

## A DIALÉTICA EM ESTADO DE EXCEÇÃO: ALEGORIAS DA DITADURA CIVIL-MILITAR EM *À FLOR DA PELE*, DE CONSUELO DE CASTRO

### THE DIALECTIC IN STATE OF EXCEPTION: ALLEGORIES OF THE CIVIL-MILITARY DICTATORSHIP IN *À FLOR DA PELE*, BY CONSUELO DE CASTRO

Ivan Delmanto Franklin de Matos\*  
ivandelmanto@gmail.com

Este artigo propõe uma análise da peça teatral *À flor da pele*, da dramaturga brasileira Consuelo de Castro, escrita em 1969, durante o auge da ditadura civil militar brasileira. Procura-se demonstrar que o texto pode ser melhor compreendido utilizando-se o conceito de alegoria, tal como definido pelo filósofo Walter Benjamin. Seguindo esta leitura, a linguagem alegórica desloca os parâmetros da forma dramática tradicional, de origem europeia, modificando-a a partir do confronto com o contexto histórico brasileiro do período. Essa realidade histórica, fraturada pelos ditames de um Estado de Exceção, teria gerado uma espécie particular de drama negativo, que procuraremos revelar durante o texto.

**Palavras-chave:** Teatro. Dramaturgia. Dialética. História do Brasil. Teoria Crítica.

This article presents an analysis of the play *À flor da pele* by Brazilian playwright Consuelo de Castro, written in 1969, during the Brazilian military civil dictatorship. It is intended to demonstrate that the text can be better understood by using the concept of allegory, as defined by the philosopher Walter Benjamin. Following this reading, allegorical language shifts the parameters of the traditional dramatic form of European origin, modifying it through confrontation with the Brazilian historical context of the period. This historical reality, fractured by the dictates of the State of Exception, generated a particular kind of negative drama, which we seek to expose in this article.

**Keywords:** Theatre. Dramaturgy. Dialectics. Brazilian history. Critical theory.

•

#### 1. Introdução

O filósofo brasileiro Leandro Konder descreve, em seu livro *A derrota da dialética*, como a apropriação das ideias de Marx no Brasil foi feita sob o império do positivismo,

---

\* Centro de Artes / Universidade do Estado de Santa Catarina, (UDESC), Florianópolis, Brasil.  
<http://lattes.cnpq.br/4921029439493865>

acompanhando os fracassos dos movimentos comunistas no país, mas sendo incapaz de interpretar a realidade local.<sup>1</sup> O texto teatral *À flor da pele*, de Consuelo de Castro, ao tratar exclusivamente do conflito entre dois personagens, o intelectual e professor Marcelo e sua jovem amante e aluna Verônica, apresenta, logo em seu ato inicial, uma radiografia crítica do marxismo durante a época do regime civil-militar brasileiro<sup>2</sup> (a peça é de 1969):

MARCELO: Ah... (*totalmente debochado, fingindo espanto*) Digamos, por exemplo, que eu também ache uma merda tudo como está... e igualmente proponha a destruição implacável! (*sorri*) Só que eu acho que alguma coisa tem que vir DEPOIS do incêndio. Ou não? Por exemplo...(*finge raciocinar*) Um governo proletário.

VERÔNICA: Não queremos governo de espécie alguma. Nem proletário, nem burguês, nem católico... Não queremos sistemas... Queremos o mundo livre de sistemas! (Castro 1989, p. 140)

A discussão entre os dois se inicia junto com a peça, quando Marcelo, que se recusa a abandonar seu casamento, exige que Verônica desminta a revelação feita horas antes à sua esposa, acerca do caso amoroso, que já durava três anos, entre o professor e a aluna de Artes Dramáticas. A peça de Consuelo de Castro possui apenas dois personagens e obedece estritamente às unidades de espaço (tudo acontece na *garçoniere* mantida por Marcelo) e de ação. Já a unidade temporal – a última das balizas da forma dramática – é abandonada no texto: além do suicídio que termina a trama, nada acontece no presente, além das discussões entre Marcelo e Verônica. As ações ocorrem sempre fora de cena, no tempo passado, e são analisadas, de forma repetida e torturante, durante as longas disputas do casal. É o que o teórico teatral Peter Szondi chama – ao referir-se aos dramas modernos de Ibsen – de “drama analítico”, em que toda a ação principal já aconteceu, depositando-se a narrativa sobre a lembrança e sobre as consequências do passado. Tal procedimento dissolveria a forma tradicional do drama, baseada no presente absoluto e na progressão das ações, introduzindo, e em contradição à forma dramática tradicional, conteúdos de caráter épico e narrativo. Veremos mais adiante que as transformações

<sup>1</sup> Para a exposição do panorama histórico brasileiro do período, utilizarei a seguir, em versão modificada, trechos da minha tese de doutorado, em capítulo sobre a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, autor contemporâneo de Consuelo de Castro (Delmanto 2016, pp. 238–300).

<sup>2</sup> A ditadura instaurada no país, a partir do golpe de 1 de abril de 1964, estendendo-se até 1985, pode ser melhor definida como um regime civil-militar. Segundo Netto (2014, p. 74): “O regime derivado do golpe do 1º de abril sempre haverá de contar, ao longo da sua vigência, com a tutela militar; mas constitui um grave erro caracterizá-la tão-somente como uma ditadura militar – se esta tutela é indiscutível, constituindo mesmo um de seus traços peculiares, é inegavelmente indiscutível que a ditadura instaurada no 1º de abril foi o regime político que melhor atendia os interesses do grande capital: por isto, deve ser entendido como uma forma de autocracia burguesa (na interpretação de Florestan Fernandes) ou, ainda, como ditadura do grande capital (conforme a análise de Octávio Ianni). O golpe não foi puramente um golpe militar, à moda de tantas quarteladas latino-americanas [...] – foi um golpe civil-militar e o regime dele derivado, com a instrumentalização das Forças Armadas pelo grande capital e pelo latifúndio, conferiu a solução que, para a crise do capitalismo no Brasil à época, interessava aos maiores empresários e banqueiros, aos latifundiários e às empresas estrangeiras”.

promovidas por Consuelo, no tecido ‘analítico’ do modelo ibseniano, podem ser bastante reveladoras sobre o contexto histórico brasileiro.

