

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

FERNANDA DA SILVA MORENO

**CONSUELO DE CASTRO E A
REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM SUA DRAMATURGIA**

Porto Alegre

2013

FERNANDA DA SILVA MORENO

**CONSUELO DE CASTRO E A
REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM SUA DRAMATURGIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Teoria Literária da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul para obtenção do título de Mestre em Letras.

ORIENTADORA: PROF^a. Dr^a MARIA TEREZA AMODEO

Porto Alegre
2013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

FERNANDA DA SILVA MORENO

**CONSUELO DE CASTRO E A
REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM SUA DRAMATURGIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Teoria Literária da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em _____ de _____ de _____ .

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maria Tereza Amodeo (PUCRS)

Prof^a. Dr^a. Regina Kohlrausch (PUCRS)

Prof^a. Dr^a Luciana Loponte (UFRGS)

PORTO ALEGRE

2013

*É chegado um tempo em que o
corpo da mulher irá nascer das palavras das
mulheres*

Elizabeth Ravoux- Rallo, 1984

Este trabalho é dedicado ao teatro, meu
maior motivo para amar a literatura.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Nara:

A mãe reparou que o menino gostava mais do vazio do que do cheio.
Falava que os vazios são maiores e até infinitos.
Com o tempo aquele menino que era cismado e esquisito
porque gostava de carregar água na peneira
Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo
que carregar água na peneira.
No escrever o menino viu que era capaz de ser
noviça, monge ou mendigo ao mesmo tempo.
O menino aprendeu a usar as palavras.
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
E começou a fazer peraltagens.

(O menino que carregava água na peneira, Manoel de Barros)

Ao meu pai, Carlos:

Um homem não deixa filhos; só as mulheres e é por isso que o futuro
pertence à elas. – Faça-me dormir Margô; estou tão cansado! Boa Noite!
Bendita sejas tu entre as mulheres!

(Pai, August Strindberg)

À minha orientadora Maria Tereza Amodeo:

A única forma de chegar ao impossível, é acreditar que é possível.

(Alice no país das maravilhas, Lewis Carroll)

Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende.

(Grande Sertão Veredas, Guimarães Rosa)

À Carolina Neckel e Paula Azevedo:

Tenho amigos para saber quem eu sou, pois vendo-os loucos e santos,
bobos e sérios, crianças e velhos, nunca me esquecerei de que a
normalidade é uma ilusão imbecil e estéril.

(Fernando Pessoa)

À Faculdade de Letras – FALE, ao Programa de Pós-graduação e à CAPES,
pela oportunidade, incentivo e aprendizagem.

E a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a realização e a
conquista deste trabalho.

RESUMO

O estudo teórico acerca da dramaturgia brasileira das últimas décadas atribui-se na medida em que contribui para o resgate da memória e da identidade nacional. Contudo, quando analisamos as produções do século XX, observamos o expressivo número de homens escrevendo para o teatro. Desde os tempos mais recuados, a dramaturgia produzida por mulheres é reduzida pela condição instituída socialmente de marginalização da figura feminina. Em geral, é comparada à escrita dos homens, sendo, pois, analisada a partir dos cânones de dominação masculina. Ao rastrear a produção dramaturgical do período em questão, identificamos o trabalho de algumas importantes escritoras, destacando-se Consuelo de Castro. Seus textos expressam a preocupação relativa à condição social feminina no Brasil, em diferentes períodos da história do país. Assim, a dramaturga revela as transformações vividas pelas mulheres ao longo dos anos. Esta dissertação tem como foco o estudo da produção de Consuelo de Castro, em pelo menos três momentos distintos de sua carreira, focalizando a imagem da mulher representada em *À flor da pele* (1969), *Louco Circo do Desejo* (1983) e *Only You* (2001).

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia feminina; Consuelo de Castro; Gênero

ABSTRACT

The theoretical study concerning the Brazilian play-writing from the last decade is imposed as it contributes to the rescue of national memory and identity. Nonetheless, once we analyze the 20th century productions, we can observe the expressive number of men who write for the theater. Ever since early times, women's play-writing has been reduced due to the socially instituted condition of marginalization of the female figure. In general, it is compared to the writing of men, being, hence, analyzed in light of the canon of male domination. When tracking the drama production from the period in question, we can identify the work of some important writers, especially Consuelo de Castro. Her texts express the concern about the female's social condition in Brazil along different periods of the country's history. Thus, the playwright reveals the transformations suffered by women along the years. This dissertation has focus on the study of Consuelo de Castro, in at least three distinct moments of her career, focusing the image of the woman represented in *À flor da pele* (1969), *Louco Circo do Desejo* (1983) e *Only You* (2001).

KEY-WORDS: Female dramaturgy; Consuelo de Castro; Gender.

Sumário

1 INTRODUÇÃO.....	10
2. POR UM TEATRO COMBATIVO.....	12
2.1 ASCENSÃO SOCIOCULTURAL DA MULHER NO BRASIL	16
2.2 PANORAMA DA PRODUÇÃO TEATRAL FEMININA NO BRASIL	19
2.3 A OBRA DE CONSUELO DE CASTRO	23
3 A MULHER: HISTÓRIA, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO	30
3.1 TRAJETÓRIA DAS TEORIAS CRÍTICAS FEMINISTAS	35
3.2 O SUJEITO CONTEMPORÂNEO E A IDENTIDADE FEMININA	42
4. URGÊNCIA, RUPTURA E MEMÓRIA: A TESSITURA DE CONSUELO	46
4.1 À <i>FLOR DA PELE</i> (1969)	46
4.2 <i>LOUCO CIRCO DO DESEJO</i> (1983)	52
4.3 <i>ONLY YOU</i> (2001)	59
4.4 A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO	65
4.4.1 PONTO DE PARTIDA EM À <i>FLOR DA PELE</i>	66
4.4.2 A TRANSIÇÃO EM <i>LOUCO CIRCO DO DESEJO</i>	70
4.4.3 A MULHER DE HOJE EM <i>ONLY YOU</i>	76
CONCLUSÃO	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	86

1 INTRODUÇÃO

Qualquer estudo relativo à dramaturgia contemporânea brasileira mostra-se de grande valor, uma vez que, através da arte, podemos identificar e compreender com outros olhos a nossa memória e identidade nacional. Contudo, quando analisamos as produções realizadas durante o século XX, observamos que há um número significativo de homens escrevendo diretamente para o teatro. Desde os tempos mais remotos, a literatura realizada por mulheres apresenta-se restrita - dada sua condição instituída socialmente - e por isso, repetidamente comparada à escrita masculina e sob a égide de normas eminentemente masculinas. A dramaturgia produzida por mulheres até hoje é menor, em termos quantitativos. Nesse sentido, convém que se faça um estudo crítico e analítico destas obras, a fim de que não sejam perdidas no tempo, bem como pela sua relevância, uma vez que poderá contribuir e motivar novas escritoras a compor a produção dramática brasileira.

Ao investigar acerca das dramaturgas brasileiras, encontramos Consuelo de Castro, mineira radicada em São Paulo. Tendo iniciado sua carreira no final da década de 1960, suas produções denotam a preocupação referente à condição social feminina no Brasil, em um período de extrema conturbação política. A escritora, de certa forma, utiliza sua dramaturgia para discutir as transformações sociais vividas pelas mulheres ao longo dos anos. Suas temáticas sempre tratam da condição feminina perante o homem, mostrando que a busca dos direitos, essência, e identidades da mulher estão em constante investigação.

Uma rápida retrospectiva da obra de Consuelo de Castro evidencia que sua produção perpassa três décadas, passando, nos anos noventa, a outros gêneros e trabalhos; em 2001, volta à escrita dramática com a peça *Only You*.

Consuelo de Castro e sua importância para a dramaturgia feminina agem como motivação central para a construção deste trabalho. Após a passagem de quase quatro décadas do seu início como escritora. Cumpre-se, mediante a lembrança e análise das peças produzidas nas suas diversas fases – Urgência, Ruptura e Memória - além de, em exercício intelectual proveitoso, o conhecimento e

disseminação das obras de uma escritora que, acima de tudo, manteve-se fiel aos seus ideais de liberdade e transformação da condição da mulher na sociedade.

Para buscar um rigorismo científico no trato do tema da representação do feminino ao longo do período de produção da autora, foram escolhidas peças com estrutura, número de personagens (apenas dois personagens: masculino e feminino), espaço e temática semelhantes de diferentes épocas, marcadas por elementos sociais e históricos determinantes para a história do Brasil. Assim, foram eleitas, para se constituírem no foco desta dissertação, peças de três momentos distintos de sua carreira, quais sejam: *À flor da pele* (1969), *Louco Circo do Desejo* (1983) e finalmente *Only You* (2001).

O trabalho está organizado em três partes. A primeira pretende esboçar as relações entre as produções teatrais brasileiras durante o período dos governos militares, bem como traçar um rápido panorama da trajetória das principais dramaturgas que fizeram parte da nova corrente que surgia na década de 60 para contextualizar a obra de Consuelo de Castro. A seguir, parte-se para a exposição do percurso artístico da dramaturga, levando-se em consideração suas principais obras.

A segunda parte visa à apresentação das principais teorias críticas feministas, desde os primeiros trabalhos desenvolvidos por Virgínia Woolf, até os estudos da americana Elaine Showalter, produzidos durante as décadas de 80 e 90. Pretende-se também estabelecer as principais relações entre a identidade do sujeito contemporâneo, sob a perspectiva do pós-modernismo, através das ideias de Stuart Hall, e a questão identitária feminina, entendida como sujeito atuante e independente dentro da esfera social.

Finalmente, parte-se para a análise das peças escolhidas de Consuelo de Castro, contemplando elementos primordiais como contexto de criação, linguagem utilizada, representação social e histórica das personagens – sobretudo as femininas - e a questão centrada na formação/busca de suas identidades.

2. POR UM TEATRO COMBATIVO

De acordo com J. Guinsburg e Rosangela Patriota em *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, “existem diferentes maneiras de se escrever a história de um país, de um período, de um fato, assim como há distintas formas de registrar as atividades artísticas de uma sociedade” (2012, p.46). O fazer artístico, de certa forma, não deixa de ser um reflexo sociocultural de uma determinada época, e com a arte dramática não seria diferente.

As décadas de 1960 e 1970 engendram um dos períodos mais controversos da história brasileira. O golpe militar e o regime instaurado em abril de 1964 representam, sem dúvida, a culminância de um processo de autoritarismo na política brasileira, cujas bases encontram-se, sobretudo, no início da Era Vargas e cujo fim situa-se na década de 1980, convencionalmente conhecida como a década da “abertura política”.

Durante os vinte e um anos em que o país esteve sob o comando dos militares, diferentes foram as manifestações de repúdio e desaprovação por parte de variados setores da sociedade, numa tentativa de reencontrar o caminho da democracia. Da luta armada à luta ideológica, destaca-se a atuação dos estudantes, que, mesmo amordaçados e praticamente impedidos de organizar-se, encontravam formas alternativas de esboçar a sua reação.

Inicialmente, amparados pela maior parte dos grandes empresários dos meios de comunicação, o poder civil trabalha com a hipótese de “limpeza” dos quadros políticos. A chamada “Revolução de 64”, com data marcada para terminar – mas que se estenderia por duas décadas – contou em grande parte com o apoio dos altos postos da Igreja e de uma parte significativa da população brasileira, a quem não interessava o caminho das reformas propostas pelo então presidente deposto, João Goulart. Sobretudo após o alinhamento do Brasil com os países Aliados da Segunda Guerra Mundial as políticas de Goulart foram interpretadas pela maioria das camadas conservadoras da nação como uma ameaça de “esquerdização” do Brasil, sendo esta a principal bandeira adotada como pretexto para a tomada do poder.

Neste sentido, após a tomada do poder pelos militares, o que se viu foi o rápido alinhamento com o bloco ligado aos Estados Unidos e a inserção do país, por meio de fundos internacionais, no sistema capitalista mundial. As medidas de

repressão, adotadas com maior intensidade, sobretudo após o ano de 1968, e seu relativo apaziguamento após o ano de 1975, serviram principalmente como ferramenta do Estado para manutenção do poder estabelecido; a este, não interessava a veiculação midiática dos problemas latentes, mas, antes, a ideia de que o país dirigia-se para o crescimento. O país do milagre, gigante da América Latina, esconderia o quanto fosse possível a grande massa de desvalidos a quem as políticas provisórias – que se diziam permanentes – não puderam os beneficiar.

Em meio ao clima de agitação política, surgem também as forças reacionárias. Tão logo da instauração do regime, estudantes – principalmente das áreas de ciências humanas – foram impedidos de formar grêmios estudantis. Logo, a sucessão de Atos Institucionais que culminaram no mais repressivo de todos, conhecido como AI-5, fizeram do ano de 1968 um marco na luta contra o cerceamento das liberdades individuais e de expressão.

Não é difícil supor que, diante da grande quantidade de contradições sociais que permearam os governos militares, a maioria da população estivesse, senão ciente, pelo menos desconfiasse do “mar de tranquilidade” em que se encontrava o Brasil das décadas de 1960 e 1970. De acordo com a historiadora Maria José de Rezende, Médici – terceiro presidente militar - defendia uma hipotética forma democrática, associada à ideia de “Brasil Grande”. Entretanto, diz a autora, “ele alertava que não aceitaria nenhuma espécie de crítica ao regime e/ou ao movimento de 1964” (2001, p.113).

O estabelecimento da censura e do controle das informações por parte dos governos militares não começou por conta deles; no entanto, vê-se nestes anos o constante aumento das relações conflituosas entre a imprensa e o poder governamental, não apenas na mídia impressa, como nos meios de comunicação eletrônica. Não é à toa que os anos compreendidos entre o estabelecimento do AI-5, em 1968, ao fim do governo Médici, em 1973, ficaram conhecidos como os “anos de chumbo”.

Na realidade, todas as questões que envolviam a quantidade e a qualidade das informações que deveriam atingir ao grande público estavam ligadas diretamente às resoluções estabelecidas pela Lei de Segurança Nacional. Embora o governo, por meio das mais diversas justificativas, procurasse legitimar o uso da censura e da coerção, a ideia que se apresentava como mais plausível era a de que

“não interessava ao regime, que estava construindo um ‘milagre econômico’, chamar a atenção para suas contradições internas” (OLIVEN, 1989, p. 15).

De acordo com o historiador especializado em história brasileira, Thomas Skidmore, “todas as medidas dos censores da Polícia Federal eram destinadas supostamente a impedir a circulação de palavras perigosas, cartuns e músicas dos inimigos do estado de segurança nacional”, e conclui o autor que, “controlando a mídia, os generais pensavam que podiam controlar o comportamento” (2000, p.269).

Deve-se ressaltar, entretanto, que o poder não agia apenas de uma única maneira. A censura não servia unicamente para tolher ou suprimir informações, parcial ou completamente, mas também para manipular o ideário da população com relação ao regime, através da invenção de tradições, e, sobretudo, de uma *reinvenção do otimismo* (FICO, 1997), que procurava desviar a atenção da massa para os seus aspectos positivos, deixando de lado qualquer informação que pudesse causar oposições, resistências, ou denegrir a imagem governamental. Todas estas ferramentas foram utilizadas, portanto, para criar uma máscara da realidade, com fim de legitimar o poder militar.

Neste ínterim, não foram poucos os que, através da força das palavras, mantiveram-se firmes na luta. E a cultura, severamente policiada em anos de censura, renovou-se de forma ímpar. No sentido contrário à torrente, as manifestações culturais, como a música, o cinema e as produções teatrais multiplicaram-se por todas as regiões. Aqui, seja através da crítica explícita, duramente combatida, ou da crítica velada, que, não fosse pela habilidade dos autores, compositores e diretores, teria sido rapidamente percebida, as manifestações artísticas disseminaram-se como uma das grandes forças contestadoras do regime.

Para o historiador Alexandre Stephanou:

O perigoso traduzia-se na existência de uma arte política, de uma forte cultura de oposição, um teatro conscientizador, literatura crítica, cinema de denúncia social, canções de protesto. Uma cultura contestatória, marcada por um forte sentimento anticapitalista, e que diante da necessidade de combater a um Regime Militar, militariza o seu produto, o seu discurso, as suas ações (2001, p.15).

Em relação ao teatro brasileiro, cuja expressão aumenta substancialmente após a década de 1950, com a criação do Teatro de Arena (1953) e do Teatro Oficina (1958), que acabam por elevar a cidade de São Paulo à condição de polo cultural do país, multiplicaram-se as montagens de cunho político. Recheadas de conteúdo crítico, conceberam-se peças como *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna e *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, ambas de 1956. Outros nomes surgem por esta época, como Augusto Boal, Plínio Marcos e José Celso Martinez Correa (PINTO, 1986).

De acordo com Carlos Queiroz Telles, os primeiros anos do Teatro de Arena são caracterizados por um discurso destinado a um público mais genérico; a entrada de Augusto Boal para o grupo teria amplificado o conteúdo crítico das peças, agora, voltadas mais para o público operário e popular. Quanto ao Oficina, Telles argumenta que seu nascimento, no meio estudantil, e sua posterior profissionalização, dirigiram-no para um conteúdo não nacionalista, e mais ideológico (2004).

Fernando Peixoto, escritor e diretor teatral, declara que o período seguinte é marcado pelo “difícil e exaustivo trabalho de resistência cultural”. Para o autor, a década de 1960 representa a intensificação das deliberadas tentativas de ludibriar a censura, quando se pretendia transmitir a verdade por meio da denúncia. O teatro passou a valer-se de textos metafóricos, com “questões sociais tratadas nos estreitos limites do permissível” (1980, p. 123-124), citando exemplos como as produções de Guarnieri, *Um grito parado no ar*, *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos; *O último carro*, de João das Neves; *Gota d’água*, de Chico Buarque, entre outros.

Igualmente, sobre o período, nos explica Edelcio Mostaço:

A generalizada crise de público que insidiosamente assolou o teatro entre os anos 64/73 possui, evidentemente, muitas constituintes; porém de difícil dimensionamento. O efeito mais notório desta crise é a recessão da oferta, e quando esta se dá, é através de textos de poucos personagens e baixo custo de produção. Esta tendência, puramente econômica, será combinada, entretanto, com um outro movimento social e político de forte extração da classe média intelectualizada, resultando no surgimento de uma floração dramaturgica que, batizada pelo crítico Sábado Magaldi de ‘nova dramaturgia’, assim ficou conhecida (1982, p. 107).

Essa “nova dramaturgia” a que se refere Magaldi, corresponde, sem dúvida, à vasta gama de novos talentos que, influenciados pelos trabalhos de Plínio Marcos

(PRADO, 2008), constituíram-se numa das mais importantes vanguardas do teatro brasileiro. Ainda na visão do crítico teatral Mostaço, “aliando um procedimento de vanguarda estética”, o grupo “experimentou uma saída para a crise econômica teatral”. Tratava-se do “nascimento de uma geração de autores, diretores, cenógrafos, músicos e atores que muito fariam para fomentar uma ‘nova’ cultura, não apenas teatral, no seio da cultura instituída” (1982, p. 108). Dentre os principais nomes que se inserem neste grupo, cita-se Leilah Assumpção, Isabel Câmara, Consuelo de Castro, José Vicente, António Bivar e Timochenco Wehbi.

2.1 ASCENSÃO SOCIOCULTURAL DA MULHER NO BRASIL

A década de 1950, foi um período de grande relevância para o gênero feminino no Brasil. A ascensão da classe média, a partir da Segunda Guerra mundial, permitiu a industrialização e o crescimento econômico no país. Dessa forma, supõe-se que a população passou a ter maior acesso à informação, ao lazer e ao consumo, e constituição social referente ao comportamento dos homens e das mulheres, aos poucos, também começariam a ser alterados.

Contudo, ainda assim, os papéis impostos sócio historicamente para diferenciar os gêneros, mantiveram-se. O homem deveria ser o “chefe de família”, cuidaria de seus filhos e esposa, sustentando-os com o resultado do esforço de seu trabalho, representando para a sociedade a típica família modelo. Quanto às mulheres, a elas era relegado o papel de esposa, mãe e dona de casa. Discordantes, algumas mulheres a frente de seu tempo, procuravam independência financeira; trabalhavam como enfermeiras, professoras, ou secretárias, despertando o preconceito daqueles que não admitiam a emancipação feminina.

De acordo com Carla Bassanezi Pinsky, em seu artigo “Mulheres dos Anos Dourados”, o Brasil, de certa forma, não se diferenciou dos outros países com relação à modernização social feminina:

Se o Brasil acompanhou, a sua maneira, as tendências internacionais de modernização e de emancipação feminina – impulsionadas com a participação das mulheres no esforço na guerra e reforçadas pelo desenvolvimento econômico – também foi influenciado pelas campanhas

estrangeiras que, no fim da guerra, passaram a pregar a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade. (PINSKY, 2011, p.608)

Ou seja, ao mesmo tempo em que a Segunda Guerra Mundial foi um fator de extrema importância para alavancar a participação das mulheres no desenvolvimento econômico, a mídia e a sociedade conservadora lutavam para manter os padrões patriarcais masculinos convencionados.

Já na década de 1960, há uma mudança social significativa para as mulheres, iniciada nos continentes europeu e americano, e cujos traços refletiram na sociedade brasileira. Esta mudança, de acordo com Alda Britto da Motta, ocorre por conta dos “discursos emancipatórios que então eclodiram, com a atuação de vários e diferentes movimentos sociais – estudantis, feministas, negros etc.” (em PINSKY, 2012, p.85). Assim, é perceptível que, neste momento, as mulheres começassem a pensar e a agir coletivamente, unindo suas forças para protestar e lutar por seus direitos através de movimentos sociais. Apesar do contexto político brasileiro, ocorre nesta época o surgimento do “Estatuto da mulher casada”, iniciativa da advogada Romy Medeiros da Fonseca, que alterou vários artigos implementados no Código Civil Brasileiro, datado de 1916. Este estatuto concedeu o direito de trabalho às mulheres sem a autorização de seus maridos ou de seus pais. Além disso, caso houvesse separação do casal, uma vez que o divórcio já estava legalizado, a mulher teria o direito à guarda de seus filhos.

