida de Consuelo de Castro. O ativismo

coletivo para barrar a nomeação de Fayad resulta na escrita de *Only you*, texto que, após redigido, opera, segundo a autora, como a libertação de uma imensa dor. A obra revisita ficcionalmente a ditadura militar após mais de dez anos da eleição indireta que elegeu Tancredo Neves como presidente; logo, um curto período de tempo, ao considerarmos ainda as demais mudanças, como as lutas por eleições diretas e a proclamação de uma nova constituinte. Assimilar as consequências e avaliar as perdas em âmbito nacional e também subjetivo decorrentes dos anos de chumbo é uma tarefa que muitos artistas, como Castro, que esteve próxima devido às censuras de seus textos e por ter amigos mortos pelos militares, postergaram revisitar e, quando o fizeram, retrataram suas dores pessoais/sociais das mais diferentes formas artísticas.

A opção de Castro ao revisitar a ditadura militar em seu teatro é por um arranjo formal semelhante aos textos escritos ao longo da década de 1980 – enquadrados em sua maioria por Michalski (1989) como as obras de ruptura –; no caso, o emprego de duas personagens vivenciando um relacionamento amoroso ou ensaiando uma aproximação sexual/amorosa. Por outro lado, *Only you* também se aproxima tematicamente das peças do primeiro período de Consuelo de Castro, isto é, as obras ditas políticas, que tinham como pano de fundo para as personagens as implicações ditatoriais, como a violência, a censura, as perdas econômicas. Em *Only you*, no entanto, o tempo da fábula não é concomitante aos anos 1960-70; Julia e André rememoram tais décadas. A fábula, apesar de não marcar a temporalidade, traz no diálogo e na descrição das personagens algumas sugestões de que anos haviam se passado após o fim da ditadura militar, pois Julia é caracterizada como uma personagem "tão jovem" que não vivenciou o terrível período do país.

Na perspectiva do crítico teatral Aguinaldo Ribeiro da Cunha, existe uma uniformidade no conjunto das peças teatrais de Consuelo de Castro, e tais semelhanças formais e temáticas são retomadas em *Only you*.

> A dramaturgia de Consuelo, empenhada na discussão da relação afetiva, no relacionamento sexual, psicológico e amoroso entre homem-mulher, tem sempre como pano de fundo o painel social, cultural e político em que vivem (ou viveram) os personagens. Essa característica, de comprometimento com a realidade social – que molda a conduta e o comportamento individual –, é marcante na obra da autora (Cunha, s.d.).

Para Cunha (s.d.), *Only you* é um texto forte e poético, que obtém destaque pelo importante "desenho de uma época", por ele resumido do seguinte modo:

> O encontro entre o intelectual de esquerda, autor de teatro e de telenovelas, que viveu intensamente um[a] grande paixão por uma militante torturada e morta nos anos 70, e uma jovem envolvida com a arte e com as drogas, se dá, na peça, por meio da evocação desse grande amor.

O resumo elaborado por Aguinaldo da Cunha nos remete ao texto *À flor da pele*. Em ambos, as personagens são um homem e uma mulher, ele mais velho e autor, ela jovem e atriz. Enquanto no texto de 1969, Verônica e Marcelo estão em um relacionamento há tempos, no texto de 1998, as duas personagens não se conhecem ou não são reconhecidas e passam a nutrir uma paixão após o momento em que Julia invade a casa de praia onde André reside por uns dias. Além disso, em *À flor da pele*, as personagens estão inseridas no espaço-tempo do período ditatorial, diferente das outras duas personagens que rememoram os anos 1970. Para Verônica, Marcelo não se posiciona e não utiliza a sua escrita para denunciar os crimes cometidos no período contra a população; ele retrata um posicionamento de esquerda arcaico sem a mobilização para a luta. Já Julia se depara com um ex-autor de teatro que abandonou os palcos e se "vendeu" para a indústria televisiva. Contudo, quando André opta por colocar na novela que redige menção aos militantes políticos enquanto heróis, sua escrita é censurada.

As duas personagens mulheres representam o impulso que André e Marcelo precisam para saírem – cada um a seu modo e justificativa – de um imobilismo. Os dois homens assumem um posicionamento, frente à conjuntura política, de estagnação. Para Marcelo, são necessários a ordem e o direcionamento, fez parte da vanguarda militante, mas se acomoda na posição de intelectual que assume; para aquele, o passado o ronda, a perda da companheira política e amante o afasta da luta armada e também o coloca na posição confortável de escritor. O fato, porém, de não resolver, ou, quando muito, debater, o passado por meio de sua profissão, que é a escrita, bloqueia-o, dificultando a entrega da novela por ele escrita. A presença de Julia faz André rever seu passado sob outro prisma, encará-lo para lidar com o presente sem desconsiderar o que vivenciou anteriormente. Em linha semelhante de pensamento, o crítico Valmir Santos (s.d.), sobre as duas personagens de *Only you*, ressalta:

> Em "Only you", o autor de novelas André Fontoura, prestes a completar 50 anos, atravessa um processo de engessamento da memória, na base do "esqueçam o que escrevi", incomodado pelas sombras do passado. Porém, quando se pensava "salvo" de todos e sobretudo de si, é içado dos 25 anos de formol pela presença da bela Júlia, que irrompe feito anjo inquisidor.

Julia é, para André, um anjo que o salva na Sexta-feira da Paixão. São três dias juntos, como um processo de reabilitação desta personagem, pois André não sabe como se libertar das "sombras do passado", ora as renega, ora as acata, mas Julia o faz revisitar a memória de seu

recente passado, atribuindo novo significado a ela. É verificável semelhante função para a personagem de Verônica frente a Marcelo, não de rememoração, porém de apontar a ele um caminho distinto ao de suas escolhas condescendentes a um sistema que também o oprime. Por fim, se a opção de Verônica, aos seus próprios questionamentos e sonhos incompreendidos, é pelo suicídio, Julia, após conduzir André à rememoração, opta por ir embora da casa de praia, deixando André só novamente. Ao que Santos (s.d.) conjuga as obras: "nos textos de Consuelo, inclusive aqueles dois emblemáticos, como 'Prova de fogo' e 'À flor da pele', ambos do final dos anos 60, as mulheres invariavelmente surgem como mote transformador na vida dos homens".

Se em *À flor da pele* não é possível inferir, após a morte de Verônica, as próximas atitudes desencadeadas em Marcelo, a mudança de posicionamento que acomete André é marcada em diálogo telefônico desta personagem para um amigo. A quem André ressalta a motivação em viver no momento presente, isso antes de perceber a ausência de Julia. Assim, mesmo resultando em desfechos distintos, as duas dramaturgias ressaltam a ação e o dizer da mulher como transformação – ou tentativa de – da personagem homem. Ao passo que Valmir Santos aproxima dessa estrutura temática também o texto *Prova de fogo* – ainda que com mais personagens, a questão transformadora se verifica na relação entre Júlia e Zé.

As semelhanças entre as duas dramaturgias são nítidas e nos causam a impressão de certo espelhamento entre elas, além de demarcar a possibilidade do segundo texto ser uma continuidade de *À flor da pele* – já que tanto André quanto Julia repetem estruturas de convivência semelhantes àquelas de Marcelo e Verônica. Entretanto, tal leitura se desfaz devido à distinção nos nomes das personagens e ao fim da personagem Verônica. Cabe ainda destacar outras distinções relevantes entre as duas dramaturgias, por exemplo, a maturidade textual presente em *Only you*, pois se trata de diálogos mais ágeis e resolutivos das personagens – apesar de a primeira parte ser longa e arrastada, como defende Aguinaldo da Cunha –, sem uso de acréscimos na fábula que não contribuam para o seu desenlace. Uma maturidade que aparece também na condução das personagens, pois o casal em *À flor da pele* revela constantes desentendimentos, aproximações e distâncias; na condução de André e Julia, em primeiro plano não estão os desentendimentos pessoais, mas a resolução de uma memória em comum.

Como para a autora "a política e o social são sempre pano de fundo" (Santos, s.d.), ocorre uma demarcação do termo 'político' nas peças de Consuelo de Castro centrada na institucionalidade, na ideologia de esquerda, na democracia do país. E, nesse sentido, a peça teatral *Only you* recupera tais disposições, muito presentes nas primeiras obras da autora, aliada a uma estrutura de duas personagens, mormente um casal, forma reiterada em um segundo

momento de sua dramaturgia. Logo, *Only you*, como o texto teatral que relança Castro aos palcos do país no final da década de 1990, é um amálgama entre tema e forma já recorrentemente empregados em sua dramaturgia. Há, por isso, a defesa do amadurecimento textual, ao passo que se mantêm características de escrita, como a condução dos diálogos, marca do teatro consuelino defendida por diversos críticos ao longo dos anos. Não diferentemente, são essas atribuições que aparecem em cartas recebidas por Consuelo de Castro após a realização da leitura dramática do texto em janeiro de 2000.

Com direção da autora, Marcos Caruso e Bete Coelho na leitura, o auditório fica lotado e recebe emocionada repercussão de nomes como: Otavio Frias Filho, Gianni Ratto, Maria Adelaide Amaral, Jacob Guinsburg, dentre outros. Nessas cartas (Castro, 2001), percebe-se um entusiasmo em relação ao tema retratado, revisão do período ditatorial, e à forma de desenvolvimento da fábula, pois está permeada por signos contemporâneos ao século passado – como as personagens em estado de sítio e o uso de *flashback*. O crítico de teatro Kil Abreu (2001) mantém essa leitura da obra após a encenação nos palcos, em março de 2001, no teatro Ruth Escobar. Abreu resume a fábula de *Only you* como o encontro entre um "escritor, ex-militante de esquerda, cuja companheira foi assassinada durante o regime" e uma inesperada visita da "jovem Júlia, trazendo na bagagem antigas dores forçando-o a fazer a arqueologia de fatos que reacendem velhas questões de ordem política e afetiva". E, no que diz respeito à estrutura do texto dramático, Kil Abreu (2001, n.p.) menciona:

> A história caminha exclusivamente pelo argumento. Hábil manipuladora do diálogo, Consuelo cria uma dinâmica na qual a ação avança à medida em [sic] que os personagens vão sendo postos a nu. É quando, no encontro das duas gerações, descobrimos o amor idealizado. Júlia conhece profundamente e ama o passado militante de André, que, perplexo diante da dolorosa investigação, passa a enxergar o tamanho de sua impotência no presente.

Na continuação da crítica, cuja centralidade está na representação cênica, Abreu escancara a diferença ideológica presente em personagens da década de 1960, por exemplo, em textos do Vianinha como *Mão na luva* (1966) e *Moço em estado de sítio* (1965), que orbitavam na relação dialógica entre o compromisso profissional e a causa política; e a personagem André no limiar de um novo século, consequentemente, refletindo outra visão sobre o sujeito. Enquanto os primeiros defendem uma causa política atrelada a uma perspectiva de luta coletiva, com objetivos de formulação e de união da classe, a personagem André enfatiza uma prática isolacionista.

> A diferença é que, se antes o conflito envolvendo ética e política dava-se em um contexto histórico altamente ideologizado, em "Only You" o que resta é a crise do indivíduo com ele mesmo. O dilema de André está em abraçar a opção artística plena ou "vender-se" à indústria alienante do entretenimento. O vazio do projeto revolucionário e coletivo é preenchido pela "utopia" particular (Abreu, 2001, n.p.).

A personagem advém de um passado inconcluso ao não saber lidar com as resoluções da revolução militante contra a ditadura, causando-lhe dor tanto no tempo contemporâneo ao regime quanto no tempo presente de resolução da fábula. Sendo assim, uma das formas de André lidar com esse sentimento é se isolando. Por outro lado, a crise do sujeito apontada por Abreu não é um fenômeno restrito a essa personagem. Verifica-se, principalmente a partir da segunda metade do século XX, em países do ocidente, um exacerbamento de políticas econômicas neoliberais, cujo intuito é enfraquecer políticas de Estado, de seguridade social e de redistribuição de renda. Dentro desse sistema, torna-se mais fácil manejar a ideia de que cabe apenas à força do mercado e à iniciativa do indivíduo a melhora efetiva das condições de vida da classe trabalhadora.

Ou seja, após André ter vivenciado uma organização política que ambicionava, por meio da luta coletiva, uma sociedade democrática e igualitária a toda a população, ele se defronta na atualidade com o fim desse ideal. Um fim que não resultou nos objetivos pretendidos por uma militância de esquerda, pois, ainda que tenha decorrido o processo de redemocratização no Brasil, a conjuntura política de conciliação de poderes imperou em detrimento de uma reforma social. Além disso, os crimes contra a vida de civis ao longo do regime militar não foram condenados, ainda hoje, e, durante a década de 1990, não tinham sido apurados pela Comissão Nacional da Verdade (2011-2014). O assassinato da ex-companheira de André, Veridiana, pairava impune e sem a responsabilização do Estado.

Soma-se a isso a composição social e econômica na qual o sujeito é o único responsável por suas falhas ou por seus méritos. Logo, distante da crença de uma ideologia coletiva e próximo à crença do individualismo, André se vê em crise. E é nesse estado emocional da personagem que a dramaturgia *Only you* se inicia, André ocupando uma casa, emprestada por um amigo, no intuito de escrever a novela sem sofrer interrupções durante o processo de escrita. Ainda que as personagens se refiram ao local como casa, pontuamos que André e Julia agem no decorrer da fábula apenas na sala, que compõe o cenário único descrito do seguinte modo:

> Sala central de uma casa de praia, ampla, pé direito muito alto, mobiliada com extremo bom gosto. Nichos e recuos devidamente revestidos e decorados devem criar um espaço algo labiríntico, por onde a ação se desenvolva numa dinâmica irrequieta e imprevisível. Uma escada leva à plataforma superior, que se supõe a área dos quartos. Objetos de arte, telas, tapeçarias e antiguidades se distribuem com elegância por todo o espaço. Ao fundo, uma varanda 'hollyoodiana' - como a definem os personagens -

> mantém-se fechada ao longo de quase toda a primeira parte da ação. Mas, ao se abrir, deve justificar o deslumbramento de seus usuários, deixando entrever, além do jardim e da piscina, o mar (Castro, 2001, p. 13).

A personagem André encontra-se em um espaço cedido a ele, não espera e não deseja receber visitas e tem como foco finalizar o capítulo seguinte da novela. Descrita como alguém "ferido, mergulhado na escuridão" (p. 13), André é colocado em um espaço dramático que se opõe ao seu estado psicológico, pois se trata de uma casa na praia, ampla, consequentemente, solar, com mobílias e decorações que expressam conforto. Contudo, a introspecção da personagem permanece, pois, em paralelo, a vista para o lado externo da casa mantém-se fechada. Na rubrica seguinte, torna-se mais evidente a conformidade entre André e o espaço dramático: "O relógio da sala marca 18 horas. Com a persiana fechada, ainda assim deixando entrever a luz intensa da tarde, André ouve o recado de Ventura no fax. Enquanto escuta, fuma, bebe, muda objeto de lugar; faz bolinhas de papel, demonstrando agitação e esgotamento" (Castro, 2001, p. 14). Tal qual a casa, ele permanece fechado ao desenvolvimento de suas obrigações e ideias.

Situação que se altera, na sequência, com a entrada de Julia na sala da casa. Descrita como um "raio de luz no túnel de André" (Castro, 2001, p. 13), Julia intervém no espaço mediante música e dança. Apesar de sua presença não ser reconhecida por ele, ela segue ajudando André a recompor a ordem no espaço, "movimentando-se com estardalhaço, subindo e descendo as escadas, explorando os espaços e o mobiliário, como se procurasse alguma coisa" (p. 15). O primeiro diálogo entre eles é de reconhecimento, isto é, Julia se posiciona como se estivesse no lugar, na hora e com a pessoa certa; por outro lado, André não entende e não reconhece a presença de Julia na casa. O diálogo, portanto, segue no esforço por parte dela em relembrar André do primeiro encontro entre eles, durante o qual, segundo Julia, combinaram de se encontrar novamente após um mês naquela casa em Itá.

Ocorre que, ao longo desse diálogo inicial, permeado por ironias, André menciona ser a primeira vez dele naquela cidade e, consequentemente, naquela casa. Logo, não seria possível ter marcado um encontro ali previamente. Apesar do descompasso informacional, Julia permanece na casa com André, e a conversa entre eles agrega outros tópicos, como a profissão de atriz dela, a de escritor de novela dele, o flerte mútuo entre os dois. Até o momento em que Julia demonstra interesse pelo espaço da casa e questiona:

> Julia [...] a persiana enguiçou também?
> André Deixo fechada. A luz me irrita a vista.
> Julia Com uma varanda hollyoodiana dessas? Esse mar todo pela frente?
> André Um desperdício, de fato. Mas tenho fotofobia... (Castro, 2001, p. 21).