A discussão que se inicia sobre o tema sentimental escorrega, constantemente, para as posições políticas conflitantes do casal. Verônica expressa crenças que emergiram no período imediatamente após 1968, ano marcado, no Brasil, pela promulgação do Ato Institucional número 5, que expandiu o totalitarismo do regime.<sup>3</sup> Com a implantação desse estado de exceção, surgiram múltiplos grupos dissidentes do Partido Comunista Brasileiro, que não acreditavam mais na estratégia de alianças de classes com a ‘burguesia nacional’, pregada desde os anos 1950 pelo partido, e que optaram pela luta armada e pela guerrilha. É o ‘incêndio’ preconizado por Verônica:

VERÔNICA: Tá bem. (*Irônica também*) Que é que você quer que eu explique, mestre Marcelo?

MARCELO: Esta frase: VAMOS INCENDIAR O MUNDO.

VERÔNICA: Quer dizer: Vamos incendiar e destruir esta merda que está aí.

MARCELO: O que, em especial?

VERÔNICA: Pra começar, a televisão. Depois, a sagrada família, os preconceitos de raça, sexo, religião...(*Didática*) O conceito de certo e errado, de bem e de mal...Não vai sobrar nada. (Castro 1989, pp. 139–140)

Importante notar que “incendiar o mundo” significa resistir à ditadura não apenas no território tradicional de oposição ao regime, que unia comunistas e liberais no combate pelo retorno à democracia institucional burguesa. Para Verônica, plataformas da chamada contracultura, manifestada no Brasil daquele momento pela ascensão do movimento tropicalista, eram tão importantes quanto o retorno dos direitos políticos formais.

MARCELO: Dei zero pra você porque não fez o exame, e zero pros outros *playboyzinhos* anarquistas do teu grupo, porque o exame que eles fizeram, o tal “Hamlet Divino-Maravilhoso”, estava que nem o rabo deles. Isto fora o Toninho vir fazer o exame totalmente MA-CO-NHA-DO! MA-CO-NHA-DO! [...] Onde já se viu? Fazer uma palhaçada daquelas com o texto de um I-MOR-TAL! [...]

VERÔNICA: Imortal ... [...] (*Mais irônica ainda*). [...] Imagine, um tropicalistinha, um anarquista maconheiro... acabar com a imortalidade do Shakespeare! Pode deixar. (*rindo alto*) Agora nós pretendemos escangalhar com o Brecht. Vamos fazer *Galileu Galilei* dançar “Tomo banho de lua” de Celly Campello. Que tal? (Castro 1989, p. 170).

<sup>3</sup> Ainda para Netto (2014), o Ato Institucional número 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, que decretou o fechamento do Congresso Nacional e de todas as Assembleias Legislativas estaduais, além da cassação de parlamentares e de funcionários públicos, a censura prévia e o fim do *habeas corpus*, teve como objetivo fortalecer o Estado para torná-lo o núcleo articulador do grande capital, estrangeiro e nativo, para “conduzir um projeto de crescimento econômico associado ao capital estrangeiro e submisso às novas exigências das metrópoles imperialistas” (Netto 2014, p. 78). O aumento de poder de repressão e de violência tinha, portanto, dupla funcionalidade, econômica e política: o novo padrão de acumulação que esse Estado ditatorial expandido promoveria, para superar a crise econômica local e global, supunha tanto o privilégio ao grande capital numa perspectiva que atualizava as condições de dependência do Brasil, quanto as mais rígidas limitações à participação democrática da população.

“Divino, Maravilhoso” é uma canção composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil, de 1968, e que ficou famosa na voz de Gal Costa. A canção é cantarolada por Verônica na réplica seguinte: “Tudo é divino-maravilhoso. (*grita “uau” imitando Gal Costa. Parece muito agressiva.*) É preciso estar atento e forte.... Não temos tempo de temer a morte” (*idem*, p. 171). O “Hamlet Divino-Maravilhoso”, reprimido pelo professor Marcelo, não é descrito na peça, mas parece significar uma encenação tropicalista do clássico de Shakespeare, marco do teatro ocidental apresentado pelos amigos de Verônica de maneira carnalizada, em que o dilema do ‘ser ou não ser’ é substituído pela decisão incendiária de quem “não tem tempo para temer a morte”, conforme o verso da canção: “VERÔNICA: Ser ou não ser... Ser ou não ser... (*Ri*) Que dilema, não? Metafísico!” (*idem*, p. 170).

Inspirada pelo tropicalismo, em sua fusão de formas das culturas populares brasileiras – antigas e muitas delas esquecidas – com discursos modernizantes das vanguardas europeias, Consuelo de Castro promoveu (assim como o grupo teatral de Verônica fez com o ‘Shakespeare Divino-Maravilhoso’), uma junção entre a forma clássica de Ibsen e a realidade local brasileira, modificando o modelo original do drama moderno analítico e gerando um material textual particular e híbrido, de potente capacidade crítica, conforme veremos adiante.