Na década de 1970, as mulheres tiveram mais participação política, possibilitada pela aceleração do processo de transformação social brasileira. Muitas mulheres foram para as ruas protestar e denunciar o que estava ocorrendo com seus familiares, dando voz àquelas que até então eram marginalizadas na política. O movimento feminista ganha corpo no Brasil na década de 1970, trazendo fortes influências do movimento nascido na Europa e nos Estados Unidos nos anos 60. De acordo com Raquel de Barros Miguel e Carmen Rial, em seu artigo *Programa de Mulher*, “com a volta de muitas feministas brasileiras que estavam no exílio por sua vinculação com grupos de oposição à ditadura militar, várias questões relacionadas ao corpo feminino e aos direitos sexuais e reprodutivos das mulheres foram colocados em pauta” (2012, p.161).

Dessa forma, vê-se que temas relacionados à liberdade sexual, antes velados, começam a ser abordados nesta época, iniciando uma importante discussão que se estendeu às décadas posteriores.

Nos anos de 1980, período promissor para a liberdade sexual feminina, começa a ser debatida nas universidades a problemática e as diferenças entre os gêneros. Houve também espaço na mídia para discussão de problemas exclusivamente femininos, o que pode ser percebido através da criação do programa *TV mulher*, pela Rede Globo, no qual questões sobre o corpo, sexualidade e maternidade eram abordados. A sexóloga Martha Suplicy, percursora dos estudos femininas do Brasil, respondia às telespectadoras sobre maiores dúvidas com relação ao universo feminino.

Nessa década, os movimentos feministas tornaram-se cada vez mais visíveis. Mais adeptas à luta surgem para reivindicar seus direitos. Nesta luta podemos incluir também as mulheres de classe mais baixas, um público que até então não havia sido alcançado. Desta forma percebemos uma união de grande importância: os movimentos feministas e os movimentos populares:

Para Vera Soares:

As mulheres dos bairros populares construíram uma dinâmica política própria. Por intermédio de seus papéis socialmente designados de esposas e mães, fizeram os primeiros protestos contra o regime militar. Lutaram contra o aumento do custo de vida, reivindicaram boas escolas, centros de saúde, água corrente, transportes, rede elétrica, moradia, legalização de terrenos e outras necessidades de infraestrutura urbana, exigiram condições adequadas para cuidar de sua família, educar suas crianças (1995, p.39).

Dessa forma, os movimentos feministas, ao criarem aliados, começam a introduzir-se em partidos políticos e a lutar pelos direitos das mulheres, propondo políticas públicas em função da igualdade/desigualdade entre os gêneros.

Na década de 1990 até os dias atuais, as mulheres batalham não somente por seus direitos de igualdade, mas também pela busca de sua essência e identidade, através de sua sexualidade, de seu corpo e de sua emancipação. Leis, que até então não eram debatidas, foram promulgadas contra a violência doméstica. O espaço para discutir assuntos referentes ao sexo feminino aumenta

consideravelmente na mídia, criando oportunidade de emprego para cargos costumeiramente masculinos, como por exemplo, comentarista esportivo.

Contudo, não somente a mídia cedeu espaço para o universo feminino, mas também a política. Criaram-se cotas para as mulheres em partidos, incentivando a candidatura a cargos legislativos, que há pouco tempo não eram procurados. Vemos esse avanço através do pleito em que se elegeu uma mulher como presidenta do país, Dilma Vana Rousseff. Apesar do avanço na democratização dos direitos femininos, as mulheres ainda lutam pela igualdade, não apenas legislativa, mas também identitária, brigando por sua condição perante a sociedade, não aceitando os preconceitos e imposições que lhe são atribuídos. Assim, mesmo tendo um avanço extraordinário ao longo do tempo, as mulheres ainda atuam ferozmente pela liberdade e condições perante o homem e o restante da sociedade.

2.2 PANORAMA DA PRODUÇÃO TEATRAL FEMININA NO BRASIL

Considerando os estudos a dramaturgia sempre permaneceu, em sua grande maioria, nas mãos de homens. Objetiva-se, entretanto, esboçar a presença autoral feminina na dramaturgia brasileira, cujo ápice se encontra justamente em meio à repressão ideológica da década de 1960. Nas palavras de Elza Cunha de Vincenzo, grande conhecedora da área de dramaturgia feminina:

A dramaturgia brasileira do passado só esporadicamente registra nomes de mulheres. Uma leitura mais atenta de obras de história do teatro brasileiro como o *Panorama*, de Sábato Magaldi, as coletâneas de crítica de Décio de Almeida Prado ou Miroel Silveira, e mesmo os levantamentos e estudos especiais sobre a atividade teatral de entidades como o TBC ou de grupos como o Arena e o Oficina, enquanto nos revela a presença constante e marcante de atrizes, nos leva a concluir pela quase ausência de autoras. Uma pobreza que parece, aliás, comum à dramaturgia universal (...) (VINCENZO, 1992, p.XVI).

Não se trata, portanto, de uma completa ausência da mulher nos palcos brasileiros. São muitas as atrizes de prestígio que, desde o início do século, popularizaram-se através do teatro. Nomes como o de Dulcina de Moraes, Bibi Ferreira, Fernanda Montenegro, Marília Pêra, Tônia Carrero, e tantas outras, são

prova desta afirmação. Contudo, quando o assunto são as autoras de textos teatrais, a situação se inverte.

Como afirma Sérgio Fonta, em seu ensaio:

O palco era predominantemente masculino. Não porque os nossos autores fossem arautos do machismo e quisessem, de forma deliberada, perseguir ou apequenar a mulher. [...] É porque era... natural. Esta palavra definia bem o sentimento e, mesmo, o olhar do homem pela sua outra metade (que ele não percebia como metade). Machistas à parte, os homens nem especulavam sobre a condição feminina. Quando especulavam era quase uma atitude cultural, era sempre para afirmar com naturalidade que ela foi feita para o lar e para procriar. Ou então, no plano da luxúria, para satisfazer. Nunca para falar. Nunca para trabalhar. Nunca para apontar alguma ideia, alguma reivindicação. A mulher estava moldada não a seu favor, mas a favor de seu senhor. Fossem elas esposas, mães ou filhas, tinham poucos direitos e muitos deveres a cumprir. Nossos dramaturgos também pensavam assim. Ou nem pensavam concretamente sobre isso. Quase sempre através do humor, eles falavam da sociedade, da religião, dos costumes, de momentos da História, nunca da condição feminina. Talvez não fossem eles que devessem falar mesmo e, sim, as próprias mulheres. Mas como, se o Sistema era voraz e masculino? De qualquer maneira, isso, sem dúvida, ajudou a despertar nossas pioneiras em dramaturgia: se nós não falarmos sobre nós, quem nos falará? (2001, p.2).

De fato, por trás dos palcos, vê-se em meados do século XX a presença de poucas dramaturgas. Em recente levantamento feito por André Luis Gomes e Diógenes André Vieira Maciel, nos 40 anos anteriores a 2008, das 207 peças que compunham sua amostragem, apenas 52 peças correspondiam à autoria feminina – todas com mais de uma peça por dramaturga. Da mesma forma, o número de protagonistas, coadjuvantes e narradores masculinos supera em mais de duas vezes o número de categorias femininas (GOMES, 2010).

Como exemplo, pode-se citar a carioca Maria Jacintha, autora de peças reconhecidas como *Conflito*, *Já é manhã no mar* e *Convite à vida*, todas encenadas por Dulcina de Moraes. Também Hilda Hilst que, em suas oito peças escritas entre os anos de 1967 e 1969, trata da falta de liberdade dos sujeitos, reflexo direto do período em que estão situadas suas obras.

É dentro desse contexto que se vê o surgimento dos nomes de três dramaturgas que em pouco tempo ganhariam prestígio nos palcos brasileiros. Estreando no mesmo ano de 1969, as peças *As moças: o beijo final*, de Isabel

Câmara, *Fala baixo senão eu grito*, de Leilah Assunção e *À flor da pele*, de Consuelo de Castro, formam uma tríade na história da dramaturgia brasileira.

Maria Jacintha acabou por abandonar a dramaturgia precocemente. Isabel Câmara contribuiu com a dramaturgia brasileira através de sua única peça *As moças: o beijo final*, que “dissecava um traumático convívio entre duas jovens cariocas, desorientadas na luta pela sobrevivência e pela assimilação de valores morais em rápida mutação” (MICHALSKI, 1985, p. 40). Vivendo uma relação de extremos, percebe-se a situação de uma união homossexual levemente sugerida. As protagonistas, Tereza e Ana, têm angústias semelhantes, motivadas pela falta de perspectiva, causada pela mudança de paradigmas, ora sociais, ora identitários. Tereza, a mais velha, representaria os valores mais tradicionais, enquanto Ana representaria a nova perspectiva na procura pela essência da identidade feminina, assim como na sua posição perante a sociedade predominantemente masculina. Derivam daí os constantes conflitos entre as personagens (VINCENZO, 1992).

Percebe-se a importância da peça de Câmara, tendo em vista que as agitações e transformações na sociedade multiplicavam-se pelo mundo. A mulher, até então resignada ao lar, como protetora da família, passa, aos poucos, a compor o mercado de trabalho, a participar ativamente da política, atuando ativamente no mercado de trabalho, não mais como reprodutora de ideias concebidas por homens, mas antes, como construtora de novos ideais e perspectivas até então adormecidas por anos de silêncio forçado.

Leilah Assunção representa, sob outro prisma, as mesmas angústias descritas por Câmara. De acordo com Alcides João de Barros:

Para Leilah, a sociedade é um mundo morto, de valores falidos, que ela não tenta ressuscitar. Quando muito, procura extrair desse cadáver um pouco de vida transformada na ironia cortante de suas peças. Ela mesma não apresenta soluções, mas não sucumbe ao desespero, e, de certo modo, superou a angústia metafísica através da ironia. Incursões oníricas pelo terreno do subconsciente funcionam como válvulas de escape para os inúmeros impasses que uma sensibilidade aguçada localiza na realidade. Leilah interpreta os fatos quase sempre com auxílio de um humor hilariante que maneja com experiência magistral (BARROS, 1976, p. 14).

Tendo estreado no teatro alguns anos antes, com *Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela*, em 1964, e *A feira*, de 1967, foi com *Fala baixo senão eu grito*, que Leilah ganhou destaque. Para Michalski:

Leilah Assunção estreava em grande estilo: o drama, no entanto repleto de humor, de uma solteirona vítima de frustrações e repressões, mostrava, num espetáculo valorizado por um desempenho luminoso de Marília Pêra, um *métier* dramático já amadurecido, tanto assim que a peça mereceria logo várias montagens no exterior (MICHALSKI, 1985, p. 40).

A peça conta a história de Mariazinha Mendonça de Moraes, que tem seu apartamento invadido por um ladrão. Logo, através do diálogo entre os dois únicos personagens, percebemos os valores conservadores da protagonista, uma funcionária pública solteira arraigada às regras e imposições convencionadas socialmente. Diversas outras peças como *Jorginho, o machão* (1970), *Roda cor de roda* (1975), entre outras, fariam de Leilah um dos grandes expoentes da dramaturgia brasileira contemporânea (VINCENZO, 1992).

Por fim, chega-se a Consuelo de Castro, cuja projeção nacional se deu após *À flor da pele*. A estrutura da peça revela a similaridade com as autoras mencionadas: dois protagonistas, envolvidos em discussões e conflitos de gerações e preconceitos. Entretanto, Verônica, a personagem principal, é uma jovem com ideias à frente de seu tempo. Ao contrário de Mariazinha, Verônica é libertária e compreende como ninguém a sua intrínseca necessidade de livrar-se das amarras a que está submetida – pela família, e pelo companheiro – um homem casado, e preso aos costumes.

Segundo Anatol Roselfeld, as principais peças mencionadas:

se assemelham pela estrutura: duas personagens apenas, das quais uma, marginal e *outcast*, livre ou neurótica e inconformada, agride a outra mais "quadrada", de tendência mais conformista, assentada e estabelecida, de mentalidade "burguesa" embora não pertença necessariamente à classe burguesa. Realistas pela linguagem coloquial e drástica, eivada de palavrões - linguagem sem dúvida influenciada por Plínio Marcos - avançam para uma expressividade que, em muitos momentos, se abeira do expressionismo confessional, do surrealismo e do absurdo (A. ROSENFELD apud. PRADO, 2008, p.105).

Não por acaso, a semelhança de estilo destas produções diante das tendências e vanguardas elencadas por Rosenfeld situa estas artistas entre as grandes revelações do teatro brasileiro moderno, e, mais ainda, como precursoras de um teatro de novo tipo. Ainda que seus textos “revelem uma notável incompetência dramática e discutíveis efeitos teatrais” acabam por aliar “a esta forma esgarçada e basicamente lírica o vigor de um discurso fortemente existencial” (MOSTAÇO, 1982, p. 107).

Assim como Isabel Câmara e Leilah Assumpção, Consuelo de Castro tem grande importância para a dramaturgia feminina no Brasil. A obra de Castro, entretanto, ainda fala de forma muito especial ao público do século XX, tendo em vista as temáticas relacionadas à transformação da mulher no contexto social brasileiro. Recuperar a trajetória da autora nestas quatro décadas deve contribuir para esclarecer e, ao mesmo tempo, divulgar a sua contribuição para o teatro brasileiro.

2.3 A OBRA DE CONSUELO DE CASTRO

A dramaturgia de Consuelo se confunde muitas vezes com sua biografia. Nascida em 1946, na cidade de Araguari, em Minas Gerais, mudou-se para São Paulo ainda criança, mas passou a maior parte de sua infância em Minas Gerais, na casa de seus avós. Dramaturga por excelência, às vezes aventura-se em contos e poemas, os quais ainda publica esporadicamente em projetos editoriais eletrônicos, assim como em jornais e revistas. (ANDRADE, 2008)

O cenário inicial de sua trajetória como escritora seria a Universidade de São Paulo, precisamente no curso de Ciências Sociais. Aos dezoito anos de idade, seu ímpeto revolucionário já se desabrochava, uma vez que o espaço geográfico desta “peça” limita-se ao Brasil do ano de 1964. De acordo com Alcides João de Barros, os ideais que Consuelo carregava consigo eram indissociáveis de sua dramaturgia e também eram reflexo direto de seus estudos políticos e sociológicos (BARROS, 1976).

Consuelo não concluiu o curso universitário; foi até no quarto ano, tendo que abdicar dos estudos para trabalhar. Por muitos anos, atuou na área de publicidade, pois, como conta em entrevista cedida a Ana Lúcia Vieira de Andrade, ela sabia que não poderia viver de teatro e por isso procurou outro meio que a amparasse financeiramente (ANDRADE, 2008).

A dramaturga teve o seu primeiro contato com os palcos através de Plínio Marcos, sendo a contrarregra da peça *Quando as máquinas param*. Plínio teve grande influência em sua carreira, incentivando-a a colocar no papel seus descontentamentos políticos e sociais. Nas palavras da autora: "O Plínio me colocou nos fundos do teatro, com uma máquina de escrever. Eu comecei a escrever lá, ele corrigia. Voltei para a faculdade e a ocupação estava no auge" (ANGIOLILLO, 2002). Em meio à produção de sua primeira peça, *À prova de fogo*, Consuelo, ainda estudante de Sociologia, participaria de conflitos com a polícia, sofrendo as consequências da ação repressiva do Estado.

Escrita em 1968, *À prova de fogo* ou *Invasão dos bárbaros* alcançou sucesso somente alguns anos mais tarde, pois foi censurada antes mesmo de poder ser encenada. A peça trata dos conflitos entre os estudantes organizados e a polícia, vistos ainda sob um prisma masculino. Consuelo expõe a situação a que estavam submetidos treze jovens estudantes de Ciências Sociais, quando da ocupação do prédio da Filo-USP, situado a rua Maria Antônia, no bairro Consolação, em São Paulo. Divididos entre seus conflitos pessoais e sua luta contra a repressão, os anseios de liberdade e os impulsos revolucionários dos jovens ficam explicitados. De acordo com a própria autora em entrevista para a jornalista Ana Lúcia Vieira de Andrade, *Prova* foi escrita em um contexto difícil de sua vida, quando seus melhores amigos estavam presos ou mortos (ANDRADE, 2008).

No ano seguinte, *À flor da pele* marca a perspectiva feminina que Consuelo passa a imprimir a suas personagens. A mulher vista como vítima da estrutura social vigente é colocada diante de seus próprios anseios como protagonista de uma história que se sabe incapaz de mudar. Com essa trama, Consuelo de Castro ganharia o prêmio de autor revelação, concedido pela APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte.

Sua terceira peça, *O porco ensanguentado*, de 1971, trata do tema universal da complexidade e da falsidade das relações humanas, assim como do

comportamento da mulher diante de instituições como o casamento e as suas frustrações (BARROS, 1976). Castro resume sua peça da seguinte forma:

É a história de quatro mulheres de alta e média burguesia, teoricamente muito amigas, muito ligadas entre si, mas que, na verdade, se odeiam loucamente, que competem entre si e têm uma vida desnutrida de sentido. Tão vazia é a vida delas, tão em função da imagem dos maridos - que por sua vez são umas drogas, vivendo em função de sua própria relação de trabalho - e tão vazio é tudo, que elas vão perdendo a noção da realidade; a certa altura, uma delas - que acha que o marido morreu por causa do marido da outra - resolve fazer macumba contra o casal, através da empregada que diz ser médium. A macumba envolve a morte de um porco, mas, no final, todas acabam se unindo - ou sendo coniventes - para matar a empregada (VINCENZO, 1992, p. 146).

Já a sua quarta produção foi a que lhe rendeu maiores frutos. *Caminho de volta*, de 1973, ganhou o prêmio *Molière*, de melhor autor, além do concedido pela APCA. Centrada na temática do indivíduo impotente diante da sociedade de consumo que se constituía com mais intensidade no Brasil do “Milagre Econômico”, a peça constitui o retrato que Consuelo estabeleceu deste período.

Em *A cidade impossível de Pedro Santana*, de 1975, Consuelo trata da temática das relações sociais de trabalho. Refletindo sua “maturidade política e social” (BARROS, 1976, p.19), a trama se desenvolve no momento em que o arquiteto Pedro Santana idealiza uma cidade para que os operários de uma siderúrgica possam morar com dignidade. Em meio a conflitos familiares, o empreendimento não se conclui, e logo, revoltados, os empregados acabam por destruir a residência de Bernardo – dono da siderúrgica. A peça marca o uso do tema loucura como eixo norteador também de algum de seus próximos textos.

Encerrando o primeiro ciclo de suas produções dramáticas, temos a peça *O grande amor de nossas vidas*, de 1978. A trama volta-se mais uma vez para os conflitos de gerações, mas agora, centrada nas relações familiares – temática até então nunca utilizada por Consuelo, lembrando o estilo de Eugene O'Neill ou Nelson Rodrigues – cuja figura do patriarca é representada como autoritária, e até mesmo fascista. Para Consuelo de Castro, trata-se da mais madura de todas as suas peças, e a mais bem escrita. A partir do excerto abaixo, podemos observar a preocupação de Castro ao criar uma jovem personagem (Osmar), que morre aos 18 anos de forma suspeita quando preso pelo regime ditatorial da época. É importante

mencionar que em *O grande amor de nossas vidas*, como em outras peças, Castro explora de forma denunciativa os problemas políticos enfrentados pela sociedade no Brasil na década de 1960 e 1970.

VALDECY (*Parado. Tomado pela dor*) Morreu? Meu irmão?

IFIGÊNIA: (*Atirando-se ao chão. Escondendo o rosto nas palmas do pai*) Ahhhhhhhh!

HELECY: (*Obsessivamente*) O senhor tá enganado, é outro Osmar, amanhã mesmo o senhor vai pedir desculpa pra gente pelo engano, é outro Osmar, é outro...

(*Estranho entrega um canivete de Osmar para Galvão, que reconhece. O rasto de Galvão é uma estátua de dor*)

GALVÃO: (*Baluciando as palavras, com toda a dor do mundo*) O canivete... que eu dei pra ele... fazer aviãozinho... de madeira! Que eu dei pra ele quando... ele... tinha... doze anos...

VALDECY: (*Reagindo. É sua primeira reação de revolta nesta peça. Agora ele é outro Valdecy. A dor mexeu no fundo de sua cabeça. Ele chacoalha violentamente o estranho*) Parada cardíaca, com 18 anos? Parada cardíaca com 18 anos? Conta direito essa História. Conta direito essa História! Contaaa! (*Galvão segura a perna de Valdecy, que se volta para o pai, deixando o estranho solto*)

VALDECY: (*Para o pai, chorando*) Ele tem que explicar essa estória de parada cardíaca com 18 anos, pai, ele tem que explicar, ele tem que...

ESTRANHO: (*Desaparecendo com pressa*). Meus pêsames para todos! Sinto muito, sinto muito. (*Bate a porta*).

(*Valdecy fica mudo de ódio. Treme. As duas moças choram nas pernas do pai. Helecy está estatelada no sofá, olhando fixo o teto, repetindo em voz baixa qualquer coisa. Galvão controla a dor numa pausa longa. Assume outra vez o comando da situação*).

GALVÃO: Levantem, vocês duas. Helecy retoca a maquiagem. Não vamos fazer 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!

(*Todos obedecem como autômatos*)

GALVÃO: (*No centro do salão, máscara de dor*) Sorria, Maria Ifigênia! Sorriam todos! Sorriam! Sorriam todos!

(*Ifigênia ensaia lentamente um sorriso amarelo, olhando para lugar algum. Automaticamente os outros, menos Galvão, a imitam e sorriem. Galvão sério, como um patriarca capaz de comer a maior dor do mundo, e todos ao redor dele. Helecy com o buquê esmigalhado na mão, sorrindo amarelo*). (*Marcha nupcial toca sobre cena frisada, como uma foto de álbum de família*). (1989, p.316-317)

Envolta pela abertura política esboçada no final da década de 1970 e início da década de 1980, a grande maioria dos críticos define a produção de oitava peça, *Louco circo do desejo* (1983), como marco de uma guinada temática em suas

produções. Aqui, Castro esboçaria o “eterno tema do amor”, através da união de uma jovem prostituta, Selly, com Fabio, homem de mais idade - aos moldes do que já havia feito em *À flor da pele* - contudo, sem se valer da questão política, optando assim, por uma produção mais comercial. Fabio não é escritor, mas dono de uma construtora – o que, não por acaso, o diferencia de um autor de telenovelas como Marcelo, cuja vinculação aos temas políticos torna-se, em certa medida, inevitável.