A partir de então, verifica-se o início de uma interação das personagens com o espaço externo da sala. Garibaldi é o caseiro daquela casa que está na varanda, próximo à persiana, consertando a tranca da janela – de acordo com André –, mas que funciona como o olhar externo e incômodo que invade o espaço dramático fechado. Pelo fato de Julia se sentir observada, André "*sai e dá ordens indistintas para Garibaldi. Ela pega os papéis na cesta do lixo e lê, consternada, aflita. Ele volta e reage com irritação*" (p. 23). O olhar externo e a voz em *off* de Garibaldi ressurgem em outros instantes da fábula, mas as consternações das duas personagens centrais a eles não são constantes. Soma-se à presença de Garibaldi, outros elementos sonoros e visuais – debatidos na sequência – que invadem o espaço circunscrito da sala central ao longo da dramaturgia.

Na sequência, o contato de Julia com os rascunhos, que já estavam na cesta de lixo, elaborados por André, faz com que o diálogo entre eles retorne ao ponto no qual aquela atesta que André leu trechos da novela no suposto primeiro encontro entre eles; ao passo que André inviabiliza tal ocorrido e afirma que Julia é uma digitadora enviada pela emissora televisiva para ajudá-lo no trabalho. Isto é, retoma-se a repetida estrutura inicial na qual Julia menciona situações do suposto primeiro encontro dos dois, e André reforça que tal encontro não ocorreu, pois, do contrário, ele se lembraria, e insiste que a presença de Julia na casa visa cumprir outra função. São esses dois discursos que se delongam, e, se antes contribuíam para instigar o desenvolvimento da leitura da fábula, a não-resolução de tal impasse discursivo pode levar o leitor de *Only you* do nível de curiosidade ao enfado.

Ainda que essa situação inicial entre as personagens não apresente uma resolução concreta até o desfecho da obra teatral, uma nova camada de conflito é acrescentada e ganha centralidade para o desenlace da estória. Quando Julia finalmente menciona que não chegou recentemente a Itá, mas que está na cidade há uma semana, fotografando todas as ações de André. O que era até então uma curiosidade engraçada – a respeito da aparição de Julia na casa – torna-se uma preocupação. Apreensão que se adensa à medida que Julia revela saber mais sobre a vida de André para além dos acontecimentos da recente semana. Ela então expressa: "Julia Todos os seus problemas me interessam. Mesmo que você não fale eu vou acabar sabendo. Eu sempre acabo sabendo as suas coisas. Eu sei tudo de você" (Castro, 2001, p. 35).

Instigado por essa fala de Julia, André demanda maiores esclarecimentos. Porque, ainda que ele esteja no circuito televisivo, e isso seja marca de reconhecimento popular, André é escritor de novelas, não é sujeito de manchetes ou capas de revista. Ainda assim, Julia rebate:

> Julia O suficiente pra sua vida sair em tudo quanto é coluna social e revistinha de cabeleireiro. Eu sei o que você me contou e o que saiu na mídia. (Pausa.) Bom. Na verdade... eu sei um pouco mais. Fiz até um álbum.
> André UM ÁLBUM??? COMIGO???
> Julia Que que tem?
> André É um absurdo. Uma coisa sem o menor cabimento (Castro, 2001, p. 35).

No aprimoramento do conflito, Julia descreve a confecção de tal álbum e sua organização informativa a respeito da segunda personagem. O álbum confeccionado por Julia sobre a vida de André é subdividido nos setores: doméstico, social, profissional e geral. E essa pede à Julia que relate todas as informações contidas em tal álbum. Com isso, Julia, ao relatar o perfil doméstico, menciona as esposas/companheiras de André, e o primeiro nome a ser citado é o de Veridiana. Esse é o único nome dentre os demais relacionamentos que ganha o mínimo de contexto: "Julia Você se casou com Veridiana Santamaria em 64... em 69 ela virou guerrilheira... e em 73... foi assassinada pela polícia do regime militar. (Pausa.) Com ela você não teve filhos. Mas teve com as outras cinco e nenhum deles vive com você" (p. 36).

O último âmbito do álbum, o profissional, também traz menção à Veridiana. Até porque esse núcleo da vida de André diz respeito à escrita de novelas, e o instante da fábula *Only you* demarca a situação de censura, perpetrada pelos empresários da agência de televisão ao viés militante/guerrilheiro da novela, e de necessidade da reformulação do texto ficcional, somada aos impasses comerciais da emissora.

> Julia PARTE PROFISSIONAL A novela conta a história de Lia, uma desaparecida política que o viúvo procura há 27 anos e ainda tem esperança que volte. (*Pausa*) Você se inspirou na vida e na morte de Veridiana. Lia era o codinome dela e a ideia pintou no dia do enterro, que foi simbólico, porque o corpo nunca foi encontrado. A cerimônia foi gravada e você deu uma entrevista para o jornal das 11. Sei de cor cada palavra que você disse.
> André Mas isso faz um ano!
> Julia UM ANO E DOIS DIAS. E PODIA SER UM SÉCULO QUE EU NUNCA IA ESQUECER (Castro, 2001, p. 38).

É a respeito da vida de Veridiana que André busca retratar na novela, mas ele não afirma tal disposição; na verdade, André tenta encobrir as similaridades no sentido de afirmar que vida e arte não se misturam. Mas, para a segunda personagem, essa posição de André é um modo dele se distanciar dos acontecimentos de sua vida e lidar com essa violência como se fosse apenas ficção. Julia, portanto, é quem dispõe os fatos para André. Isto é, no decorrer do diálogo, o passado que André busca ocultar e qualificar com outros sentidos vem à tona. Visto que, desde o momento no qual Julia assiste pela televisão à entrevista dada por André no dia do enterro de Veridiana, ela se interessa pela história do casal e passa a compor um arquivo sobre cada um desses sujeitos.

Os álbuns sobre Veridiana e André revelam o interesse de Julia pelos dois, um interesse criado e vislumbrado pelo pacto amoroso do casal. A ponto de, após o seu primeiro contato com a imagem de André pela televisão, Julia passar a acompanhá-lo, uma oportunidade que se concretiza fisicamente no encontro de um mês atrás. Instante em que ela defende o fato de André ter lido a sinopse de sua nova novela e revelado a atribuição censória ao texto. A ida de Julia à casa em Itá é, portanto, para impedir André de ceder aos mandos dos chefes da emissora, pois não é legítimo transformar uma heroína, como Veridiana, em uma "babaca". Ou seja, Julia não quer que a história de Veridiana se transforme em um caso banal, doméstico e ordinário. Porque, pelo olhar de Julia, a vida de Veridiana foi extraordinária e de merecido reconhecimento e não de apagamento.

> Julia EU PESQUISO SOBRE A VERIDIANA. (*Novo impacto para André*.) No dia seguinte da entrevista procurei o grupo e me engajei. (*Um tempo. Algo constrangida, Julia prossegue*.) Fiz um álbum sobre ela, também. (*Mais um impacto para André. Julia abre a mochila e retira dois álbuns, inteiramente estarrecido. Um tempo.*) Toma. Esse é o seu. Esse é o dela. Agora pára com esse interrogatório. Pára, tá legal? PÁRA!
> *Ele folheia o álbum de Veridiana, com dor e espanto. Um tempo*
> André O que há por trás disso tudo?
> Julia Uma história de amor.
> André EU QUERO SABER A VERDADE!
> Julia Uma admiração muito grande por uma pessoa que teve a coragem de morrer por suas ideias (Castro, 2001, p. 45, grifos da autora).

A ideia de Julia é rememorar a presença de Veridiana a André, mas, para ele, tal decisão e postura não cabem a Julia. No intuito de obter uma resposta plausível para a atitude de Julia em colecionar histórias de pessoas, André toma posse da agenda dela e ali verifica um cartão de identificação. Julia é uma paciente do "Sanatório Parque Luz", em tratamento no regime semiaberto do "transtorno paranóide provocado por drogas" (p. 49). Decorre dessa revelação uma contínua enunciação de Julia a pontuar as mentiras que havia contado, mas também as informações sobre sua vida que são verdadeiras. No caso, o principal fato evocado é a contribuição de Veridiana para que Julia encontrasse André. Para ela, existe uma presença espiritual de Veridiana que conduz o amor de Julia por André desde o momento em que ela o viu na entrevista televisionada.

> Julia [...] EU INVESTIGUEI. EU PROCUREI. EU TE SEGUI, SIM. FIQUEI UM ANO ESCARAFUNCHANDO A SUA VIDA E A VIDA DA VERIDIANA. ELA, EU SEGUI NOS ARQUIVOS. VOCÊ EU SEGUIA NA RUA. Fiquei amiga dos amigos seus, comprei informação de porteiro de hotel, de loja, de livraria. [...] O que liga a gente é uma coisa muito maior. É um instinto, sim, mas um instinto de luz. COMO O ESPÍRITO DA VERIDIANA, QUE NÃO PODE SER ENTERRADO NEM DESENTERRADO, PORQUE O ESPÍRITO NÃO PODE SER IDENTIFICADO COMO UMA ARCADA DENTÁRIA OU UM FÊMUR – NÃO É

> ASSIM QUE ELES FAZEM COM AS OSSADAS DOS DESAPARECIDOS? (Castro, 2001, p. 53, grifos da autora).

Julia é a personagem que, ao ouvir uma história narrada por André, cria um mundo fictício de glória eterna "a todas as lutas inglórias" e de romance ideal pela figura que representa André. Este, que havia tentado desmistificar sua própria imagem frente a Julia – negando a imagem de herói guerrilheiro –, agora bêbado, entrega-se às conjecturas apresentadas, por consequência, rememora e finalmente a reconhece: "André CAIU A FICHA, "SENHORITA JULIA"! (*Enquanto inicia as revelações, André abre a persiana e a varanda se descortina, esplêndida, agora iluminada na noite.*) Esse dedo em riste me lembrou a nossa noite, cena por cena, fotograma por fotograma!" (p. 55, grifos da autora). Relembrar a interação prévia entre os dois é descortinar a mente em paralelo com a ação de descortinar o espaço da sala e revelar a luz exterior.

O final da fábula traz à tona memórias, a começar pela tarde de abril de 1998 até "voltar uma página" na qual André dança com Veridiana. As memórias de Julia e de André estão sintonizadas e esclarecidas, porém, ainda não resolvidas, pois este havia prometido escrever, em estrutura de gênero dramático, a história negada pela emissora de televisão e entregar uma das personagens para ser encenada por Julia. Nos instantes finais, uma longa rubrica demarca a saída breve de André da cena. Julia então veste uma camisola – que remete à usada por Veridiana – e seus movimentos são acompanhados por uma trilha sonora que mistura músicas, vozes de passeata, vozes do general Costa e Silva e de Fidel, além do Hino Nacional e, por fim, a música "Only you"[89]. Tal nuance sonora remete ao período final da década de 1960 e início dos anos 1970, um amálgama entre as personagens do passado e as personagens do tempo presente. Mais um elemento formal que amplia a possibilidade de leitura do texto de Castro.

Ainda que o espaço dramático em *Only you* seja construído de modo realista, os usos de interação entre os ambientes externo e interno, o uso das persianas fechadas e abertas em consonância com os sentimentos e as lembranças da personagem André, o uso sonoro que lança o leitor para um passado recente e para o tempo presente da fábula e a luz ao final em chave de sonho propiciam leituras da peça que podem escapar de uma suposta realidade. Em acordo, há uma colocação do diretor da primeira montagem, José Renato, que esclarece bem tal possibilidade de uso dos signos textuais na representação cênica:

---

[89] A canção presente nesse momento final do drama estabelece um paralelo com a música "A whiter shade of pale", também enumerada entre as sonoridades. São canções que representam o encantamento amoroso em contraponto às outras sonoridades que remetem à organização política, à pátria. Além disso, a presença da trilha "Only you" – gravada pela primeira vez em 1955 pelo grupo *The Platters* – remete ao ponto inicial do título da obra.

> Embora a cenografia seja realista, a intenção do diretor é mesclar elementos que sugiram essas duas visões: a realista e aquela em que Julia pode ser uma aparição. "E a ação transcorre numa Sexta-feira da Paixão, há uma celebração religiosa ao redor dessa casa. Vamos aproveitar todas as simbologias sugeridas pelo texto" (Néspoli, 2001, p. 5).

O recorte na fala de José Renato ressalta uma ampla possibilidade de leitura/interpretação do texto teatral a ser transposta para a cena. No caso, o diretor fixa a possibilidade de uma leitura e de uma montagem realistas, ao passo que a presença de Julia pode oscilar entre uma existência concreta e uma existência abstrata. Isto é, uma presença simbólica, em consenso com a religiosidade expressa no texto, o simbolismo de uma aparição apenas no nível da consciência de André. Nossa análise, porém, afasta essa perspectiva, principalmente porque, ao especificarmos os lugares cênicos/espaços dramáticos, mediante os três campos lexicais, essa divisão elucida imagens feitas das relações espaciais em sociedade. O estar de Julia na casa se presentifica internamente e condiciona a entrada do contexto externo.

No primeiro levantamento de determinação de lugar, elencamos os seguintes espaços:

Quadro 10 - Campo semiolexical do espaço – determinação de lugar em *Only you*.

| Léxico que possa ser comparado a determinação de lugar - sem distinção alguma |
|---|
| Praia (5); casa (14); apartamento (1); palácio (1); Pedra do Forte (1); barraca do chapéu (1); Bar (3); aeroporto (3); hotel/ hotel da marina (3); quarto (6); quarto de sanatório/sanatório (2); varanda (6); rua (1); mercado (1); sala (2); Praia do Itá/ Itá/ barra do Itá (7); Angra dos Reis (1); Uzbequistão (1); Santa Catarina (1); Chile (1); Cuba (1); USP (1); PUC (1); Estados Unidos (3); Rússia (1); teatro (1); Pérsia (1); Paquistão (1); Mônaco (1); Mundial (7); lago (1) fazenda (1); capela (1); frigorífico (1); inferno (2); Museu do personagem (1); Nova Iorque (1); Vila Buarque (1); livraria (1); galinheiro (1); drive-in (1); vala (1); jardim (1); piscina (1); mar (1) mar de Aral (1); sede do Tortura Nunca Mais (1); cemitério (1); Pontaporã (1); Cidade do México(1); Santiago (1); Salvador (1); Havana (1); DOI-CODI (1); DOPS (1); delegacia (1). |

Fonte: Elaboração da autora.

Numericamente, o termo casa é o mais recorrente na determinação de lugar do texto teatral *Only you*. As recorrências, em sua maioria, referem-se à casa que André habita temporariamente e que é invadida por Julia; casa também se refere à localização por onde a procissão passa; além disso, é empregada com o sentido de trabalho doméstico, quando Julia reivindica que Veridiana não seja retratada como uma simples dona de casa. A outra recorrência de determinação de lugar segmenta a espacialidade interna da casa – ao ressaltar o quarto – e a espacialidade externa – faz menção à varanda. Localiza geograficamente a casa na Praia do Itá e a empresa televisiva onde André trabalha, Mundial. A terceira recorrência de determinação de lugar expressa a sala – espaço dramático central – e um bar dentro de casa; além de fazer

menção também a bares localizados externamente à casa. Outros locais que compõem a região da barra do Itá e são mencionados pelas personagens são o aeroporto e o hotel da marina. Por fim, o sanatório também compõe a terceira recorrência.

Percebe-se o constante uso de termos referentes às cidades e aos estados brasileiros, além da menção às cidades e países estrangeiros. O primeiro agrupamento de regiões do exterior é mencionado por Julia em relação ao seu suposto pai que ocupa um cargo diplomático e, por isso, ele já esteve em diversos países. Já no desenlace da fábula, André cita países e algumas de suas respectivas capitais em estilo de narrativa, aglutinando seu envolvimento amoroso com Veridiana à ficção, momento no qual Veridiana se torna Lia, Carlos se torna Júlio e André é mencionado na estória como alguém que transpõe fronteiras para levar refugiados, falsifica passaportes e monitora exilados mundo afora. Essa transgressão imagética e extra cênica de André, que podemos interpretar como estrutura presente na novela escrita por ele, porém, censurada, sinaliza um tipo de guerrilheiro/militante de esquerda que almejou ser, mas não foi.

Uma frustração que André esclarece a Julia, ponderando o quão distante está de uma desenvoltura heroica; logo, ele não é um sujeito admirável por seus feitos de oposição à ditadura militar. A personagem esclarece isso a Julia como forma de tentar dissuadi-la de manter um álbum a respeito de sua história. Nesse sentido, se André apenas fabula a respeito dos diferentes locais estrangeiros que visita, no desfecho da fábula, tomamos ciência de que Julia não é filha de diplomata, portanto, os territórios estrangeiros mencionados e visitados também são simples fantasias. Acrescentamos ainda que não apenas as figuras masculinas são as responsáveis por transpor o território nacional, apesar de o fazerem em nível de fabulação. Julia também extrapola o espaço dramático da casa para mencionar sua formação como atriz nos EUA, o que se revela ao final como invenção.