Contra-pondo-se à plataforma tropicalista de Verônica, há a posição do marxismo brasileiro do período, representada por Marcelo. A defesa de uma ‘revolução proletária’, e a crítica à destruição defendida por Verônica e por seus amigos “*playboyzinhos* e anarquistas”, separa os territórios do comportamento e da cultura, tidos como meros extratos da ‘superestrutura’, da economia política, este último valorizado como âmbito estrutural da ação revolucionária. Os posicionamentos de Marcelo, defendidos ferozmente durante toda a peça, parecem revelar que a recepção do marxismo no Brasil teria contaminado o pensamento dialético com uma visão especializada e limitada, que podemos aproximar à pura coisificação. A concepção acerca da filosofia dialética, que baseou grande parte da produção teórica e da ação política regida pelo Partido Comunista Brasileiro, desde o início do século XX, “a dialética” com artigo definido, como sistema pragmático e único sistema filosófico verdadeiro, parece ter comprometido a edificação do marxismo brasileiro, a ficar reduzida a uma postura generalizada segundo a qual a dialética seria ‘aplicável’ a tudo, e que, diante do movimento universal do progresso, estaríamos destinados à revolução comunista:

MARCELO: [...] Preste atenção, 500 mil anos éramos uns antropóides. [...] 500 mil anos atrás nós rastejávamos pelo planeta, Verônica! O homem construiu a arte, a ciência, a tecnologia! [...] E até o capitalismo é um avanço, comparado com o sistema feudal. [...] Eu creio em mim porque creio no homem. E sei que no futuro, se ela usar a consciência, atingirá a culminância. Será uma síntese de Aristóteles, Goethe e Marx. [...] Isso é o progresso! (Castro 1989, p. 176)

Notemos que a noção de síntese, fundamental à dialética de Hegel, é empregada por Marcelo para falar em uma consciência culminante, capaz de reunir no futuro progresso “Aristóteles, Goethe e Marx”. Sobre essa visão positivista da filosofia dialética, cuja

crença em uma progressão determinista esconde as contradições e violências do processo civilizatório, Fredric Jameson afirma ser necessário fazer uma importante distinção, capaz de abandonar aquilo que a tradição marxista chamou de “dialética da natureza”, a partir do estudo homônimo de Engels<sup>4</sup>, publicado em 1883: “gostaria de distinguir entre uma dialética dos conceitos científicos da investigação e uma dialética da natureza, parecendo-me a primeira bastante mais plausível do que a segunda” (Jameson 2009/2013, p. 17).

Para o filósofo estadunidense, seria possível traçar, ao longo do último século, um panorama de “muitas dialéticas”, sendo-nos permitido até mesmo encontrar espécies de núcleos dialéticos nas filosofias de pensadores hostis a esses princípios, tais como Gilles Deleuze e Louis Althusser.

No ensaio “The Three Names of The Dialectic” (2009), Jameson sugere ser pouco adequado ler essa filosofia como um sistema unificado, de caráter progressivo, e isso porque seria possível, a partir da experiência reflexiva fundada pelo chamado marxismo ocidental, explorar a noção de uma multiplicidade de dialéticas particulares e uma concepção da ruptura radical e permanente que constituiria o olhar dialético como tal.

Interessa à Jameson opor-se às interpretações que procuram extrair das ciências da natureza critérios de comprovação acerca da história humana. Essa diversidade e variedade, no entanto, não teriam caracterizado a recepção da dialética marxista no Brasil:

a revolução russa de novembro de 1917, com a tomada do poder pelo Partido Bolchevique, dirigido por Lenin, teve uma repercussão decisiva no Brasil. (...) Paradoxalmente, no entanto, desde que começaram a ter esse centro difusor, as concepções de Marx passaram a um discreto segundo plano na discussão: o prosclênio foi sendo ocupado pelo próprio organismo recém-criado, quer dizer, pelo PCB. (Konder 1988, p. 117)

É possível perceber, no relato da participação do dirigente comunista Antonio Bernardo Canellas, no quarto congresso da Internacional Comunista realizado em 4 de novembro de 1922, o quanto a primazia das orientações dadas pelo Partido Comunista soviético e propagadas às todas as suas seções locais, distorceu a recepção das ideias filosóficas de Marx, substituindo sua relação com a dialética hegeliana pelo pensamento positivista, muito em voga desde o século XIX no Brasil, principalmente a partir das ideias de Auguste Comte.<sup>5</sup> Segundo Konder, tal contaminação entre marxismo e positivismo teria afirmado no país uma espécie única e dogmática do chamado “materialismo dialético”. Canellas afirma que em Moscou estava se elaborando algo

---

<sup>4</sup> Em seu livro, Engels procurava relacionar as características presentes na filosofia dialética, tal como formuladas por Hegel, ao mundo natural: “As leis da dialética são, por conseguinte, extraídas da história da Natureza, assim como da história da sociedade humana. Não são elas outras senão as leis mais gerais de ambas essas fases do desenvolvimento histórico, bem como do pensamento humano. Reduzem-se elas, principalmente, a três: 1. a lei da transformação da quantidade em qualidade e vice-versa; 2. a lei da interpenetração dos contrários; 3. a lei da negação da negação. Essas leis foram estabelecidas por Hegel, de acordo com sua concepção idealista, como simples leis do pensamento [...] Se, entretanto, invertermos a coisa, tudo se torna simples e as leis dialéticas, que parecem tão misteriosas na filosofia idealista, se tornam claras como o Sol”. (Engels 1968, p. 63)

<sup>5</sup> Para maiores esclarecimentos sobre o quarto congresso da Internacional Comunista *vd.* Delmanto (2016, pp. 239–241).

como uma *nova escolástica*, replicada por aqui:

todos os problemas humanos, todos os fenômenos históricos têm as suas denominações apropriadas, já achadas, dispostas em série, catalogadas segundo um plano sistemático. Quando um fato qualquer parece querer extravasar de dentro desses moldes, lima-se um pouco a realidade, força-se a lógica e a razão, contanto que ele entre no termo sistemático que a técnica lhe designa. (...) Esse sistema de em tudo procurar achar, *a priori*, uma concordância com o pensamento de Marx pode determinar erros deploráveis e uma certa falta de perspectiva dentro dos fenômenos sociais. (Canellas 1922 *apud* Vinhas 1982, p. 233)

