

Revista de Literatura,
História e Memória



Dossiê:

Teatro latino-americano
contemporâneo:
memória e testemunho

ISSN 1983-1498

v. 18 – n. 32 – 2022

UNIOESTE / CASCAVEL - p. 36-51

TEATRO E DOCUMENTO HISTÓRICO: UMA LEITURA DA DRAMATURGIA *PROVA DE FOGO*, DE CONSUELO DE CASTRO

Theater and historical document:
a reading of dramaturgy *Prova de fogo*,
by Consuelo de Castro

Mariana de Oliveira Arantes¹

RESUMO: O artigo analisa a obra *Prova de fogo*, de Consuelo de Castro, sob o viés do documento histórico. A obra teatral por vezes esquecida pela crítica traz à tona o aspecto factual da ocupação da Faculdade de Filosofia na USP pelo movimento estudantil no ano de 1968. Neste ato de defesa às ações democráticas, Castro empreende uma estrutura ficcional, envolvendo o leitor na fábula, mas explicitando também critérios históricos de repressão e de violência

que dizem respeito ao momento social, econômico e político do Brasil no final da década de 1960. A análise literária da peça de Consuelo de Castro está, portanto, em articulação com a crítica teatral brasileira a partir de autores como Sábato Magaldi (1997), Elza Cunha de Vincenzo (1992) e Yan Michalski (1989).

PALAVRAS-CHAVE: Consuelo de Castro; *Prova de fogo*; Teatro brasileiro moderno.

ABSTRACT: The article analyzes the play *Prova de fogo*, by Consuelo de Castro, under the bias of the historical document. The play sometimes it was forgotten by the critics brings up the factual aspect about occupation of Faculdade de Filosofia at USP by the student movement in the year 1968. In this act of defense to democratic actions, Castro undertake a fictional structure, involving reader in the narrative, but also explaining historical criteria of repression and violence which concern the social, economic and politic moments from Brazil in the late 1960s. The literary analysis of the play by Consuelo de Castro is, therefore, in articulation with the theatrical brazilian criticism from authors as Sábato Magaldi (1997), Elza Cunha de Vincenzo (1992) and Yan Michalski (1989).

KEYWORDS: Consuelo de Castro; *Prova de fogo*; Modern Brazilian theater.

Zé: Um exemplo histórico.

*Alberto: Histórico. Insisto. Histórico não. Histórico. UM EXEMPLO DE
CORAGEM E OUSADIA!
(CASTRO, 1989, p. 100)*

PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

A historiografia do teatro brasileiro possui marcos temporais fortalecidos, nesses estão autores, grupos de teatro, peças notáveis que amparam determinado tempo e determinado espaço nesta história. Abordar o teatro político brasileiro, por exemplo, é citar o Teatro de Arena (1953 - 1972) e o Teatro Oficina (1958), ambos, cada um ao seu modo, colocaram no

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAr/UNESP. Bolsista FAPESP. E-mail: m.arantes@unesp.br. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6068422659510291>.

palco conflitos de classe e contestaram autoritarismos, seja revisitando obras estrangeiras, seja apostando na dramaturgia de autoria brasileira. Já no final da década de 1960, o grupo de dramaturgos amparados pelo termo *nova dramaturgia*² é outro marco no teatro brasileiro, mas destaca-se em um primeiro momento pelo viés ‘pouco político’ pelo qual foi lido pelo público. Todavia, a crítica soube refazer essa leitura ao mostrar que embates contra o governo vigente e estruturas sociais também poderiam ser feitos sob outra estética.