Outra determinação lexical importante de mencionar são os três lugares que remetem aos crimes realizados durante a ditadura militar: o DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna), o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e a Sede do Tortura Nunca Mais. Esses locais citados na peça teatral são referenciados na cidade de São Paulo – ainda que no estado de São Paulo o Departamento tenha sido denominado Deops –, sendo o Departamento a polícia política mais antiga do país, fundada em 1924, fica conhecida na ditadura civil-militar como "centro de repressão e tortura que operava também na instauração de inquéritos e produção de informações sobre setores vigiados da sociedade" (Gumieri, n.p.). Já o Destacamento opera entre os anos de 1964 e1985, e é "responsável pelo planejamento de ações de segurança e informação, incluindo capturas, averiguações e interrogatórios de suspeitos" (Azevedo, n.p.).

Diferentemente do DOPS e do DOI-CODI, o grupo Tortura Nunca Mais formado em 1976 tem como objetivo a luta pela democracia. O grupo inicia suas operações clandestinamente, mas, à medida que processos como a revogação do AI-5 e a negociação de reabertura democrática avançam, o Tortura Nunca Mais amplia sua atuação por verdade, justiça e reparação. Na dramaturgia de Castro, André cita a sede do grupo – que se torna uma organização social em 1987 (GTNMSP, n.p.) – no momento do diálogo com Julia em que ele tenta lembrar de onde a conhece ou onde a viu. Como um interrogatório policial, André faz menção a outros lugares que têm em comum a disposição de pessoas para a luta política democrática e para a revisão/estudo do período ditatorial brasileiro, por isso cita a sede do GTNMSP e o arquivo do antigo DOPS.

Para esclarecer o aparecimento do léxico de lugar DOI-CODI, esse é também enunciado por André, porém, no instante em que ele rememora o primeiro encontro com Julia após uma palestra no Museu do Personagem. As incursões seguintes da memória levam-no a "volta[r] uma página" e, com isso, acrescenta/mistura em seu discurso a história dele com Veridiana. Uma memória já ficcionalizada, envolta por percursos em diferentes cidades e países, por acontecimentos, como a descoberta e a explosão por militares do "aparelho" onde o companheiro Navarro se refugiava, e, por fim, pelo reconhecimento de Navarro "esfolado" em uma "maca do DOI-CODI" (p. 57), mas, a respeito de Veridiana, não tinha sido vista e ninguém sabia de seu paradeiro.

Verifica-se, em vista disso, que as determinações de lugares, como o DOPS e a sede do GTNMSP, são enunciadas no momento presente da fábula, ainda que se referindo ao que havia transcorrido há um mês, isto é, quando lugares como DOPS passam a empregar outra função na sociedade, a de arquivo e de memória. No que contribui, até mesmo, com a defesa do GTNMSP pelos direitos humanos e contra a criminalização dos movimentos sociais. Diferentemente, a determinação de lugar DOI-CODI é enunciada no tempo pretérito. André narra, em estrutura factível ou não, pois envolto por memórias, seu envolvimento com Veridiana, com a militância, com seu processo de escrita para o teatro e, posteriormente, para a televisão. Nesse tempo passado, o DOI-CODI era um dos lugares de prisão dos presos políticos, de torturas e de mortes.

Na sequência, analisamos as determinações de espaço por meio de estruturas semântico-sintáticas, verificando a composição de um mesmo espaço dramático – "sala central de uma casa de praia" – que funciona em um único espaço cênico os ícones que concretizam tal ambiente. Assim, para evidenciar o espaço dramático utilizado pelas personagens e como elas se despuseram nele ao longo da fábula, dividimos as estruturas semântico-sintáticas em

expressões de movimento e de não movimento, a fim de facilitar as equiparações entre as demais peças já analisadas. E, diferente das três obras analisadas anteriormente, em *Only you* há uma correspondência na quantidade de termos semântico-sintáticos dentre as expressões de movimento e de não movimento, indicando localidade.

Quadro 11 – Campos semiolexicais do espaço – semântico-sintáticos em *Only you*.

| Noções semântico-sintáticas que expressam movimento | Noções semântico-sintáticas que expressam imobilidade |
|---|---|
| Sair de uma reunião; entra dançando; eu vim; explorando os espaços; se ergue da mesa; subindo e descendo as escadas; eu só saio [daqui]; pra entrar nessa energia; de vir; sobe as escadas; vim de cabeça [localização afetiva]; ele sai; ele volta; veio do mundo rural; deitar num tatame; eu saio; [ela] vai sair; para fora; eu saia; ela pra cá; entra e sobe; atira à lareira. | A remontar a mesa; se veio; dentro da minha mochila; eu tô aqui; esse lugar; fica aqui; numa vila da praia; debaixo de um teto; atrás de você; dentro dela [do]; aqui; lá fora; num lugar; atrás da caixa d'água; do outro lado; não estou aqui; no seu quarto; lá no hotel; pelo palco; na sua cabeça [localização afetiva]; na minha cabeça [localização afetiva]; o canto oposto do palco. |

Fonte: Elaboração da autora.

Podemos observar que, nas noções de movimento, há entrada apenas de uma personagem – no caso, Julia – no espaço dramático da casa e depois a exploração feita por ela de tal ambiente e sua interação com objetos da casa. Nenhum outro ser adentra a casa, pois há o limite da porta, mas, além da aproximação de Garibaldi deste espaço, ocorre a aproximação de uma galinha à varanda e às paredes da casa, indicada por estruturas sintáticas como: "ela pra cá". Já as marcas como "ele sai/volta" se referem ao movimento de André realizado somente entre a sala e a varanda e entre a sala e os demais cômodos da casa. Percebe-se a manutenção de Julia e André dentro da sala em todo o tempo da fábula, tanto que a única ameaça de saída da sala feita por Julia é impedida por André de se realizar.

No que diz respeito às noções que expressam imobilidade, vale dizer que não se trata de uma presença estática das personagens, tanto que o primeiro termo, "a remontar a mesa", diz respeito à organização que Julia faz dos objetos em cima da mesa, mas se trata de uma permanência em único lugar. É interessante apontar, em contrapartida às noções de movimento, que no campo da imobilidade estão marcas de locais como "quarto", "praia" e "hotel", isto é, espaços outros ao da sala, mas para os quais as personagens não se dirigem, elas apenas mencionam, tratamento diegético – sem desenvolvimento mimético desses locais. Nos casos atrelados aos três termos, André pede para que Julia aja tal como estaria em seu próprio quarto; os outros dois termos que são externos ao espaço doméstico localizam a região da casa: em uma vila da praia, próxima a um hotel. Destacamos, por fim, demais noções para reforçar o caráter

de imobilidade no espaço da sala de casa. As duas personagens expressam o “ficar”, “aqui”, “esse”, “debaixo”, “atrás” e “dentro”.

As estruturas que marcam movimentações no palco, como a rubrica “o canto oposto do palco”, desatrelam as ações das personagens e dizem respeito ao ator e à atriz, reforçando onde eles devem agir. Nenhuma ação extrapola o espaço da caixa cênica, considerando a montagem realizada em 2001 – direção de José Renato. Porém, apesar de não sair para espaços outros, verifica-se o adentrar os espaços do corpo por meio da “localização afetiva” expressa tanto no âmbito da mobilidade quanto da imobilidade. No primeiro uso, a estrutura “vim de cabeça” expressa que Julia está preparada para o encontro com André; nas noções sintáticas que revelam imobilidade, André reforça que o tom romântico na história pretérita de militância dele é criação da cabeça de Julia, uma história relatada por meio de entrevista televisionada que “arrebentou”, no sentido de impactar, a cabeça de Julia.

Por fim, olhamos para os objetos presentes no espaço da sala. Alguns deles compõem a estrutura desse lugar cênico, como as escadas, caixa d’água, janelão, porta e lareira; outros são os móveis desse ambiente, marcados de modo específico, mas também genérico, como os termos “mobiliário” e “móveis”. E há objetos que são decorativos, como “objetos de arte”, “santo barroco” e “vaso hindu”, revelando a classe econômica e o gosto do amigo de André, dono da casa.

Quadro 12 - Campo semiolexical do espaço – objetos em *Only you*.

| Lista de objetos |
|---|
| escada; objetos de arte; telas; tapeçarias; Olivetti; celular (3); walk man; mesa (5); mobiliário; barco; mochila (2); relógio; janela; lápis; caneta (2); carbono (2); cortina; papel; santo barroco; arma; vaso hindu; computador; cesta do lixo; corretivo; carretel; piercing; lap top; agenda; passaporte; caixa d'água; fotografia (2); porta (2); televisão; fax (2); copo; cama (2); tatame; janelão; espingarda (3); livro (2); vaso; persiana (2); móveis; lareira (2); cerca; biombo; secretária eletrônica; aparelho; vela; candelabro; cartão; documento; peruca; capa de chuva. |

Fonte: Elaboração da autora.

Dentre os objetos listados, dois remetem à personagem Julia: mochila e walkman. Os demais objetos dão aspecto à casa e reforçam aquela sala como o ambiente de trabalho de André, isto é, onde ele tenta escrever a novela munido de uma máquina de escrever da marca Olivetti, lápis, caneta, carbono, papel, cesta de lixo, corretivo, carretel, fax. Interessante pontuar que, apesar de esses objetos retratarem bem a profissão do André, eles mostram pouca interação dessa personagem com eles, no caso, pouco uso dos objetos de trabalho. Existe, por outro lado, mais interação de Julia com a estrutura, os móveis e os adereços da casa, um interesse da parte

dela que é contido por André, na tentativa de evitar qualquer acidente com um dos objetos que emolduram a sala.

*Only you* por ser escrita nos últimos anos do século XX coloca, diferente dos outros textos analisados, as personagens em contato com diversos objetos tecnológicos. Desde fax, secretária eletrônica – aparelhos que chegaram ao Brasil, respectivamente, na década de 1970 e 1980 – e o walkman. Na década de 1990, outros aparelhos ainda mais inovadores chegam ao país e constituem o dia a dia das classes altas, por exemplo, o computador e o laptop. Esses dois aparelhos marcam a diferença temporal entre Julia e André, pois, enquanto a primeira tenta persuadir a segunda personagem a utilizar o laptop para escrever a novela, André se opõe ao aparelho e prefere manter o uso da máquina de escrever. Máquina essa que aparece nas outras três dramaturgias de Castro, mas somente *Only you* coloca os dois aparelhos tecnológicos em confronto. André rejeita o laptop oferecido por Julia – guardado em sua mochila –, porém faz uso de outra recente tecnologia, que é o celular.

Além dos objetos que refletem o caráter externo e social do emprego de André e daqueles que refletem o caráter externo e tecnológico das personagens, os objetos referidos nas didascálias e nos diálogos demarcam a composição de móveis na sala. Ela apresenta uma distinção em nível vertical por meio de uma escada e dispõe no lugar cênico a mesa, a cortina, a persiana, a lareira e a cama, destacando ainda mobílias decorativas como telas, tapeçarias e vaso. No caso dos últimos, André, em diálogo com Julia, detalha a origem de alguns desses objetos decorativos. O que mostra certa familiaridade dele com o espaço dramático.

## 5.3 O ambiente sala como reduto da memória

No capítulo intitulado “Semântica do objeto”, presente na obra *A aventura semiológica* (1987), Roland Barthes defende que os objetos devem significar e não apenas comunicar. Para ele, significar é acrescentar ao ato de veicular informação o de saber que os objetos são sistemas estruturados de signos, isto é, são sistemas de diferença, de oposição. Por esse viés, os objetos que compõem uma sala são relevantes e, quando justapostos, apresentam significado. No que diz respeito aos objetos presentes no espaço dramático da casa onde André passa alguns dias, podemos segmentá-los em três categorias de acordo com as funções abrangentes que tais objetos visam cumprir na sociedade. Sem o intuito de estabelecer uma hierarquização entre as categorias, a primeira configura os objetos basilares como porta, janela, escada; a segunda, os objetos tecnológicos/referentes ao trabalho de André; já a terceira categoria, os objetos decorativos.

Damos destaque à terceira categoria de objetos, pois ela destoa das demais ao não expor uma função prática, mas apresentar apenas a função de enfeitar o cômodo. Não que seja uma função menor, pelo contrário, revela-se pertinente observar tal escolha para a configuração do espaço dramático, a fim de compreender o significado que eles atribuem à casa e, por consequência, às personagens. Em nossa perspectiva, existe, portanto, um propósito a ser observado na dramaturgia ao mencionar os "objetos de arte", as "telas", as "tapeçarias", o "santo barroco" e o "vaso hindu", os últimos, no caso, devidamente adjetivados. No aspecto denotativo, o primeiro termo citado expressa, de modo abrangente, uma mercadoria produzida na intenção de um ideal de beleza e de harmonia, fazendo oposição aos dois termos seguintes, não detalhados, que expressam objetos de viés artesanal, a tapeçaria como um ornamento em tecido para revestir chão e/ou parede. Além disso, o fato de os termos serem mencionados separadamente reforça a distinção entre o que é "arte" e o "artesanato". Quanto aos dois últimos objetos, um expressa a religiosidade católica e o último, a nacionalidade indiana.

Enquanto objetos, todos têm utilidade expositiva/decorativa e são passíveis de atribuição de sentido após a delimitação funcional. Assim, em um segundo momento, de acordo com Barthes (1987), é preciso ir além da denotação e pensar as conotações do termo. A leitura dos objetos, no entanto, enquanto signos, não deve recair em subjetividades – como pode ser recorrente em nossa leitura enquanto sujeito perante um objeto –, pois é preciso sistematizar significação ao objeto. Para isso, Barthes propõe a necessidade de separação entre o sujeito e aquele, conquistando uma leitura objetiva e estruturada. Para o teórico francês, esse distanciamento se configura mais facilmente mediante a representação do objeto, seja pela publicidade, o cinema ou o teatro; o exercício proposto ao signo, nessa significação objetiva de sentido, é de retorno ao aspecto funcional do objeto. Isto é, um distanciamento forjado mediante a retomada da utilidade do objeto como uma atividade no mundo, ao que Barthes coloca como signo ideológico, o "sentido sendo um fato de cultura" (1987, p. 180).

Os objetos distribuídos pelo espaço da casa em *Only you* são ornamentos marcados na rubrica inicial como atribuidores de elegância "por todo espaço" (p. 13). Essas marcas descritivas iniciais demonstram a relevância dos objetos decorativos para a estruturação do espaço dramático (Ubersfeld, 2005) da obra teatral, mas não ficam restritas a isso. Ao longo do texto, as personagens interagem com os objetos, ressaltando nas falas e nos gestos outras características deles que contribuem para o desenvolvimento da fábula e para a significação do objeto. Desse modo, nos primeiros momentos de presença da Julia no espaço dramático da casa, admirada com o "teto tão alto" (p. 21), ela segue estonteada com essa construção e, por isso, pouco olha para o chão ou para os lados por onde seu corpo se move.

> André Atrás de você tem um santo barroco...
> Julia Você gosta de olhar para o teto?
> André O santo!
> Julia Teve um tempo que eu ficava o dia inteiro olhando pro teto.
> André Recua...
> Julia Um iogue me disse uma vez que o céu é um urdimento de teatro. Todos os anjos dizem amém quando a gente chega lá.
> André Recua dois passos ou vai ser uma catástrofe. (Castro, 2001, p. 21).

Como que hipnotizada pela estrutura do teto, Julia segue em diálogo com André, mas o trecho funciona como um monólogo, pois, enquanto ela segue mencionando as coisas do alto, André demonstra não prestar atenção em seus dizeres, apenas dirige sua atenção ao "santo barroco". Ainda que não exista rubrica demarcando quais são os movimentos de Julia pelo espaço, esses se tornam perceptíveis por meio das menções de André ao restringir Julia, que se movimenta por entre os objetos decorativos da sala de modo desajeitado e/ou imprudente, pois a todo momento a preocupação de André está no fato de o santo não ser atingido. Caso o objeto fosse derrubado, para André isso seria uma tragédia. Vê-se a importância em protegê-lo, e podemos delimitar duas justificativas para isso. A primeira é porque a casa onde André está é emprestada, logo, os móveis e os demais ornamentos não pertencem a ele, mas estão sob sua responsabilidade. Uma segunda justificativa, atribuímos mediante a presença desse objeto como parte da sociedade, foi nela fabricado, formado e nomeado, logo, o sentido que empregamos ao objeto é de um ícone sagrado e antigo.

Um "santo barroco" remete às imagens sacras produzidas no período colonial brasileiro entre os séculos XVII e XVIII, ricas em vestes esvoaçantes, ondulações e excessos ornamentais (Casimiro, 2006), revelavam o poder representativo do discurso monárquico e econômico do Estado e da Igreja Católica, pois eram marcadas com cores brilhantes e ouro. A presença de um objeto dessa magnitude, comumente presente em espaços públicos dos museus, no ambiente doméstico revela o poder financeiro do dono do objeto para aquisição, mas também expressa um sentido de exclusividade; retira-se um objeto histórico que poderia ser de acesso público e o aloja no ambiente privado para acesso restrito. Entendemos assim que o valor do "santo barroco" aumenta, já que está submetido a apenas alguns olhares particulares.