O sentido dessa “nova escolástica” esteve ligado também às mudanças ocorridas no movimento comunista internacional após o Relatório Kruchev (1956), com as denúncias ao culto à personalidade de Josef Stalin, o qual serviu de pretexto para que os partidos comunistas em suas sessões nacionais seguissem uma orientação reformista. Tal orientação, no caso brasileiro, mesmo frente a sua proscrição do jogo partidário-eleitoral, foi expressa com a resolução por um ‘caminho pacífico’ para a ‘Revolução’. Assim, a estratégia socialista proposta pelo PCB continuou a ser pensada dentro dos cânones da ortodoxia erigida desde o VI Congresso da Internacional Comunista (1928), em que se previa uma primeira e necessária etapa democrática de libertação nacional:

Nesta, o papel central seria atribuído a um bloco de forças que incluía uma suposta burguesia nacional, a pequena-burguesia e o campesinato, liderados pelo proletariado por meio do PCB. De acordo com essa tese, só depois de terem-se desenvolvido as forças produtivas capitalistas, estariam dadas as condições para uma segunda etapa da revolução, que seria de caráter socialista. (Melo 2013, p. 134)

No início dos anos cinquenta, mesmo quando assumiu posições revolucionárias (como fundar sindicatos paralelos e propor a derrubada do segundo governo Vargas pela via da insurreição armada), o PCB não abriu mão de tal visão da revolução em duas etapas. Em 1958 esse dogma foi articulado com o reconhecimento de que o capitalismo brasileiro estava em desenvolvimento e à proposta reformista de um “governo nacionalista e democrático”, capaz de pôr em marcha profundas reformas sociais que abolissem os “restos de feudalismo” no campo, e rompessem com o imperialismo norte-americano. “É com esse programa que o PCB irá viver os turbulentos anos 1960” (*ibidem*).

Veremos adiante se essa nova escolástica, definida acima por Canellas, pode nos ajudar a compreender, além das posições de Marcelo, a relação entre certo pensamento dialético brasileiro hegemônico e os procedimentos formais presentes no texto *À flor da pele*. A “dialética determinista” defendida por Marcelo expressa aspectos da formação histórica brasileira, notadamente os relacionados à recepção do ideário comunista no país. Por ora, é importante ressaltar que para se compreender a recepção e aclimação dos modelos teatrais europeus no Brasil, talvez seja preciso refletir sobre outra recepção, esta mais ampla, a das ideias dialéticas, núcleo do marxismo e da estrutura de sentimento que

impulsionou o avanço do teatro épico e político na primeira metade do século XX europeu.

## 2. Texto e Contexto: a ditadura brasileira e dialética feminista em *À flor da pele*

Enquanto seus colegas encenavam o *Hamlet Divino-Maravilhoso*, Verônica ensaiava o papel de Ofélia, não uma Ofélia qualquer, mas uma Ofélia incendiária e destruidora, que parece lembrar a personagem criada, em 1977, pelo dramaturgo alemão Heiner Müller, em seu *Máquina Hamlet*:

OFÉLIA: Eu sou Ofélia. Aquela que o rio não conservou. A mulher na forca. A mulher com excesso de dose SOBRE OS LÁBIOS NEVE a mulher com a cabeça no fogão a gás. Ontem deixei de me matar. Estou só com os meus seios, minhas coxas, meu ventre [...] Destruo o campo de batalha que foi o meu lar. [...] Toco fogo na minha prisão. Atiro minhas roupas no fogo. (Müller 1987, p. 27)

Ambas as Ofélias “tocam fogo” em suas prisões mas, ao contrário da personagem de Müller, Verônica não desiste do suicídio. Vestida de Ofélia, enquanto fingia apresentar uma cena a partir da personagem de Shakespeare, Verônica tira a própria vida com um punhal, em desfecho que parece remeter à dramaturgia melodramática:

VERÔNICA: Não quero que ninguém me siga. Porque a minha violência é uma violência inútil. Há um lixo por se incendiar. Acumulou-se tanto que seu cheiro tornou-se insuportável. Eu gostaria de partilhar da tarefa deste incêndio. (*olha o público*) 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.*)

MARCELO: Ser ou não ser eis a questão. (Castro 1989, p. 183)

Acerca desta cena que encerra *À flor da pele*, há duas análises críticas que gostaria de mencionar, produzidas em épocas distintas. A primeira, em breve texto de 1971, Antonio Candido menciona a intertextualidade da peça, comparando o desfecho acima aos dramas românticos e mencionando a coragem indiscutível da autora, de trazer para um texto “modernamente anticonvencional o punhal suicida dos dramalhões”. O crítico identifica em todo o texto a ameaça constante de uma catástrofe que “parecia ir ficando apenas na própria sucessão das réplicas, porque ir mais longe era difícil; mas de repente surgia mesmo, sob a forma convencional e no entanto lógica do desfecho sangrento, ao gosto romântico” (Candido 1989, p. 525).

Em artigo sobre a peça de Consuelo, escrito em 2018, Esther Marinho Santana refere-se ao outro diálogo intertextual presente na peça, detendo-se sobre a presença de “Hamlet” na trajetória de Verônica. Para Santana, Verônica, tal qual Ofélia, cometerá o suicídio. No entanto, “em via divergente, não sucumbirá à loucura causada pelas maquinações dos homens de sua família e de Hamlet, mas transformará a própria morte em uma escolha perspicaz e consciente, e em uma violência potencialmente profícua” (Santana 2018, p. 508). A vitória de Verônica conduziria ao seu aniquilamento, em

espécie de chave dialética do texto. A observação de Santana ressalta a metateatralidade presente na peça, ao mesmo tempo que resgata a presença do melodrama, apontada acima por Candido:

A partir de tal ponto, não há mais função nem para a personagem de Castro, no microcosmo ficcional, e nem tampouco para a sua obra. Verônica deve morrer, pois, de maneira explicitamente dramática: cravando um punhal em seu peito. Considerando-se uma lógica realista de uma ação passada em pleno período de 1960–70, é bastante improvável que um indivíduo escolhesse tal forma de dar cabo à sua vida. Todavia, trata-se de uma manobra coerente tanto para a encenação de uma espécie de drama elisabetano, quanto, sobretudo, para uma peça que, no decorrer de sua ação, repetidamente abandonou a manutenção da ilusão dramática para se expor em sua teatralidade. (Santana 2018, p. 517)

O suicídio de Verônica seria assim, para os dois críticos citados acima, ao mesmo tempo, referência intertextual e virada metateatral: o final sangrento da peça representaria, simultaneamente, a “violência profícua” executada pela personagem contra o mundo e a revelação do arcabouço ficcional e teatral da narrativa, o que geraria distanciamento crítico por parte do espectador. Devidamente incendiados, do “lixo” histórico que cerca Verônica e também do próprio drama como forma teatral, que a constitui como personagem de ficção, só restam cinzas sobre o palco.

Gostaria, no entanto, de continuar remexendo as cinzas que restaram e apontar para outra possibilidade de leitura, essa alegórica, sobre a presença de Ofélia e sobre o suicídio de Verônica na peça.

### 3. Alegoria e negatividade

No seu clássico ensaio sobre o drama barroco, publicado em 1928, Walter Benjamin afirma que a alegoria não era, como recurso estético, inferior ao símbolo. A alegoria não seria uma mera técnica de ilustração lúdica, mas como a linguagem oral ou a escrita, uma forma de expressão, em que o mundo objetivo se impunha ao sujeito como imperativo de cognição, e não apenas uma eleição arbitrária dos dramaturgos como recurso estético. Para Benjamin, certas experiências históricas, certas épocas foram alegóricas, não certos artistas. Prensada sob as ruínas de um Estado democrático de direito, em exceção permanente, o contexto social de *À flor da pele* constitui uma ‘época alegórica’. Para compreender tal período histórico podemos nos remeter ao crítico literário Dolf Oehler, que procurou apontar as razões que fizeram dos poemas de Charles Baudelaire materiais de difícil decifração.

Ao estudar Baudelaire e outros autores da modernidade europeia, Oehler afirma que suas obras não podem ser compreendidas sem se levar em conta a experiência traumática das jornadas de 1848:

as jornadas de junho de 1848 não representam apenas uma das datas mais dolorosas da história do século XIX, um “pecado original da burguesia” (Sartre), que dividiu a nação francesa em dois campos, e cujo recalque – ao contrario da história análoga da Comuna – nunca foi realmente superado (...). A isso se soma que o substrato histórico dos textos



canônicos (Heine, Baudelaire, Flaubert) foi tanto cifrado pelos próprios autores quanto soterrado pela história de sua recepção. (Oehler 1999, p. 22)

Nesse sentido, a pergunta lançada por Dolf Oehler: “a quem, entre aqueles que hoje cruzam a Place Saint-Michel, as figuras da fonte de mesmo nome, cercada de garrafas de cerveja e de Coca-Cola, tem ainda algo a dizer?” é aqui fundamental para compreendermos a leitura alegórica do contexto histórico mencionado pelo crítico alemão. Seria agora impossível decifrar aquela alegoria, de reconhecer nas esculturas que o arcanjo de espada em punho, nos ombros de Satanás, representava, em 1848, o triunfo da ordem imperial burguesa sobre a revolução proletária porque a chave de compreensão daquelas obras de arte – o código alegórico do período – foi perdida. Sem o conhecimento da semântica histórica da modernidade e de suas experiências sociais traumáticas, as alegorias utilizadas nas obras do período permanecem indecifráveis. Para Dolf Oehler, as jornadas de junho de 1848 estão no centro da escrita de Baudelaire, Heine ou Herzen, moldando os olhares dos artistas atingidos, obcecados pela recordação do massacre como um crime coletivo, em que cada um deles, por maior que seja a rutura com sua classe, tem, entretanto, uma parcela de culpa.

Em seu pendor metafórico, a alegoria é, para Benjamin, representativa da trágica alteridade que caracterizou a modernidade: “a alegoria é a armadura da modernidade” (Benjamin 2006, p. 178) (quer esta se considere já no encoberto desencanto barroco, ou no exposto choque das vanguardas). O aspeto fragmentário da imagem alegórica surge então relacionado ao olhar do alegorista, que percebe o mundo como uma série de estilhaços: a face afetiva da alegoria é a face do escondido, do perdido, do não dito, do negativo, como veremos adiante.

Remexendo as cinzas que recobrem a peça de Consuelo de Castro até hoje, é possível perceber que a espécie de ‘crime coletivo’ que o texto alegoriza, desde que encontremos sua chave perdida, está relacionado à presença feminina naquele período ditatorial, mais especificamente a presença da mulher no mercado de trabalho:

MARCELO: Você não ensaiou, não escreveu, não arrumou esta bagunça... (*Olha o apartamento inteiro, que está uma verdadeira baderna*) (*Obriga-a a olhar*) Papel higiênico dentro da caveira (*Pega a caveira*), chiclete na minha máquina de escrever. Os óculos, como sempre, embaixo da cama! Olha o chiqueiro que está este apartamento! Gostaria de saber como é que você aguenta não fazer nada o dia inteiro.

VERÔNICA: Quem disse que eu não faço nada?

MARCELO: E FAZ?