É perceptível a semelhança das personagens através das descrições feitas pela própria autora, em *À flor da Pele*:

Verônica: A aluna. Vinte e um anos. Nostalgia da ordem.

Marcelo: O professor. Mais ou menos quarenta e três anos. Desespero da ordem. (1989, p.119)

E em *Louco Circo*:

Fábio Costa: Cinquenta anos. Engenheiro Civil. Proprietário de uma bem sucedida empresa de Construção. Divorciado, de dois filhos, sensível e inteligente. Um homem só. Áspero, fechadíssimo. Carente de improvidências, de inesperado. “Eu só pulo do trapézio com rede protetora embaixo” – é a frase que o define.

Selly: Vinte e cinco anos. Prostituta profissional, ainda imatura neste ofício. Sensual. Vulgar. Provinciana. Sofrida e ingênua. Vivida e desesperada. Obstinada. Urgente. Fêmea e menina. Vivaz, rápida, tema. Violentíssima (1989, p. 321).

Segundo Elza Vincenzo, “depois de *Louco circo do desejo*, em 1983, os temas predominantemente existenciais com ênfase sobre a relação homem-mulher continuam a interessar Consuelo”. E nesse ínterim, a autora escreve a seguir, *Amigo Secreto*, em 1984, *Script-tease*, entre 1984 e 1985, e *Aviso Prévio*, ainda em 1985 (VINCENZO, 1992).

Sobre a peça, *Amigo Secreto* - hoje chamada de *Homem que eu amo* – comédia escrita em três noites, adquiriu pouca ou nenhuma popularidade. Já, com *Script-tease*, foi diferente. Para o crítico Yan Michalski:

Script-tease já é uma ruptura formal inegavelmente ousada; e do ponto de vista temático, se representa o aparente retrocesso de uma volta à inspiração autobiográfica da primeira fase - na verdade, é a peça mais densamente autobiográfica de Consuelo (1989, p. 18).

Deve-se, entretanto, ressaltar que a interpretação de Michalski, profundo conhecedor da obra de Consuelo e amigo da autora, revela-se pretensiosa, pois quando questionada sobre a autobiografia contida na peça, Castro comenta:

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 minha vida tenha a menor importância, originalidade. Claro que tem graus de presença de minha vida, maiores ou menores, em certos entrecos e personagens. Mas autobiográfica nenhuma peça é (ANDRADE; EDELWEISS, 2008, p. 376).

A personagem principal Verônica é apresentada à cena em dois momentos distintos. Inicialmente com quarenta anos, madura intelectualmente, e mais adiante, com apenas vinte anos, ainda movida pelos impulsos da juventude. A trama assemelha-se muito à trajetória profissional de Consuelo como dramaturga, podemos perceber isso quando a personagem afirma:

Verônica: (...) Por que essa irritação? Que é que eu fiz, desta vez?

Pedro: O que você NÃO fez. Você passa a vida nessa máquina de escrever. Não enxerga nada em volta. Eu tenho de enxergar tudo: goteira, febre de criança, cupim, tudo. Lembre-se: sou médico. Não sou governanta.

Verônica: Eu também não sou governanta. Sou autora de teatro. Neste momento autora de televisão.

Pedro: Além das tuas personagens existem as pessoas, Sabia? (1989, p.368).

Completando as peças escritas no ano de 1985, Consuelo concebe *Aviso prévio*. A produção gira em torno de conflitos familiares. Sobre isso a dramaturga afirma: “são caracteres – não personagens - máscaras atemporais e sem história própria, contrariando a minha escrita regular de até então” (ANDRADE; EDELWEISS, 2008, p. 375).

Ainda na década de 1980, mais precisamente em 1989, temos o espetáculo *Marcha a ré*. Trata-se de uma “espécie de peça-roteiro para um espetáculo

audiovisual-coreográfico” (MICHALSKI, 1989, p. 20), escrito em colaboração com o coreógrafo Emílio Alves. Percebe-se a utilização de rubricas minuciosas, através do detalhamento exacerbado de marcações, gestos, iluminação, etc. Quando questionada sobre o recurso ao universo da dança, em *Marcha a ré*, Consuelo declara:

Eu estava vivendo intensamente nesse universo. Convivia com bailarinos, coreógrafos. Tive muito interesse e curiosidade de fazer uma coisa em que a ação fosse dançada e fosse mais importante que o texto. Escrevi a ação junto com um coreógrafo, o Emílio Alves, e o diálogo numa noite, na minha máquina de escrever, porque naquela época eu não usava computador. Pouca gente usava. O computador dividiu minha vida profissional em duas. Antes da liberdade e depois da liberdade. Mais que a Censura (ANDRADE; EDELWEISS, 2008, p. 376).

A partir da década de 1990, Consuelo passa a se dedicar às mais diversas tarefas, como, por exemplo, cursos de dramaturgia ministrados no Brasil e em Cuba (ANDRADE, 2008). Seu texto mais recente intitula-se *Only You*, de 2001. A peça, ambientada em uma casa de praia em Itá, narra a história de André, escritor frustrado de meia-idade e uma linda jovem chamada Julia; sua ocupação, identidade e reais intenções só nos são reveladas ao final da trama. Nota-se a semelhança com as primeiras peças de Consuelo, cujas histórias de amor reaparecem agora como lembranças de um passado não tão recente, mas que, no decorrer das ações, apresenta-se intensamente vívido e num *continuum* crescente.

A obra de Consuelo de Castro mantém uma unidade, ou fio condutor que une todas as suas peças em um único grande tema central: a condição social da mulher diante do conflito de gerações. Através de estudos teóricos baseados nos conceitos de gênero e identidade dos sujeitos, especificamente sobre a questão identitária feminina na sociedade moderna, e a análise de algumas das peças da autora, é possível tirar diversas conclusões acerca das ligações imanentes entre sua obra e o contexto social em que está inserida.

3 A MULHER: HISTÓRIA, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO

Rita Felski, abre sua obra intitulada *The gender of modernity* com o seguinte questionamento: “What is the gender of modernity? How can anything as abstract as a historical period have a sex?”¹ A partir do questionamento da autora, intuimos que o gênero da modernidade torna-se híbrido conforme as conjunturas atuais referentes à nossa sociedade. Se analisarmos historicamente, o gênero masculino sempre corroborou como o dominante.

Pierre Bourdieu reitera:

Como estamos incluídos, como homem e mulher, no próprio objeto que nos esforçamos por aprender, incorporamos, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação, as estruturas históricas da ordem masculina; arriscamo-nos, pois, a recorrer, para pensar a dominação masculina, a modo de pensamento que são eles próprios produtos da dominação (2001, p.13).

Ou seja, a ordem masculina dos tempos modernos ainda impera? Para Felski, o período moderno trouxe com ideais de igualdade para os gêneros, consequência do processo de mudança social, contudo, anteriormente a mulher somente era vista como o outro, impondo o gênero masculino como a única forma de identificação do indivíduo (1995).

A escritora Joan Scott, em seu artigo *O enigma da igualdade*, cita as ideias do Marquês de Condorcet em tempos da Revolução Francesa, para ilustrar traços modernos em seu pensamento. O marquês pôs em questão as razões para a exclusão das mulheres como cidadãs, uma vez que teriam capacidade moral e racial igual à dos homens; contudo, nem todos neste período concordavam com as afirmações do nobre. Ainda para Scott, muitos médicos, psicólogos e filósofos argumentavam que as diferenças físicas de pele (referindo-se à raça) ou de órgãos corporais qualificavam uns como indivíduos ou não, e dessa forma, não havendo semelhanças físicas – no tocante aos órgãos sexuais - não poderiam ser

¹ “O que é o gênero da modernidade? Como pode algo tão abstrato como um período histórico tem sexo definido?”. Tradução da autora da dissertação.

consideradas iguais aos homens, impedindo-as de seus direitos como cidadãs e participantes da esfera política e pública (2005).

Mary Garcia Castro, socióloga e pesquisadora, entende gênero e raça como questões categóricas, que servem para diferenciar os indivíduos; suas características, ditas como naturais, servem para manipular os “significados de classificações socialmente hierarquizadas”. Ela ainda define *gênero* e *raça* como “sistemas de privilégios usados para exercícios de poder e de dominação, que se entrelaçam e se realizam **no** (mas não se limitam **a** e **com**) sistema de classe sociais” (1996, p.15).

Dessa forma, compreende-se que a questão referente à diferenciação biológica entre os indivíduos permaneceu (e ainda permanece) ao logo de nossa história como principal fator para entender a ordem social entre os sexos. Assim Bourdieu completa:

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao próprio corpo, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade da ordem social. (2005, p.19-20).

Como dito anteriormente, é a partir da era moderna que a hibridização entre os gêneros e a “inversão” entre os papéis, ditados socialmente, começam a configurar-se. Pode-se perceber isto através do excerto:

A senhorita Júlia é uma personagem moderna, não no sentido de que a *meia-mulher*, a mulher que odeia o homem não existisse sempre, mas no que, agora, descoberta, veio à tona e começou a causar rebuliço. A *meia-mulher*, hoje em dia, abre caminho na vida vendendo-se, não por dinheiro, como antigamente, mas por posições sociais, poder, condecorações, distinções e diplomas. O tipo implica degeneração. Não é uma espécie sadia, não é resistente, mas, infelizmente, reproduz-se, transmitindo sua miséria a uma segunda geração. Parece, também, que certos homens degenerados escolhem suas companheiras entre essas mulheres, criando filhas de sexo pouco marcado, para as quais a vida é um suplício mas que, por sorte, acabam destruindo-se, seja porque não conseguem enfrentar a realidade, seja por que seus instintos reprimidos rompem os diques, seja, ainda, porque se frustram nas suas tentativas de alcançar o homem (STRINDBERG, 1970, p.6).

O trecho acima, escrito em 1888 pelo dramaturgo sueco Johan August Strindberg (1849-1912), é parte do prefácio de sua principal peça teatral, *Senhorita Júlia*. No excerto, o autor deixa transparecer deliberadamente sua opinião quanto à inserção social da mulher, e de como a considera inapta a executar certas tarefas entendidas como exclusivamente masculinas. Em outras palavras, “estas mulheres não cumpriam o papel de mães e esposas, tampouco eram competentes o suficiente para o trabalho masculino que se propunham a fazer” (GALANTE; SILVA; 2009, p. 694).

Moses Finley, historiador britânico, em *Aspects of antiquity: discoveries and controversies*, dedica um capítulo inteiro à questão da mulher na Roma Antiga. Certamente, suas “silenciosas mulheres de Roma” são herdeiras das silenciosas mulheres de Atenas e de tempos e lugares ainda mais remotos. Com o fim da Antiguidade e o início da Idade Média, a situação permanece a mesma. O Renascimento Cultural, e seu retorno aos valores clássicos, nada acrescenta à condição da mulher, cujas primeiras manifestações, ainda que de maneira velada, só começam a transparecer na contemporaneidade.

A história da sujeição da mulher e sua circunscrição na condição de *segundo sexo* (BEAUVOIR) é, portanto, fenômeno de longa duração², cujas raízes se encontram ainda na Antiguidade e que, pelo menos até o advento da Revolução Francesa – pouco ou em nada pôde ser modificada. Os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, a filosofia iluminista, e as transformações ocorridas na sociedade do fim do século XVIII provocaram, sem dúvida, mudanças no paradigma dos sujeitos. Mas foi somente no início do século XX, principalmente após as manifestações feministas da década de 1960, que as mulheres passaram a definitivamente gozar de prestígio, conquistando melhores posições no mercado de trabalho e o direito à livre-expressão que veio a delinear-se, sobretudo na arte.

Portanto, a visão negativa de Strindberg em relação às mulheres e sua pretensão de emancipação, deve ser vista não apenas como produto de uma época – mas como uma noção cristalizada na cultura ocidental. E, como todo fenômeno de longa duração, é certo que demanda tempo considerável na desconstrução das

² Conceito formulado pelo historiador Fernand Braudel, em 1958.

estruturas de pensamento que as criaram ou, em outras palavras, implica uma lenta e gradual mudança de mentalidade. Ao evidenciar as primeiras manifestações de carácter feminista, datadas da segunda metade do século XIX, Strindberg denota a preocupação que a busca feminina pela conquista de novas posições na sociedade trazia à elite intelectual da época.

Naturalmente, a oposição da mulher diante de sua condição sempre povoou suas mentes. Mas foi nos Estados Unidos e na Inglaterra que os primeiros movimentos em favor do direito das mulheres e do direito ao sufrágio abriram às portas as transformações no nível social. Destaca-se o fato de que, nessas sociedades, a insurgente industrialização acabaria por colocar a mulher no mercado de trabalho.

“É importante compreender que as mulheres das sociedades industrializadas simplesmente não tinham rastejado de volta pra casa, abanando seus cachos em gratidão ante seus amos e senhores, depois do triunfo da campanha do sufrágio” (MILES, 1989, p.316).

Elas permaneceram em seus lugares, e suas primeiras conquistas nada mais geraram do que a crescente vontade de conquistar ainda mais. De acordo com Mary Alice Waters em seu livro *Marxismo y Feminismo*, muitos teóricos, ao abordarem sobre o movimento marxista, afirmam que ele, de certa forma, não se importou veementemente com os problemas referentes à libertação da mulher como sexo e sim com sua emancipação e direitos como trabalhadora. Dessa forma, a autora contra-argumenta aos teóricos:

Nos [as mulheres] insertamos en el movimiento para aprender de él, para comprenderlo mejor, para ayudar a guiarlo en una dirección independiente y combativa, y para ganar a las feministas más conscientes a la idea de que sólo la revolución socialista podría proporcionar las bases materiales necesarias para la completa liberación de la mujer (1979, p.20).³

³ “Nós [as mulheres] ingressamos no movimento para aprender sobre ele, para compreendê-lo melhor, para ajudar a guiá-lo para uma direção independente e combativa, e para trazer às feministas mais conscientes a ideia de que somente a revolução socialista poderia proporcionar as bases materiais necessárias para a completa libertação da mulher.” Tradução da autora da dissertação.

A ideias de Marx e Engels acerca da condição feminina também estão presentes no próprio Manifesto do partido Comunista, escrito em 1872:

Para o burguês, sua mulher não passa de um mero instrumento de produção. Ouve dizer que os instrumentos de produção devem ser explorados em comum, e conclui naturalmente que o mesmo uso comum deverá também atingir as mulheres. Não suspeita que se trata precisamente de arrancar a mulher de sua função atual de simples meio de produção (2007, p.69).

Ou seja, a libertação da mulher como sexo para o movimento socialista é apenas uma consequência da luta pela emancipação e direitos das mulheres como trabalhadoras; esses dois fatores não deveriam ser historicamente postos em discussão, já que ambos são implicações determinantes de um único objetivo. Em igual medida, pode-se dizer que o sistema capitalista, ao formar-se, possibilitou o nascimento das condições materiais para libertação feminina, mas seria a revolução socialista, de fato, capaz de tornar realidade a plena igualdade entre os sexos (WATERS, 1979).

Friedrich Engels, já no final do século XIX, salientava este aspecto, além de professar que a igualdade entre os sexos deveria também derivar de uma transformação na própria instituição familiar:

o caráter particular do predomínio do homem sobre a mulher na família moderna, assim como a necessidade e o modo de estabelecer uma igualdade social efetiva entre ambos, não se manifestarão com toda a nitidez senão quando homem e mulher tiverem, por lei, direitos absolutamente iguais. Então é que se há de ver que a libertação da mulher exige, como primeira condição, a reincorporação de todo o sexo feminino à indústria social, o que, por sua vez, requer a supressão da família individual enquanto unidade econômica da sociedade (1984, p.81-82).

Vê-se, através desta noção, que as transformações nas relações familiares, sobretudo a forma como são constituídas, bem como a inserção da mulher em campos outrora improváveis, constitui o início das mudanças sociais decorrentes da nova forma de entendimento dos conceitos de sujeito e identidade no mundo atual.

No caso brasileiro, historicamente definido como “sociedade patriarcal”, devido, em grande parte, à transposição dos ideais europeus às terras brasileiras,

vemos uma mudança significativa na concepção da ideia de família. Definidas sobretudo pelos trabalhos sócio históricos desenvolvidos por intelectuais como Gilberto Freyre e outros que o seguiriam a partir da década de 1930, as noções de “família patriarcal” e a imagem literária da mulher submissa ao marido, condicionada ao cuidado do lar e da família, por muito tempo predominaram (SAMARA, 1983).

De fato, salvo algumas exceções que variavam de região para região, o país sempre permaneceu moralmente conservador, mesmo após mudanças políticas consideráveis quanto aos direitos das mulheres ao voto, e os debates quanto ao divórcio e outras questões importantes no que tange à manutenção da ordem familiar.

Neste sentido, mesmo após as revoluções sociais da década de 1960 e seguintes, a situação social da mulher e sua emancipação ainda permanecia dificultada pelas ideias retrógradas que por muitos séculos sedimentaram-se na formação do *modus vivendi* brasileiro.

O estreitamento das amarras políticas do período ditatorial no país contribuiu ainda mais para o arrefecimento desta situação; a eliminação dos direitos de livre expressão e a supressão da maioria das liberdades individuais alcançou a todos os segmentos da sociedade, e, conseqüentemente, acabaram por postergar a tênue crescente em que se encontrava a modernização cultural da sociedade brasileira.

3.1 TRAJETÓRIA DAS TEORIAS CRÍTICAS FEMINISTAS

Dentre as primeiras teorias críticas fundamentadas no feminismo, que surgem na primeira metade do século XX, destacam-se as vozes da inglesa Virgínia Woolf e da francesa Simone de Beauvoir.

Nascida em Londres, no ano de 1882, Woolf desenvolveu grande parte de sua obra baseada na ideia da desvantagem material reservada às mulheres, em contraste aos homens, devido ao imenso período de tempo em que permaneceram relegadas ao lar, fora do mercado de trabalho (BELL 1982). No ensaio *A Room of One's Own*, publicado em 1929, a autora trata desta temática, bem como questiona o espaço reservado à produção literária feminina inserida no contexto patriarcal. Em

Three Guineas (1938), Virgínia Woolf detém-se nas relações entre o poder masculino e as profissões predominantemente masculinas, nas áreas de Direito, Medicina e Magistério, por exemplo.

Ainda nessa obra, Virginia propõe uma série de reivindicações direcionadas ao público feminino, como as reformas nas leis do divórcio, o pedido de pensão alimentícia, bem como a criação de uma universidade feminina e um periódico destinado exclusivamente às mulheres (SELDEN, et al. 2001).

Para Raman Selden, “rechaçando a uma consciência ‘feminista’ e querendo que sua feminilidade fosse inconsciente para poder escapar do confronto entre “feminino e masculino”, Woolf acabou por contribuir com o feminismo no sentido de que o “reconhecimento de que a identidade de gênero se constrói socialmente e pode ser questionada e transformada” (2001, p.156). Neste sentido, não acreditava num “inconsciente feminino” de fundo psicológico, mas antes, na ideia de que a escrita feminina – estenda-se igualmente às outras formas de expressão da mulher – era diversa da masculina, devido a sua diferente experiência social.

Igualmente centrada na ideia de negação de diferenciação biológica, Simone de Beauvoir (1908-1986) em sua obra *O segundo sexo*, publicado em 1949, analisa a questão da mulher colocada em segundo plano. Nas palavras da autora:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (1967, p.9).

Percebemos que a de periódicos como o *Nouvelles féminisme* e *Questions féministes* (BAIR,1991), deixa clara a noção de que a identidade feminina é uma construção puramente social, e que, neste âmbito, são os homens os sujeitos definidores e continuadores de um *status quo* relegado às mulheres, que permanecem sem controle, restando-lhes apenas a resignação e a aceitação.

Defensora do aborto e dos direitos das mulheres, Beauvoir expõe a condição feminina estranha e alheia ao homem, vista como “outro ser”. Ressalta a discutida questão de que a simples expressão “homem” definiria o gênero humano, enquanto

a expressão “mulher” não denotaria nada mais do que uma simples diferenciação de sexo (SELDEN, et al. 2001).

A segunda fase da crítica feminista surge com a americana Betty Friedan que, ao publicar *A mística feminina*, em 1963, “explodiu em migalhas o mito da dona-de-casa feliz” (MILES, 1989, p.317). A publicação revelava as “frustrações das mulheres americanas, brancas heterossexuais de classe média, sem estudo e atreladas a vida doméstica” (SELDEN, et al. 2001, p. 158).

Nas palavras de Friedan:

Era uma estranha perturbação, um sentido de insatisfação, uma ânsia, o que as mulheres sofreram em meados do século XX nos EUA. Cada mulher de subúrbio residencial de classe média lutou sozinha com ela. Enquanto fazia as camas, comprava alimentos, escolhia tecidos, comia sanduíches de manteiga de amendoim, servia de motorista para lobinhos e fadinhas, deitava-se ao lado do marido à noite, com medo de fazer sequer a si mesma a pergunta ‘Isto é tudo?’ (FRIEDMAN apud. MILES, 1989, p.316).

A partir das revelações dos descontentamentos das mulheres, empreendidas pela publicação de Friedan – que três anos mais tarde fundaria a Organização Nacional das Mulheres – percebe-se a sua preocupação dirigida às questões de reprodução e à sexualidade. De certa forma, “é compreensível que, após tantos séculos de sublimação dos prazeres, a sensualidade feminina seja estigmatizada, até os nossos dias, e ainda mais que a masculina, pela marca da repressão” (BRANCO; BRANDÃO. 1989, p.112).

Cecil Jeanine Zinani, em recente estudo sobre a questão da construção da identidade feminina, refere-se a esse período específico como de grande impacto. De acordo com a autora:

Esse movimento, juntamente com as revoltas estudantis, a contracultura⁴ e a luta pelos direitos civis, marcou a modernidade tardia. O feminismo passou a discutir aspectos da vida social relacionados à família, sexualidade, responsabilidade doméstica; desconstruiu as dicotomias dentro/ fora, público/privado; além disso, discutiu como os sujeitos são formados no gênero, como os seres humanos se constituem como homens ou mulheres. Muito mais que contestar a posição social das mulheres, o movimento feminista abordou a formação das identidades sexuais e de gênero. (2006, p. 56)

João Batista de Abreu também aborda o assunto:

No plano comportamental, a mulher assume definitivamente seu lugar no mercado de trabalho. Seguindo a tendência internacional, os tabus do sexo e do conceito cristão de família são contestados, em nome das liberdades individuais. Ali o sutiã, singela peça do vestuário feminino, ganha contornos de opressão e é queimado como símbolo de libertação na fogueira acesa pela líder feminista norte-americana Betty Friedman. A cena é copiada em quase todo o mundo ocidental, principalmente, é claro, pelas jovens da classe média urbana, que tinham peito para tal ousadia (2000, p. 92).