A incursão de Julia pela casa prossegue, e se depreende pelo texto que André a segue na tentativa de prever e de interromper qualquer estrago que ela possa causar em objetos e no espaço de modo geral. Tanto que, na sequência, Julia pega uma arma, que estava exposta como objeto de decoração, e aponta na direção de André. No caso, não se trata de um ornamento, pois André avisa que "espingarda não é enfeite" e "está carregada" (p. 22). Ele então retira das mãos

de Julia a arma, mas o movimento aleatório dessa personagem pelo espaço acentua o perigo, pois ela passa a andar de olhos fechados, "de fasto" e enunciando:

> Julia Espingarda, espingarda, espingarda. Emengarda, Emengarda, Emengarda...
> André À sua esquerda tem um vaso hindu de 400 anos.
> Julia Quatrocentos, entos, hindu, du ...
> André O vaso! (Castro, 2001, p. 22).

O objeto da vez que recebe a preocupação de André é o "vaso hindu", que ele caracteriza pelo período de existência do ornamento em sociedade. Tão antigo quanto o "santo barroco", o vaso, por outro lado, não pode ser enquadrado como pertencente à cultura brasileira; ele é um vaso de origem indiana. O termo 'hindu' significa o cidadão da Índia e/ou aquele que segue o hinduísmo. O vaso, portanto, que André tenta proteger tem um apelo estrangeiro e religioso. Além disso, podemos inferir que o objeto tem a possibilidade de não ser uma reprodução barata fabricada no século XX, pois, afora a preocupação de André para que o vaso não sofra algum dano, o Brasil acumula uma tradição comercial com o Oriente e a Índia desde as décadas finais do século XVII (Russel-Wood, 2001). Essa relação mercantil do Brasil colonial de exportação e também na operação militar demonstra o potencial de troca e/ou apropriação de utensílios entre ambos os países, consequentemente, a possível originalidade do vaso.

O sentido atribuído ao signo "vaso hindu" é de sofisticação devido ao traço estrangeiro e à demarcação como uma relíquia. Assim como o "santo barroco", o "vaso hindu" é singular; e ambos os objetos demonstram uma relevância histórica e social, mas se mantêm alocados em uma coleção particular. Logo, são objetos que reforçam um sentido de distinção à casa, espaço dramático que representa no texto teatral um bem de alto valor monetário. Mesmo que Julia não demonstre preocupação com a integridade dos objetos, a personagem é impactada pela magnitude e conforto que a casa proporciona, porém o diálogo avança e outras conjunturas se somam à perspectiva de Julia. Como a revelação do quão significativo para ela é acompanhar a vida de Veridiana e de André, anunciando como o episódio que a salvou de uma descrença na humanidade.

Após expor o momento de fragilidade, Julia passa a descrever instantes dos momentos e das sensações vivenciadas no "sanatório": "Julia Lá dentro o **teto**... o **chão**... o jogo de dama... a sala do eletrochoque... Lá fora, o **lixo**... Eu me arrasto nos restos de comida... me corto nos **cacos de garrafa**..." (Castro, 2001, p. 52, grifos nossos). São duas relações antagônicas com o espaço manifestas por Julia. Primeiro, ao demonstrar prazer em adentrar a casa de praia onde encontra André, mas, em oposição, sua presença em "regime semiaberto" no hospital psiquiátrico demonstra sofrimento. Ela dentro do hospital, de estrutura semelhante à casa, ao

remeter ao chão e ao teto, resulta em violência física; ela fora do hospital, coloca-se em igualdade com os "restos", o "lixo". Na casa que André ocupa, os objetos que a constituem expressam valor; por outro lado, o espaço ocupado por Julia no passado recente é permeado por "restos" e "cacos", materiais comumente desprovidos de valor social ou econômico. Duas instâncias de espacialidades que não estão desprendidas das personagens e, consequentemente, de seus arcos de desenvolvimento. André, autor de novela, inserido em um espaço elegante; Julia, aspirante a atriz, cria narrativas sobre si por medo de revelar a verdade, mas, quando essa vem à tona, os espaços diegéticos pelos quais passou remetem à decadência.

No espaço-tempo da fábula, *Only you* coloca as duas personagens na sala central da casa de praia. No entanto, outros espaços dramáticos são diegeticamente inseridos na obra. Por exemplo, cidades e países são citados por ambas. Julia também menciona outros lugares, equipamentos sociais, por onde passou para obter informações sobre André e Veridiana. Além desses três setores de espacialidades, tem o lugar cênico "sanatório", dentre os demais é a espacialidade na qual Julia mais se detém, rememora e relata sobre. Como já demarcado, é um espaço que causa dor em Julia quando lembrado, por isso é abordado por ela, inicialmente, como uma informação sigilosa. Esses três setores de espacialidades diegéticas, comparativamente aos espaços diegéticos suscitados por André, são mais mencionados; tanto que Julia expressa sentimento em relação a eles, o que não se expressa nos lugares cênicos suscitados por aquele.

Com essa distinção, defendemos que o desenvolvimento da personagem Julia se faz mediante outros espaços dramáticos, constituintes de sua história pregressa à fábula. Não se trata somente de um lugar pelo qual passou, no "sanatório" Julia está internada, sendo que as vivências e sentimentos decorridos nesse lugar clínico aparecem no diálogo com André e revelam o passado da personagem. Semelhante dinâmica aparece nas personagens de *À flor da pele*, temos acesso à casa de Marcelo, mas são majoritariamente episódios enunciados por Verônica, e temos acesso à casa dos pais de Verônica. Ao relatar os dias que passou em família, Verônica recupera violências físicas e psicológicas que sofreu no espaço dramático diegético. Quando retomam o espaço do "sanatório" e o espaço da casa familiar, temos mais acesso à história de vida dessas duas personagens mulheres, marcada por vivências em lugares inseguros.

Assim, tanto para Julia quanto para Verônica, o espaço dramático onde transcorre a fábula surge como um espaço de possibilidade outra, isto é, não atrelada às vivências dos espaços degradantes anteriores. Tanto Verônica quanto Julia demonstram entender o espaço dramático onde se encontram, respectivamente, com Marcelo e André, como ambiente de paz,

amor, compreensão e até mesmo de acesso. Ainda que não ocorra integralmente, existe a intenção. Os espaços dramáticos revelam atribuições mais complexas quando são mulheres agindo neles. Um retrato com mais retomadas, em comparação com as personagens homens, ao tempo passado, registrado por meio de vivências em diversos lugares cênicos. No que tange a essas duas dramaturgias, os espaços domésticos, acadêmicos e clínicos são lidos como significativos para demarcar as experiências e as resoluções conflitivas de Julia e de Verônica.

Nas palavras de Lauro César Muniz, *Only you* completa "a guerra macho-fêmea com personagens semelhantes" (Muniz, 2014, p. 13) à do texto *À flor da pele*. No prefácio da edição de *Três histórias de amor e fúria*, ele reforça a similaridade no conflito entre ambos os casais, mas o que reiteramos da colocação do dramaturgo é a consolidação de espaços internos corrompidos por situações externas a eles. Em *Only you*, tal qual ocorre em *À flor da pele*, o fato de ser uma única personagem mulher em contraponto ao homem enfatiza os espaços internos como significativos de violência àquele sujeito. Embora ensejem um espaço não violento – distinto dos demais, como a casa dos pais para Verônica e o sanatório para Julia –, os espaços da sala onde estão também expressam violências. Agora, diferentemente de *À flor da pele*, *Only you* não está localizada temporalmente no regime ditatorial brasileiro, essa conjuntura é rememorada, e quem é responsável por retomar essa memória social é Julia – curiosamente, aquela que recupera no texto teatral memórias pessoais. Apesar disso, verificamos que o espaço sala condiciona aspectos do antigo período.

Como visto no capítulo anterior, o então recente passado ditatorial é revisitado em *Only you* treze anos após o processo de redemocratização. E trinta anos após a escrita de *Prova de fogo*. Dentre as peças teatrais escritas por Castro, *Prova de fogo* é a que aborda explicitamente o contexto ditatorial do país. O que não significa, como também já foi mostrado, que a autora tenha desatrelado o contexto político, a crítica social, das obras seguintes. Na verdade, Castro opera de outros modos estéticos, mas não deixa de dialogar com as demandas, principalmente econômicas, decorrentes do golpe militar. Conteúdo esse mais recorrente nos textos teatrais da década de 1970. Já na década seguinte, o caráter mais combativo de Consuelo de Castro, como demarcado por críticos da época, é interpretado por esses mesmos críticos – dentre eles Michalski – como mais brando. E é então, no final do século XX, que Castro opta por revisitar a temática, colocando as personagens André e Julia como ex-companheiro de guerrilheiros e como admiradora dos atos de luta, respectivamente.

A peça de 1968 foi escrita contemporaneamente às "movimentações contrárias ao regime [...] os movimentos grevistas e estudantis eram encarados como clandestinos e ilegais pelo governo militar", em um período no qual os militares engendraram legitimar perante a

sociedade o novo governo. Para isso, "o Conselho de Segurança Nacional passava a discutir sigilosamente quais seriam as estratégias diante dos movimentos que contestavam o regime" e optava pelo fechamento dele e, portanto, pelo "endurecimento do 'sistema' de poder" (Rezende, 2013, p. 89-90). As personagens estudantes universitárias representam esse período de avanço das organizações contra o regime, como no texto é possível acompanharmos a construção delas para os atos de rua.

Em *Only you*, compreendemos que André foi simplesmente o companheiro de uma militante do movimento armado, ele não fazia parte da conspiração, mas a auxiliava; além de Veridiana, o texto menciona também Navarro como agente do grupo de enfrentamento. É, portanto, no início da década de 1970, quando as repressões e torturas aumentaram, que Castro opta por situá-los, pois já existia um núcleo histórico distinto do anterior. Em paralelo às mortes e torturas, o governo "empenhava-se em desmenti-las frequentemente através de seus pronunciamentos sobre o empenho [...] na eliminação das tensões para sedimentar sua proposta de distensão política e de democracia" (Rezende, 2013, p. 175). Tanto assim que André relata em determinado momento do texto o fato de Veridiana ter sido presa pelo governo militar, porém, ninguém obteve resposta a respeito de seu desaparecimento.

Negar a repressão, os desaparecimentos e as mortes promovidas pelo Estado contra pessoas que se opunham ao regime militar foi uma prática cuja finalidade era apagar a existência de tensões na sociedade e promover o progresso da nação. Ao olhar para essa estrutura de duplo silenciamento de sujeitos à época, Castro apresenta no texto de 1998 um debate por meio da arte de tentativa de reparação das violências de Estado, e/ou minimamente a elucidação de memórias, que ganharam mais força institucional somente na segunda década deste século. O que demarcamos mediante esse olhar comparativo entre *Prova de fogo* e *Only you* é o núcleo político no qual a autora insere as personagens, não por escolha fortuita, e sim para obedecer "a um critério: constituir-se num limite para o sujeito e suas circunstâncias" (Castro, 2008, p. 379). No trecho, a autora esclarece seu processo de escrita e afirma colocar suas personagens em um estado limite entre o "núcleo do indivíduo" e a história.

No relato em questão, Castro exemplifica a situação limite em que coloca suas personagens com base na estrutura de *Prova de fogo*; segundo ela, cada personagem tem histórias pessoais de vida, mas o que as cerca é um "barril de pólvora" e "quando os limites individuais colidem com o barril, ele explode" (p. 379). Especificamente, a personagem Veridiana, apesar de surgir como memória, tem sua história pessoal brevemente suscitada e que se encontra com a história do país, resultando na morte da personagem. Do mesmo modo, André e Julia são construídas, revelam os núcleos individuais e, ainda que o externo pareça livre de

conjunturas tão ameaçadoras como a ditadura – pois estão afastados temporalmente, confrontam-se com o barril de pólvora. Isso porque muitas resoluções daquele período estavam em aberto, logo, o barril de pólvora se forma no externo como memória de situação não resolvida.

O conteúdo abordado em *Prova de fogo* retorna em *Only you* sob outra perspectiva. Contudo, Castro opera estruturalmente de semelhante modo, o espaço circunscrito rodeado por uma circunstância histórica prestes a explodir. O espaço na primeira peça é o de um prédio público de quatro andares, onde as personagens estão sitiadas. Elas saem em alguns momentos, mas a partir do 3º quadro, a necessidade de proteção do grupo de estudantes contra os avanços policiais aumenta e, consequentemente, a restrição ao espaço também. Possível retomar ainda *À flor da pele*, que faz menção à ditadura pelo uso do espaço dramático, por causa da contínua restrição de Verônica no apartamento, expressando domínio e silenciamento de determinadas condutas. Por fim, a ditadura militar retorna à obra de Consuelo de Castro, em *Only you*, por meio de uma estrutura de espaço dramático semelhante, a restrição das personagens a uma casa.

Tal como defendido nas demais peças analisadas, construções sociais invadem o espaço íntimo onde as personagens estão resguardadas. No que diz respeito a *Only you*, desde o momento em que Julia adentra a casa onde está André, ela o convoca a retomar memórias. O interesse de André em lembrar quem é aquela Julia e o interesse momentâneo por essa mulher, que está no mesmo espaço casa que ele, fazem com que André não retire Julia daquele espaço. Afinal, André precisa escavar essa memória e esclarecer o porquê de Julia invadir seu território que deveria ser de solidão e de paz. Julia representa, portanto, o que Walter Benjamin, baseado nas análises do narrador de *Em busca do tempo perdido*, denomina por "memória voluntária"; isto é, aquela memória "sujeita a tutela do intelecto" (1989, p. 106), pois, apesar de Julia se presentificar, André não se recorda de já ter conversado com Julia.

Segundo Benjamin, "as informações sobre o passado" são transmitidas pela memória voluntária, mas elas "não guardam nenhum traço dele" (p. 106). Nesse sentido, existe um esforço para evocar o passado, porém isso não é suficiente para a completa elucidação dos acontecimentos pretéritos. Julia, no início do texto, recorre a vários termos, a trechos da conversa entre os dois, mas a memória de André não se efetiva, ou seja, não se completa como um único episódio. Na metade do texto teatral, e ainda os esforços intelectuais não recuperam o instante passado em que supostamente André conheceu Julia. Por isso, ele chega a clamar para que ela o ajudasse a lembrar. Assim como Benjamin (1989, p. 106) compreende o narrador em Proust, analisamos André como "limitado àquilo que lhe proporcionava uma memória

sujeita aos apelos da atenção". Isso apenas se modifica quando Julia declara sua obsessão pela vida de André e Veridiana retratada em álbuns.

Em paralelo com a memória voluntária, Benjamin traça a memória involuntária, suscitada pelo narrador proustiano no encontro com o sabor da *madeleine*, como aquela que não é conduzida pela razão, mas é "aquela revestida das esperanças não concretizadas, sepultadas pelo insidioso capitalismo, pode ser identificada, decodificada, através de uma leitura alegórica feita sob a ótica dos oprimidos" (Freitas, 2015, p. 163). O objeto álbum que Julia traz e apresenta a André, contendo detalhes sobre a vida íntima e pública dele, esclarece, minimamente, a presença de Julia naquela casa de praia, mas, principalmente, escava uma nova memória, não mais restrita às personagens principais da obra, e sim condizente àquelas que estão para além das paredes da casa. Evidencia-se no instante de apresentação do álbum que o texto *Only you* remete à memória coletiva ditatorial, pelo viés de duas personagens que demonstraram esperança em derrubar o governo, porém tiveram suas lutas apagadas.

Julia, à vista disso, é aquela que, por meio da confecção do álbum, identifica e decodifica um trecho da história que André precisa revisitar e encarar sob uma nova perspectiva. E não o negligenciar, semelhante ao que foi feito por estruturas de poder, ao tentar apagar da memória social sujeitos como Veridiana. O ato de deparar-se com o álbum funciona para André como a *madeleine* funciona para o narrador proustiano, a memória involuntária; aquela que o sujeito não se esforça racionalmente para recuperar, mas vem à tona mediante um fator externo. Nas palavras benjaminianas, "só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente 'vivenciado', aquilo que não sucedeu ao sujeito como 'vivência'" (Benjamin, 1989, p. 108). A memória involuntária como a experiência que não sofre a intervenção da consciência; André experienciou as organizações armadas do grupo de Veridiana, mas após o decorrido não refletiu, não empenhou a magnitude dessas lutas.