VERÔNICA: (*Gritando*) Faço! Faço muito mais do que você. (*Pausa longa*) Pelo menos quando eu danço, eu sinto o meu corpo se libertando... (Castro 1989, p. 153)

A presença da personagem Ofélia, representada por Verônica, não constitui apenas um procedimento metateatral, mas alegoriza o trabalho de Verônica, que pretende estudar e se formar como atriz na Escola de Arte Dramática, maior escola teatral profissionalizante do período. Atuar não é, na fatura da peça, apenas a presença de uma forma de intertexto, mas é o que Verônica “faz”, o teatro constitui o seu estudo e a sua

profissão, algo que Marcelo finge não enxergar, cobrando da amante dedicação ao labor doméstico.

Em 1969, mesmo ano da estreia de *À flor da pele*, Heleieth Saffioti publicou *A mulher na sociedade de classes*, estudo que marcou as pesquisas feministas na área de ciências sociais no Brasil. O livro é fundamental para compreendermos o contexto histórico de Verônica, para encontrarmos a chave alegórica de leitura da peça. Com relação à metodologia de análise, Saffioti parte de um princípio necessário para revelar a particularidade da forma dramática empregada por Consuelo de Castro:

Dado que a sociedade brasileira se encontra e sempre se encontrou em estágio menos avançado, no que respeita à sua constituição enquanto sociedade de classes, em relação às nações que integram o núcleo do capitalismo mundial, os papéis femininos sofreram, aqui, certas mudanças que não encontram explicação convincente se a unidade nacional for tomada como a totalidade inclusiva. (Saffioti 2013, pp. 42–43)

O raciocínio dialético da autora procura considerar as especificidades do contexto nacional brasileiro sem, no entanto, deixar de tomar como totalidade histórica inclusiva o sistema capitalista internacional, dentro do qual a sociedade no Brasil é um subsistema, embora guardando um mínimo de autonomia funcional. Essa mirada atenta às contradições sociais levou a autora a analisar dados sobre a presença feminina no mercado de trabalho durante os anos de 1960 no Brasil: “a participação da mulher nas tarefas diretamente econômicas do país sofreu considerável redução entre 1872 e 1960” (*idem*, p. 340). Segundo a autora, o desenvolvimento da indústria no Brasil não acarretou maior participação da mulher na força de trabalho efetiva da nação. Ao contrário, durante todo o século XX, mas de maneira ainda mais acentuada durante o período de ditadura civil-militar, cresceu o número de mulheres que se dedicavam exclusivamente às atividades domésticas não diretamente remuneradas. Isso porque “a situação especial das economias periféricas ao sistema do capitalismo internacional tem impedido um maior aproveitamento da mão-de-obra em geral em virtude da importação de tecnologia poupadora de força de trabalho” (*ibidem*).

A explicação não significa, obviamente, que um país que se desenvolva nos núcleos centrais capitalistas apresente capacidade de absorção total da força de trabalho de sua população. Mas a análise de Saffioti é chave reveladora para decifrar a época alegórica de *À flor da pele* porque consegue explicar as razões de uma diminuição da presença feminina no mercado de trabalho, precisamente no período histórico de aceleração da industrialização no Brasil. Em seu ensaio *Crítica à razão dualista* (2003), Francisco de Oliveira discutiu as condições sob as quais o regime ditatorial, ao contrário de estagnar a economia, foi eficiente em acelerar a acumulação capitalista no Brasil, aceleração essa que se tornou possível graças às condições de uma super-exploração da classe trabalhadora estabelecida pelo regime ditatorial: “o pós-1964 dificilmente se compatibiliza com a imagem de uma revolução econômica burguesa, mas é mais semelhante com o [...] fascismo, que no fundo é uma combinação de expansão econômica e repressão” (Oliveira 2003, p. 66).

Saffioti revela, no entanto, que precisamente essa expansão econômica promovida durante a ditadura alijou importante setor da mão-de-obra feminina dos postos de trabalho: “As transações comerciais internacionais que têm por objeto máquinas consideradas obsoletas em seu país de origem representam sérias interferências na manutenção do nível de emprego nos países periféricos” (Saffioti 2013, p. 341). O olhar atento às contradições e ao movimento, marca do estudo da autora, mostra-se uma exceção no panorama brasileiro de derrota da dialética: “A marginalização da força de trabalho feminina, muitas vezes explicada quase exclusivamente em função de preconceitos de ‘uma sociedade tradicional’ e do pequeno grau de desenvolvimento econômico, apresenta-se como decorrência da plena constituição das relações capitalistas” (*ibidem*). Assim, no Brasil a constituição plena do sistema capitalista de produção acelerou o processo de destituição da mulher de suas funções diretamente econômicas.

Essa destituição está presente na peça de Consuelo de Castro e representa a chave de leitura para desvelarmos a alegoria do suicídio teatral de Verônica. A posição marginal da protagonista expressa a marginalização da mão-de-obra feminina como um todo. Não só no plano do conteúdo a ausência de Verônica do mundo do trabalho é determinante na fatura da peça, conforme vimos na cena citada acima, em que Marcelo a despreza “por não fazer nada”. A leitura linear da narrativa poderia sugerir que a situação subalterna da mulher, jovem estudante, desempregada e amante de um professor mais velho, autor de novelas endinheirado, selou a sua derrocada emocional, tornando-se dependente do parceiro, sendo violentada e agredida constantemente devido a essa condição:

MARCELO: 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*) (Castro 1989, p. 138)

Há inúmeros exemplos, no plano do conteúdo da peça, de diálogos como esse, em que Marcelo trata a companheira como uma criança que precisa ser adestrada e contida por meio de ameaças e de violência. Isso explicaria o suicídio final? Talvez, mas como interpretar o elemento melodramático e intertextual na alegoria final da peça? Talvez a pista esteja no plano da forma dramática criada por Consuelo, no caráter dialético deste tecido formal.