As mudanças no comportamento das mulheres e a nova sociedade que se constituía na década de 1960 são apenas alguns dos indícios de que a constituição dos sujeitos, e sua auto visão de *ser no mundo* passavam por transformações. A formação das novas identidades de gênero coincide com a reelaboração das identidades na pós-modernidade, movimento iniciado em meados do século XX⁵, ainda que alguns autores afirmem que as teorias de cunho pós-moderno tendam a omitir ou reprimir a voz feminina.

Ainda dentro do contexto da segunda fase da crítica feminista, temos o nome da americana Kate Millet. *Sexual politics*, de 1969, consolida a notabilidade do movimento feminista americano. Abordando aspectos variados como Literatura,

⁴ O termo *contracultura* foi inventado pela imprensa norte americana nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos como em vários outros países, especialmente na Europa e, embora com menor intensidade e repercussão, na América Latina. Na verdade, é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente. Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário do termo é uma anticultura. (PEREIRA, Carlos Alberto M. O que é Contracultura. São Paulo: Brasiliense, 1992. 8 ed. p. 13).

⁵ Historicamente, o pós-modernismo foi gerado por volta de 1955, para vir à luz lá pelos anos 60. Nesse período, realizações decisivas irromperam na arte, na ciência e na sociedade. Perplexos, sociólogos americanos batizaram a época de pós-moderna, usando termo empregado pelo historiador Toynbee em 1947 (SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é Pós-Moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 20).

Psicologia, Sociologia e História, a autora pressupõe que a falta de uma ideologia construída e coesa, bem como a desigualdade econômica, são as causas maiores da opressão contra a mulher.

Servindo-se das diversas visões literárias, históricas e sociológicas que os homens constituíram sobre as mulheres, torna-se importante ressaltar a distinção retomada da Sociologia por Millet, entre *sexo* e *gênero*; ao primeiro, denota-se o caráter biológico; ao segundo, a esfera psicológica, definida e delimitada culturalmente, e cujas características negativas, como passividade e submissão, por força da tradição, muitas vezes são erroneamente entendidas como fenômenos *naturais* (SELDEN, et al. 2001).

Destaca-se também a atuação da crítica feminista marxista, entre o final dos anos 1960 e início dos 1970. A ideia central desta crítica consistia na pretensão de

“estender a análise marxista de classe a uma história das mulheres, de sua opressão material e econômica e em especial de como a família e o trabalho doméstico das mulheres estão construídos e reproduzem a divisão sexual do trabalho” (SELDEN et al. 2001, p. 165).

Juliet Mitchell, Cora Kaplan e Michèle Barrete são nomes importantes desta corrente. Concluíam pela dupla opressão sofrida pelas mulheres da classe operária, bem como sua condição de submissão diante da sociedade patriarcal de qual fazem parte. Barrete concorda com Woolf em sua ideia de ausência de condições materiais em comparação aos homens, e o reflexo disso em seus escritos. Também aborda questões como a ideologia de gênero, e de como esta modifica a leitura de textos masculinos e femininos.

Há ainda outro importante núcleo feminista, altamente centrado em teorias de cunho psicanalítico. Ligadas diretamente ao feminismo francês, a búlgara Julia Kristeva, a francesa Hélène Cixous e a belga Luce Irigaray desenvolveram estudos significativos na área. Kristeva e Cixous partem do pressuposto de que a sexualidade feminina associa-se de maneira direta à sua produtividade poética e ao discurso do próprio ser. Igualmente, entendem que, para inserirem-se nos discursos

predominante masculinos, é necessário que recriem ou até mesmo inventem novos discursos e linguagens à sua maneira.

Já, Luce Irigaray subscreve na ideia de que a opressão patriarcal e as teses freudianas sobre a sexualidade da mulher estão diretamente interligadas, igualmente. Compreende que a percepção visual dos homens, em contrapartida a percepção táctil das mulheres, refletir-se-ia em suas obras, menos afixadas a figuras e formas preestabelecidas.

As importantes reflexões da americana Elaine Showalter sobre as teorias críticas feministas também merecem destaque. Para ela, existem pelo menos duas grandes formas de crítica: a ideológica e a *ginocrítica*.⁶ Entende-se por crítica ideológica, os discursos que privilegiam a crítica feminista da mulher como leitora; nesta, há o predomínio de um certo tipo de revisionismo que procura versar sobre os estereótipos e representações da mulher na literatura, tenha sido ela escrita por homens ou mulheres.

A ginocrítica, por sua vez, privilegia a mulher como escritora, procurando pelas especificidades e características recorrentes em suas escritas. Dentre seus tópicos estão: “a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos das mulheres”. Assim como a “psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária das mulheres” (SHOWALTER, 1994, p.29).

Evidentemente, esta forma de compreensão da escrita feminina aumenta o leque de possibilidades de análise, pois, além de mais diversa, desvincula-se definitivamente dos estilos críticos masculinos, arraigados a críticas de tipo ideológico. Igualmente importante é salientar que, todo e qualquer tipo de crítica feminista, baseada na ginocrítica, pressupõe, necessariamente, diferenças entre os gêneros.

Neste sentido, Showalter apresenta os quatro principais modelos teóricos de compreensão ginocrítica: a biológica, a linguística, a psicanalítica e a cultural. De acordo com Zinani, a “crítica de feição biológica enfatiza a importância anatômica, afirmando que a escrita provem do corpo, ou seja, o corpo é o criador da

⁶ O termo *gynocritics* foi cunhado pela própria Showalter, ao perceber a inexistência de um termo em inglês que designasse esse tipo específico de discurso crítico.

textualidade” (2006, p.22). Esse tipo de análise, ao retornar a anatomia, “arrisca um retorno ao existencialismo cru” além de ser “uma das formulações mais sibilinas e desconcertantes da crítica feminista” (SHOWALTER, 1994, p. 32).

De fato, tanto Zinani quanto Showalter parecem não acreditar em diferenças substanciais com relação à linguagem utilizadas por ambos os gêneros:

Como ocorre com as minorias, a voz da mulher sempre foi silenciada, o que a impediu de desenvolver uma linguagem própria. Desse modo, para poder expressar-se, precisa utilizar a linguagem do gênero dominante, através do desenvolvimento de uma modalidade de articulação de sua consciência por meio de ritos e símbolos que se configuram num espaço próprio. Dessa maneira, a conquista do espaço feminino acontecerá, de acordo com Showalter, na medida em que a mulher assumir seu discurso e, conseqüentemente, realizar uma arte e uma crítica centradas na figura feminina, de modo que ela adquira visibilidade e voz, subvertendo o silêncio milenar a que sempre foi submetida (SHOWALTER, 1994, p. 25).

As autoras entendem a linguagem através de uma perspectiva muito mais cultural do que propriamente biológica; seu uso, portanto, não difere de um gênero para outro. Igualmente, uma possível diferenciação futura dependerá, em grande medida, da desvinculação crítica total e centrada em objeto puramente feminino.

A abordagem crítica, de cunho psíquico, “incorpora os modelos biológico e linguístico da diferença de gênero numa teoria da *psique* ou do “eu” feminista, moldado pelo corpo, pelo desenvolvimento da linguagem e pela socialização do papel sexual” (SHOWALTER, 1994, p. 40). Centrada na “ausência do falo”, esse tipo de crítica vai de encontro a grande parte das críticas feministas de orientação francesa, cujos nomes de Lacan e Freud representam seus maiores expoentes. Marcada por reducionismos grosseiros, esta teoria ainda carece de incremento substancial de métodos de análise teóricos.

Por fim, têm-se as teorias críticas feministas de orientação cultural. Diferenciam-se das demais por serem de todas as mais abrangentes: na realidade, são capazes de incorporar as ideias baseadas na biologia, na linguística e na psicanálise, entretanto, interpretando-as em “relação aos contextos sociais” em que se inserem. Assim, promovem um entendimento abrangente da obra das mulheres escritoras, uma vez que ainda podem levar em consideração elementos importantes como etnia, classe ou nacionalidade, entre outros (SHOWALTER, 1994).

Trata-se, em última análise, de uma modalidade crítica capaz de perceber, como diz Zinani, a “igualdade na diferença” e torna-se “relevante no sentido de verificar como ela [a mulher] vê o outro, como é vista pelo grupo dominante e, conseqüentemente, por si mesma” (2006, pp. 23-24). Igualmente, “entre tantas atitudes divergentes e contraditórias, permanece uma tênue e difícil trajetória comum: a busca de identidade”. Logo, percebe-se que “os temas do erotismo, da paixão, do misticismo, da maternidade, do feminismo, continuam girando em torno da busca do feminino” (BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 119).

3.2 O SUJEITO CONTEMPORÂNEO E A IDENTIDADE FEMININA

À guisa específica dos estudos sobre constituição do sujeito e formação de suas identidades permanece sendo um dos motes centrais dos trabalhos relacionados aos grandes temas como a cultura, e, *stricto sensu*, a diversidade cultural e sua relação com a formação das diversas sociedades contemporâneas.

Igualmente importante é o consenso da maior parte dos teóricos que, ao dedicarem-se ao tema, concluem que a percepção e entendimento do que chamamos de identidade, hoje, têm suas bases ainda na modernidade. De fato, “todas as grandes nações da Europa deram, por ocasião do nascimento dos tempos modernos, os seus respectivos contingentes de personalidades excepcionais” (DELUMEAU, 1984, p.41). Inicialmente, ao rastrear-se a definição do conceito, pode-se encontrar a noção de individualidade como ponto de partida para compreensão do que mais tarde convencionar-se-ia chamar identidade do sujeito.

A formação do sujeito moderno corresponde, segundo Georg Simmel, em última análise, à “superação (...) das formas comunitárias medievais”, que faziam “desaparecer os traços pessoais, impossibilitando o desenvolvimento da individualidade pessoal e da singularidade própria de cada um” (apud SOUZA; ÖELZE, 2005, p.109). Com a constituição dos primeiros Estados Nacionais, e a consagração da Revolução Francesa ao final do século XVIII, a noção de indivíduo avança mais um estágio. As mudanças políticas e sociais que perpassam o século XIX agregaram a noção de liberdade como bandeira central da grande maioria dos

filósofos do período, sobretudo com o advento do Iluminismo e a derrocada das estruturas fundamentais do Antigo Regime.

Desta forma, mais do que sua condição individual, o sujeito almeja pela liberdade e pela igualdade de direitos, ainda que, por força dos costumes enraizados historicamente, sejam pequenas as parcelas da população capazes de concretizá-los em sua plenitude. Isto porque, “a liberdade, forma por meio da qual a igualdade se justificava, na realidade, manifestava-se de forma muito imperfeita” (SOUZA; ÖELZE, 2005, p.113). As opressões sempre foram inevitáveis, dadas as condições econômicas baseadas no sistema capitalista em evolução.

Logo, os indivíduos passariam a ter a necessidade de distinguirem-se também entre si, e

todas as relações com os outros são, ao fim e ao cabo, apenas estações no caminho em busca de si mesmo, seja porque se sente igual aos outros e sozinho com suas próprias forças, (...) seja porque, com a capacidade de encarar a solidão de frente, os outros existem para permitir a cada indivíduo a comparação e a visão da própria singularidade e individualidade do próprio mundo (SOUZA; ÖELZE, 2005, p.116).

É dentro deste contexto que se vê o surgimento das primeiras manifestações feministas com relação a identidade própria da mulher, compreendida como sujeito e em busca de sua própria individualidade, não mais vista como o “outro sujeito” com relação ao homem sócio historicamente dominante. Sobre a questão do sujeito feminino, Nelly Richards comenta:

o sujeito do feminismo é “a operação crítica do feminino”, quando se trata de conjugar múltiplas forças de dissidência de identidade, que excedam o realismo sexual dos corpos de mulheres; ou finalmente, que o sujeito do feminismo é “a corporalidade-mulher” quando, pelo contrário, necessitamos colocar um limite ao apagamento filosófico do gênero, que promove a infinita deslocalização da diferença sexual. (2002,p.165)

Em primeiro lugar, é preciso compreender que desde o início de nossa sociedade, é natural que a mulher tenha ambicionado por liberdade tanto quanto os homens. Ainda que de forma subjetiva, pode-se dizer que aquilo que por muitos séculos foi chamado de resignação e conformismo, na verdade, não passam de adjetivos atrelados a ideologia dominante masculina para justificar a incompreensão

e intolerância de suas ações intrínsecas a manutenção do *status quo* inferiorizado da mulher, condicionando-as ao extremo do *não-ser* e do *não-poder-ser*. Mais ainda, nas palavras de Pierre Bourdieu, “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra, e não tem a necessidade de se enunciar em discursos que venham a legitimá-la (2011, p. 18)”

Em segundo lugar, convém ressaltar que foram muitos os filósofos que discorreram sobre a condição da mulher na sociedade. Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jacques Lacan, dentre outros pensadores franceses, fazem parte da vasta gama de intelectuais que procuraram compreender a situação da figura feminina da sociedade contemporânea. Entretanto, ao categorizar a mulher nos mais diversos níveis, sempre o fizeram, como nos diz Teresa de Lauretis, apenas “situando novamente a subjetividade feminina no sujeito masculino” (LAURETIS, apud. COSTA, 2002, p. 64).

Para Bourdieu:

Como estamos incluídos, como homem ou mulher, no próprio objeto que nos esforçamos para aprender, incorporamos, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação, as estruturas históricas da ordem masculina; arriscamo-nos, pois, a recorrer, para pensar a dominação masculina, a modos de pensamento que são eles próprios produtos da dominação. Não podemos esperar sair deste círculo se não encontrarmos uma estratégia prática para efetivar uma objetivação do sujeito da objetivação científica (2011, p.13).

Para tanto, convém que se faça uma reinterpretação da figura da mulher como sujeito dotado de identidade própria, nos dias atuais. Em primeira instância, deve-se evidenciar a questão da noção da própria identidade, que, hoje, não é mais concebida como algo estático, mas antes, como categoria mutável e diretamente dependente de condições como o meio, a cultura e a vivência de cada ser. Isto significa dizer que, muito além da origem biológica, as estruturas que compõe a identidade do ser humano derivam das mais diversas instâncias do sujeito (HALL, 2002).

Logo, a condição requerida para o entendimento da noção de identidade feminina é a transposição de toda e qualquer assimilação da condição da mulher como derivativa do sujeito masculino; deve-se, antes, compreendê-la como sujeito

único, dotado de vontades e arbítrio próprio, cujo papel de **gênero** é construído socialmente, ausentes, portanto, quaisquer categorizações de ordem biológica.

Quando colocamos as palavras de Stuart Hall em evidência, pode-se concluir que, muito além da *crise identitária* pelo qual passam as sociedades, deve-se levar em consideração a crise de identidade da mulher na pós-modernidade. Tendo sido duplamente oprimida, pela sistema e pela sociedade predominantemente machista, é possível compreender a ânsia feminina por liberdade quando deparou-se com as transformações ocorridas na segunda metade do século XX, e a possibilidade real de emancipar-se por completo.

A partir da trajetória referente aos estudos sobre condição feminina, torna-se possível analisar a obra da dramaturga Consuelo de Castro, abordada através das teorias sobre gênero e identidade do sujeito contemporâneo e traçando-se uma comparação entre as personagens criadas pela autora, através de seus papéis políticos e sociais e transformações sofridas pela mulher no Brasil e no mundo.

4. URGÊNCIA, RUPTURA E MEMÓRIA : A TESSITURA DE CONSUELO⁷

4.1 À FLOR DA PELE (1969)

À *flor da pele*, peça escrita em 1969 e dividida em três atos, relata as relações entre dois personagens: Marcelo e Verônica. Marcelo, professor universitário de teatro e escritor frustrado de telenovelas, relaciona-se com sua aluna Verônica, jovem aspirante a atriz.

De acordo com a descrição da autora, Marcelo seria um professor com aproximadamente 43 anos e representaria o “desespero da ordem”. Já Verônica seria a aluna com 21 anos e conceberia a “nostalgia da ordem” (CASTRO, 1992). A partir, dessa descrição, vemos a dicotomia entre eles. Enquanto um clama pela *ordem* (velha), a outra clama pelo surgimento de uma *nova ordem*, ainda que em seu discurso revele uma necessidade de desconcerto, e até mesmo, de destruição da situação em que se encontra a sociedade.

A peça de Consuelo de Castro passa-se em um único ambiente, a sala de um apartamento-estúdio, local onde ocorrem os encontros furtivos do casal. Contudo, é importante salientar que há uma delimitação temporal indefinida, que impossibilita o leitor/espectador mensurar se as ações dos personagens ocorrem em alguns dias ou até meses.

Marcelo é casado, possui uma filha de 13 anos, e seu matrimônio está em decadência; além disso, odeia o seu verdadeiro meio de sustento, a escrita de roteiros para telenovelas. A personagem tem receio quanto ao divórcio, ora pela pretensa fragilidade de sua esposa, ora pela sua filha, ora por seu conservadorismo. Já Verônica exala rebeldia, à frente de seu tempo e condições: a de amante, aluna e mulher. A personagem reflete a situação de uma jovem que clama pela sua liberdade, pelos seus direitos. É intensa e sua intensidade acaba incomodando Marcelo, que a todo momento a reprime por suas atitudes.

⁷ “Urgência” e “ruptura” são expressões cunhadas pelo crítico teatral Yan Michalsky, e representam as duas fazes comumente reconhecidas na obra de Castro até o final da década de 1980. O termo “memória” foi acrescentado pela autora desta dissertação para representar o momento atual de sua obra.

No decorrer da trama, é notória a dependência emocional que ambas as personagens têm em relação um ao outro. Marcelo usufrui da essência juvenil de Verônica, como forma, ainda que velada, de mascarar suas frustrações emocionais. Já a jovem, encontra na figura do professor, o lado fraternal e apolíneo, tentando equilibrar o seu lado dionisíaco. Isso fica evidente na passagem abaixo, quando Marcelo a tenta impedir, e orienta a jovem que impacientemente queria organizar o esboço da criação dramática elaborada por ela e Toninho.

MARCELO: *(Decidido)* Não vai procurar Toninho nenhum. *(Olha fixamente para ela)*

VERÓNICA: *(Olhando para ele, desconfiada)* Não vou?

MARCELO: Não.

VERÓNICA: *(Olhando os papéis, desorientada, tentando aparentar segurança, mas morrendo de medo)* E... como é que eu vou organizar isto aqui? *(Aponta os papéis)*.

MARCELO: Deixe os papéis em cima da mesa e sente-se ali. *(Fala num tom pausado, autoritário, olhando sempre fixamente para ela, que está indecisa)*.

VERÓNICA: Você pretende fazer o que... com esta autoridade toda?

MARCELO: Sente ali, estou mandando. *(Parece prestes a explodir. Ela obedece, deixa os papéis na mesa e senta-se na cama, levemente apavorada)*.

VERÓNICA: Que chato que você é. Não vê que eu preciso achar o Toninho? Eu PRECISO numerar aquelas folhas...

MARCELO: *(Decidido)* Você não vai numerar folha nenhuma, menina. Vai escutar o que eu vou dizer, quietinha nessa cama. Entendeu? Se botar aquele disco de novo, se tornar a falar em Toninho, se tomar outro gole de uísque, eu te dou a maior surra que você já levou na sua vida. *(Verônica se cala, olhando o chão, amedrontada. Ele senta-se ao lado dela, contido)* Desculpe ter que usar este recurso. *(Sorri, sádico)* Mas eu estou seguindo os teus próprios conselhos. Vou ter que ser ra-di-cal, e violento. *(Ela morde os lábios. Tenta levantar-se, mas ele segura-lhe os braços)* Fique onde está, já disse! (p.138)

De acordo com Elza da Cunha de Vincenzo:

Ele [Marcelo] tenta contornar a dificuldade [, continua a empregar sua tática de conciliação, quer obrigar Verônica a deslizar-se. Arma-se uma luta em que, como esgrimistas hábeis, os dois se agridem, se aproximam, se tocam e se repelem (VINCENZO, 1992, p. 117).

A partir da análise de Vincenzo, percebe-se que a relação dessas personagens é um tanto visceral, não cedendo espaço para a razão. Os conflitos

entre Marcelo e Verônica sempre são intensos, ocasionando algumas vezes violência física de ambas as partes; contudo, eles encontram a estabilidade no ato sexual.

Tudo começa no apartamento-estúdio mantido por Marcelo. Verônica encena uma passagem de *Hamlet* de Shakespeare, na qual Ofélia evoca, em uma canção, a morte de seu amado; de repente, Marcelo chega e a observa. Os dois conversam e o professor questiona o motivo de Verônica ir a sua casa para confrontar sua esposa. A jovem, com ciúmes, contara para a esposa Isaura e sua filha Verinha sobre seu envolvimento com Marcelo. Em decorrência da revelação de Verônica, Isaura, por ter uma saúde frágil, é internada em um hospital. Marcelo, indignado com a situação ocasionada pela jovem, tenta encontrar um modo de revertê-la, uma vez que tem receio das implicações que a separação pode ocasionar. Neste ato, Consuelo, ao apresentar para seu leitor/espectador a relação entre as personagens, revela a incompatibilidade de gerações e de ideias que, personificadas no casal, acabam por gerar – ao contrário do que se espera - uma *síntese*; ou o que seria, em última análise, uma cooperação mútua.