Existe, na personagem André, um modo diferente, comparado a Julia, de encarar esse passado. Para ele, é irrelevante apagar as ações revolucionárias de Veridiana e, até mesmo, demonstra pouco entusiasmo frente à memória desse episódio em sua vida. Como a memória que chega ao acaso nem sempre terá conotação positiva para o sujeito, a memória involuntária pode ser vista como um reservatório de erros. Para Julia, a escolha de vida de Veridiana deve ser reverberada, assim, o ato de coletar informações sobre a vida dela e de André implica a defesa benjaminiana "de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história" (Benjamin, 1994, p. 223). Julia, portanto, ao registrar experiências produz um documento, um documento baseado na investigação e em escolhas (Le Goff, 1990). Por isso, ele dá acesso somente a um fragmento da história.

O documento elaborado por Julia adentra o espaço dramático da casa, que deveria ser tranquilo, mas que, ao mesmo tempo, continha ansiedades e frustrações de André devido ao processo de escrita da novela. E ao adentrar, o documento afasta a memória social de um possível esquecimento, colocando-a no centro da discussão entre as personagens, e assola o espaço antes pacífico. Além disso, com base nas definições modernas de Le Goff (1990) sobre a noção dos documentos de arquivo, esse deve ser um objeto que suscita em quem o manipula uma análise crítica. André, por esse viés, não fica ileso ao ser confrontado pelo objeto álbum, mas fazemos a leitura de que a casa também não.

> André O QUE EU QUERO SABER É QUEM TE DEU ESSAS INFORMAÇÕES!
> Julia VOCÊ! VOCÊ! VOCÊ!
> André Eu nunca te falei do meu trabalho. Eu não falaria esse tipo de coisa. Isso é sigilo. Um assunto delicado, que envolve empresas, vidas, pessoas... UMA PESSOA que não faz parte só da minha história pessoal, mas da história do PAÍS! (*Explodindo*.) MAS QUE HISTÓRIA ESTRANHA, MENINA, TÔ CADA VEZ MAIS CONFUSO!!! (Castro, 2001, p. 40-41).

Do percurso entre não relembrar quem é Julia, confrontar-se com um documento sobre sua vida e Veridiana, defender a existência de Veridiana como apenas uma personagem de novela, André alcança uma elaboração crítica causada pelo objeto álbum. É quando rememora os instantes que vivenciou junto a Veridiana e a Navarro e os compreende como parte da história social, não mais como apenas sua história pessoal. Em relação à casa, verificamos a manutenção da ordem, até mesmo por conta da presença de objetos valiosos, no entanto, certas manifestações externas ao espaço da sala e a dificuldade com objetos eletrônicos reforçam a inserção constante de André e Julia dentro dela. Após o diálogo anterior, André incorre em contradições ao apontar novamente que a história de/com Veridiana diz respeito apenas a ele e retoma o discurso inicial, pois ainda não lembra onde conheceu Julia, justificando a presença dela como uma digitadora enviada pela Mundial para auxiliá-lo na escrita da novela.

Nesse momento, André tenta utilizar o fax para entrar em contato com a empresa e esclarecer a não necessidade de uma auxiliar. Ocorre, porém, que o fax está quebrado e, sem a solução sobre o mistério da presença de Julia, essa permanece com André no espaço dramático da casa. As duas personagens a sós, sem possibilidade de contactar o ambiente externo para além do território da casa, sofrem as interrupções esporádicas do caseiro que as observa pela porta de vidro e sofrem a intervenção externa do álbum. O diálogo na segunda metade do texto teatral está centralizado não no processo de Julia convencer André de que as informações contidas no álbum são verdadeiras, porque ele as reconhece no instante em que Julia enuncia, mas de retraçar uma nova análise perante os fatos do passado. Ler criticamente um documento

não é tão somente examinar a veracidade e as modificações que sofreu ao longo do tempo, é também tratar das condições de produção.

Seja consciente ou inconscientemente, os documentos produzidos no percurso histórico conduzem o modo da sociedade compreender os monumentos e episódios. O que Julia faz, na contramão das estruturas de poder, é coletar "testemunhos suscetíveis de orientar a história num ou noutro sentido" (Le Goff, 1990, p. 111), desmontando o poder "sobre a memória futura" e a perpetuação de concepções unas e unilaterais da história social do país. Constrói-se assim outra possibilidade de memória futura com base nas visões de mundo de Veridiana e de Navarro e nas ações que realizaram em prol delas. Como Le Goff (1990, p. 111) acentua "nenhum documento é inocente", e Julia demonstra consciência disso, pois ela tenta persuadir André a fazer uso dessa perspectiva política de guerrilha na novela, de modo geral, a fazer uso do trabalho para comunicar o que ocorreu na história política recente do Brasil.

Torna-se uma insistência cíclica e manifesta um poder de Julia sobre o documento, o que resulta em instantes de credibilidade de André ao que lhe foi solicitado. Afinal, o sentido desse objeto álbum não está em preservar o passado; ele é reproduzido no tempo presente da fábula, logo, responde à necessidade desse tempo. Com isso, verifica-se no espaço da casa uma união entre as temporalidades induzida pelo objeto álbum. Georg Otte, ao esclarecer as Teses de Walter Benjamin (1994), retoma o termo *Eingedenken* pelo viés etimológico "do seu significado literal (*ein* = 'um' + *gedenken* = 'lembrar')" (Otte, 1996, p. 212) para, na sequência, complementar que nas Teses o termo alemão ganha uma conotação mais ampla, não de individualização, mas de soma, no caso, a união "de dois níveis temporais diferentes" (p. 212). O que Otte destaca da compreensão terminológica de *Eingedenken* é o significado específico do termo e a associação religiosa, pois "é o retorno cíclico dos dias de festa (ou dos dias santos) que faz com que presente e passado se *unam* em torno de *um* acontecimento" (p. 212).

Isso para apontar as acepções que carregam o termo traduzido que derivou na compreensão atual do termo benjaminiano de rememoração e também usado como reminiscência. O ato de rememorar se torna mais sólido à medida que se repete, e a cada novo dia o passado se encontra com o presente, sedimentando nele acontecimentos que favorecem o contínuo mecanismo de repetição. O espaço da casa vive nesse contínuo ao longo dos três dias de encontro entre Julia e André, sedimentando acontecimentos passados que André se recusava a perceber, porque, como discutido anteriormente, não é possível ao sujeito ter uma completa e única compreensão do passado, alguns instantes e fatos escapam ao sujeito. Nas colocações de Benjamin (1994, p. 224), "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como

ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo".

O objeto álbum adentra a casa e incide como memória involuntária em André, mas é na rememoração que essa personagem passa a ajustar e a interpretar os fatos passados mediante às necessidades do presente – a presença de Julia, as ordens da Mundial, os interesses e fracassos pessoais. Ele assume, assim como Julia assumira, o caráter de sujeito perante o documento; a herança do passado não está estática, ela pode ser revista, ampliada, reorganizada, é o que se verifica no desenvolvimento da personagem André. Diferente da memória involuntária, a rememoração ocorre porque o álbum, após apresentado uma vez, permanece no espaço da casa, está nas mãos de Julia, está sobre a mesa; a repetição se dá a cada retomada discursiva, a cada novo olhar para aquele objeto. Como nas cenas em que Julia faz a leitura do álbum e descreve as repartições que o constituem,

> A rememoração [...] abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a essas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (Gagnebin, 2006, p. 55, grifo da autora).

Entendemos que colocar Julia no mesmo espaço dramático, em embate com André, e com as possibilidades de saídas da casa barradas enseja a rememoração.

No entanto, o processo de André em lidar com a memória ganha um novo fator quando ele descobre a internação de Julia em um hospital psiquiátrico, além de descobrir que Julia mentiu a respeito de circunstâncias de sua vida pessoal. Assim, os relatos contidos e lidos do álbum expressam, para o leitor do texto teatral, inconsistência, isto é, adquirem a possibilidade de serem falsos também. A memória está em disputa para além do nível da fábula. E quem pode desfazer esse contexto de incerteza é André, em estrutura semelhante ao início da obra, por meio do enfrentamento. É quando Julia resolve esclarecer quais são as verdadeiras circunstâncias de seu passado:

> André A sua história... a minha história... cada um... eu... eu acho constrangedor essa coisa de...
> Julia ... Aí eu fui pra São Paulo pra estudar teatro, o vô vendeu a fazenda e foi comigo. Mas entrei numas diagonais e de surto em surto, de overdose em overdose, ele achou melhor me botar semi-interna no Parque Luz. Estou lá há um ano. Das coisas que eu te contei só quatro são verdade. EU GOSTO DE STRINDBERG, EU FIZ TEATRO COM ABUJAMRA, O MEU AVÔ SE CHAMA MESMO PÉRICLES E EU TENHO UM AMIGO IOGUE. MAS EU NUNCA ESTREEI, NUNCA VI UMA PLATEIA NA MINHA FRENTE. Pronto. Lavei a alma. Pode cuspir, xingar, me chamar até de

> biscate do André do estaleiro, que eu tô pouco me lixando. Se eu te falasse quem eu sou de verdade você nunca ia me receber (Castro, 2001, p. 50).

A longa fala de Julia expressa dois signos de lugares – São Paulo e Parque Luz – referentes ao passado. Porém, outros dois trechos são interessantes de destacar: o fato de ela mencionar que dentre todas as informações apresentadas apenas quatro são verdade, e nesta lista Julia não menciona o álbum sobre Veridiana; o segundo destaque está na afirmação dela de não ser recebida caso apresentasse a verdade desde o início. Cria-se uma atmosfera, nos instantes finais da dramaturgia, de relativização ao que antes havia sido enunciado, principalmente, em relação ao principal fato de desenvolvimento das ações: o objeto álbum que transporta André "de volta aos velhos tempos" (Benjamin, 1989, p. 106). Além de André duvidar recorrentemente sobre quem é Julia e como de fato obteve informações sobre seu passado, a própria Julia, ao expor a questão psiquiátrica, revela que mentiu, deixando em suspenso todas as informações apresentadas.

E, de fato, Julia nunca foi recebida na casa de praia, ela surge e permanece. Ela não esclarece desde o princípio da obra quem é e o que pretende com o encontro, apenas lança informações entrecortadas, dicas, que André tenta preencher. E, como demarcado em sua fala, acrescenta dentre elas falsas informações. Ao fim, a dúvida se instala na relação entre as duas personagens, expandindo tal ambientação ao leitor, o que nos faz questionar a intenção da autora ao condicionar um paralelo entre a dúvida que se instala no texto teatral e a dúvida, frente aos crimes cometidos durante a ditadura, que permeou parte da população brasileira. Em paralelo, a dúvida aparece e permanece tal qual a personagem Julia que a introduz.

Na última ameaça de Julia para sair da casa, pois novamente André não responde às solicitações dela, o movimento é interrompido pela procissão que passa do lado de fora da casa.

> *Ela vai sair, mas ele a detém. Ao fundo da varanda passam sombras de uma procissão com tochas, cantarolando uma ladainha de celebração do Ofício de Trevas*
> André Espera! Deixa passar a procissão do Ofício de Trevas!
> *Julia olha para fora da varanda, fascinada e perplexa. Ele vai até ela cambaleante*
> Julia ELES ESTÃO LEVANDO O ANDOR PRA PRAIA!
> André É um ritual... daqui. Em vez de acender a igreja eles... enchem... a praia... de tochas... (*Pausa. Trilha aumenta de volume.*) Vão passando... de casa em casa... e pedindo pra cada morador... acender uma vela. Vem... Vamos. Vamos... senão eles empacam e não saem mais daí (Castro, 2001, p. 59-60).

O ritual cristão faz Julia permanecer no espaço dramático, o máximo que avança junto a André é para o espaço de fundo da varanda, e os dois permanecem ali, integram a procissão. É sábado santo, segundo a liturgia católica, e o ato representa redenção, passa próximo à casa como símbolo de perdão ao que decorreu naquele espaço. O que restaria após a remissão, se as

dúvidas e as mentiras foram perdoadas, os insultos foram perdoados, a memória foi perdoada. São essas questões que pairam ao fim do texto, mas ao mesmo tempo se esclarece a desconstrução da história oficial por meio do fogo que paira sobre as tochas, "elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência. Reencontra-se, pois, o aspecto positivo da destruição" (Chevalier, 2015, p. 443). O fogo das tochas, das velas e da lareira, onde Julia lança a agenda, os originais da novela e o álbum de André, destrói, redime o passado e faz permanecer aquilo que pode ser rememorado.

Apesar de queimar esses objetos, Julia mantém o álbum sobre Veridiana guardado em sua mochila, um indício de permanência que se soma à evocação dos nomes de ex-militantes políticos, enunciados por Julia e André, durante a passagem da procissão. O texto teatral, portanto, expressa "a consciência de fazer explodir o continuum da história" (Benjamin, 1994, p. 230), toda essa reviravolta da memória dentro do espaço circunscrito da casa.

# 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estrutura espaço na construção da arte literária é fundamental, tornando-se, na perspectiva da teoria da literatura, um dos principais elementos a ser estudado. A cada gênero literário e a cada manifestação autoral, o modo de expressar os elementos espaciais se distingue; por isso, torna-se ampla a possibilidade teórica de abordar essa estrutura basilar. Em relação ao texto dramático, podemos afirmar que o espaço se instaura. Não é possível, no teatro moderno, obliterar essa indicação que funciona, primeiramente, na representação cênica. Ou seja, que está no texto dramático para marcar o lugar onde a cena ocorre, a ambientação, a disposição de objetos. Ainda que mais ou menos recorrentes, os elementos espaciais constituem, como vimos ao longo do estudo, a dramaturgia brasileira.

Ao estipular sobre teatro e espaço, Anne Ubersfeld (2005, p. 92) indica que as descrições de lugares tratam-se "de descrições funcionais, raramente poéticas, orientadas não para uma construção imaginária, mas para a prática da representação, isto é, da instauração no espaço". A autora reforça a função prática da dimensão espacial no texto dramático. No entanto, é rigoroso pontuar a não "construção imaginária" que a descrição do espaço resulta, pois, ainda que objetiva, algum pensamento mediado pela linguagem virá à tona. Ademais, sua obra *Para ler o teatro* é um estudo semiológico direcionado para a interpretação da obra dramática enquanto literatura, não enquanto representação cênica. Logo, ao percorrer noções como personagem, tempo, discurso e espaço, Ubersfeld proporciona um modo de compreender textualmente o gênero dramático, por isso, essas noções passam a ser vistas como possibilidade de construção imaginária.

O espaço no texto teatral, por sua característica plana e descritiva, possui localidades específicas; no caso, ele é exposto nas rubricas, por meio desse elemento, a espacialidade se revela. Por conta dessas considerações até então mencionadas, o estudo do espaço no drama pode se apresentar à margem, com poucas elaborações teóricas acerca dessa configuração, privilegiando, por outro lado, o espaço que se dimensiona no palco. E, se formos ampliar a consideração acerca das localidades específicas para expressão do espaço, isso condiciona um olhar restrito, isto é, se o espaço se revela somente nas rubricas, pergunta-se se existiria um desenvolvimento hábil e apto para um estudo acerca desse elemento que já se provou fundamental nos demais gêneros da literatura.

A respeito dessa suposta restrição do espaço no texto teatral, Ubersfeld expande essa dimensão no sentido de o estudioso e o leitor de texto dramático observarem, além das rubricas,

os diálogos proferidos pelas personagens. Com isso, a teórica defende que os elementos espaciais podem ser também percebidos e verificados nos discursos proferidos pelas personagens, ao que Ubersfeld denomina de didascálias internas. Logo, percorre-se integralmente o texto dramático para a construção do espaço, e esse passa a ser visto não como uma instância limitada, mas como uma possibilidade de construções, por meio de signos cênicos, tanto de espaços miméticos quanto de espaços diegéticos.

Tal configuração icônica dos signos pode ser facilmente atrelada à ideia de cópia/transposição dos espaços reais para o texto dramático e para a cena. O que se esclarece, por outro lado, é que os signos simbolizam a imagem das relações espaciais em sociedade. Ainda assim, mediante também a Roland Barthes (1996), trata-se de um estudo semiológico, que estuda a vida dos signos no seio da vida social. Por meio, portanto, das relações entre conceitos e imagem-acústicas, "o teatro constrói um espaço onde as estruturas se tornam significantes" (Ubersfeld, 2005, p. 100). É na confluência entre os espaços e, até mesmo, entre os objetos que possam constituir determinado espaço que os sentidos se estabelecem. Na tentativa de restringir um pouco mais a citação, podemos pontuar neste estudo que o texto teatral constrói espaços.

Nesse sentido, ao longo das análises, empregamos os termos "lugar cênico" e "espaço dramático" como sinônimos para abordar os campos semiolexicais dos espaços constituintes da obra de Consuelo de Castro. Por meio dessas noções desenvolvidas, respectivamente, por Ubersfeld (2005) e por Patrice Pavis (2008), verificamos as múltiplas capacidades de se olhar para as construções de espaço no texto teatral. E, por fim, darem suporte para entrevermos o modo como o espaço dramático é instalado na dramaturgia de Castro. Desde a leitura do compêndio de peças teatrais publicado em 1989, a disposição espacial e as alterações que apresenta ao longo da carreira autoral da dramaturga fomentaram o interesse em compreender o porquê de tais usos e, principalmente, como essa disposição dos elementos espaciais corroborava a construção de sentido ao drama.