Dentro desses limites temporais e, claro, ressaltando a importância desses grupos teatrais e de dramaturgos para a arte brasileira, a autora Consuelo de Castro coloca em sua obra discursos políticos. Como exemplo em *À flor da pele* (1969), texto relevante de sua carreira, pois é o primeiro a ser encenado como também premiado com o APCT, o silenciamento empreendido pela censura e as violências do regime militar refletem no relacionamento das personagens Marcelo e Verônica. A dramaturga, quando comparada por críticos teatrais aos demais autores do grupo de 69, é quem mais se valida de uma estética realista para ambientar suas personagens com seus dizeres combativos. Concepção estética que dialoga com a intenção de Consuelo de Castro, pois para ela a linguagem teatral é precisa nas respostas às demandas sociais, como explana na sequência: “Minha única arma contra a violência é o teatro, que é minha própria violência respondendo à violência deles” (CASTRO, 1976, apud VINCENZO, 1992, p. 109). Ou seja, a linguagem teatral operando nos discursos políticos.

O professor Wellington Andrade ao abordar o teatro da marginalidade e da contracultura na obra *História do teatro brasileiro*, organizada por João Roberto Faria, registra os escritos deste grupo de autores de 1969 contextualizados ao período histórico e social à época de lançamento dos textos. No subtítulo “Como a nova dramaturgia captou esse solo histórico”, Andrade (2013) apresenta os principais trabalhos para o teatro realizados por Antonio Bivar, José Vicente, Consuelo de Castro, Leilah Assunção, Isabel Câmara e Roberto Athayde. O pesquisador reitera a similaridade estrutural entre estas peças lançadas em 1969, mas destaca principalmente como elas dialogavam com o processo histórico, pois os conflitos da geração de 68 estavam implicados nas peças teatrais.

Na sequência, ao abordar a produção de Consuelo de Castro, Andrade destaca a

² O grupo *nova dramaturgia*, nomenclatura empregada primeiramente por Sábato Magaldi aos autores que estrearam peças em 1969 de estrutura e de conteúdo semelhantes, insere os seguintes dramaturgos: Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara e José Vicente. A aproximação desses autores e suas obras de estreia no palco deve-se ao trabalho na forma - único espaço, no qual apenas duas personagens em diálogo estão alocadas – e no conteúdo – dramaturgias mais centralizadas ao indivíduo, no dizer sobre o sujeito. É importante ainda salientar que a unidade na forma nas peças de 69 não avança para além dos pontos já mencionados. Algumas obras se utilizam do monólogo e são mais confessionais, já outras como os textos de Assunção e de Castro concebem tipos de personagens e não estabelecem aproximações ao público.

contestação aos valores comportamentais/conservadores presentes em *À flor da pele* e o seu teor revolucionário frente às questões sociais do período. Todavia, demarcamos que o texto dramático *Prova de fogo*³, primeiro escrito de Castro para o teatro, já pondera o dito registro do solo histórico brasileiro. Até mesmo podemos inferir que em *Prova de fogo*, Consuelo de Castro exercita as contradições políticas do período para na sequência lapidar tal polaridade nas duas personagens, Marcelo e Verônica, de *À flor da pele*.

A partir de tais considerações, *Prova de fogo* escrita em 1968, antes do decreto do AI-5, aborda o movimento estudantil, traz o embate de estudantes contra a polícia e retrata a ocupação do prédio universitário do curso de Filosofia da USP. Ou seja, o texto alocado em solo histórico é um registro brasileiro, pois destaca ações políticas, reivindicações estudantis e também acrescenta um diálogo com os movimentos de mulheres⁴. Como expresso na seguinte colocação de Wellington Andrade sobre o texto de estreia: “Documentando alguns aspectos da luta feminina que está sendo travada, *À prova de fogo* mostra o difícil caminho das mulheres daquela geração na conquista de uma nova condição: a de seres políticos atuantes.” (FARIA, 2013, p. 250, grifos do autor). Assim, termos como “documento” e “relato jornalístico”, este último usado na sequência da exposição crítica de Andrade, são favoráveis na consideração política dos momentos iniciais na dramaturgia de Consuelo de Castro, sem abandonar a relevância desses termos para a composição estrutural da obra em análise.