No segundo ato, há a menção a outra personagem, Toninho, seu colega de teatro e, ocasionalmente, pivô para instigar o ciúme de Marcelo. Verônica, ao mesmo tempo em que luta por seus direitos como mulher independente, também luta pelo conforto de ter alguém ao seu lado, que cuide dela, relegando a Marcelo as tentativas de cumprir este papel, que tenta convencê-la que a sua rebeldia perante a sociedade e a sua família não surtirão efeito, sobretudo por ausência de objetivos concretos, fundamentais. Toninho, compartilha dos mesmos ideais da jovem, seja por imaturidade, seja apenas por reflexo de sua pouca idade. Dessa forma é fácil compreender os motivos do ciúme de Marcelo, uma vez que ele, como homem de meia idade e pai de família não poderá se dar ao direito de abdicar desse *status* por simples vontade ou mesmo pelas ideologias muitas vezes utópicas, da jovem. Verônica e Toninho não possuem essa preocupação e podem desbravar o mundo através de sua loucura ou inconsequência, reflexo de sua pouca idade.

Ainda neste mesmo ato, Verônica conta para Marcelo o quão complicadas são as suas relações com a família, centrada na figura opressora do pai, que não a compreenderia. Daí deriva sua rebeldia e anarquismo. Criada em uma família de classe média alta, ainda adolescente foi mandada para a França, viagem imposta e

de caráter punitivo. Em um diálogo com Marcelo, ela conta as consequências desta viagem em sua vida:

VERÔNICA – Mas eu fui sábia em ter ido embora. Por lá eu aprendi que pouca coisa vale a pena. Passei por todas as fases possíveis. (...) Fui católica, depois mandei Deus e o Papa plantar fava no asfalto. (...) Estudei pintura, canto, literatura, entrei para dez partidos políticos... Em dois anos eu fui marxista, trotskista, guevarista, o diabo! Depois mandei tudo a merda... aí comecei a DAR o dia inteiro. Devo ter trepado com a metade da França. Imaginou se eu tivesse ficado? Eu teria feito uma plástica, virava virgem de novo, meu pai botava na aula de etiqueta social, me fazia ficar sócia do Jockey Club e me arrumava com um caçador de baú pra eu não ficar “solteirona”. (...) MEU PAI É UM GÊNIO! (1989, p.160)

Como visto neste trecho, Verônica confessa que a atitude de seu pai acabou por ajudá-la na construção de sua identidade, de sua essência, mesmo valendo-se de costumes autodestrutivos. Em outras palavras, Verônica não queria o mesmo destino das mulheres ditas convencionais: aquela com traços refinados, casada com um homem de posses e dona de casa; certamente, não sem represálias: a rejeição ao matrimônio ainda era vista com maus olhos pela sociedade daquela época.

É evidente que a rebeldia de Verônica perturba Marcelo, que a adverte sobre consequências da amizade com Toninho. A moça revolta-se, talvez pela assimilação da opressão sofrida pelo lado paternal e, dessa forma, como solução, desaparece por alguns dias, para o desespero de Marcelo. Contudo, o real motivo da fuga de Verônica deu-se pela queda de uma escada, decorrência de uma briga com seu pai, levando-a ao aborto. Marcelo, até então, não sabia que a jovem estava grávida de um filho seu. Logo após a descoberta, e no papel de homem tradicional e pai de família, tenta convencê-la de que se o incidente não houvesse ocorrido, assumiria o herdeiro, ajudando a criá-lo, valorizando o fruto da união dos dois. Verônica, não se comove com as palavras do professor e revela sua conformidade em relação à perda da criança. Podemos perceber pela conversa do casal:

MARCELO: Verônica... Por que você não queria ter... a criança?

VERÔNICA: Ainda não era uma criança. (...) Ainda não era nada.

MARCELO: Mas podia ser! Ele ia ser nosso filho! Nós íamos criar um filho! Um filho! Ia ser meu e teu. Você ia ser mãe. Acho que era isso que te faltava... E eu ia ter uma coisa tua.

VERÔNICA: Um azarado, isto que ele ia ser. Filho de um cansado e de uma cansada. Um azarado (CASTRO, 1989, p.175).

Através do discurso de Marcelo, percebemos seu conservadorismo exacerbado, quando deixa explícita sua noção de que o melhor meio de amadurecimento para Verônica seria a experiência materna. A moça defende a ideia de que ter um filho, na atual conjuntura, seria tanto prejudicial para a criança quanto para o casal. Ela acaba aceitando o aborto, neste caso espontâneo, confessando que o ocorrido tornou-se uma solução em sua vida. Verônica era a favor da interrupção da maternidade, já que ela acarretaria em uma mudança brusca em sua vida.

De fato, a análise do posicionamento de Verônica apresenta-se contrária à tradição da escrita feminina:

Um dos elementos que contribui positivamente para o estabelecimento da identidade da mulher, ainda que esteja vinculado às condições socioculturais, é a maternidade. Muito embora a maternidade não favoreça a autonomia feminina, já que, enquanto toma conta dos filhos, a mulher tem a sua capacidade produtiva reduzida, a possibilidade de gerar uma nova vida promove um sentido de realização pessoal muito profundo, porque, de certa maneira, a maternidade responde à necessidade de imortalidade do ser humano. (ZINANI, 2006, p. 78).

Marcelo tenta alertar Verônica, mostrando que sua rebeldia, alcoolismo e seus ideais utópicos, sem objetividade, atrapalhariam o seu verdadeiro intento, o de ser atriz. Contudo, a moça questiona a atitude do professor, que, em sua visão, não serviria como exemplo. Isto fica claro no seguinte diálogo:

VERÔNICA: Como você pontifica, minha santa mãe de Deus.

MARCELO: Eu vou continuar pontificando a vida toda.

VERÔNICA: Falido!

MARCELO: Quem faliu foi você.

VERÔNICA: (...) A falência existe em todo o lugar. Aqui, aqui, aqui... Falênnnnncia! Falênnnnncia!

MARCELO: (...) Quem faliu foi você! Você! Você, o Toninho, o Bebê, o Alberto, os tropicalistas, os anarquistas, os desequilibrados. Vocês são carvão gasto. Vocês não têm mais nada a declarar (1989, pp. 177-178).

Marcelo precisa impor a ordem a Verônica a qualquer custo, e, se analisarmos o modo como ambos interagem percebemos estar diante de “dois comportamentos antagônicos: quem frui a resistência com inteireza, assumindo-a com radicalidade e quem se acomoda em face de ponderações várias, conduzido por compromisso e acordo” (MAGALDI, apud, VINCENZO, 1992, p.119).

Finalizado o confronto, a trama encaminha-se para o trágico encerramento. Aqui, após alguns goles de bebida, Verônica convence Marcelo a participar da representação da última cena de sua peça, escrita com Toninho. Certos de que o embate de minutos atrás não passava de apenas mais uma das tantas brigas do casal, Marcelo aceita representar com sua aluna, assim como se mostra disposto a atender, durante o resto da noite, a todos os outros pedidos de seu amor.

Verônica pede-lhe então que vire de costas, enquanto recita o monólogo que encerra sua obra. Apesar de não concordar com as normas estéticas de manter-se de costas para a plateia, ele acaba por ceder. Orgulhoso, diz: “Vamos lá minha dramaturga... Eu já vou para o meu lugar, tá”. Após um último gole de bebida, Verônica então inicia sua fala, mantidas as rubricas de Consuelo:

Não quero que ninguém me siga. Por que a minha violência é uma violência inútil. Há um lixo por se incendiar. Acumulou-se tanto que seu cheiro se tornou insuportável. Eu gostaria de partilhar da tarefa deste incêndio. (*Olha o punhal*). Mas há um espião em mim que não consente que eu viva. (*Levanta o punhal e lentamente crava-o no peito. Geme agoniadamente. Marcelo, ainda de costas, pensando que é sua dica para o monólogo de Hamlet, começa lentamente. Ela morre, lentamente*) (1989, p. 183).

Marcelo, então, diz: “ser ou não ser, eis a questão”. Não demoraria a perceber que Verônica já não vivia mais. O final trágico e inevitável comove o leitor/espectador, através da visão da *Pietá* que Castro propõe como marcação. Tudo acontece lentamente, enquanto “a valsa continua tocando”.

Ao focalizarmos o desfecho desta obra, verificamos que a personagem Verônica, ao ferir-se com um punhal, no mais puro estilo shakespeariano, fere também aquele que a assiste, Marcelo e o público. Seu suicídio transita entre o trágico e o lírico, uma vez que seu ato agride e choca, mas, ao mesmo tempo transcende-se pela sua circunstância: vestida de Ofélia, “encenando” uma releitura de Shakespeare.

Refletindo pelo lado político, a personagem desiste de sua luta, sabendo-se incapaz de vencê-la, pois infelizmente se continuasse combatendo contra si mesma, e deixando-se corromper pelo sistema e pelas condições de Marcelo, no fundo perderia sua essência e identidade; ao suicidar-se, aos moldes de um herói trágico, leva consigo suas ideologias, aquelas que por muitos nunca foram compreendidas.

É importante salientar que o suicídio de Verônica, metaforicamente tem grande significado quando assimilado ao período histórico em que se passa a narrativa. Como mencionado anteriormente, a peça foi escrita em 1969, um ano de grande repressão em todos os âmbitos da sociedade. A partir deste fato, pode-se analisar a morte da personagem, não somente como uma desistência da sua vida, mas também uma desistência de sua luta e de seus ideais. Sua mentalidade e atitudes não se adequavam a uma época em que o número de mulheres que estavam tomando consciência da importância de sua emancipação, liberdade e direitos perante a sociedade ainda era pequena. Sendo assim, seu sofrimento seria muito maior, uma vez que não teria espaço para expandir sua identidade com mulher transgressora dos costumes impostos pela época.

4.2 LOUCO CIRCO DO DESEJO (1983)

Louco circo do desejo, peça escrita no ano de 1983, com estreia em 1985, marca a volta de Consuelo de Castro aos palcos paulistas e traça uma nova fase, não somente para Castro, mas também para o país. Diferentemente de *À flor da pele*, essa obra não sofreu as consequências da censura. Contudo, a crise econômica e a falta de verbas direcionadas à produção cultural, acarretaram na diminuição das produções e montagens teatrais (VINCENZO, 1992).

De acordo com Alberto Guzik, em uma reportagem no do *Jornal da Tarde*, em 1986, Consuelo de Castro deixa de lado os problemas sociológicos brasileiros, partindo para uma abordagem voltada à temática amorosa. Sobre este aspecto, Lúcia Castello Branco reflete acerca de tradição importante no meio literário:

É possível que as mulheres, em sua sombria história literária, tenham escolhido, privilegiado e até esvaziado o tema do amor. Acredito mesmo

que a trajetória existencial da maior parte das mulheres tenha se desenvolvido em torno da retroalimentação desse sentimento. Afinal, foram alguns séculos de lenta e árdua aprendizagem desse suave fardo romântico (1989, p.105).

É importante salientar que outras autoras do período também adotaram a temática amorosa em suas obras. As peças *Boca molhada de paixão calada*, de Leilah Assumpção e *De braços abertos* de Maria Adelaide Amaral também aderiram aos encontros, desencontros e reencontros amorosos, enfatizando a relação homem-mulher (VINCENZO,1992).

Nesse ínterim, para Michalski, citando o exemplo da peça *Patética*, de João Chaves (São Paulo, 1980), “o público estava tendendo a cansar-se do teatro predominantemente ligado a temas políticos e à investigação dos traumas que a nação sofreu sob a repressão” (1985, p.86), ou seja, Castro, provavelmente percebendo a uma mudança de postura referente ao público, experimenta novas abordagens, deixando um pouco de lado as questões políticas, assuntos frequentemente explorados em sua dramaturgia.

Em uma entrevista concedida a Ana Lúcia Vieira de Andrade, Consuelo de Castro relata o processo de criação referente à *Louco circo do desejo*, na qual confessa estar dançando jazz, quando uma súbita ideia lhe ocorrera. Chegando em casa, o texto já estava em sua cabeça, e em quatro noites e quatro dias, “mediunicamente” ele tinha sido finalizado (ANDRADE; EDELWEISS, 2008).

A estrutura narrativa de *Louco circo do desejo* é semelhante a de *À flor da pele*: um casal, formado por um homem de 50 anos e uma jovem com metade de sua idade. O ambiente continua o mesmo, cenário único: o apartamento de Fábio Costa.

A dramaturga ao caracterizar suas personagens, descreve minuciosamente suas personalidades, dando maior veracidade, auxiliando os atores na composição dos respectivos papéis. Fábio Costa é descrito como engenheiro civil, dono de uma empreiteira bem-sucedida. É divorciado, mas tem dois filhos com sua ex-mulher, Fernanda. A autora apresenta esta personagem como um homem solitário, áspero e fechado. Castro para sintetizar a personalidade de Fábio exemplifica com a seguinte frase: “eu só pulo do trapézio com rede protetora embaixo” (p.321).

Já a protagonista Selly seria o contrário da personagem masculina, Fábio; que mostra em seu temperamento a vivacidade, a rapidez e a violência de sua juventude. Prostituta, ainda iniciante no ofício, exala sensualidade e ingenuidade e contrapõe-se entre a fêmea e a menina. A passagem abaixo mostra a dualidade no comportamento, vivência e personalidade entre a jovem e o engenheiro.

FÁBIO: (*Distante. Abrupto*) Tem um monte de fantasmas andando por este apartamento. Fantasmas de verdade. Dramas de verdade. Foi eu brincar com o drama do velho solitário, e todos os verdadeiros dramas que eu queria esquecer apareceram. Agora mesmo é que não dá. Vai, Selly. (*Selly coloca o cheque na bolsa e começa a se vestir, frustrada, lenta*).

SELLY: Eu queria tanto dormir aqui. Nesse apartamento bonito. Queria tanto ficar com você, hoje. Ah, queria tanto! (*Dá de ombros*) Paciência! (*Fábio deita-se na cama, alheio*) (*Exausto, fecha os olhos*) (*Parece cochilar. Selly caminha na ponta dos pés até Fábio, e observa: para ver se ele dorme*) (*Constata que ele dorme, e sempre na ponta dos pés caminha até o globo*) (*Procura aquilo que encontrara na cena anterior, girando o globo com energia*) (*Acha*) (*Pausa*) (*Recua, olhar febril, de vingança*) (*Tira a navalha da bolsa e faz um xis no local que encontrara*) (*O movimento é tão forte que provoca ruído*) (Fábio se ergue da cama e fica paralisado, feroz, ao ver Selly com navalha próxima ao globo. Ela, em pânico, também paralisa completamente)

FÁBIO: (*Caminha até o globo*) (*Olha para o globo, aterrorizado: cada vez mais pasmo*) Vândala! Tarada! Esquizofrênica! Fez um x com a navalha! Isso que dá eu me meter com marginais! (*Gritando*) Some, anda, some! Some antes que eu chame a polícia!

SELLY: (*Abrindo a porta*) Desculpe... (*Foge*) (*Passa pelos arcos*)

FÁBIO: (*olhando o globo, com expressão de desalento*) (*De repente, o ódio e o desalento dão lugar à curiosidade*) Selly! Selly!

SELLY: (*À porta, sem jeito*) OU

FÁBIO: Só uma pergunta: por que você fez esse x aqui?

SELLY: Porque aí é Piracicaba.

FÁBIO: E que que você tem contra Piracicaba?

SELLY: É onde o Mariano nasceu. Se Piracicaba não existisse, ele não nascia. E se ele não nascesse, ainda estaria pra nascer o cara que ia me fazer comer merda na vida!

FÁBIO: Não era mais prático navalhar a cara dele?

SELLY: Navalhar gente dá cana. Madeira, não. (*Sai*) (*Luz em resistência sobre a perplexidade de Fábio*) (1989, p. 333-334).

Através da ambientação, podemos notar a preocupação da escolha de certos objetos cênicos, pois eles deverão aderir à composição da personalidade de Fábio. Sua instabilidade e desordem também estão enfatizadas em seu espaço. Ainda sobre o cenário, Castro, em uma nota, salienta que, na primeira montagem paulista,

a criação do cenógrafo Gianni Ratto misturava elementos realistas e não realistas para mesclar com ações o plano Real e do plano Imaginário (CASTRO, 1989).

É importante salientar que há um telão com motivos circenses que cai sobre a boca de cena do palco e uma voz de palhaço em *off* que repete copiosamente o seguinte refrão: “então, fica combinado assim. Eu gosto de você e você gosta de mim” (1989, p. 325).

Neste quadro, Fábio está apresentando a Selly seu apartamento; ela, por ter origem humilde, deslumbra-se com infraestrutura do ambiente. Ele, não interessado nas constatações de Selly, tenta partir para o seu principal intento: ter relações sexuais com a jovem prostituta, designação utilizada pela própria autora. Talvez pela sua inexperiência ou ingenuidade, tergiversa com assuntos de cunho pessoal. A partir deste momento, fica clara a intenção dos dois personagens. Fábio, naquela noite, programou-se para ter uma relação sexual com uma mulher atraente, como escape de sua solidão e descontentamento. Selly, ao perceber isso, utiliza conscientemente dessa fragilidade para criar laços com Fábio. Ele se incomoda com a agressividade da jovem e com atitudes muitas vezes vulgares e sua insistente afirmação de independência, mas a sua ingenuidade e desordem o encantam, descobrindo naquela prostituta uma moça frágil e insegura. Assim, se estabelece uma relação afetiva entre os dois. O que seria uma noite apenas de prazer e trabalho, torna-se uma noite de confissões e descobertas. Selly, a todo o momento instiga Fábio, pois a relação sexual não tinha sido concretizada. Neste excerto, ele explica:

FÁBIO: Quero um pouco menos de grossura. (*Frio*) Quero que você seja gente. (*Agressivo e irônico*) Gente interessante, que você até que é. (...) Moça, eu fui te procurar numa boate porque estava sozinho, como um cão. (*Selly sorri amarelo*) E sem a menor vontade de repetir velhos hábitos... ver antigos conhecidos... Eu queria mudar de cenário! (...) E quem sabe, encontrar um pouco de gente. Me agredindo com essa vulgaridade, você me provou que nessa cidade não existe gente. Só *profissionais* (1989, p.333).

As diversas falas de Selly derivam de diálogos bastante erotizados. Castro utiliza-se deste recurso em diversos momentos da peça. Sobre este aspecto, Brandão comenta:

Uma das questões mais delicadas e movediças que entram em jogo quando se fala da escrita feminina dispõe-se em torno do erotismo. Alguns acreditam ser a linguagem feminina essencialmente erótica ou erotizada, em distinção à aparente frivolidade da linguagem masculina. Também aí os domínios se tornam obscuros, porque o conceito de Eros, tão escorregadio e intangível quanto o próprio fenómeno, não se presta a verificações ou utilizações meramente operacionais (BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 100).

Se analisarmos o discurso da personagem, percebemos que as verdadeiras intenções de Fábio não se limitavam ao ato sexual, ele queria mais: queria alguém que não o julgasse, lhe controlasse ou exigisse. Qualquer pessoa que não tivesse qualquer semelhança com a sua família.

Deve-se salientar que a personagem feminina, ao longo da narrativa, enfatiza a sua inexperiência profissional no ramo sexual, talvez por negar inconscientemente sua condição, ou como proteção diante das exigências e imposições feitas por seus clientes. Talvez por isso sua postura com Fábio seja diferenciada, pois sua entrega dá vasão à dele. Ela relata sua história, confessando os reais motivos para submeter-se ao mundo da prostituição. Isso fica claro no seguinte diálogo:

SELLY: ...se você faz tanta questão... (*Cansada*) (*Começa a falar sem pausas como um computador, voz metálica, anasalada*) Vim de Minas com 17 anos. Fui morar com uma tia carola chata. Fugi da casa dela com meu namorado, e fui morar na república de estudantes onde ele morava. Vivi um ano com ele. Aprendi datilografia, fiz madureza de colegial, mas jamais gostei de estudar. Preferi dar pro diretor da escola. Em troca ele me deu... um diploma falso. (*Para ofegante*) Quando o carola do meu pai soube que eu tinha saído da casa da titia com um homem, parou de me mandar a porra da grana que mandava, e eu pedi dinheiro pro meu namorado. Depois arranjei um emprego, como datilógrafa, na cidade. (*Agora a voz de computador dá lugar a uma voz sofrida, frágil, dolorida*) Um belo dia, um velho do escritório, um que sempre me cantava, me ofereceu uma quitinete, quitadinha da silva, pra eu trepar com ele. Trepei. E ganhei o apê. Agora faço bicos de datilografia. Bicos pornôs. E de bico em bico a galinha enche o papo. (*Ofegante*) Pronto, contei tudo. Ficou faltando só um pedaço, mas... (*Amarga*) não é coisa que preste (p. 330).

Nessa confissão, Selly entrega-se; mostra que sua vida tomou tal rumo devido às suas escolhas e porque não aceitava as condições sociais e familiares a ela impostas.

Fábio também declara para a jovem o quanto a relação entre seus filhos e ex-mulher se tornaram complicadas ao longo dos anos. Admite nunca ter amado, nem ela nem outra mulher. Ela contrapondo sua declaração, afirma ter amado Mariano, o principal motivo de fugir de casa, em sua adolescência.

No final deste ato, Selly, impulsivamente, marca com uma navalha um globo decorativo, objeto muito estimado pelo engenheiro. Ele, descontrolado, ofende a menina que explica sua ação: “É onde Mariano nasceu, se Piracicaba não existisse, ele não nascia. E se ele não nascesse, ainda estaria pra nascer o cara que ia me fazer comer merda na vida!” (1989, p. 334). Para ela o gerador de sua angústia e de sua condição como profissional do sexo seria Mariano.

No segundo quadro há uma passagem de tempo indeterminada. A jovem prostituta volta à casa de Fábio, neste caso sem ser “convidada”. Ele, assustado, questiona sua visita, e a jovem explica que estava em um motel com dois clientes. Diante de um confronto violento que logo se iniciara, ela, com medo, resolveu fugir. A história, mais adiante, é revelada como falsa; denota, portanto, que a intenção de retornar ao apartamento de Fabio permaneceu em seu âmago. Algo dentro dela a fez querer retornar.

Ele, em determinado momento, sente uma pontada no coração e a moça, preocupada, rapidamente ajuda-o com remédio. Passado o susto, e não demonstrando nenhuma gratidão ao ato de Selly, Fábio é incisivo e pede que a moça vá embora. A jovem implora, pois sua casa seria o melhor abrigo para passar aquela noite conturbada. Após muita insistência, Fabio aceita; os dois conversam, desabafam, estreitam laços de amizade.