Além disso, por compreendermos a expressão literária na perspectiva temática como condizente a um contexto social de produção, ler e entender a obra dramática de Consuelo de Castro é perceber a construção discursiva de fundamental viés político. Criticamente, como apontado ao longo do estudo, Castro é reconhecida como a mais política dentre a sua geração de 69 e não porque todas as relações sociais sejam políticas, mas, principalmente, por atrelar condutas de suas personagens e condutas de seus espaços a condições da política institucional e às estruturas de governo. Essa dimensão política – críticos a denominam até mesmo de combativa – que recai de sobremaneira sobre os temas abordados nos textos dramáticos

consuelinos dialoga ainda estruturalmente na ação das personagens, no tempo da fábula e na configuração do espaço.

É possível reforçarmos então, a partir das análises e em correlação ao que a própria autora menciona, o contexto social e político como pano de fundo para as obras de Castro, mas que não deixa de refletir na disposição formal delas. Por outro lado, apresentamos discordância quando a dramaturga, em continuidade à defesa do político como pano de fundo, busca se distanciar de uma leitura que a coloca como autora política. Em nossa perspectiva, e demonstramos isso ao longo do estudo, Consuelo de Castro é uma autora política ao não se desatrelar de seu contexto imediato de produção e ao engendrar em algumas de suas personagens discursos referentes a processos históricos e a condutas de governo. Soma-se a isso o comportamento de Castro enquanto sujeito, pessoa física, que se organizou ao longo da vida em coletivos e partidos políticos.

Essa referência sócio-histórica aproxima-se da construção do espaço dramático, entendendo a relevância dele, pois é onde a ação das personagens deve ocorrer. No mais, é onde os conflitos acontecem. Tais conflitos na dramaturgia consuelina se deflagram na universidade, no apartamento, na casa, seja no ambiente urbano ou rural, no escritório, na suíte, na sala do torturador, no circo, nas texturas rochosas e áridas, no cais, no palácio e na casa de praia. E revelam a intenção de acontecer nesses espaços, isto é, não são escolhas arbitrárias. Os espaços dramáticos se revelam potenciais construtores de sentido, claro, se devidamente marcados textualmente. E, em Consuelo de Castro, percebemos a preocupação em estruturar, ao menos isso aparece na redação das peças teatrais publicadas em livros, o cenário das ações junto à descrição das personagens.

Nesse sentido, quando lemos o texto *Caminho de volta*, por exemplo, e nos deparamos com a seguinte marcação de cenário: “sala de criação de uma agência de publicidade”, logo, uma das possibilidades de leitura é entender o conflito mediante circunstâncias de interesses trabalhistas. A intenção que se apresenta, operando ainda nesse mesmo exemplo, no decorrer da fábula, é, de fato, a de expor conjunturas de um ambiente publicitário. Existe, portanto, uma estrutura de conflito condizente à estrutura de espaço. O que Castro desfaz em um segundo momento, ou melhor, inverte. Apesar de as personagens colocadas no espaço circunscrito da agência revelarem interesses que soam pessoais, como a ascensão e o lucro, esse espaço não está imune às circunstâncias externas. Por esse viés, o que demarcamos ao longo da pesquisa é que os espaços dramáticos internos não são direcionados para os conflitos pessoais; inversamente, eles são empregados para deflagrarem conjunturas sociais e históricas que invadem espaços supostamente protegidos.

E o espaço se torna condizente não somente pelo fato de ter sido descrito nas rubricas iniciais. Percebe-se uma consciência simbólica (Guinsburg, 1988), no sentido de se formar uma combinação de signos que constroem a ideia de espaço onde as personagens irão agir. Quando analisamos *Caminho de volta*, o olhar interpretativo rompeu a estrutura basilar, como a configuração do espaço dividido por biombos, a disposição de mesas e as portas, para interpretar também a posição das máquinas de datilografia, os equipamentos fotográficos, os de luz. Um processo de entender esses signos como relevantes para o aspecto verossímil. Em *Semiologia do teatro* (1988), obra que esclareceu percursos e defesas no trato com os signos cênicos, Guinsburg defende o percurso de estudar tais ícones, primeiro pelo reconhecimento e depois, frente aos múltiplos sentidos significantes, saber isolá-los.

O ato de isolar os significantes ocorre mediante uma realidade sociocultural para, por fim, ancorarem-se aos significados verdadeiros. A máquina de datilografia posta em cima da mesa utilizada por Marisa enquanto trabalha na agência, dentre os significados de decoração e de diversas profissões como jornalista, professora, dentre outras, considerando a recorrência desse objeto nas casas e escritórios na década de 1970, assenta-se ao uso de jingles publicitários. Isso porque a máquina de escrever está próxima do objeto batedeira. Já esse segundo objeto, se antes ele poderia desempenhar o significado doméstico ou de um equipamento para conserto, a batedeira em *Caminho de volta* está posicionada em frente a uma câmera e luzes, o significado é de registro. Somados, afinal, máquina e batedeira implicam significado de divulgação; sentido que ampliamos, em articulação com os demais aspectos do espaço, para consumo.

Guinsburg (1988) fala em combinação, Ubersfeld (2005), em eixos de substituição/combinação, isto é, a construção argumentativa de análise do texto para o teatro é semelhante aos dois autores, o emprego da semiologia para agrupar significantes em articulação com o contexto sociocultural que se combinam e demarcam significados. Essa estrutura de isolamento e de combinação são fatores de composição da linguagem teatral e, especificamente, do espaço dramático. Termo que é usado por Anne Ubersfeld como uma junção da ideia de espaço cênico e de lugar cênico, o segundo sendo o termo que interessou para a pesquisa devido à expressão de materialidade textual. Apesar do princípio semelhante, a teórica francesa, por sua vez, aborda a composição do lugar cênico, atribuindo uma metodologia de análise mais específica ao signo cênico textual.

O modo como Ubersfeld estipula a delimitação dos campos semiolexicais é um método de isolamento, mas que os agrupa em três campos para o favorecimento de sentido. Assim, ao averiguarmos na obra de Castro a recorrência inversa no emprego de elementos espaciais circunscritos, de sentido privado, e estipularmos essa configuração como critério de interesse

central para o desenvolvimento da pesquisa, o levantamento lexical proposto pela autora francesa fundamentou teoricamente o destaque a esse relevante elemento do gênero dramático. Priorizamos, portanto, a análise de quatro dramaturgias cuja ação das personagens ocorre em um espaço restrito; o lugar cênico/espaço dramático cerceado por biombos, portas e janelas, como indicado nos textos.

Percebemos, no decorrer do levantamento lexical dos termos que tinham como referente um objeto concreto no mundo (Ubersfeld, 2005), a ampliação dos aspectos caracterizáveis para o estudo do espaço, pois não se trata tão somente de categorizar os termos "agência", "laboratório", "casa" e "hospício". Após isso, foi preciso verificar a recorrência de cada um dos termos. Já em relação ao segundo campo semiolexical, elencar as estruturas sintáticas de determinação e complemento de lugar, como na estrutura "fechar a porta", elas sinalizavam manutenção da personagem em um mesmo espaço, porém foi preciso distinguir em algumas das obras as determinações de "mobilidade" e de "imobilidade". O que não significou marcar as atitudes das personagens, ou seja, os verbos "entrar" e "sair", mas notar as indicações de espaços outros mencionados pelas personagens, enquanto elas estavam no lugar estipulado no cenário. Por exemplo, as conversas entre Marisa e Cabecinha "pelo biombo", termo que demarca cada personagem em uma parte do escritório; ou quando Marisa, ainda no escritório, faz menção a "lá em casa". Por outro lado, determinações de imobilidade reforçam o lugar da personagem, como "estar trancado aqui".

O terceiro campo tratou do espaço inscrito de modo imprevisto no código dos objetos. Eles funcionam não somente como uma moldura que reforça o sentido do lugar cênico, mas também como elemento de interação das personagens com eles. E tais gestos demarcam sentidos como a relevância, a valorização ou o desprezo, a indiferença pelo ambiente. Para personagens como Marisa, André e Bernardo, a interação com os objetos do espaço enfatiza os primeiros sentidos; para Cabecinha, Marta e Ordália, os segundos. Marisa se mostra como uma personagem que tenta cuidar do ambiente do escritório, ela preza, por exemplo, atenção aos equipamentos de trabalho. Em contraponto, Marta é construída como uma personagem atrelada ao doméstico, e o desprezo por tal espaço aparece na imposição da tesoura que direciona ao irmão para se defender, no bater da porta do quarto, também como proteção, e na direção que faz à porta da sala de casa, como tentativa de saída.

É por esse tratado de demarcação dos campos semiolexicais que verificamos a preponderância do espaço nos dramas de Consuelo de Castro. Mediante a demarcação semiológica, constatamos não apenas os espaços centrais onde as personagens são colocadas, mas os espaços secundários, que são mencionados em uma retomada de memória ou em uma

aproximação geográfica entre os lugares. Todo um arcabouço contabilizado em léxicos para defender a preponderância de espaços privados/circunscritos na dramaturgia de Castro, espaços onde as personagens supostamente estariam confortáveis, um espaço agradável, e protegidas. Mesmo que o espaço circunscrito apareça em outros textos teatrais da autora, dentre os quatro analisados, os espaços do escritório, da casa e da casa temporária se desvelam de uma tradição literária, filosófica e social – preceitos apontados ao longo da tese –, na qual o espaço privado é, prioritariamente, acolhedor.

Assim, demarcamos ao longo da análise dos quatro títulos a inter-relação entre o macrocosmo e o microcosmo. Os espaços, novamente, do escritório, da casa e da casa temporária não representam o sentido de abrigo; na verdade, o fato de eles estarem cerceados por uma dinâmica histórico-social de enfrentamentos faz com que os espaços dramáticos se distanciem daquela primeira noção de sentido e se aproximem do "barril de pólvora", como a própria Castro denominou. Por isso, os lugares representados nas obras estudadas expressam conflitos não restritos às subjetividades das personagens e aos desajustes familiares, mas somam-se a eles a prisão do filho em plena ditadura, a hierarquia de gênero, as desigualdades econômicas. Nesse acirramento do macrocosmo ao microcosmo dilatado, cada personagem responde de um modo às pressões internas.

Nossa defesa, atrelada a concepções teóricas sobre o drama moderno, é de que o microcosmo não perfaz um isolamento ao ambiente externo, ele é, portanto, indissociável do contexto onde o espaço dramático casa é construído – por esse motivo, o espaço doméstico e privado não mais estabelece sentido de conforto, proteção e abrigo. Além disso, o ambiente externo, baseado nas análises dos textos de Castro, não é uma construção passiva. A ideia de acirramento mencionado anteriormente visa ponderar no macrocosmo a atitude de aproveitar as brechas do microcosmo para adentrar. Essa percepção, marcamos na análise por meio dos movimentos de uma única personagem que adentra e sai do espaço central, do abrir e fechar de janelas e portas, do lugar cênico varanda ser marcado como perigoso e sujo. Sendo necessário retornar ao espaço da casa e dos olhares e sons externos que interrompem as resoluções internas.

O macrocosmo ronda e adentra os espaços circunscritos. Esses não estão imunes a essa configuração externa, mesmo que se tente, como expresso na personagem Galvão. O acirramento entre interior e exterior que leva à explosão é lido, de outro modo, por Sarrazac (1998, p. 38), como "a desconstrução do espaço interior". Para o teórico francês, essa deve ganhar uma dimensão que dá ao drama um caráter épico, ele então esclarece: "Quer dizer que a perturbação do espaço fechado da vida doméstica não é suficiente para dar ao drama um carácter épico. Será ainda preciso conceber uma dramaturgia em que o interior – a cena do

casal, da família – seja penetrada pelo exterior do espaço social". Em nosso estudo, não estabelecemos o processo de epicização do drama consuelino como Sarrazac postula ao drama moderno/contemporâneo; ainda que tenham sido apontadas estruturas épicas nas dramaturgias de Castro. Todavia, não é possível desatrelar a leitura apresentada por Sarrazac, a respeito do interior doméstico, da invasão que os espaços dramáticos internos sofrem.

No caso, ajustamos a leitura de Sarrazac aos espaços dramáticos mobilizados nas quatro obras analisadas. E o que, por fim, ocorre a partir desse desajuste do espaço interior, que não é mais homogêneo, mas que sofre, expressa, os percalços da invasão do espaço social. Ocorre, em nossa perspectiva, ao restringirmos o estudo às obras nas quais preponderaram espaços privados, a compreensão do político nesses espaços. Assim, para resumirmos as principais constatações apresentadas ao longo das análises, pontuamos o que há de político nas configurações do espaço dramático em Consuelo de Castro. A partir de concepções estruturais e temáticas.

Nesse sentido, após a segmentação do espaço nas produções dramáticas e a extensa análise semiológica dele, uma característica formal se mostrou recorrente em *Caminho de volta*, *O grande amor de nossas vidas*, *A cidade impossível de Pedro Santana* e *Only you*. E, pelo fato de se tratar de um aspecto temporal na disposição do texto teatral, não demos ênfase a ele nos capítulos anteriores. Porém, como o tempo é uma característica estrutural atrelada, muitas vezes, ao estudo do espaço, e mais, como essa especificidade temporal manifesta o critério político dos lugares cênicos privados nas quatro obras, resolvemos pontuar essa configuração comum: o flashback. Mas, em cada uma das quatro dramaturgias, aparece de modo diferente.

Em *Caminho de volta*, quem remete a um episódio anterior é Marisa em diálogo com Cabecinha. Ela manifesta seu passado discursivamente, contrapondo seu apartamento atual à sua antiga moradia: a casa dos pais. Equipara-se no nível de disposição e de qualidade dos móveis, mas também nas vivências expressas em cada um desses lugares. A retomada da memória coloca em questão outras espacialidades e faz menção à marca de gênero no ambiente trabalhista. A estrutura de flashback é conduzida por André em *Only you*. Essa característica aparece no instante em que lembra do primeiro encontro com Julia, ele descreve o episódio destacando lugares como Museu do personagem e Nova Iorque. A referência de André ao passado é completada por Julia, que faz a menção do apartamento de André. A menção ao apartamento faz com que ele complete a memória sobre o episódio em questão: o conflito no trabalho acerca da proibição em relatar fatos políticos na redação da novela.

Já nos dois textos teatrais que enquadramos pelo aspecto da instituição familiar, em *O grande amor de nossas vidas*, é Galvão, em momento nostálgico, que recupera uma ocorrência

passada. O patriarca da família relembra o acidente sofrido na fábrica onde trabalhou, deixando-o paraplégico. A crítica política construída nesse relato do tempo passado está na figura do chefe de Galvão à época, pois, enquanto empregado e vítima do acidente trabalhista, Galvão menciona a gratidão e a fidelidade ao dono da fábrica. Ao enunciar sobre esses momentos, Galvão intensifica a admiração pelo chefe, como aquele que tinha apenas um armazém, que virou uma oficina e depois uma indústria, relevante não apenas em São Paulo, mas no Brasil. Nessa construção da figura admirável por meio das menções aos lugares, o proletário se culpabiliza pelo acidente em detrimento do descaso trabalhista.

Por último, em *A cidade impossível de Pedro Santana*, a ação de flashback é suscitada por Pedro. Para marcar a memória que será enunciada nesse texto, mudam-se as cores e empregam-se praticáveis. Pedro relembra então quando ainda era casado com Berta e dividiam a sociedade de um escritório de arquitetura. Acontece, porém, um desajuste no projeto de reforma urbana, não esclarecido, que envolvia a necessidade de apagar os registros materiais documentados em papéis e livros. No episódio passado, Berta e Pedro tentam queimar esses documentos e também se esconder na então casa de Bernardo e Luísa, isso para se protegerem de uma suposta perseguição. O que não fica evidente, pois o diálogo entre as quatro personagens se torna desavença conjugal. Trata-se de uma retomada ao passado que, diferente das demais, não menciona outros lugares cênicos além da casa, mas, igualmente às demais, cita o caráter político, pois na sequência do diálogo entre Berta e Pedro, evidencia-se que os documentos apontavam as organizações políticas e ideológicas desse.

A situação entre as duas personagens alcança um nível de conflito, já no tempo presente, que faz Berta mencionar não querer mais "nem ouvir falar em política", pois essas experiências a levaram a ficar 30 dias "trancada, morrendo de frio, de fome e de medo" (Castro, 1978, p. 100). Apesar de essa situação não revelar desdobramentos detalhados em *A cidade impossível*, verificamos a menção de circunstâncias que se atrelam a condutas efetuadas no período do regime militar. E, como já perpassado ao longo do estudo, no que tange à temática, os quatro textos teatrais analisados se assemelham no sentido de colocar em questão as atrocidades cometidas pelo Estado, seja por meio de uma personagem presa, seja pelo contraste econômico, e os ideais que não foram realizados na busca por uma nova sociedade.