Segundo a pesquisadora Ana Lúcia Vieira de Andrade (2005), a autora Consuelo de Castro privilegia estruturalmente o realismo na composição de suas peças, opondo-se ao lirismo. Em confluência, Elza Cunha de Vincenzo (1992) defende esse mesmo formato nas obras de Castro, tendo em vista que esse estilo preciso em retratar a sociedade possibilita à dramaturga “tratar ideologicamente os temas” (ANDRADE, 2005, p. 117). Esta moldura literária que enquadra determinado aspecto social e depois é realocada para o palco, é o principal movimento feito por Consuelo de Castro para contar suas histórias. Assim, o formato realista no teatro favorece muito a lermos a peça como documento/registro histórico, mesmo que não seja necessário se valer desta forma teórica realista para compor um teatro que seja documental.

³ Na primeira publicação, editada pela Hucitec, o título é *À prova de fogo*. Já na publicação de 1989, pela Perspectiva, o título está marcado como *Prova de fogo*.

⁴ O final da década de 60 no Brasil é marcado pela segunda onda do feminismo, estrutura de reivindicação coordenada, em sua maioria, por professoras universitárias. Lutas que se mostravam contra a ditadura militar, contra a supremacia masculina, contra a violência sexual e pelo direito ao prazer.

UMA DOCUMENTAÇÃO FICCIONAL

A escrita das artes dramáticas, por vezes, constitui material de análise para a compreensão de períodos históricos antecedentes, tendo em vista o vínculo imediato destas produções artísticas com seus contextos. Característica esta asseverada por críticos como Sábato Magaldi (ANDRADE, 2005; VINCENZO, 1992) e Yan Michalski (CASTRO, 1989) na obra de Castro. Para eles, os primeiros textos escritos da dramaturga, como *Prova de fogo*, *À flor da pele* e *Caminho de volta*, destacam e dialogam muito com o Brasil do final da década de 1960 e início dos anos 70. Na última peça elencada, o grupo de cinco personagens dentro de uma agência publicitária mostra o funcionamento do capital, indicando a formação de consumidores no período do dito milagre econômico brasileiro. Em *À flor da pele*, as duas personagens são antagônicas em como assumir uma radicalidade frente aos acontecimentos pós-68 do Brasil. Já em *Prova de fogo*, sem desatrelar o processo de criação ficcional, constrói-se uma cena a partir de acontecimentos que caberiam também no formato jornalístico.

Por esse viés, a primeira obra de Consuelo de Castro lida como documento da história do Brasil demonstra uma simbiose, no sentido da autora se valer de fatos para a escrita da peça e produzir, por conseguinte, materiais de arquivos decorrentes do texto teatral e da encenação deste. O teórico Patrice Pavis (2008) postula em verbete essa estrutura importante aos pesquisadores de teatro: a documentação. Após Pavis enumerar o que é considerado material de registro, ele defende que é preciso trabalhar, saber explorar, adequadamente as documentações e isso ocorre quando o deparar-se com o arquivo está atrelado a um objetivo, e um desses objetivos pode ser a discussão teórica. Este processo revela a validade histórica e, ainda, a validade dos arquivos teatrais para obtenção de conhecimento.

Por conseguinte, a delimitação crítica/teórica de Pavis enfatiza a relevância do teatro como propulsor de conhecimento e, especificamente, em nosso estudo sobre *Prova de fogo* (CASTRO, 1989) enfatiza a possibilidade da tomada de consciência política frente aos acontecimentos do passado. O professor Martin Esslin (1978) ao discorrer sobre o teatro e a sociedade apresenta uma defesa pertinente para considerarmos em paralelo com a escrita de Consuelo de Castro. Para o crítico britânico, o caráter de propaganda política efêmera no teatro é superestimado,

por causa da natureza peculiar de drama como instrumento de conhecimento, percepção, reflexão e compreensão da sociedade, de sua concretividade e do fato de o drama jamais chegar a fazer afirmações ostensivas, pelo fato de ser

sempre, por sua própria natureza, uma experiência que traz em si mesmo um mecanismo próprio de controle, suas próprias verificações (ESSLIN, 1978, p. 105).