Percebe-se a evidente carência afetiva dessas personagens e a constante melancolia. Logo, a afeição de um pelo outro começa a surgir. Os estigmas que tinham desaparecem e eles começam a perceber suas respectivas essências. Ao fim deste quadro, ocorre o ato sexual; Selly não será paga, pois há um acordo de “prazer” entre ambos.

Sobre este aspecto, Decio Prado afirma:

Na peça de Consuelo o sexo permanece até o fim como razão de ser do casal. É por ele e para ele que Fábio faz os sacrifícios que lhe são exigidos ao tornar-se amante permanente de Selly. A castração sexual, por seu lado,

é associada na peça a outra espécie de castração: a daquela parte de nossa personalidade não suscetível de ser aproveitada economicamente pela sociedade. Refiro-me à vasta área que vai do simples devaneio, do gosto pela brincadeira, das nossas fantasias noturnas e diurnas, a essa forma suprema de ludicidade que é a obra de arte, que contém em si mesma, como sabemos, a sua finalidade (PRADO, 1989, p. 537-538).

No segundo ato, percebe-se a intensificação desta relação e os dois se perdem no tempo e no espaço em meio a lençóis, beijos e garrafas de bebidas. Eles criam um isolamento externo, fechando-se para os problemas do cotidiano que tanto os afligiam; formam naquele apartamento o seu picadeiro. De acordo com Vincenzo, “a aventura que estão vivendo é tão fantástica quanto ao voo circense de dois trapezistas que se cruzam no ar, ou nas piruetas de palhaços no picadeiro, apesar dos sustos e riscos” (VINCENZO, 1992, p.175).

Se considerarmos a relação das personagens a partir da simbologia própria do circo, vemos que Fábio, através da definição de Castro, tinha receio ao novo, a uma nova vida e ao amor: tinha medo de pular do trapézio sem a rede protetora embaixo. Selly, que nada tinha a perder além da própria vida, seria a corajosa trapezista que permite brincar entre as alturas, sem medo de cair.

Contudo, o engenheiro, por influência da jovem, começa a aventurar-se em acrobacias mais perigosas, demonstrando que o seu conservadorismo e receio deverão ficar no passado. Com o apoio mútuo, os dois permitem-se ao desconhecido, deixando de lado as diferenças, os medos e os monstros criados por eles mesmos, para aventurarem-se em nova história de amor.

Consuelo de Castro, aposta em um final relativamente feliz, em que o crescimento e a completude dessas personagens tornam-se possíveis através de suas diferenças e frustrações.

Como diz Prado, *Louco circo do desejo* é uma história simples: “um homem e uma mulher que, apoiando-se corporalmente um no outro, chegam juntos a um longínquo picadeiro infantil, habitado por dois palhaços amadores” (PRADO, 1989, p.538). A ciranda repete-se ininterruptamente num único refrão: “então, fica combinado assim. Eu gosto de você e você gosta de mim”.

Comparando com as outras peças de Castro como no caso de *À flor da pele*, *Louco circo do desejo*, ou até mesmo *Only You* – (próxima peça a ser analisada)

difere-se, uma vez que, apesar de sua estrutura dramática, como dito anteriormente, ser aparentemente semelhantes (personagens que se repelem e atraem-se por causa de suas personalidades, ambientação - um apartamento com cenário único, entre outros), o desenlace não culmina para o trágico ou até mesmo inesperado. A autora decide que as diferenças e problemas entre aquele homem e aquela mulher resolver-se-iam através da plenitude e aceitação do amor que tinham um pelo outro, ou seja, ela de certa forma crê e aposta em um final esperançoso, mostrando que dois corpos e duas almas unidos podem construir um picadeiro recheados de sonhos e aventuras para o resto de suas vidas.

4.3 *ONLY YOU* (2001)

Escrita no início da década de 2000, *Only You* representa o ressurgimento de Consuelo de Castro como dramaturga. Segundo a própria autora, a peça foi criada com intenção de ser uma releitura de sua obra prima: *À flor da pele*, três décadas depois, sob o contexto da virada do milênio (ANDRADE; EDELWEISS, 2008, p.392).

A peça faz diversas referências a *Senhorita Júlia*, de Strindberg. Não por acaso, Julia é o nome da protagonista. Na opinião de Jacob Guinsburg, “embora o texto faça alusões explícitas a Strindberg e à *Senhorita Júlia*, de minha parte (não nego uma relação dramática sua com as altas tensões Strindberguianas), vejo na sua maneira de dramatizar, uma afinidade muito maior com Albee”⁸ (CASTRO, 2001, p. 66).

Only You representa a terceira fase da dramaturgia de Consuelo. Aqui, a autora, ao dar uma nova roupagem a uma história que remete ao auge da repressão da década de 1960, vê-se, de certa forma, livre para utilizar-se da linguagem e da escrita descomprometida e sem medo de restrições. Através de uma “história de amor” - tema explorado em sua segunda fase, das rupturas, apresentadas neste trabalho mediante *Louco circo do desejo* – Castro remonta a memória política recente do país. A obra, de certa forma, mescla o teor político de sua primeira fase, das “urgências”, com a segunda, das “rupturas”, criando uma forma estilística

⁸ Edward Albee (1928) é um dramaturgo norte-americano, conhecido por suas obras de cunho psicológico, com enfoque nas crises do homem e da sociedade atual.

diferenciada, com uso de intertextualidade – já presente desde suas primeiras obras - além de elementos até então inexplorados, como o apelo sutil ao sobrenatural. A esta nova fase, referimo-nos neste trabalho como sendo síntese do produto de uma vida dedicada à dramaturgia ligada aos temas sociais e predominantemente humanos – fase de “memórias”, portanto.

A trama de Castro coloca no foco André, homem de meia idade, autor de telenovelas e descontente com a profissão. Na definição de Consuelo: um homem “preso ao passado, ferido, mergulhado na escuridão”. A segunda personagem é Julia, moça jovem e bonita, atriz, “entregue a seu amor louco e a loucura de sua imaginação. Um raio de luz no túnel de André” (2001, p.13). Como cenário, uma casa na Praia de Itá.

A peça inicia com André ouvindo a gravação deixada por seu chefe e amigo pessoal Ventura. A mensagem cobra de André a finalização de cinco capítulos da telenovela que está escrevendo a mando da fictícia *Rede Mundial de Televisão*. Avisa também que, mesmo contra a vontade de André, estará mandando uma digitadora para auxiliar no trabalho.

Nitidamente, *Rede Mundial* faz alusão à Rede Globo; no decorrer da peça, notamos a crítica de Castro aos grandes meios de comunicação. Yan Michalski diz que a desarticulação que vinha ocorrendo no teatro, desde a década de 1980 deve-se, em grande parte, ao “papel da televisão (...). A avassaladora popularidade do veículo, e sobretudo das novelas da Rede Globo, desencadeou profundas modificações na posição do artista teatral e na sua mentalidade” (1985, p. 91). E conclui o autor que:

Diante do irresistível apelo da televisão, ela se tornou para a maioria dos artistas de primeira linha o verdadeiro emprego, enquanto o teatro ficou relegado ao plano de um bico, a ser exercido no intervalo entre duas novelas, ou nas poucas horas deixadas livres pelos compromissos contratuais na TV (1985, p.92).

Tanto André, quanto diversos autores da vida real sucumbiram a este sistema, sobretudo após a percepção da impossibilidade de viver apenas de teatro. A própria dramaturga, comentando sobre o início de sua carreira, explica: “mesmo com todo o sucesso [*À Flor da Pele*] deu pra sentir que não ia poder viver de teatro.” Logo, saiu em busca de outra ocupação, empregando-se em uma agência

publicitária na qual trabalhou por muitos anos. (ANDRADE; EDELWEISS, 2008, p.370).

Ao término da gravação, André, com raiva, derruba tudo o que está sobre a mesa. Neste momento, Julia entra em cena, com *headphones*, dançando ao som de *Satisfaction*, dos Rolling Stones. Um singelo “oi”, inicia então o diálogo. A primeira conversa entre eles parece não estar em sintonia. Enquanto André pensa estar falando com a digitadora que seria enviada por Ventura, Julia, a todo o momento, não compreende o fato de o escritor não se lembrar dela.

O diálogo prossegue sem que o leitor possa afirmar, com certeza, se André conhece realmente Júlia. Transtornada, a moça passa a recapitular a forma como teriam se conhecido. Mesmo após diversos detalhes sobre o encontro, André permanece sem recordar.

Segundo Julia, André teria lhe prometido algo muito importante, sendo este o motivo de sua visita. Argumenta que o compromisso selado com data e hora marcada, enfim, chegara; é negado ao leitor o conteúdo da promessa, que só será revelado ao fim da trama.

Finalmente ocorre o encontro. A data? sexta-feira da paixão, feriado cristão. Trata-se de uma referência direta à obra de Strindberg, e sua personagem Júlia, que, na noite de 21 de junho, dia de São João, em pleno solstício de verão europeu, a mais longa do ano, entrega-se ao criado Jean e, conseqüentemente, deixa-se envolver pela atmosfera mágica do momento.

Em dado período, Julia passa a contar a André sobre detalhes íntimos de sua vida e de suas obras. Ele se espanta, pois não consegue compreender como teria revelado tantas informações a alguém “desconhecido”. André fica atônico quando Julia lhe diz:

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.

ANDRÉ - Isso... isso... são fatos da minha vida! Não são super-heróis, guitarristas, galãs... Eu não autorizo ninguém a me invadir desse jeito! (p. 36).

E mais adiante:

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 urna entrevista para o Jornal das 11. Sei de cor cada palavra que você disse.

ANDRÉ - Mas isso faz um ano! (p.38).

Estes dois diálogos constituem momentos essenciais da peça. A partir daí, Julia começa, aos poucos, a revelar a André o real motivo de sua visita. Ele, por sua vez, gradualmente passa a questioná-la, no intento de compreender o que está acontecendo.

Logo a moça lhe revela ser pesquisadora da vida e da história de sua primeira mulher, Veridiana. Entrega-lhe álbuns de fotografias. Abismado, paira em André a dúvida: “você é filha da Veridiana?” (p. 45). “Não”, lhe responde a moça. De fato, André parece não compreender o interesse de Julia com relação à sua história e a história de sua ex-mulher.

A jovem então lhe diz:

JULIA - Ela está em mim. Me levou até você, na noite que te conheci pessoalmente. E me trouxe até aqui, hoje. (*um tempo.*) Faz um ano que ela me guia. Que me dá a maior força. (*Pausa.*) E hoje ela... me pediu... pra te dar um recado.

Um tempo

ANDRÉ - Um... recado...

JULIA - Diga a ele que continue procurando o meu corpo. Que me procure, me enterre e me esqueça, porque eu não vou voltar! — foi isso... que ela... pediu... pra eu te dizer... (p.48)

Transtornado, André a segura fortemente, até que acaba por descobrir outro dado relevante: Julia possui transtornos mentais. Ele encontra um cartão com o endereço do sanatório onde a moça passa todas as noites. Ao revelar toda verdade sobre sua identidade, é questionada pelo escritor:

ANDRÉ - Eu quero saber uma coisa só. Qual é a sua ligação com a Veridiana???

JULIA - Você.

ANDRÉ - Por quê?

Um tempo. Constrangida

JULIA – Porque eu te amo (p.50).

Deste ponto em diante, toda a trama passa a fazer sentido para o leitor que, enfim, compreende a visita de Julia. Ela se declara, esmiuçando os motivos pelos quais se apaixonou pelo escritor. Percebe-se que seu amor vai além do homem. Julia apaixonou-se pela história de André, e pela forma como este se manteve fiel à memória de Veridiana. Se observarmos uma peculiaridade na vida do escritor, perceberemos que, ao se casar diversas vezes, insistentemente, ele buscava a essência de Veridiana em outras mulheres.

Logo, as personagens passam a reconstituir seu encontro de um mês atrás nos mínimos detalhes. De repente, André recorda de cada momento, e após longo diálogo, a promessa então se revela: “te convido para fazer o papel de Lia, e falo para você vir buscar texto hoje, às seis da tarde, aqui” (p. 59).

O escritor esquece completamente sua parte no trato, não escreve a peça, e, envergonhado, confessa que não deverá fazê-lo. André não pretende atender a expectativa de Julia: não casará com ela. Julia sente-se uma tola por ter acreditado em suas palavras, e por desconsiderar que, no momento das promessas, estava completamente embriagado.

Julia, de viagem marcada para os Estados Unidos com seu avô, resistia em aceitar a realidade, uma vez que se centrava na expectativa de viver com André, pois ele seria a última esperança para reverter sua insanidade. A peça encaminha-se para o final, quando a atriz, ao tentar sair da casa, é interrompida pelo seu amado. Se analisarmos a atitude de André, ao impedir a partida de Julia, percebemos que, definitivamente ele se entrega, pois reconhece traços que ligariam Veridiana e aquela jovem. Júlia, ao se apropriar da história da ex-guerrilheira, cria a sua própria história; uma história que até então era incompreendida ou não permitida, provavelmente pelas consequências de sua insanidade.

É importante salientar que na peça, em nenhum momento, a jovem atriz explica os motivos de ter sido internada em um hospício. Seria pela sua insistência em desbravar o passado de alguém? Seria por “conversar” com pessoas dadas como mortas? O leitor não encontra no texto essas respostas, preenchendo através das entrelinhas possíveis conclusões sobre a vida desta personagem.

Dessa forma, André sugere que a atriz aguarde o final da procissão do Ofício de Trevas, ritual comum durante a semana santa.

Ele se dirige uma última vez a Julia:

ANDRÉ - Eu... quero... que, você... fique. (*Pausa.*) A gente não tem nada a perder, concorda, é tudo um contrato de risco!!! Quem pode garantir que um casamento vai durar, que urna peça vai ter sucesso, que o dia vai amanhecer? Alguém pode afirmar em sua consciência que vai começar e terminar um texto??? Terminar, assim, tipo ponto, fim, *the end*, PANO RÁPIDO??? (...) Daqui por diante você vai ser sempre JULIA! Esse é o seu CODINOME! Julia de Strindberg, Julia da Barra do Itá, a Julia que conta a minha história! (*André a abraça, ela o empurra suavemente.*) (2001, p. 60-61).

Segue-se uma longa rubrica, carregada de símbolos da época da ditadura no Brasil. Castro pretende conduzir o leitor/espectador para uma atmosfera de nostalgia e, ao mesmo tempo, de revolta. Sugere a seguinte trilha em direção ao epílogo:

Gama e Silva decretando AI-5/Shade of Pale/Vozes de Passeata — o povo organizado derruba a ditadura /patas de cavalo galopando/Betânia — Carcará/ bombas, tiros/Betânia — carcaráááaa... /abertura do Repórter Esso /e que tudo mais vá pro inferno... /Fidel: pátria o muerte, venceremos / fragmentos do Hino Nacional/frases indistintas de interrogatório selvagem /flash curtíssimo de grito de mulher/Only You (2001, p. 61).

Nesta rubrica, percebemos que Consuelo de Castro não esquece suas origens e preocupações com a nossa história nacional. Assim como Veridiana, a autora também sofreu os efeitos da repressão e por isso se sente no direito de lembrar e questionar a brutalidade vivida em meio à ditadura militar. “Meus melhores amigos, meu noivo, todas as pessoas mais próximas estavam presas ou mortas, ou procuradas pela polícia com a cara no aeroporto e um leiteiro imenso: BANIDOS. INIMIGOS DA PATRIA” (ANDRADE; EDELWEISS, 2008, p.370).

A peça encerra após uma ligação de André para Ventura. Diz que não escreverá os capítulos encomendados, e dispara um sem número de amenidades incomuns. Encerra a ligação com uma declaração: “sabia que você é meu melhor amigo? Hasta la vista, baby!” (2001, p. 62).

Ao procurar por Julia, não a encontra. Nota um recado interno deixado na secretária eletrônica. Era a voz da jovem, dizendo-lhe que poderia estar em qualquer lugar, que era a única mulher de sua vida e que, se a quisesse, deveria procurá-la. André, aflito, rapidamente abre a persiana, e a cena congela. O pano cai ao som de *Let's Twist Again*.

No final, como em *Senhorita Júlia*, percebemos que os desfechos se assemelham, pois tanto a Júlia de Strindberg, quanto a Julia de Castro, tomam atitudes repentinas: ausentar-se, deixando o leitor/espectador em dúvida quanto às ações futuras dos personagens. Cabe ao leitor/espectador, novamente, preencher este vácuo propositalmente deixado pelos respectivos autores. A moça, ao desaparecer, instigaria André a procurá-la; pois se seu amor é semelhante ao que um dia sentiu por Veridiana, não desistirá de buscá-la, assim como nunca desistiu da procura de sua primeira esposa.

4.4 A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO

Verônica, Selly, Julia, entre outras, são algumas das personagens criadas por Consuelo de Castro ao longo de sua dramaturgia. Todas são, em última análise, representações de algumas mulheres encontradas no Brasil ou no mundo. Sua obra pode ser considerada como um reflexo sociocultural de um período e que revela a trajetória da condição feminina. Castro demonstra um progresso histórico, que acabou por ocasionar uma transformação da identidade feminina ao longo do tempo.

Neste caso, escolheram-se três de suas personagens; três mulheres que se assemelham pela determinação ao lutar por ideais de liberdade, defendendo suas próprias causas. Como visto nos capítulos anteriores, as mulheres historicamente foram discriminadas, injustiçadas, sendo privadas de usufruir de seus direitos como cidadãos perante a sociedade.

De acordo com a historiadora Mary Del Priore:

A história das mulheres não é só delas, é também aquela da família, da criança, do trabalho, da mídia, da literatura. É a história do seu corpo, da sua sexualidade, da violência que sofreram e que praticaram, da sua loucura, dos seus amores e dos seus sentimentos (2011, p.7).

Ao longo dos anos, a história e o papel dessas mulheres foi se modificando, e por isso torna-se importante analisar através da literatura – uma representação sociocultural - esta transformação.

4.4.1 PONTO DE PARTIDA EM *À FLOR DA PELE*

Como mencionado anteriormente, Verônica é uma moça que vivia à frente de seu tempo. O drama contextualmente ocorre na década de 1960 e através do cenário político e social, torna-se claro que algumas atitudes desta personagem corroboram o ideal de liberdade almejado pela grande maioria das mulheres deste período.

Vemos isso através de seu discurso:

VERÔNICA: Ameacei tirar o *soutien* do biquíni pro cara ver como eu era gorda de fato. Meu pai levantou de onde estava. (*Imita o pai com desprezo, avacalhando a postura ao máximo*) Tornou a me tirar o copo da mão e disse: "Vou te internar num hospício. Além de vagabunda, você virou doida varrida. E na minha casa eu não admito doido". (*Indignada*) Segurou o meu braço com a maior violência e disse pra eu me vestir que tinha mais visita pra chegar. Aí eu não aguentei. Cuspi outra vez nele. Ri na cara do Maciel. E tirei o *soutien*. Meu pai continuou me apertando. (*Ri*) Eu dizia: "Me solta seu velho tarado". E pró Maciel: "Viu como eu estou gorda? Não posso comer bombom, senão o meu seio cresce mais que o da Jane Mans-field". O Maciel quase desmaiou. Adorei... (*Vingativa*) Meu pai me levou pra cima na marra (p. 156).

Verônica rebela-se contra seu pai, que lhe impõe o matrimônio com Maciel. Castro faz alusão ao episódio conhecido como *Bra-Burning*, marco da libertação sexual feminina, na qual cerca de 400 ativistas do WLM (Women's Liberation Movement) protestaram na realização do concurso de Miss America em 7 de

setembro de 1968, em Atlantic City, EUA, um ano antes da peça de Castro. O principal objetivo destas ativistas era acabar com a exploração comercial realizada contra as mulheres, uma vez que ela pregava uma visão arbitrária e opressiva em relação a elas.

Compara-se ao fato histórico com a atitude de Verônica, observamos que, de certa forma, ela se iguala a das ativistas que não aceitavam que o fator beleza fosse indutório para caracterizar uma mulher, ou seja, protestando contra o pensamento machista de seu pai, que a tratava como mercadoria. Ela, ao revelar seu corpo, mostra seus “defeitos”: - *Viu como eu estou gorda? Não posso comer bombom, senão o meu seio cresce mais que o da Jane Mansfield.* A personagem revela não estar de acordo com os padrões de beleza, atitude que também assustaria Maciel, dado que certamente não pretendia seguir aos padrões da mulher ideal – mãe, esposa, dona de casa sem opinião e conivente com a opinião de seu marido.

Além disso, o pai, vendo o protesto de sua filha, julga-a como “vagabunda e louca”, e não compreendendo o seu ato, o atribui a “insanidade” de Verônica. De acordo com Carla Bassanezi Pinsky em seu artigo *Era dos modelos rígidos*, ao longo da história

a sexualidade feminina, as funções biológicas e as secreções a elas ligadas costumavam ser matéria-prima para definir as imagens de mulher mais marcantes e recorrentes. E estas vinham aos pares - a "casta" e a "impura", a "santa" e a "pecadora", "Maria" e "Eva" - como polos opostos que ajudam a definir um ao outro. No Brasil não foi diferente. Mesmo a chegada do século xx não provocou grandes rupturas: permaneceram as heranças europeias do medievo que valorizavam a pureza sexual das mulheres e indenavam as que se deleitavam no sexo. Mas houve transformações sutis paulatinas no conteúdo de cada evocação e nos usos que delas se fizeram. A distinção dos tempos coloniais antepondo a "puta" à "santa mãezinha" abnegada e pura permanecia como referência. A necessidade de garantir a virgindade das "moças de bem" até o casamento e distinguir as "mulheres honestas" das que sucumbem aos "pecados da carne" também atravessou os séculos. O hímen continuava a ser o capital precioso das jovens casadoiras a honra sexual feminina ainda era assunto de família, já que comprometia retamente os parentes próximos. As mulheres deveriam ser vigiadas e seu sexo protegido dos sedutores, dos estupradores... e, às vezes, de si mesmas (2012, p.471)

Para o pai de Verônica, ao casar-se com Maciel sua filha estaria mantendo os padrões ditados pela sociedade. Ele é um homem financeiramente estabilizado, e por isso, com relação a sexualidade, as atitudes de sua filha não deveriam ser

permitidas. Dessa forma, a honra e a castidade de Verônica provavelmente estariam implícitas ao forçá-la a casar-se.