Uma tradição temática de Consuelo de Castro que, em nosso estudo, encerra-se por meio da expressão rememorativa desse período histórico em *Only you*. Uma temática advinda do contexto de produção de cada obra, considerando o político como pano de fundo. E uma tradição consuelina também estrutural, na qual o espaço externo/social tensiona e invade o espaço dramático interno.

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


**Publicações de Consuelo de Castro:**

CASTRO, Consuelo de. A boa mineira. Veja, 4 fev. 1976. In: VINCENZO, Elza Cunha Vincenzo de. **Um teatro da mulher:** dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. p. 150-151.

CASTRO, Consuelo de. **A cidade impossível de Pedro Santana**. São Paulo: Editora Vanguarda, 1978.

CASTRO, Consuelo de. **À prova de fogo**. São Paulo: HUCITEC, 1997.

CASTRO, Consuelo de. **A última greve**. São Paulo: Martins, 1963.

CASTRO, Consuelo de. **Consuelo de Castro**. Entrevista concedida a Daisy Perelmutter e Luiz Francisco Carvalho. Projeto Memória Oral. Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, p. 1-53, 2006.

CASTRO, Consuelo de. Jogo jogado – capítulo inédito da primeira novela em prosa da autora. **Insight Inteligência**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 125-134, 3º trimestre, 2006. Disponível em: https://inteligencia.insightnet.com.br/edicoes/. Acesso em: 4 abr. 2024.

CASTRO, Consuelo de. O anjo da manhã. **Insight Inteligência**, Rio de Janeiro, n. 54, p. 142-144, jul./ago./set., 2011. Disponível em: https://inteligencia.insightnet.com.br/edicoes/. Acesso em: 4 abr. 2024.

CASTRO, Consuelo de. **O grande amor de nossas vidas**. São Paulo: Secretaria Estadual de Cultura, comissão teatro São Paulo, 1981.

CASTRO, Consuelo de. **Três histórias de amor e fúria**. São Paulo: Giostri Editora, 2014.

CASTRO, Consuelo de. Um bloco de sulfite. In: CASTRO, Consuelo de. **Urgência e ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria do Estado da Cultura, 1989.

CASTRO, Consuelo de. Urdimentos, 2006. In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; CARVALHO, Ana Maria de B. (org.). **A mulher e o teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Editora Hucitec; Brasília, DF: CAPES, 2008. p. 379-393.

CASTRO, Consuelo de. **Urgência e ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria do Estado da Cultura, 1989.

**Referência geral:**

ABREU, Kil. Peça faz balanço afetivo de gerações. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 mar. 2001. n.p. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1703200104.htm. Acesso em: 27 mai. 2025.

ALMEIDA, Guilherme de. Eco ao longo dos meus passos – poesia e juventude. In: CASTRO, Consuelo de. **A última greve**. São Paulo: Martins, 1963. Orelha do livro.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A falência**. São Paulo: Martin Claret, 2019.

ALVES, Ivia. **Interfaces**: ensaios críticos sobre escritoras. Ilhéus, BA: Editus, 2005.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. Consuelo de Castro: uma obscura paixão pelo teatro. In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; CARVALHO, Ana Maria de B. (org.). **A mulher e o teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Editora Hucitec; Brasília, DF: CAPES, 2008. p. 365-378.

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

ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ANDRADE, Mário de. **O movimento modernista**. Rio de Janeiro: Edição da Casa do estudante do Brasil, 1942.

ANDRADE, Marta Mega de. **A "Vida Comum"**: Espaço e Cotidiano nas representações Urbanas da Atenas Clássica. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, p. 270. 2000.

ANDRADE, Valéria. Apresentação/ Maria Ribeiro: escrever o Brasil, fundar a dramaturgia de autoria de mulheres. In: RIBEIRO, Maria. **Cancros sociais**: o drama original em cinco atos. Apresentação, bibliografias e atualização de Valéria Andrade. Brasília: Senado Federal, 2021, p. 7-43.

ANDRADE, Welington. O teatro da marginalidade e da contracultura. In: FARIA, João R. (dir.). **História do teatro brasileiro, volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013. p. 239-257.

ARANTES, Mariana de O.; LIMA, Daniela. Da falência do eu à falência do mundo: um olhar para além das quatro paredes em Fala baixo, senão eu grito e em À flor da pele. In: FERREIRA, R.; ROSELL, M. **História, teatro e mulheres**: lugares e experiências femininas no teatro brasileiro.

ARANTES, Mariana de O. **Dramaturgia brasileira contemporânea**: um olhar sobre a alteridade nas personagens de Por Elise, Amores Surdos e Vaga Carne, de Grace Passô. 2020. 126 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

ARAP, Fauzi. A santidade de José Vicente. In: VICENTE, José. **O teatro de José Vicente**: primeiras obras. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. p. 15-24.

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

AUTRAN, Paulo. A liberdade de Paulo Autran. In: RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr. **Liberdade, liberdade**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997.

AZEVEDO, Desirée. DOI-Codi/SP. **Memorial da resistência de São Paulo**. Disponível em: <https://memorialdaresistenciasp.org.br/lugares/destacamento-de-operacoes-internas-do-centro-de-operacoes-para-a-defesa-interna-doi-codi-sp/>. Acesso em 08 mai. 2025.

AZEVEDO, Josefina Álvares de. **A mulher moderna**: trabalhos de propaganda. Josefina Álvares de Azevedo; apresentação Maria Helena de Almeida Freitas, Mônica Almeida Rizzo Soares; apresentação à coleção Ilana Trombka. 2. ed. rev. Brasília: Senado Federal, 2019.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-354.

BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação na história do realismo. In: Bakhtin, M. **A estética da criação verbal**. São Paulo: Martins fontes, 1997. p. 221-277.

BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. **Revista Sociedade e Estado**, v. 29, n. 2, p. 449-469, 2014. Recuperado de https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5897. Acesso em: 5 abr. 2024.

BARROS, Alcides João de. A situação social de mulher no teatro de Consuelo de Castro e Leilah Assunção. **Latin American Theatre Review**, Lawrence/EUA, v. 9, n. 2, p. 13-20, Spring 1976.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Tradução de Izidoro Blinkstein. São Paulo: Cultrix, 2001.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. Semântica do objeto. In: BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 171-180.

BECKETT, Samuel. **Fim de Partida**. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.

BETTI, Maria Sílvia. O teatro de resistência. In: FARIA, João R. (dir.). **História do teatro brasileiro, volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013. p. 194-215.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149.

BERNSTEIN, Ana; JUNQUEIRA, Christine. A crítica teatral moderna. In: **História do teatro brasileiro, volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. J. Guinsburg e João

Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013. p. 161-174.

BLAY, Eva A. Um caminho ainda em construção: a igualdade de oportunidades para as mulheres. **Revista USP**, São Paulo, n. 49, p. 82-97, 2001. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32909. Acesso em: 3 abr. 2024.

BOMFIM, Daniela. Os melhores, segundo José Renato. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1987. Caderno B, p. 8.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço, literatura e cinema**. Organização de Sidney Barbosa, Ozíris Borges Filho. São Paulo: Todas as Musas, 2014.

BOSI, Alfredo. **Histórica concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOURDIEU, Pierre. A casa kabyle ou o mundo às avessas. **Cadernos de Campo (São Paulo - 1991)**, São Paulo, Brasil, v. 8, n. 8, p. 147–159, 1999. Disponível em: https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52774. Acesso em: 27 mai. 2025.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, Mg: Fapemig, 2013.

BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Decreta a intervenção nos estados e municípios. **Diário Oficial da União**: Brasília, DF, 1968. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 5 abr. 2024.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório / **Comissão Nacional da Verdade**. – Recurso eletrônico. – Brasília: CNV, 2014. 976 p.

BRASIL. Ministério da Justiça. Arquivo Nacional. **Serviço de Censura de Diversões Públicas Turma de Censura de Teatros e Congêneres**. Brasília – DF, 1968.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro, de Anchieta a Nelson Rodrigues**, Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE 1996.

CÂMARA, Isabel. **As moças**: o beijo final. Rio de Janeiro: versão pdf online, 1967.

CAMPOS, Cidinha. Numeradas. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, n. 15020, 15 dez. 1978. p. 9.

CAMPOS, Geir. Várias. **Última hora**, Rio de Janeiro, n. 01233, 14 ago. 1963. p. 8.

CANDIDO, Antonio. À flor da pele, 1988. In: CASTRO, Consuelo. **Urgência e ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria do Estado da Cultura, 1989. p. 524-526.

CANDIDO, Antonio. Vereda da salvação. In: **Marta, a árvore e o relógio**. In: ANDRADE, Jorge. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 630-633.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CASIMIRO, Ana Palmira, B. S. Barroco. In: LOMBARDI, J. C.; SAVIANI, D.; NASCIMENTO, M. I. M. (org.). **Navegando pela história da educação brasileira**. Campinas, SP: Graf. FE: HISTEDBR, 2006.

CENSURA proibiu peças de teatro. **Jornal A Cidade**, Santa Catarina, ano 1, n. 97, p. 1, 23 out. 1968.

CETRA FILHO, José. **O palco paulistano de golpe a golpe (1964-2016)**. São Paulo: Giostri Editora, 2017.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números) Jean Chevalier, Alain Gheerbrant [et al.] tradução Vera da Costa e Silva [et al.] – 27º ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COSTA, Iná C. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CUNHA, Aguinaldo R. Only you busca os ideais perdidos nos duros anos 70. **Teatro**, s.d.

DELMANTO, Ivan. O teatro do mundo como assembleia congelada – A prova de fogo de maio de 1968 no Brasil. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 27, p. 60-72, jan./abr. 2019.

DEL RIOS, Jefferson. **Crítica teatral volume I**. São Paulo: Impressão Oficial, 2010.

DEL RIOS, Jefferson. O grande amor dos que já perderam quase tudo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 de out. de 1978. Ilustrada.

DEPOIS de Plínio Marcos, os novos autores. Com eles, a visão da realidade do dia a dia, no teatro. **Jornal Cidade de Santos**, Santos/SP, 28 dez. 1969. 2º cad, p. 5.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução, apresentação e notas de L. F. Franklin Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DIDEROT, Denis. **O filho natural ou as provações da virtude**. Lisboa: Centro de Documentação e Investigação Teatral, 1996.

DIDEROT, Denis. **O pai de família de Diderot** [livro eletrônico]: uma versão portuguesa do Século XVIII. Coordenação Sérgio de Carvalho. São Paulo: Teatro da Universidade de São Paulo TUSP, 2020.

DUARTE, Constância Lima; ASSIS, E. de; BEZERRA Kátia da C. (org.). **Gênero e representação na literatura brasileira**: ensaios. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras Estudos Literários: UFMG, 2002.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo: uma história a ser contada. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Angela Arruda... [et al.]; organização Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 24-47.

DUARTE, Constância Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil**: século XIX: dicionário ilustrado. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

DUARTE, Constância Lima. **Memorial do memoricídio**: escritoras esquecidas pela história: volume I. Belo Horizonte: Editora Luas, 2022.

DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis. **Literafro**: o portal da literatura afro-brasileira, 2023. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/322-maria-firmina-dos-reis>. Acesso em: 15 fev. 2023.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2018.

FARIA, João Roberto. (dir.). **História do teatro brasileiro, volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013.

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FARIA, João Roberto. O teatro realista. In: FARIA, João Roberto. (dir.). **História do teatro brasileiro, volume 1:** das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2012.

FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil**: 1855-1865. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo, acumulação primitiva. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

FREITAS, Eliane B. de. **Releituras da tragédia e do trágico em textos dramáticos brasileiros contemporâneos**. 2015. 249 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

FREITAS, Geraldo H. L. de. O papel da "memória involuntária" em Walter Benjamin para o historiador. **Revista Labirinto**, Rondônia, UFR, ano XV, v. 23, p. 157-171, jul.-dez., 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARCIA, Silvana. A dramaturgia dos anos de 1980/1990. In: **História do teatro brasileiro, volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013. p. 301-331.

GRIMALDI, Eduardo. Consuelo leva ao teatro a violência da sociedade. **O Fluminense**, Rio de Janeiro, 23 fev. 1976. p. 25.

GRAÇA, Eduardo. No palco dos desaparecidos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ed. 00202, 27 out. 1998. B, p. 2.

GTNMSP. Grupo Tortura Nunca Mais, 2024. Conteúdo histórico sobre o movimento civil. Disponível em: < https://torturanuncamais.com.br/>. Acesso em: 08 mai. 2025.

GUARNIERI, Gianfrancesco. A respeito de Consuelo de Castro. In: CASTRO, Consuelo de. **A cidade impossível de Pedro Santana**. São Paulo: Editora Vanguarda, 1978. p. 5-7.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

GUIMARÃES, Carmelinda. Teatro experimental, dança e humor no programa da capital. **Jornal A Tribuna**, São Paulo, 16 out. 1993. Artes, p. C7.

GUINSBURG, J.; FARIA, João R.; LIMA, Mariangela A. de (org.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Sesc São Paulo, 2006.

GUINSBURG, J. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GUMIERI, Julia. Deops/SP. In: **Memorial da resistência de São Paulo**. Disponível em: <https://memorialdaresistenciasp.org.br/lugares/deops-sp/>. Acesso em: 08 mai. 2025.

GUZIK, Alberto. A dramaturgia moderna. In: **História do teatro brasileiro, volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013. p. 117-143.

GUZIK, Alberto. Consuelo e o Caminho. **Jornal Última Hora**. São Paulo, 04 nov. 1974. As críticas/ teatro. n.p. Disponível em: https://atom.funarte.gov.br/index.php/image-05-124. Acesso em: 15 ago. 2025.

HABERT. Nadine. **A década de 70**: o apogeu e crise da ditadura militar brasileira / ___. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

HAHNER, June E. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas**: 1850-1937. Tradução de Maria Thereza P. de Almeida. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HILST, Hilda. **Teatro reunido (1967-1969)**. Organização do volume Edson Costa Duarte, 2000. Disponível em: https://pt.scribd.com/doc/125298719/Teatro-Reunido-Hilda-Hilst-pdf. Acesso em: 27 mai. 2025.

IPEA – INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Para onde vai a estrutura industrial brasileira?** Rio de Janeiro: Ipea, 1998.

KATO, Gisele. Um esboço do futuro. **Revista Bravo**! São Paulo, n. 42, ano 4, p. 109-113, mar. 2001.

KONDER, Leandro. A competência da dramaturga. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, n. 12514, 15 mai. 1990. Tribuna Bis, p. 1.

LAURINDO-TEODORESCU, Lindinalva. **História da aids no Brasil, v.2**: a sociedade civil se organiza pela luta contra a aids. Brasília: Ministério de Saúde/Secretaria de Vigilância em Saúde/Departamento de DST, 2015.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

LOPES, Alvaro A. À margem dos livros. **A Tribuna**, São Paulo, n. 00158, 29 set. 1963. Terceiro Caderno, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931&pagfis=2111. Acesso em: 29 jul. 2025.

LUIZ, Macksen. Consuelo de Castro desiste dos concursos. A censura não. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 00209, 3 nov. 1976. Caderno B, p. 10. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=%22Consuelo%20de%20Castro%20desiste%20dos%20concursos%22&pagfis=83346. Acesso em: 29 jul. 2025.

LUIZ, Macksen. O caminho desesperado. **Jornal Opinião**, Rio de Janeiro, 18 abr. 1975. Teatro, p. 20. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=123307&pasta=ano%20197&pesq=%22O%20caminho%20desesperado%22&pagfis=2907. Acesso em: 29 jul. 2025.

MACARINI, José Pedro. A política econômica do governo Médici: 1970-1973. **Nova Economia**, Belo Horizonte/MG, v. 15, n. 3, dez. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/neco/a/CDqqSX6QKhCbgbJBkPQQ55B/?lang=pt>. Acesso em: 11 mar. 2025.

MAGALDI, Sábato. A grande força do nosso teatro. Jornal da Tarde, São Paulo, 26 ago. 1969. In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **Nova dramaturgia**: anos 60, anos 2000. Rio de Janeiro: Quartet/UNIRIO; Brasília, DF: PRODOC/CAPES, 2005. p. 13 e 28.

MAGALDI, Sábato. **Amor ao teatro**: Sábato Magaldi. Organização de Edla van Steen. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 1997.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: ASSUNÇÃO, Leilah. **Da fala ao grito**. São Paulo: Ed. Símbolo, 1977. p. 11-19.

MAGALDI, Sábato. Um documento exemplar. In: CASTRO, Consuelo. **À prova de fogo**. São Paulo: HUCITEC, 1977. p. IX-XI.

MAGIOLO, Luciana. O existencialismo político em *Vermouth*. In: LABAKI, Aimar. **Vermouth**. São Paulo: CCSP, 2004.