Ou seja, o drama como “veículo de expressão” possui suas próprias formas e percursos para validar ou não uma ação política. E esta validação, na perspectiva de Esslin, não se alcança em “propagandas de curto prazo do teatro” (1978, p. 105). Em articulação com possíveis funções do teatro para sociedade, Consuelo de Castro escreve uma dramaturgia que reflete momentos importantes da história do país, propondo mais a reflexão do que o emprego exagerado de mensagem política. Tendo em vista que se considera importante refletir frente a uma realidade no Brasil que por vezes é tão desconcertante que se assemelha à ficção. Castro então declara que “no Brasil é suficiente dar uma dimensão dramática à realidade, tão estonteante e violenta que supera nós todos” (CASTRO, 1976, p. 3 apud ANDRADE, 2005, p. 124). Assim, Consuelo de Castro entende seu teatro como promotor de percepções e de movimentos sociais, não com destaque ao discurso político, mas na elaboração dramática⁵.

A partir destas colocações, podemos perceber a intenção em realizar um retrato social histórico ao escrever *Prova de fogo*, mas também em lançar uma dimensão dramaturgica a um fato. Por efeito, há uma dramaturgia documental, centrada no tempo presente do período final da década de 1960; e no período atual, lemos o texto de Castro e compreendemos situações, tentativas e falhas do passado. Uma escrita objetiva e, portanto, fácil de depreender as ações das personagens e suas interlocuções. Logo, textualmente o drama expõe atitudes do movimento estudantil incisivamente. Por isso, a potência desse drama em um contexto de ditadura militar resulta em censura da obra, permanecendo longe dos palcos oficiais até a montagem de 1993.

Agora, é preciso determos o olhar nas estruturas constitutivas do gênero literário drama, verificando com mais atenção o processo estético da obra. *Prova de fogo* demarca inicialmente o cenário e as personagens. O primeiro é dividido em quatro ambientes: a sala do grêmio, a sala da Congregação em divisão com uma sala de aula, a cozinha e o telhado. Além disso, há uma nota interessante para o cenário: “o teatro todo, inclusive as paredes da própria plateia, poderiam [sic] estar repletas [sic] de cartazes, desenhos, faixas etc. O clima deve ser de total agitação.” (CASTRO, 1989, p. 28). Um detalhe cênico, mas que explora um contexto

⁵ Para embasar essa afirmação, Castro em depoimento expõe: “eu acho que a censura foi quem mais levou a sério a dramaturgia, foi quem nos deu o impulso. Eu devo à censura ter me explicado que era por aí, porque, se com uma simples peça eu consigo fazer um estrago destes, se eles acham que eu posso fazer esse estrago, então é isso mesmo, eu quero fazer este estrago, então é por aí que eu vou fazer. Minha fé no teatro vem daí” (CASTRO, 2006, p. 22).

de protesto. Já as personagens que ocupam o espaço citado são doze e mais três mães; seis, no entanto, são as personagens principais, dentre eles estão: Zé Freitas, o líder da ocupação, e Júlia, quem ocupa o lugar de Zé na presidência do grêmio.