A forma dramática tradicional, de matriz europeia, sempre se caracterizou pela unidade da ação, que deve desenvolver-se segundo parâmetros do equilíbrio, da tensão constante, do avanço sucessivo de pequenas transformações capazes de gerar peripécias e de solucionar os conflitos, por meio do diálogo. Já mencionei acima que o presente absoluto da ação é negado em *À flor da pele*, o que aproximaria o texto dos dramas analíticos de Ibsen. Mas há uma outra característica da forma dramática da peça que a distingue de ambos modelos europeus, do drama burguês e do drama moderno analítico, e que é capaz de expressar o contexto brasileiro do regime civil-militar de exceção.

A unidade de ação dramática é perfurada, violentamente, como se por um buraco de bala ou por um cigarro apagado na pele, esse último um método muito utilizado nas

sessões de tortura conduzidas pela polícia política do período. Essa perfuração acontece repentinamente, por meio de uma interrupção abrupta no tecido da peça, marcado pela interação dialógica de dois personagens. No início do terceiro ato, último da peça, interrompe-se a unidade de ação e de lugar, mas por meio de um procedimento nada convencional: Marcelo continua na *garçoniere*, escrevendo “furiosamente à máquina” (Castro 1989, p. 169), mas Verônica desaparece. O desaparecimento dura poucos instantes, Marcelo continua escrevendo e logo depois a jovem reaparece. Mas essa interrupção é capaz de esburacar as unidades dramáticas de ação e de espaço, além de conferir um desequilíbrio, uma cratera no tecido formal da peça, sustentado pela interação dialógica. Há no início do terceiro ato um grande vazio, marcado pela ausência de Verônica.

Essa ausência súbita nos faz rever toda a arquitetura dramática da peça e perceber que, ao contrário do que parecia, não estamos diante de um drama sustentado pelo diálogo entre uma protagonista apaixonada – Verônica – e seu antagonista violento e manipulador – Marcelo. A continuidade da linha narrativa da peça, mesmo sem a presença da protagonista, permite-nos rever as ações anteriores: até ali, na verdade, Marcelo conduz os temas de discussão, dando sua versão absoluta para todas as questões e decidindo sobre os destinos do casal. Verônica habita a margem da história, marcada por sua posição marginalizada no quadro social e no mundo do trabalho, o que expressa uma ausência mais ampla, a feminina.

Estamos diante de uma forma dramática desequilibrada, em que as tensões já estão resolvidas e pré-determinadas pela posição de poder de Marcelo. Estamos diante de um drama essencialmente negativo, que de repente é perfurado pela negação da presença de sua protagonista. Esse movimento abrupto não é isento de contradições e de consequências: quando Verônica retorna à cena, traz consigo as marcas de sua condição de negatividade: “a mulher representa, de modo geral, o ‘anticapitalismo’, [...] quer pela sua socialização em desacordo com a consecução dos alvos culturais postos pelas sociedades de classes, quer por sua remota vinculação com a civilização individualista das sociedades competitivas” (Saffioti 2013, p. 334).

A estrutura dramática esburacada e desequilibrada de *À Flor da pele* confere verdade à afirmativa de Saffioti. A posição de marginalidade de Verônica anula sua individualidade, quando comparada com a plena autonomia e independência, a ponto de conduzir todas as ações e conflitos, que é conferida a Marcelo. Essa ausência de identidade da personagem é alegorizada por sua transformação em Ofélia. Ao mesmo tempo, o buraco que marca a estrutura do drama, marca também a trajetória da personagem: após retornar de sua ausência, Verônica conta a Marcelo que passou uma semana internada em um hospital, depois de apanhar do pai e de perder o filho que esperava do professor.

VERÔNICA: O velho me esbofeteou tanto, que eu resolvi correr dele. Fui correr, caí da escada e rolei 24 degraus. *O dramalhão perfeito*. Faltava um tango. Vieram as empregadas apavoradas, correndo. [...] Acordei no pronto-socorro. [...] Eu estava grávida. Não precisei de operação... NEM NADA. (Castro 1989, p. 173, grifo meu)

Notemos que o aspeto melodramático da narrativa é ressaltado pela própria personagem, em mais um procedimento distanciador e metateatral. Mas o distanciamento narrativo, aqui, tem a função de nos afastar da leitura individual do conflito, em busca de sua chave alegórica de leitura:

VERÔNICA: Meu pai não tem culpa de nada! O meu pai estava no lugar dele. Ele fez muito bem em me espancar. E eu fiz bem em acabar com aquela casa. [...] Ele tinha que me espancar e eu tinha que quebrar tudo. Será que você entende? (Didática) *Cada adversário no seu canto. Cada um luta do jeito que pode e com as armas que tem.* (ibidem, grifo meu)

Em um período marcado pela violência do Estado e pela tortura, é possível ler na fala de Verônica um delineamento das forças em luta, e girar a história individual em chave alegórica: a violência do Pai expressa aqui a exceção permanente do Estado brasileiro daquele período. No entanto, mais do que denunciar a tortura, as perseguições e cassações políticas, a censura e os assassinatos, a violência expressa aqui é contra a mulher, e retira a vida que estava sendo gestada. Se permanecermos apenas no plano da narrativa, a leitura corre o risco de anestesiarse no melodrama. E é para afastar o espectador dessa leitura que Consuelo de Castro utiliza, durante toda a peça, recursos de distanciamento e de metateatro: a menção frequente ao melodrama serve para nos despertar para o caráter alegórico das situações: para a violência monopolizada pelo Estado, pela marginalidade da personagem que só pode ser compreendida por meio da leitura da posição feminina no mundo do trabalho, para a desaparecimento súbita que revela quem permanece presente e tem o poder de fazer *desaparecer* outras vozes e outros discursos.