MARCOS, Plínio. **Dois perdidos numa noite suja**. Versão online, s.d. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vestibular/Vest2013_1/Editais/DOIS_PERDIDOS.pdf. Acesso em 27 mai. 2025.

MATE, Alexandre. **O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MATOS, Ivan Delmanto F. A dialética em estado de exceção: alegorias da ditadura civil-militar em *À flor da pele*, de Consuelo de Castro. **Diacrítica**: Revista do Centro de Estudos Humanísticos, Minho/Portugal, v. 34, n. 2, p. 221-235, 2020.

MICHALSKI, Yan. A nossa maioria silenciosa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 jan. 1979. Caderno B, p. 2.

MICHALSKI, Yan. Consuelo de Castro: sempre urgente. Sem rupturas. In: CASTRO, Consuelo de. **Urgência e ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

MICHALSKI, Yan. Dois talentos à flor da pele. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 00032, 16 mai. 1972. Caderno B, p. 2. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=%22o%20conflito%20tem%22%20%22consuelo%20de%20castro%22&pagfis=235327. Acesso em: 07 ago. 2025.

MICHALSKI, Yan. Momentos finais de uma bela temporada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 00235, 29 set. 1978. Caderno B, p. 10.

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

MICHALSKI, Yan. Os caminhos da publicidade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 00359, 6 abr. 1975a. Caderno B, p. 7.

MICHALSKI, Yan. Os fabricantes de consumo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 00007, 15 abr. 1975b. Caderno B, p. 2.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985a.

MICHALSKI, Yan. Teatro à flor da pele. **Catálogo de divulgação da peça Louco circo do desejo**. São Paulo, 1985b.

MIRANDA, Cássia F. **A Repressão e seu impacto em dramaturgias femininas**: análise dos processos de censura em Obras de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção. 2019. 151 f. Tese

(Doutorado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

MIRANDA, Danilo S de. Apresentação. In: MAGALDI, Sábato. **Amor ao teatro**: Sábato Magaldi. Organização de Edla van Steen. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014. p. 6-7.

MORENO, Fernanda da Silva. **Consuelo de Castro e a representação do feminino em sua dramaturgia**. 2013. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

MOSTAÇO, Eldécio. **Teatro e política, Arena Oficina e Opinião**. São Paulo: Annablume, 2016.

MUNIZ, Lauro C. Consuelo de Castro: afirmação da dramaturgia feminina. In: CASTRO, Consuelo. **Três histórias de amor e fúria**, São Paulo: Giostri Editora, 2014. p. 11-14.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Angela Arruda... [et al.]; organização Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 258-263.

NÉSPOLI, Beth. Um estranho encontro para resgatar duas vidas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 8 mar. 2001. Caderno 2, p. D5.

NETTO, David Antonio de C. **"Nossos comerciais por favor!"**: ditadura militar e propaganda no Brasil. 2018. 250 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**. Tradução Vera Pereira. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 443- 461.

OLIVEIRA, Vanessa R. de. **Desigualdade social e redemocratização no Brasil**: o debate sobre a distribuição de renda e a crise do regime militar (1964-1980). 2018. 179 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

ORSINI, Maria Stella. **Maria Angélica Ribeiro**: uma dramaturga singular no Brasil do século XIX. Revista Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 29, p. 75-82, 1988.

O SONHO impossível de uma família. Folha de São Paulo, São Paulo, 18 de out. de 1978. Ilustrada.

OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. **Revistas de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte, v. 4, p. 211-223, out. 1996.

PACE, Eliana. **Leilah Assumpção**: a consciência da mulher. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

PALLOTTINI, Renata. **Teatro completo**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. **Realismo e realidade na literatura**: um modo de ver o Brasil. São Paulo: Alameda, 2018.

PERES, Roberto. Teatro. **Jornal Cidade de Santos**, Santos/SP, 23 nov. 1969. 2º cad, p. 5.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**; tradução Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução: Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

PINTO, José N. Consuelo de Castro e seu "Louco circo da paixão". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 00007, 15 abr. 1986. Caderno B, p. 4.

PONTES JR., Geraldo. **Dramaturgia brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. As provas de fogo, 1976. In: CASTRO, Consuelo de. **Urgência e ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria do Estado da Cultura, 1989. p. 517-519.

PRADO, Décio de Almeida. Dignidade e indignidade. In: CASTRO, Consuelo de. **O grande amor de nossas vidas**. São Paulo: Secretaria Estadual de Cultura, comissão teatro São Paulo, 1981. p. 15-16.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**: 1930- 1980. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RAHAL, Carlos. **Jorge Andrade**: um dramaturgo no espaço-tempo. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RAMIL, Vitor. **A ilusão da casa**. Buenos Aires: Satolep Music: 2000. (4:10 min.).

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Estabelecimento do texto e introdução de Maria Helena Pereira Toledo Machado; cronologia de Flávio dos Santos Gomes. São Paulo: Penguim Classics Companhia das Letras, 2018.

REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil**: repressão e pretensão de legitimidade: 1964-1984 [livro eletrônico]. Londrina: Eduel, 2013.

RIBEIRO, Maria. **Cancros sociais**: o drama original em cinco atos. Apresentação, bibliografias e atualização de Valéria Andrade. Brasília: Senado Federal, 2021.

RODRIGUES, Victor M. M. **Caminho de volta (1974) de Consuelo de Castro**: os setores médios em tempos de crise. 2006. 73 f. Monografia (Bacharelado) – Curso de Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro**: aulas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Publifolha, 2009.

ROSENFELD, Anatol. O teatro de Hilda Hilst. **Suplemento literário**, São Paulo, ano 13, n. 612, 25 jan. 1969, p. 6.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**, 1880-1980. Tradução e apresentação, Yan Michalski. 2º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RUSSEL-WOOD, Anthony John R. A dinâmica da presença brasileira no Índico e no Oriente. Séculos XVI-XIX. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 9-40, jul./dez. 2001. Disponível: <https://revistatopoi.org/site/topoi3/>. Acesso em: 8 mai. 2025.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SANTANA, Esther M. A Ofélia incendiária: recursos metateatrais em À flor da pele, de Consuelo de Castro. **Travessias Interativas**, São Cristovão, v. 8, n. 16, p. 506-519, 2018.

SANTOS, Mario Vitor. Aids rouba força do 'Livro de Jó'. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 mar. 1995. +Mais, n.p.

SANTOS, Valmir. Consuelo assume 'love story' em 'Only you'. **Teatro**, s.d.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**: escritas dramáticas contemporâneas. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Versão digital, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltès. Tradução Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Organização e tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Na literatura, mulheres que reescrevem a nação. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Angela Arruda... [et al.]; organização Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 65-79.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

SILVA, Armando Sergio da. **Oficina**: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SILVA, Joasey P. A. de; CARMO, Valter M. do; RAMOS, Giovana B. J. R. As quatro ondas do feminismo: lutas e conquistas. **Revista de Direitos Humanos em perspectiva**, v.7, n.1, p. 101-122, jan/jun. 2021.

SILVA, Renato C. da.; ARAÚJO, Orlando Luiz de. O drama mítico-expressionista de Consuelo de Castro: uma análise de Marcha a Ré (1986). **Revista Investigações**, v. 33, n. 1, p. 1-27, 2020.

SILVA, Renato C. da. Silenciamento, grito e ruptura: o teatro de Consuelo de Castro. In: ARAÚJO, Maria da C. P.; LIMA, Antônia R. P. (org.). **A literatura de autoria feminina em questão**. Alagoinhas: Bordô-Grená, 2019. p. 143-161.

SIMÕES, Giuliana. **Veto ao modernismo no teatro brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2017.

SOUTO-MAIOR, Valéria A. **Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 4. ed. Recife/PB: Ed. Universitária da UFPE, 1996.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês** [século XVIII]. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880-1950). Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TOLEDO, Paulo V. B. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964:** reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal. 2018. 191 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

TROTTA, Rosyane. O Teatro e o Estado. In: **História do teatro brasileiro, volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013. p. 466- 485.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução de Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VEREDA da Salvação. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/181880-vereda-da-salvacao>. Acesso em: 12 de maio de 2025. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

VICENTE, José. **O teatro de José Vicente**: primeiras obras. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2010.

VINCENZO, Elza Cunha Vincenzo de. **Um teatro da mulher:** dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

WASILEWSKI, Luís F. **A receita do sucesso do dramaturgo no Teatro Besteirol**: o estudo da comicidade na obra dramatúrgica de Mauro Rasi entre os anos de 1978 e 1985. 2015. 188 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ZANOTTO, Ilka. A cidade impossível de Pedro Santana, 1975. In: CASTRO, Consuelo de. **Urgência e ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria do Estado da Cultura, 1989. p. 565-567.

ZANOTTO, Ilka. Prefácio. In: CASTRO, Consuelo de. **A cidade impossível de Pedro Santana**. São Paulo: Editora Vanguarda, 1978. p. 9-11.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.

## APÊNDICE A – TEXTOS TEATRAIS ESCRITOS POR CONSUELO DE CASTRO

*Peças não publicadas e pertencentes ao acervo pessoal de Consuelo de Castro.

| Título | Publicações | Montagens |
|---|---|---|
| *À prova de fogo* (Invasão dos bárbaros) - 1968 | Ano de 1977 pela editora Hucitec.<br>Ano de 1989 pela editora Perspectiva. | Em 1993, direção de Aimar Labaki. Centro Universitário Maria Antonia em São Paulo;<br>Em 1997, direção de Abílio Tavares. Centro Universitário Maria Antonia em São Paulo. |
| *À flor da pele* - 1969 | Ano de 1989 pela editora Perspectiva. | Em 1969, direção de Flávio Rangel. Teatro Paiol em São Paulo;<br>Em 1971, direção de Jorge Dória. Teatro Santa Rosa no Rio de Janeiro;<br>Em 1976, direção de Roberto Lage. Teatro São Pedro em São Paulo;<br>Em 1979, direção de Álvaro Guimarães. Teatro Gil Vicente em São Paulo. |
| *O porco ensanguentado* - 1972[90] | Ano de 1978 pela editora Vanguarda. | Em 1975, direção de Silnei Siqueira. Teatro Paiol em São Paulo;<br>Em 1976, direção de Carlos Murtinho. Teatro Gláucio Gil no Rio de Janeiro. |
| *Caminho de volta* - 1974 | Ano de 1976 na Revista de Teatro, edição março-abril de 1976;<br>Ano de 1989 pela editora Perspectiva. | Em 1974, direção de Fernando Peixoto. Teatro Aliança Francesa em São Paulo;<br>Em 1975, direção de Mário Masetti. Teatro de Arena Porto Alegre/RS;<br>Em 1975, direção de Fernando Peixoto. Teatro João Caetano no Rio de Janeiro. |
| *A cidade impossível de Pedro Santana* - 1975 | Ano de 1978 pela editora Vanguarda. | Em 1979, direção de Dirceu de Mattos. Teatro do Conservatório no Rio de Janeiro. |
| *O crucificado** - 1976 | | |

[90] No acervo pessoal de Consuelo de Castro, esse texto está indicado com o ano de 1971.

| | | |
|---|---|---|
| *O grande amor de nossas vidas* - 1978 | Ano de 1981 pela Imprensa oficial do estado s/a;<br>Ano de 1989 pela editora Perspectiva. | Em 1978, direção de Gianni Ratto. Teatro Paiol em São Paulo;<br>Em 1979, direção Bibi Ferreira. Teatro Carlos Gomes no Rio de Janeiro;<br>Em 2002, trabalho de conclusão de curso, UFBA. |
| *A corrente* - 1981<br>Texto em colaboração com Lauro César Muniz e Jorge Andrade | | Em 1981, direção de Luis de Lima. Teatro SENAC no Rio de Janeiro. |
| *Ao sol do novo mundo* - 1982 | | Em 1986, direção de Jandyra Martini. Teatro Brasileiro de Comédia em São Paulo. |
| *Louco circo do desejo* - 1983 | Ano de 1989 pela editora Perspectiva. | Em 1985, direção de Vladimir Capella. Teatro Macksound Plaza em São Paulo e Centro Cultural São Paulo;<br>Em 1986, direção de Marcos Paulo. Teatro da Praia no Rio de Janeiro. |
| *Nu de meia preta*[91] - 1984 | | |
| *Script-Tease* - 1985 | Ano de 1989 pela editora Perspectiva. | |
| *Mel de pedra* - 1985 | Ano de 2014, *Três histórias de amor e fúria*, pela editora Giostri. | |
| *Marcha a ré* - 1986 | Ano de 1989 pela editora Perspectiva. | |
| *Uma caixa de outras coisas* – 1986<br>Texto em colaboração com Antônio Abujamra. | | Em 1986, direção de Antônio Abujamra. Teatro Brasileiro de Comédia em São Paulo. |
| *Aviso prévio* – 1985/86 | Ano de 1989 pela editora Perspectiva. | Em 1987, direção de Francisco Medeiros. Teatro Paiol em São Paulo.<br>Em 2021, direção de Clara Carvalho. Com sessões no Viga Espaço Cênico em São Paulo e também online.<br>Em 2023, direção de Pâmy Rodrigues. Teatro de Contêiner em São Paulo. |
| *Hair* - 1987 | | Em 1987, direção de Antônio Abujamra. Teatro Jardel Filho em São Paulo. |

[91] Peça mencionada por Consuelo de Castro na entrevista à Ana Lúcia Vieira de Andrade (2008).

| | | |
|---|---|---|
| | | Adaptação de Consuelo de Castro. |
| *Andréa ou Twist again** – (sem data) | | |
| *Almerinda, Almerinda!*[92] – (sem data) | | Monólogo encenado no show de música e teatro intitulado *Rever II*, em 1986, direção de Myriam Muniz. Teatro Funarte em São Paulo. Obs.: o espetáculo é uma colagem de poemas, de trechos de música e de textos em prosa de diversos autores brasileiros. |
| *Antes tarde do que nunca* – (sem data) | | Performance com textos baseados na poesia de Oswald de Andrade e leitura do texto de Consuelo de Castro. Encenado em 1987, direção de Myriam Muniz. Centro Cultural São Paulo. |
| *Estrebucha baby* – (sem data) | | Colagem de textos de Consuelo de Castro, Torquato Neto, Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Cacilda Becker, entre outros. Encenada em 1987, direção de Zebba Dal Farra. Espaço off em São Paulo;<br>Em 1988, direção de Zebba Dal Farra. Centro Cultural Candido Mendes no Rio de Janeiro. |
| *Francisca Telles ou Força Total** - 1987 | | |
| *O kotô* - 1987 | | Performance encenada em 1987, direção de Cherry Taketani e André Fonseca. Teatro Espaço off em São Paulo. |
| *Ponto limite* - 1989 | | Em 1989, encenação teatral concebida na junção de diferentes textos das seguintes autoras: Clarice |

[92] Texto teatral não publicado. Um datiloscrito pertence ao acervo Consuelo de Castro da Biblioteca Jenny K. Segall, Museu Lasar Segall/SP.

| | | |
|---|---|---|
| | | Lispector, Marguerite Dura, Ana Cristina César, Consuelo de Castro, Marta Medeiros e Silvia Plath. Direção de Paulo José, no Teatro Cândido Mendes no Rio de Janeiro. |
| *Paixões provisórias** - 1990 | | |
| *Armagedon* - 1993 | | |
| *Ou vai ou racha** - 1993 | | |
| *Amiga secreta**[93] - 1994 | | |
| *Memórias do Mar Aberto: Medeia conta sua história* - 1997 | Ano de 2014, *Três histórias de amor e fúria*, pela editora Giostri. | Em 2004, direção de Regina Galdino. Teatro da Caixa em Brasília e no Teatro Sérgio Cardoso em São Paulo;<br>Em 2020, direção de Beth Coelho e Gabriel Fernandes. Adaptação para o audiovisual intitulada *Medeia por Consuelo de Castro*;<br>Em 2024, direção de Reginaldo Nascimento. Teatro Paiol Cultural. |
| *Only you* - 1998 | Ano de 2001 pela editora Em cartaz/Veredas;<br>Ano de 2014, *Três histórias de amor e fúria*, pela editora Giostri. | Em 2001, direção de Zé Renato. Teatro Ruth Escobar em São Paulo;<br>Em 2003, direção de Bibi Ferreira. Teatro Sesi no Rio de Janeiro;<br>Em 2003, direção de Bibi Ferreira. Teatro Nacional em Brasília. |
| *Fica combinado assim* - 2003 | | |
| *Uma lei chamada mulher* - 2014 | | Em 2020, direção de Lenise Pinheiro. Teatro Sesc Ipiranga em São Paulo. |

[93] Em entrevista concedida à Ana Lúcia V. de Andrade (2008), Castro menciona que o texto teatral intitulado *Amigo secreto* foi escrito em 1984, um datiloscrito dessa peça se encontra no acervo da Biblioteca Jenny K. Segall, Museu Lasar Segall/SP. Porém, no acervo pessoal foi encontrada uma cópia digitalizada, datada no ano de 1994 e com alteração no título para *Amiga secreta*.