Em Verônica, percebe-se a presença de forte consciência política. Vemos, ao longo da narrativa que a personagem sempre buscou entender e participar de diversas ideologias partidárias. Ela, tendo conhecimento político, adquire força para questionar seu papel social perante a família. Se compararmos este fato com a história da mulher na política, vemos que é a partir da década de 1960 que leis são criadas para defender seus direitos, ou seja, começa-se a pensar nas mulheres como indivíduos participantes da sociedade, e dessa forma, gradativamente, oportunizando a participação feminina no espaço político no Brasil e no mundo.

Vejamos o seguinte excerto, em que a personagem demonstra seu conhecimento político, em conversa com Marcelo:

VERÔNICA: Muito importante mesmo o que você faz. De um lado... (Enumerando nos dedos) a tua famosa consciência política! Ou seja: as regrinhas de vida que você aprendeu naquele partidão nojento. Essa tal consciência te ensinou que um dia vai surgir por aí uma revolução... (Sorri) Vai "surgir", porque se depender de você fazer com as tuas mãos... pois é. Essa tal revolução vai tirar a burguesia do poder e vai colocar o proletariado no lugar. Bom. Vamos por partes.

MARCELO: (Interrompendo). Estou gostando de te ouvir falar como gente. Não faz mal que seja para me agredir...

VERÔNICA: (Continuando)... por partes... por partes. O proletariado pra conseguir isso tem que ser ensinado, porque a consciência não cai do céu. E o que é que você faz pelo proletariado? Você escreve novelas, que ao invés de incitar alguma revolta em alguém pregam a humildade e a resignação. (...) Se a revolução for depender dos "intelectuais de esquerda" (Frisa com nojo) como você, ela pode tirar o cavalo da chuva (...)

Logo, Marcelo rebate:

MARCELO: Você está confundido tudo. Minha luta não vai se travar no palco.

VERÔNICA: (*Rindo alto e debochando*) Não vai se travar em lugar nenhum...

MARCELO: EU tenho as minhas armas.

VERÔNICA: (*Fingindo duelar, graciosamente*). E quais são as suas armas, Senhor Intelectual de Esquerda? (...)

MARCELO: (*Irritado*) As armas de um intelectual! Eu sou escritor. Como escritor, minha palavra é o meu fuzil....

VERÔNICA: (*Às gargalhadas*) Pois este fuzil só fere a quem quer ser ferido, entendeu? Você está fazendo revolução no palco, revolução de brincadeira, pra burguesia ver e achar muito bonito! (1989, pp. 155-156).

Verônica revela-se extremamente conhecedora das teorias por trás da chamada “revolução socialista”. Neste sentido, entende, como Karl Marx já o fazia há mais de um século, que a revolução não seria feita com palavras, no plano estritamente filosófico, mas antes, com ações. Fato este que diferencia o socialismo dito “utópico”, baseado em ideais puristas, do socialismo científico, cujas definições básicas foram construídas por Marx e Engels através do que chamaram de “materialismo histórico”, pautando-se nas ações dos homens como arquitetos de suas próprias vidas.

Outro fato que destaca a personagem é a questão da maternidade. Verônica engravida, mas nega-se a ser mãe, e, não fosse o acidente ocasionado por seu pai, provavelmente teria abortado o filho indesejado do casal. De acordo com Débora Diniz, é neste período que as mulheres começam a ser presas ou mortas pela prática insegura de abortos em clínicas clandestinas (2012). A questão referente a este procedimento, ainda estigmatizado, é muito discutida e problemáticas biológicas e religiosas ainda o influenciam. É importante salientar que alguns países legalizaram o aborto na década de 1970, como os Estados Unidos e França. No Brasil, até hoje se discute sobre sua legalização. Outro fato que está altamente ligado à gravidez indesejada, é a questão da pílula anticoncepcional. Diniz novamente reflete:

Para a maioria das mulheres da chamada primeira “geração pílula” (nascidas entre 1940 e 1959), a chegada da pílula anticoncepcional não foi vista pura e simplesmente como uma “conquista revolucionária” ligada à liberdade sexual (2012, p. 317).

Para a autora, o uso da pílula está fortemente ligado à questão sociopolítica do país, uma vez que, “as primeiras duas décadas da pílula coincidiram com o período da ditadura militar no Brasil. Como um dos dispositivos da opressão política, havia um forte cerco à circulação da informação” (p.317). Ou seja, ao utilizar métodos contraceptivos, caberia somente a ela decidir seu destino perante seu corpo e reprodução. No texto de Castro, não há indícios sobre a personagem utilizar este método e, provalmente, se o utilizasse, uma gravidez indesejada seria menos provável.

Fica evidente que assuntos de extrema importância para a emancipação feminina começam a ser discutidos neste momento, e a autora, ao debater sobre este tema, estimula o leitor ou leitora a refletir sobre questões que politicamente eram censuradas pelo simples fato de o conservadorismo patriarcal ainda imperar socialmente.

Finalmente vemos que Verônica é uma mulher que ainda sofre com as transformações referentes à emancipação feminina. Ela representa o primeiro passo para uma caminhada que se estenderia por décadas. Infelizmente, esta personagem, ao cometer suicídio desiste de sua luta sucumbindo às imposições sociais e familiares.

Castro, ao escolher este desfecho, estimula o leitor/espectador a refletir sobre a trajetória da heroína, que não é contemplada com um final moralista ou até mesmo feliz. O público questiona-se ao se deparar com a atitude da jovem, que poderia ser justificada a partir de duas suposições: a primeira seria a sua coragem por não permitir corromper-se perante os costumes sociais impostos, e por isso se suicida, mantendo bravamente seus ideais. A segunda suposição seria o contrário da primeira: Verônica, com medo das imposições e não vendo abertura para expandir livremente seus ideais, desiste de sua vida, pois não aguentaria a opressão socialmente vivida por sua família e Marcelo.

Dentre as duas explicações para a atitude da moça, percebe-se que, tanto uma quanto a outra são verossímeis para a época em que *À flor da pele* foi escrita. Castro opta pela ambiguidade, não revelando o real motivo do suicídio da personagem central, deixando ao leitor/espectador chegar a uma conclusão: se ocorreu pela sua bravura ou pela sua covardia, ou ambas. A autora de certa forma, projeta na jovem atriz a ambivalência de caráter do ser humano.

4.4.2 A TRANSIÇÃO EM *LOUCO CIRCO DO DESEJO*

Sally, personagem de *Louco circo do desejo*, pode ser considerada a mulher em transição. Se analisarmos a personalidade dela e o contexto histórico em que a peça foi escrita, percebemos que a década de 1980 também é uma época de grandes mudanças. Há uma considerável diminuição da repressão política perante

os artistas e suas obras. Nesta peça, como mencionado anteriormente, Castro não trabalha com a temática sócio-política, como em *À flor da pele*. Percebe-se que, mesmo não havendo problemas de censura, a autora explora nesta obra o “eterno tema de amor” (VICENZO p.169). Aqui, a dramaturga decide explorar a representação feminina da prostituta Selly.

Ao analisar a escolha do tema e também a profissão da personagem central, nota-se que há um progresso significativo no papel social da mulher, contudo, os estigmas referentes à prostituição até hoje são discutidos. Observando através da literatura, percebe-se que há significativas obras que tratam deste tema em distintos períodos. Ainda no século XIX, em *Lucíola*, José de Alencar retrata Lúcia, prostituta de luxo regenerada, bem como os problemas sociais latentes deste período. Contudo, diferentemente de Selly, Lúcia morre por complicações no parto, aos moldes do Romantismo, em voga. Outra heroína romântica que apresenta o mesmo fim de Lúcia será Margarida, personagem central do romance *Dama das Camélias*, do francês Alexandre Dumas, provavelmente a inspiração para Alencar compor *Lucíola* e que também morre por complicações de saúde, deixando o amor de sua vida sozinho. A partir disso, fica evidente que vários autores sempre tiveram a preocupação em retratar a figura da mulher como profissional do sexo.

A prostituição como ofício sempre foi discutida, uma vez que, mesmo velada, há séculos permanece intrínseca à nossa sociedade. Contudo, ao longo dos anos, muitas das mulheres envolvidas neste trabalho lutam para que ele seja legalizado. Trata-se de rever e solucionar um problema que em tempos atuais não deveria ser tratado como tabu ou pecado.

Os estudos feministas divergem sobre este assunto. De acordo com Manoela Tavares em seu artigo que revê a opinião feminista quanto a prostituição, há dois posicionamentos distintos:

No decurso dos anos 70 e 80, nos EUA e em Inglaterra, as prostitutas começaram a organizar-se contra a criminalização feita pelo Estado e contra o assédio das forças policiais. Identificavam-se como trabalhadoras do sexo e exigiam que a prostituição fosse reconhecida como trabalho. Tiveram o apoio de algumas organizações feministas da época.

Depois dos anos 80, a tensão ideológica e estratégica entre as feministas que reconheciam a prostituição como uma atividade e as que a definiam como uma violência contra as mulheres, levou a uma grande clivagem no movimento feminista internacional (s/d, p.6).

É importante salientar que o posicionamento feminista diante desse problema parte da seguinte conjectura: a existência da prostituição como escolha e da prostituição imposta, ambas colocando a mulher como vítima da dominação masculina. Relacionando estes fatores com a realidade da personagem Selly, percebe-se que, neste caso, ela escolhe conscientemente trabalhar e permanecer neste ofício. Isso fica claro no excerto:

SELLY: A história tá te parecendo conhecida, não é? Toda puta conta essa! Só que é verdade, entende, cara?! Eu não sou de mentir. Entrei nessa quer saber por que? Por um motivo muito simples: eu não tinha saco pra queimar meus dedinhos numa máquina de escrever, por um salário de merda. E porque é mais prático. Não tira pedaço. E dá uma grana que nunca tive na vida. Não digo que dê pra esbanjar, mas dá até pra comer camarão domingo de tarde, na minha casa. (1989, p.331)

Dessa forma, analisando-se através do pensamento feminista que em determinado momento contestava o comércio do corpo, equiparando-o a uma mercadoria, a personagem central, como revelado no diálogo anterior, traçou seu destino por almejar o crescimento financeiro rápido. Selly, portanto, não pode ser considerada como vítima. A personagem tem consciência de seus atos e, por isso, exige respeito em relação a sua profissão.

Quando o tema da prostituição é abordado, muitas questões são discutíveis, e é evidente que esta prática ainda possui muitos problemas, no que tange à violência e à dominação masculina diante da mulher, e à exploração e violação de seus direitos como cidadã.

Castro, ao determinar que a prostituição deve ser considerada como profissão pela personagem central, permite que o leitor reflita sobre esses paradigmas e reveja seus conceitos quanto à libertação sexual da mulher. Selly, em um diálogo no início da trama impõe a Fábio o devido respeito:

SELLY: Naturalmente, você pensa que eu sou uma prostituta profissional, só porque me...

FÁBIO: ... Não, eu não quis dizer...

SELLY: ... só porque me encontrou numa boate fazendo *strip-tease* e me trouxe no teu apê pra transar.

FÁBIO: E que que você queria que eu pensasse?

SELLY: Sei lá. O que posso te dizer é que... eu não sou uma profissional.

FÁBIO: (*Enchendo dois cálices de vinho*) Profissional ou amadora, você é muito, muito gostosa, Selly.

SELLY: Obrigada.

FÁBIO: Posso te fazer uma pergunta?

SELLY: Hum...hum...

FÁBIO: Você AINDA goza?

SELLY: (*Irritada*) E você?

FÁBIO: Quem pergunta aqui sou eu.

SELLY: Por quê? Por que você que tá pagando?

FÁBIO: Ah, uma putinha com consciência de classe...

SELLY: (*Cada vez mais irritada*) Putinha é a puta que te pariu. (*Olhando os cálices sobre a mesa*) Você pode me botar um pouco de gelo mofdo nesse vinho? (1989, p. 326)

A questão central reside na forma como Castro tenta caracterizar o “amor eterno” através da relação entre uma prostituta e seu cliente. De fato, para que isso possa ocorrer, deve-se partir do pressuposto de que algum deles, ou ambos, deverão abdicar de algo para este amor se perpetue. Em nenhum momento do texto há a indicação de que Selly viria a abandonar sua profissão. Já, nas palavras de Fábio:

(...) Engano! (*Para Selly*) E porque eu quero uma alegria besta como comer marshmallow! Uma ventania! Um susto! Um "de repente"! Um compasso sem perna! Uma régua T sem T! Uma rede na praia e um chinelo no mar! O bico dos teus seios! Tua cintura fina! Tua língua! E todas as tuas lantejoulas, Selly! Quero... (*Veemente, transtornado*) tua voz de taquara rachada cantando qualquer bobagem, bêbada feito uma porca! E uma água quente e eterna e mansa rolando nas minhas pernas... nas tuas coxas... nos teus pêlos! Quero o teu mais absoluto silêncio e o teu mais escandaloso grito... de gozo... quando eu vou ao fundo de você com a minha raiva!... E arrebento os teus segredos na ponta do meu pau! (*Pausa*) Fica decidido, Selly! (*Ofegante*) Daqui por diante, você vai andar nua como uma rainha demente! (*É tão abrupto este discurso que Selly corre ao telefone, assustada, abrindo a caderneta de endereços com a outra mão, visivelmente procurando o médico de Fábio*)

SELLY: Eu vou ligar pro Dr. Geraldo! Você tá muito esquisito!

FÁBIO: (*Tirando o fone e a caderneta das mãos de Selly*) Estou lúcido, Selly. Lúcido como um teorema. (*Repousa o fone fora do gancho. Olha Selly dentro dos olhos. E depois, firme e obstinado, se afasta, abre o baú. E retira a fantasia de bailarina de Fernanda, que atira para Selly*) Veste isso!

SELLY: (*Pegando a fantasia de bailarina no ar*) Qual é agora?

FÁBIO: *(Retirando a roupa de palhaço do baú e vestindo-se com ela)* Veste logo, que a gente vai sair.

SELLY: *(Vestindo a roupa de bailarina às pressas)* E onde que a gente vai, nessa porra-louquice?

FÁBIO: Ao Macksoud. *(Ao ouvir a palavra "Macksoud", Selly se retesa. Já inteiramente vestida de bailarina, fechando o zíper pelas costas, ela pergunta, perplexa)*

SELLY: Ao Macksoud? Fazer o que lá???

FÁBIO: Eu vou dizer ao Herman que vendo a Construtora pra ele (1989, p.360).

Fábio escolhe abdicar de sua empresa e Selly acaba por tornar-se o motivo da mudança na forma como pensa e no seu modo “conservador” de agir. Este pensamento fica evidenciado no seguinte diálogo:

SELLY: Você tem o direito de ser o que quiser. Eu, não.

FABIO: Assim é, e assim sempre será.

SELLY: *(Revoltada)* E por quê?

FABIO: Porque a cultura ocidental assim determinou: o macho manda, a fêmea não manda (1989, p. 356).

A frase de Fábio é bastante significativa e denota fortemente a cultura machista enraizada na cultura ocidental – e não só – desde o início de nossa sociedade. Com esta passagem, *Louco Circo* põe em perspectiva a questão da dominação masculina, extensamente discutida por Bourdieu. Nas palavras do autor:

Excluídas do universo das coisas sérias, dos assuntos públicos, e mais especialmente dos econômicos, as mulheres ficaram durante muito tempo confinadas ao universo doméstico e às atividades associadas à reprodução biológica e social da descendência; atividades (principalmente maternas) que, mesmo quando aparentemente reconhecidas e por vezes ritualmente celebradas, só o são realmente enquanto permanecem subordinadas às atividades de produção, as únicas que recebem uma verdadeira sanção econômica e social, e organizadas em relação aos interesses materiais e simbólicos da descendência, isto é, dos homens (2011, p.116).

A exposição de Bourdieu é clara, sobretudo quando sabemos que o próprio termo “trabalho feminino” é “marcado pela polissemia”. Confunde-se “com as funções domésticas, os cuidados com a família e a casa.” (MATOS; BORELLI, 2012, p. 127). Sendo assim, a constante reprodução da associação da ideia da mulher

ligada apenas ao lar, através dos tempos, fez com que sua função nos meios de produção ditos masculinos fosse mal vista, ou no mínimo, mal entendida.

Selly é uma mulher dividida entre dois mundos. Representa a transição comportamental de quem se sabe dona de seu próprio corpo, mas que também é capaz de abdicar de certas liberdades para contentar Fábio. A profissão de Selly – uma prostituta – faz alusão à condição da mulher consciente de suas punções sexuais e capaz de “escolher” os seus parceiros, ao passo em que também precisa se adaptar à submissão muitas vezes exigida pelo seu trabalho.

Contudo, não fica claro no texto se Selly realmente deixou sua profissão por causa do seu envolvimento com Fábio. Torna-se subtendido através do verso declamado pelo palhaço no final da trama: “então fica combinado assim. Eu gosto de você e você gosta de mim.” Ou seja, ele agora aceitaria a condição da jovem como profissional do sexo, abdicando de seus preconceitos, vergonha e medos. Fábio, de certa forma, muda sua opinião sobre o relacionamento entre os dois, já que inicialmente estava receoso ao aceitar a moça como sua companheira.

Vemos isso através do seguinte trecho:

FÁBIO: *(Após uma pausa)* Tá decidido, Selly! Você vai abrir aquela porta... e não vai mais voltar. *(Muito tensa, Selly se contrai toda. Ele a abraça)* A gente tentou. Mas não deu. Não tem espaço na minha vida pra você. *(Ela escapa ao abraço, fica de costas, contraída)* *(Fábio desabafa, desesperado)* Eu tenho vergonha de você. Vergonha, entende? Pra você é fácil largar tudo e entrar neste apartamento. Pra mim, assumir você significa quebrar um edifício inteiro, de concreto armado, com a mão! *(Bate na porta com violência e angústia)*

SELLY: Como é que não tem espaço pra mim na tua vida? A tua vida era só fossa quando eu pinte! E vergonha de mim por quê? Porque eu faço *strip-tease*? É o meu trabalho, porra! *(Começa a chorar)*

FÁBIO: Não dá, Selly, não dá!

SELLY: Por que que a gente não pode ser feliz? Por quê?

FÁBIO: Porque eu sou velho e você é puta. Porque eu tenho laços. Raízes. Uma história...

SELLY: Uma história que é um monte de telefonemas a meia-noite pra te dar enfarte.

FÁBIO: ... E porque eu tracei minha vida com um esquadro infalível. Não tinha Selly no meu projeto. Nem lantejoula no carpete!

SELLY: *(Agarra-se a ele)* Também não tinha amor!! (1989, p.357)

No final, vencido pelo amor, Fábio não resiste e permite amar aquela mulher que socialmente ainda é mal vista. Assim, pode-se concluir que a transformação sofrida não ocorre somente pela representação feminina, mas também pela masculina, que rompe com os padrões machistas e conservadores, diferenciando-se através de sua resignação ao escolher a felicidade e o amor.

4.4.3 A MULHER DE HOJE EM *ONLY YOU*

Only You, última peça produzida por Consuelo de Castro, assemelha-se às anteriores em diversos sentidos, como espaço físico, desenvolvimento dramático e número de personagens. Difere, entretanto, na constituição de sua personagem central Julia, que, ao ser analisada, revela-se destituída de identidade própria, preferindo espelhar-se na história de outra mulher: a falecida militante política Veridiana. Julia, para criar o seu presente busca referências no passado de outra pessoa.

Ao apresentar-se a André, Julia o faz com as seguintes palavras:

JULIA - Julia Mello Prado. 27 anos. Solteira. Fala, escreve e lê em inglês, francês, italiano e espanhol. Pai, membro do Corpo Diplomático, mãe, cantora lírica não famosa. Vou mudar para a primeira pessoa, porque fica mais pessoal. *Só let's continue*. Estudei teatro, atuei e vivi nos Estados Unidos até o ano passado e depois voltei por motivos que não vem ao caso. Cursei o Actor's Studio de Nova Iorque, a escola de dança da Martha Graham e a de Tragédia Grega do American Institute. Fora do Brasil, trabalhei com Pina Bausch, Bob Wilson, Judith Malina, Sam Shepard, Eugênio Barba e Henri Thorau. Aqui, só mesmo no Podidos Privilegiados, do António Abujamra. Mas por muito pouco tempo, por... por motivos que não vem ao caso (2001, p.27).

Mais adiante no texto, André descobre a verdadeira identidade de Julia:

Ele pega a agenda, tira um cartão que lê, consternado. Ela se vira de costas, curva, envergonhada, um tempo longo.

ANDRÉ - MARIA DE FÁTIMA SAMPAIO BENEVIDES. SANATÓRIO PARQUE LUZ. QUARTO 2, ALA 5, VILA DOS BRAGUINHAS, SÃO PAULO (2001, p.48).

Percebe-se que Julia, ou como se vê, Maria de Fátima, cria uma personagem completa, com um passado inventado, e todas as características que julga pertinentes para tornar-se alguém atrativa para André. Nesse sentido, ao longo da trama, percebe-se que a maior busca da jovem é encontrar alguém que lhe ame verdadeiramente sem medidas, e por isso, escolhe a história de André que inconscientemente nunca deixou de procurar sua primeira esposa, morta pela ditadura militar. Isso fica claro nesta passagem:

JULIA - EU NÃO SOU SUA FILHA!

ANDRÉ - Podia ser filha dela com o Navarro!

JULIA - NÃO SOU FILHA DE NINGUÉM!

ANDRÉ - Então POR QUÊ???

Um tempo

JULIA - Eu queria ser amada assim.

Um tempo

ANDRÉ - Você... você está misturando as coisas... Eu fui muito claro no meu depoimento! Eu falei de HISTÓRIA! Eu não falei de amor!

JULIA - MAS EU VI NOS SEUS OLHOS!

Um tempo. Ele fala com extrema dificuldade

ANDRÉ - Você viu o que quis ver! Inventou outra novela aí na sua cabeça! (*Pausa.*) Olha... eu... eu... entendo que você tenha ficado assim tão fascinada. A sua geração não conhece direito essa passagem. São fatos guardados, escondidos distorcidos... A ditadura soube esconder bem os seus baús Ainda está tudo por ser esclarecido... É natural... É natural., que me vendo falar de uma mulher que se tornou uma lenda... e COM QUEM EU VIVI... é natural... que você... que fique aí fantasiando (2001, p.46).