Por fim, o suicídio de Verônica funciona como alegoria final neste tecido dramático formal da peça. Ao contrário da visão histórica linear e progressiva, determinista, das correntes marxistas de então, a forma dramática da peça de Consuelo, ao reconfigurar os parâmetros originais do drama, configura uma expressão dialética negativa do panorama histórico do período. Não há síntese e nem desfecho na peça. O suicídio é uma nova perfuração no tecido da peça. Primeiro porque em vez de uma resolução dos conflitos, a peça termina por interrompê-los, na pura negatividade da autoaniquilação. E segundo porque o suicídio embaralha as identidades de Verônica e de Ofélia: houve, de fato, uma morte? Ou apenas a representação de uma morte? Quem morreu em cena com um punhal, Verônica ou Ofélia, representada por Verônica? O texto termina, mais do que com perguntas, com duas negativas. Nem Ofélia (nem representação), nem Verônica (morte 'real').

Queremos sugerir que se trata aqui de um processo dramatúrgico dialético, e que é por meio de uma sorte de trabalho negativo sobre o negativo, o mesmo que se produz na forma de *À flor da pele*. O suicídio acumula, sem possibilidade de síntese, as duas negações citadas acima. Não ambas ao mesmo tempo, mas nem uma nem outra, sem terceira possibilidade à vista. Esta posição não intenta manter duas possibilidades de leitura, duas positivities, juntas na mente ao mesmo tempo, senão que, ao contrário, procura reter duas negatividades, junto com sua negação mútua. No desfecho negativo da

peça, ambas as negatividades não devem nem se combinar em uma síntese humanista orgânica, nem serem eliminadas e abandonadas por completo, senão serem conservadas e aguçadas, tornando-se mais virulentas, convertendo sua incompatibilidade e sua incomensurabilidade em escândalo para a leitura, mas um escândalo que permanece vital e que não pode apartar-se do pensamento, seja resolvendo-as ou eliminando-as.

A relação dialética peculiar experimentada no drama de Consuelo não significa uma dialética de reconciliação, pelo contrário, define uma dialética estagnada em que as duas oposições iniciais, no nosso caso as duas formas de leitura quanto às identidades da personagem (Verônica e Ofélia) e quanto ao sentido final da peça, permanecem congeladas, negando-se e devorando-se reciprocamente, em um escândalo dramático que pode ser definido como um drama negativo, ou como uma experiência dramática de dialética negativa.

Estamos aqui novamente diante de Walter Benjamin, que identifica na alegoria a “*facies hippocratica* da História”, isto é, sua face doente, que nos revela uma “paisagem primordial petrificada”. A História, enquanto manifestação do “sofrimento” e do “malogro”, representaria a “*via crucis* do mundo”, por meio do rosto cadavérico: “a alegoria barroca vê o cadáver apenas de fora. Baudelaire vê-o também de dentro”. (Benjamin 2007, p. 180). A alegoria teria, por meio da imagem da morte, a capacidade de representar o progresso como destruição: “a maquinaria torna-se em Baudelaire alegoria das forças destrutivas. E também o esqueleto humano é dela exemplo” (*idem*, p. 181). Se na alegoria “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa”, pois a alegoria sempre “significa algo de diferente daquilo que é”, no “campo da intuição alegórica”, a imagem é sempre “fragmento” (*ibidem*).

A expressão alegórica, que nasce da “curiosa combinação de natureza e História”, será retomada por Benjamin nas teses sobre o conceito de História, especialmente na nona, através do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee: “há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto” (Benjamin 1985, p. 54). Para Benjamin a alegoria do anjo remete ao sujeito histórico avesso ao progresso:

seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso” (*ibidem*)

O desfecho alegórico da peça de Consuelo de Castro expressa também uma crítica à visão hegemônica da esquerda do período, crente no Absoluto do Progresso e, por meio da negatividade esburacada de seu drama, apresenta-nos as tempestades de ruínas que cresciam até o céu do Estado de exceção permanente da ditadura brasileira.

## Referências

- Benjamin, W. (1985). *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (2006). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, W. (2007). *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim. (original publicado em 1928)
- Candido, A. (1989). À flor da pele (crítica de 1971). In *Urgência e ruptura* (pp. 524–526). São Paulo: Perspectiva,
- Castro, C. (1989). *À flor da pele* (1969). In *Urgência e ruptura* (pp. 121–183). São Paulo: Perspectiva.
- Delmanto, I. (2016). *A dramaturgia negativa: dialética trágica e formação da dramaturgia brasileira* (Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo, São Paulo).
- Engels, F. (1968). *A dialética da natureza*. Rio de Janeiro: Editora Leitura.
- Hegel, G. W. F. (1997). *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes.
- Jameson, F. (2003). *Arqueologías del futuro*. Madrid: Akal.
- Jameson, F. (2013). *Valencias de la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. (original publicado em 2009)
- Konder, L. (1988). *A derrota da dialética*. Rio de Janeiro: Campus.
- Melo, D. B. (2013). *Crise orgânica e ação política da classe trabalhadora brasileira: a primeira greve geral nacional (5 de julho de 1962)* (Tese de doutoramento, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro).
- Müller, H. (1987). *Hamlet-máquina. Quatro textos para teatro*. São Paulo: Hucitec.
- Netto, J. P. (2014). *Pequena história da ditadura militar brasileira (1964–1985)*. São Paulo: Cortez.
- Oehler, D. (1999). *O velho mundo desce aos infernos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Oliveira, F. (2003). *Crítica à Razão Dualista. O Ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo.
- Saffioti, H. (2013). *A mulher na sociedade de classes. Mito e realidade*. São Paulo: Expressão popular.
- Santana, E. M. (2018). A Ofélia Incendiária: Recursos Metateatrais em *À Flor da Pele*, de Consuelo de Castro. *Travessias Interativas – Literatura de Autoria Feminina*, 16 (8), 506–519.
- Saussure, F. de (1992). *Curso de Linguística General*. Madrid: Alianza.
- Vinhas, M. (1982). *O Partidão: a luta por um partido de massas (1922–1974)*. São Paulo: Hucitec.

[recebido em 13 de fevereiro de 2020 e aceite para publicação em 8 de maio de 2020]