O trecho também revela a vontade de Julia de ser alguém que não é, vontade esta confundida com problemas mentais, encontra raízes em motivações que vão além das puramente sentimentais. Entretanto, como diz J. Guinsburg, “no caso particular desta peça”, ela “alcança um patamar de síntese criativa do seu [Castro] universo dramático: ilusão desiludida, amor insatisfeito pelo sexo, moral levada pelo desengano ao amoral”, e por fim “heroísmo e ideais políticos degradados na corrupção pessoal, cultural e política” (2001, p.81). O heroísmo atribuído a Veridiana, e os “ideais políticos degradados” atribuídos a André, que prefere render-se a continuar lutando, faz das palavras de Guinsburg a contradição existente entre as ideias da geração imediatamente anterior a atual, marcada pela repressão, e a geração de Julia, marcada pela liberdade de expressão.

De acordo com Stuart Hall:

A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (2011, p.7).

Ou seja, o sujeito pós-moderno é formado a partir de várias identidades e elas, neste caso, são provisórias, mutáveis, conflituosas e problemáticas. Assim, percebemos que esse sujeito, por vez, compõe-se historicamente e não biologicamente, impossibilitando uma singular identidade (HALL, 2011). A partir das afirmações de Hall, podemos associar a crise de identidade de Julia à crise identitária pela qual passa, nos dias atuais, todo sujeito pós-moderno, seja ele homem ou mulher. De fato, sobretudo a partir da década de 1980, começou-se a "perceber as diferenças entre as mulheres e a necessidade de explodir com categorias universais abstraias como 'homem' e 'mulher', para se perceber as multiplicidades de sujeitos subsumidos nestas categorias", além do que "as próprias multiplicidades constitutivas do sujeito: nem todas eram mulheres boas e virtuosas, heroicas e abnegadas." (RAGO, 1996, p.63).

Nota-se, portanto, a existência de muito mais temas do que o simples e "eterno tema do amor". Castro procura mostrar através dessa personagem o quão conflituosa é a formação identitária na contemporaneidade, ainda mais para Julia, uma jovem pertencente a uma época em que o sujeito está fragmentado pela transformação acelerada da modernidade perante sua sociedade. Hall, ainda argumenta sobre a possibilidade de mutação do sujeito moderno:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (2011, p.13).

Dessa forma, percebe-se na atitude de Julia, ao revelar para André que "sua biografia" foi inventada, a intenção de impressioná-lo. A personagem confessa para André que o ama, mesmo não o conhecendo, e esse amor provinha da fascinação

que tinha pela história de Veridiana. Conclui-se, pois, que Maria de Fátima teria em sua personalidade um pouco de Júlia, personagem central da peça de Strindberg, assim como traços de Veridiana. Conclui-se que, ao longo de sua história, a protagonista recolheu elementos referenciais para constituir sua identidade, multiplicando-se, de acordo com sua necessidade. Podemos perceber isso através do trecho a seguir:

JULIA: "A INTERNA É JUDICIALMENTE INTERDITADA E ENCONTRA-SE SOB A TUTELA DE SEU AVÔ MATERNO, O SR JOSÉ PÉRICLES BENEVIDES". Deu pra entender? Você está correndo perigo! Eu não respondo pêlos meus atos! EU FUGI! ESTOU SENDO PROCURADA POR TODA A POLÍCIA DE SÃO PAULO! SOU UMA DOIDA PERIGOSA! NÃO TÁ COM MEDO DE MIM????

ANDRÉ: EU ESTOU MUITO CANSADO.

JULIA: Eu menti tudo. O curriculum, os Estados Unidos, o embaixador, tudo. Essa vida que eu te contei é copiada. A MINHA biografia é bem mixa e eu não pretendia te contar enquanto as coisas não estivessem definidas.

ANDRÉ: Que coisas, que coisas tinham que se definir? É absurdo em cima de absurdo??? Você não tem fim? Não tem desfecho? Não acaba nunca?

JULIA: Falta pouco. Minha mãe morreu quando eu tinha 14 anos e o meu pai...

ANDRÉ: Eu não faço álbuns, Julia, eu não coleciono as pessoas!

JULIA: ...O meu pai casou com uma granjeira que eu não suportava e eu fui morar com meu avô materno.

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 O 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 to pouco me lixando. Se eu te falasse quem eu sou de verdade você nunca ia me receber.

ANDRÉ: Eu quero saber uma coisa só. Qual é a sua ligação com a Veridiana???

JULIA : VOCÊ.

ANDRÉ : Por quê?

Um tempo. Constrangida

JULIA: POR QUE EU TE AMO (2001, p. 40-41).

É importante salientar que tanto a liberdade sexual quanto emancipatória já eram aceitas e discutidas livremente, diferentemente das décadas pertencentes às

outras peças. Por isso Castro deixa em segundo plano essas abordagens, mostrando a visão de uma autora agora amadurecida e completamente livre para expressar-se, sem medo algum de censura.

Pode-se perceber através do discurso do escritor, diferentemente das outras personagens masculinas das peças da dramaturga já analisadas, o estranhamento de André diante do comportamento de Julia, que nega relacionar-se sexualmente em tais circunstâncias.

ANDRÉ: Tive a impressão de que você estava querendo trepar.

JULIA: EU NÃO TREPO, EU FAÇO AMOR.

ANDRÉ: Por mim tudo bem.

JULIA: Pode ir parando aí.

ANDRÉ: Quero descobrir... com a minha mão... onde começa... o seu quadril.

JULIA: Eu não vim do outro lado do mar pra deitar num tatame!

ANDRÉ: Com o iogue você deitou, não deitou?

JULIA: EU VOU GRITAR!

ANDRÉ: Ora, Julia, francamente... Não era mais fácil... mais contemporâneo... mais até de acordo com a sua geração, você chegar simplesmente e dizer: "André, eu vim trepar com você"?!

JULIA: Cafajeste!!!

ANDRÉ: Você quer tanto quanto eu.

JULIA: EU NÃO QUERO!

ANDRÉ: Não costumo me enganar nessas coisas. Olha... Faz de conta que eu não estou aqui. FAZ O QUE VOCÊ FAZ NO SEU QUARTO LÁ NO HOTEL DA MARINA... É um quarto amplo, em madeira escura, com uma enorme cama de ferro e um janelão dando de frente para o mar. Você ouviu uma música lenta e antiga... toma um vinho branco... vê o sol nascer e pensa... na minha risada cínica. Tua camisola é branca... de seda pura... com um decote até... aqui.

Ele a beija à força. Ela tenta se desvencilhar, mas ele a segura à revelia e prossegue nas carícias. Ela finalmente se desvencilha e lhe dá um tapa. Um tempo. Ele contém a irritação (2001, pp.29-30).

Esse estranhamento vem do seguinte argumento: "Ora, Julia, francamente... Não era mais fácil... mais contemporâneo... mais até de acordo com a sua geração, você chegar simplesmente e dizer: "André, eu vim trepar com você"?!". Ou seja, para o escritor, a geração de Julia, dita como moderna, não teria motivos para reprimir-se sexualmente, contudo, a jovem, indignada com sua atitude desrespeitosa, chama-o de cafajeste dando-lhe um tapa no rosto.

De acordo com Pinsky:

Se na década de 1970, para muitos solteiros, fazer sexo adquiria um sentido revolucionário, a partir dos anos 1980, "transar" já era algo "normal". Uma garota que fazia sexo com o namorado não era mais uma jovem "moderna", alguém de vanguarda com a sensação ou a "missão" de romper tabus, mas sim uma pessoa de seu tempo. A atividade sexual das "garotas decentes" (aquelas com quem os rapazes podiam vir a se casar), agora socialmente aceita, em geral, começava mais cedo (por volta dos 16 anos para as meninas) e conduziu ao paulatino desuso da prática de os garotos aprenderem sexo com *prostitutas*. Em 1985, a revista *Isto É* anunciava: "O sexo já não é pecado. A perda da virgindade agora é uma opção. (2012, p.521)

A partir do argumento de Pinsky, entende-se a atitude de André, que implica com a intenção de Julia. Seu pensamento é justificado através do estereótipo gerado por uma "nova geração" na qual a libertação sexual feminina e sua emancipação, são livremente discutidas, consequências das transformações culturais sofridas ao longo das décadas. Entretanto, Nelly Richard discute a crise de identidade do sujeito pós-moderno tomando por referência a mulher, já que a luta para estabelecer uma identidade feminina durante décadas, torna-se agora estabilizadora:

Muitas feministas desconfiam de como a desmobilizadora tese pós-moderna da "crise do sujeito" — sua sistemática dúvida de todo traço "forte" de autonomia e emancipação — chega a triunfar, justamente quando assistimos ao crescente "fortalecimento" da teoria feminista. Para estas feministas, é suspeita a coincidência que leva a pós-modernidade a certificar a dissolução da identidade e do sujeito, justo quando as conquistas teóricas e políticas do feminismo permitem garantir certas condições de auto definição para as mulheres, o que as converte, por fim, em sujeitos, em atores de si mesmas (2002, p.158).

Finalmente, podemos denotar através de *Only you*, a preocupação de Castro ao representar uma mulher com demasiada ânsia de viver. Sua busca como sujeito, torna-se emblemática, já que a personagem central ao longo do texto teatral extrai de múltiplas referências (literatura, outras mulheres, etc) para constitui-se com indivíduo. Julia, é o protótipo do sujeito pós-moderno: aquele que não tem uma identidade centrada, que vivencia ativamente um quadro de transformação social, de paradigmas e improbabilidades, fragmentado em múltiplas identidades, que se hibridizam através das precariedades do mundo em mudança.

CONCLUSÃO

A vietnamita Marguerite Duras, escritora e cineasta, certa vez proferiu a seguinte frase: “os homens gostam das mulheres que escrevem. Mesmo que não o admitam. Uma escritora é um país estrangeiro.” (1993, p.66). Todavia, atualmente há necessidade em distinguir a escrita entre gêneros? A escrita feminina difere-se da masculina, e se sim, quais seriam suas diferenças? A linguagem, a temática ou as abordagens? Duras faz uma comparação entre ser escritora e ser um país estrangeiro, que é vilipendiado perante outras nações, assim como a escrita feminina perante a masculina.

A literatura dita feminina ainda passa por muitas transformações, e há muitos estudos preocupados em caracterizá-la e diferenciá-la da masculina. É importante salientar que a escrita feminina surge como consequência de transformações socioculturais ocorridas, sobretudo, no final do século XIX e que se estendem pelo século XX até os dias atuais. Comparando-a com a criação masculina, vemos a importância de estudá-la, já que durante anos, as vozes das mulheres permaneceram caladas pela hegemonia patriarcal. Muitas mulheres começaram a escrever romances expressando suas angústias e virtudes, ocasionando uma identificação grandiosa diante as leitoras. De acordo com Armand Mattelart e Erik Neveu, “o uso efetivo que as mulheres fazem deles pode ser o de ‘micro declarações de independência’ de sua relação com o tempo doméstico, com a valorização de suas capacidades, com as convenções patriarcais.” (2004, p.171). Isto é, muitas escritoras conscientemente expuseram na ficção problemas que eram mantidos privados, auxiliando o público leitor em sua formação identitária. Apesar disso, a literatura não deve ser investigada somente a partir de romances. A dramaturgia, é muito rica mais pouco explorada, apesar de literariamente ser uma das artes mais antigas de nosso tempo. Dessa forma, torna-se de extrema importância pesquisar sobre este gênero textual.

O Brasil relega uma vasta contribuição dramática, entretanto, muitas peças teatrais são de autoria masculina. Evidentemente, as criações dramáticas produzidas por mulheres ocorrem em nosso país, mas em menor escala comparada com as dos homens. Para André Luís Gomes, professor de Teoria Literária, em um

estudo quantitativo em que mostrava as produções artísticas realizadas no Brasil durante 1958 e 2006, o critério da escolha deste ano inicial coincide com a estreia da peça *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, considerada pelo renomado crítico Décio Almeida Prado como o precursor do novo ciclo teatral brasileiro (2010). No total, de 179 peças publicadas nesta época, 67% foram escritas exclusivamente por homens, sendo 28,5% sendo exclusivamente por mulheres e 4,5% pelos dois gêneros. Desta forma, fica evidente que a escrita masculina é predominante na produção dramática em nosso país. Assim, torna-se relevante estudar, conhecer e compreender o motivo desta escassa produção feminina. Dentro deste contexto, temos Consuelo de Castro.

Considerando a escrita da dramaturga a partir dos conceitos referidos por Elaine Showalter, que discute a ideia de que há uma diferença linguística entre a escrita feminina e masculina por motivos biológicos, sociológicos ou culturais (SHOWALTER, 1994), percebe-se, através da análise aqui desenvolvida que Castro não tem a preocupação de atingir somente mulheres, pois não restringe seu público por gênero, contudo, é evidente que sua identificação feminina ocorre em maior proporção, uma vez que, incisivamente ela trabalha com representações de variados tipos de mulheres.

A dramaturga como, mencionado anteriormente, inicia sua carreira teatral em pleno anos de chumbo, quando o papel da mulher ainda era visto de forma arbitrária. Em *À flor da pele*, escrita em 1989, vemos em Verônica, uma personagem que luta ainda em silêncio, por sua emancipação, e neste período a dominação masculina ainda era predominante, cultural e socialmente. Pensando em uma trajetória evolutiva a partir das personagens construídas por Castro, Verônica com sua sede e vivacidade, seria a precursora de uma luta que levará décadas para ter os merecidos resultados.

Já Selly, personagem de *Louco Circo do Desejo*, escrita em 1982, seria a transformação da mulher que não é tão marcada pela opressão política e cultural, mas ainda é atingida pelos seus resquícios. A escritora, ao decidir que Selly seria uma profissional do sexo, denuncia os preconceitos sociais vividos por essas mulheres. Entretanto, o destino da jovem foi traçado por suas próprias mãos, já que a prostituição neste caso foi uma escolha. Nesta peça é importante salientar que Fábio, mesmo sendo conservador e até mesmo machista, acaba aceitando a

condição da jovem por causa do amor entre os dois. Em última análise, a dramaturga sinuosamente explora a dominação masculina diante da feminina, que, neste caso, não é cedida por Fábio que abdica de seu ofício motivado pela espontaneidade e jovialidade da moça. É provável a intenção da autora, que aborda a mudança de patamares, mostrando que a hegemonia masculina estava perdendo forças, e as mulheres, ao lutarem, poderiam exercer seus direitos sem ter medo da dominação patriarcal.

Já Julia, personagem de *Only You*, escrita em 2001, última obra de Castro, seria a típica representação da mulher contemporânea, que sofre as consequências da modernidade. Para Julia existir e usufruir dos avanços alcançados durante décadas, Verônica e Selly de alguma forma precisariam existir. A protagonista desta peça, de certa forma, colhe os frutos semeados e cuidados pelas personagens anteriores. Analisada através da perspectiva feminista, vemos que Julia, diante das outras personagens (Verônica e Selly), não tem como preocupação defender e lutar por seus direitos referente à libertação sexual e emancipação, já que eles, já não se apresentam mais velados, sendo discutidos livremente pela sociedade. Castro não se utiliza desses fatores como mote em *Only You* e, diferentemente das outras peças, sua preocupação agora é registrar o perfil da mulher diante de si própria, sendo Julia um reflexo do autoconhecimento do sujeito.

Finalmente, podemos perceber que Castro não defende uma escrita para mulheres ou feminista, mas antes, retrata de forma eficaz períodos conturbados de uma nação em que as mulheres faziam parte, mas eram obrigadas a sucumbir ao silêncio. Ainda assim, Consuelo transgrediu, e através de sua escrita, sua opinião registrava e denunciava os sofrimentos e transformações vividas pelas minorias, neste caso, as mulheres. Suas personagens não deixam de ser o reflexo de seus ideais, de sua luta como dramaturga, como mulher ou até mesmo como militante política; tornando-se dificultoso o afastamento de sua história de vida com a essência de suas personagens.

Percebe-se que em Verônica, Selly e Julia, há um pouco de Castro, há um pouco de todas as mulheres que lutam até hoje, diante da hegemonia masculina, por sua liberdade de expressão, sexual e, enfim, por respeito. Essa luta não pode ser interrompida nem silenciada, mesmo sabendo-se que historicamente houve uma grande conquista, sem dúvida, mas ainda insuficiente. Recorrendo-se mais uma vez

as palavras de Duras: "escrever é também não falar. É calar-se. É gritar sem ruído."
(1992).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, João Batista de. **As manobras da informação**: Análise da cobertura jornalística da luta armada no Brasil (1965-1979). Niterói: EDUFF, c2000.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; EDELWEISS, Ana Maria de B. Carvalho. (orgs.). **A mulher no teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Hucitec, 2008.

ANGIOLILLO, Francesca. "**Dramaturga Consuelo de Castro revisita seus 40 anos de carreira**". Entrevista concedida à Folha de São Paulo em 16/01/2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u20546.shtml>. Acessado em 21/05/2012.

BAIR, Deirdre. **Simone de Beauvoir: A biography**. Simon and Schuster, 1991.

BARROS, Alcides João de. "A situação social da mulher no teatro de Consuelo de Castro e Leilah Assunção". In: **Latin American Theatre Review**, Vol. 9, No. 2, 1976.

BELL, Quentin. **Virginia Woolf: a biography**. Hogarth Press, 1982.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 1989.

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais. A longa duração. In: **Escritos sobre a História**. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASTRO, Consuelo de. **Urgência e ruptura**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CASTRO, Mary Garcia. Gênero, Raça/Etnicidade, Trabalho e Sindicalismo no Brasil: uma agenda para o futuro. In: **Estudos de Gênero**. Goiânia: UCG/Programa Interdisciplinar da Mulher. Estudos e Pesquisa. Caderno de Área n. 4, 1996.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

COSTA, Claudia de Lima. "O sujeito no feminismo: revisitando os debates". In: **Cadernos Pagu**. Florianópolis; 2002. pp.59-90.

DE BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do renascimento**. Lisboa: Estampa, 1984.

DURAS, Marguerite. **Practicalities**. Nova York: Grove Press, 1992.

DINIZ, Débora. "Três gerações de mulheres". In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Org.) **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 9 ed., 1984.

FELSKY, Rita. **The gender of modernity**. Cambridge: University of Harvard, 1995.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, c1997.

FINLEY, Moses I. **Aspects of antiquity: discoveries and controversies**. London: Chatto & Windus, 1968.

FONTA, Sérgio. "Dramaturgia brasileira: Olhares femininos em palcos masculinos". In: **Seminário Vozes feminina da literatura brasileira do PEN CLUBE DO BRASIL**, 2001. Rio de Janeiro.

GALANTE, Camylla; SILVA, Acir Dias da. "A construção da imagem da 'meia mulher' em *Senhorita Júlia*". In: **Anais do IX Seminário Nacional de Literatura, História e Memória**. 2009. pp. 694-701.

GOMES, André Luis (org.). **Leio Teatro**. São Paulo: Horizonte, 2010.

GUINSBURG, j; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

GUZIK, Alberto, "O brilho de Consuelo de Castro, de volta ao palco", **Jornal da Tarde**, 8.1.1986.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista.** São Paulo: Escala, 2007.

MATTELART, Armand; NEVEU, Erik. **Introdução aos Estudos Culturais.** São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. "Espaço feminino no mercado produtivo". In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Org.) **Nova história das mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2012.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão.** Uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. "Rupturas". In: CASTRO, Consuelo de. **Urgência e ruptura.** São Paulo: Perspectiva, 1989.

MIGUEL, Raquel de Barros; RIAL, Carmen. Programa de mulher. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Org.) **Nova história das mulheres no Brasil.** São Paulo: contexto, 2012.

MILES, Rosalind. **A história do mundo pela mulher.** Rio de Janeiro: Casa Maria, 1989.

MILLET, Kate. **Sexual Politics.** Londres: Doubleday and Co., 1969.

MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e política:** Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta, 1982.

OLIVEN, Ruben George. **Violência e cultura no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 1989.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PINSKY, Carla Bassanezi; PRIORE, Mary del. (org.) **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos anos dourados**. São Paulo: Contexto, 2011.

PINTO, Virgílio Noya. **Comunicação e cultura brasileira**. São Paulo: Ática, 1986.

PRADO, Décio de Almeida. "Do sexo e do amor". In: CASTRO, Consuelo de. **Urgência e ruptura**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008. 3ed.

RAGO, Margareth. "Movimentos sociais e relações de gênero". In: **Estudos de Gênero**. Goiânia: UCG/Programa Interdisciplinar da Mulher. Estudos e Pesquisa. Caderno de Área n. 4, 1996.

REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil**. Repressão e pretensão de legitimidade. 1964-1984. Londrina: EDUEL, 2001.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**: arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SAMARA, Eni de Mesquita. **A família brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCOTT, J. W. O enigma da igualdade. In: **Estudos feministas**, Florianópolis, UFSC, v.13, n.1, p. 15-17, jan-abril,2005. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/8483/7778>. Acessado em 28/05/2012.

SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter. BROOKER, Peter. **La teoria literária contemporânea**. Barcelona: Ariel, 2001.

SHOWALTER, Elaine. "A crítica feminista no território selvagem". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.) **Tendências e impasses**: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil**: De Castelo a Tancredo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

SOARES, Vera. "Movimentos de mulheres e feminismo: evolução e novas tendências". In: **Revista de estudos feministas**. Rio de Janeiro, 1995.

SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. **Simmel e a modernidade**. Brasília: UnB, 2005.

STRINDBERG, Johan August. **Senhorita Júlia/O pai**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

STEPHANOU, A. A. **Censura no regime militar e militarização das artes**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

TAVARES, Manuela. **Prostituição**: diferentes posicionamentos no movimento feminista. s/d. Disponível em: <http://barricadasabremcaminhos.files.wordpress.com/2010/06/prostituicaomantavares.pdf>. Acessado em 24/05/2012.

TELLES, Carlos Queroz. **História e dramaturgia em cena. Década de 70**. São Paulo: Annablume, 2004.

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

WATERS, Mary-Alice. **Marxismo y feminismo**. Barcelona: Editorial Fontana, 1979.

WOOLF, Virginia. **A room of one's own/Three guineas**. Penguin UK, 2000.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero**: A construção da identidade feminina. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.