As personagens, tanto por constituírem um grupo de juventude quanto pelos discursos progressistas, em sua maioria, são também responsáveis pelo caráter dinâmico da dramaturgia. Assim, na época de lançamento do livro *Urgência e ruptura* (1989), pela editora Perspectiva, o jornal *Tribuna da Imprensa* divulga uma matéria a respeito das oito peças da dramaturga então publicadas em livro. *Prova de fogo* é descrita pelo jornalista Leandro Konder como aquela que “mostrava jovens generosos e confusos, misturando sexo e política, ciúmes e doutrinas revolucionárias, coragem e desespero, preconceito e despreendimento” (KONDER, 1990). O embaralhado de substantivos e uma oposição de termos, como ‘preconceito e despreendimento’, ressaltam as inconstâncias e confusões próprias da juventude, como também exprimem as discordâncias políticas que pairavam na ditadura militar. A peça de Castro, neste sentido, consegue atrelar essas duas instâncias paradoxais, mostrando principalmente por meio das personagens, por exemplo, conflitos subjetivos que são deslocados para um âmbito coletivo.

Portanto, ora os conflitos são expressos em caráter macro, mais genérico, propiciando compreensão histórica do período, ora os conflitos interpessoais reforçam a subjetividade, sendo válidos também para marcar a humanidade nas lutas deste grupo universitário. A efervescência do movimento estudantil retratada por Castro, peça primeiramente intitulada *Invasão dos bárbaros*, está em consonância à ida da autora para a universidade. Iniciando os estudos na Universidade de São Paulo, em Ciências Sociais, Castro se depara com as organizações de estudantes e com escritos de cunho marxista. Além disso, há um acontecimento fatídico no final do ano 1968: o confronto entre os alunos da USP e Mackenzie, resultando na ocupação da Faculdade de Filosofia na rua Maria Antonia. Todavia, como esclarece Elza Cunha de Vincenzo (1992), a peça não enfatiza o embate com a universidade privada⁶, mas o momento final de ocupação do prédio público.

Consuelo de Castro vivencia este período histórico entre os estudantes paulistanos – que não se tratou de um episódio isolado, mas foi reflexo das arbitrariedades militares – e

⁶ Para lançamento do livro *Maria Antonia – a história de uma guerra*, o jornal da USP publica a seguinte nota descritiva: “Nos dias 02 e 03 de outubro de 1968, a rua Maria Antonia, na Vila Buarque, em São Paulo, se transformou numa praça de guerra. O local era endereço da agitação estudantil e política dos universitários paulistas. De um lado da rua, ficava a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, refúgio dos estudantes de esquerda. De outro lado, os prédios da Universidade Mackenzie, que abrigavam membros do Comando de Caça aos Comunistas, um grupo paramilitar de direita. Naqueles dias, a tensão entre os uspianos e os mackenzistas cresceu a ponto de as duas facções se enfrentarem com rojões, coquetéis molotov [sic] e tiros.” (JORNAL DA USP).

escreve sua dramaturgia. Esta relação vida e obra suscita um debate enfatizado por Ana Lúcia Vieira de Andrade (2005) a respeito do caráter autobiográfico da peça; todavia, em entrevistas Castro desfaz essa correlação e argumenta sobre a opção pelo realismo em sua estética ficcional. Logo, a atenção da autora para o contexto social resulta em uma dramaturgia precisa, imparcial e, segundo Sábato Magaldi (CASTRO, 1989, p. 517), “é um dos documentos mais verdadeiros do país. Quem quiser entender, no futuro, o que se passou no Brasil de 1964 a 1968, precisará tomar conhecimento da peça.” Ou seja, apesar de existirem semelhanças entre a vida da autora e *Prova de fogo*, a opção está no retrato de uma época e não na escrita de um testemunho.

O texto é escrito em três quadros⁷. Em cada um deles, as ações geram efeitos, conflitos e, por fim, o desfecho. No entanto, as práticas dos estudantes que ocupam o prédio universitário delongam essa estrutura comumente mais breve da peça teatral. Então, a resolução de uma assembleia entre eles, transcorrida no primeiro quadro, ganha detalhes tanto na polaridade macro, a respeito de concordar ou discordar da decisão política a ser resolvida, quanto nos aspectos do microcosmo, como as conversas paralelas entre as personagens sobre temas diferentes da assembleia. Tal extensão dos quadros decorre também dos inúmeros diálogos entre as personagens, não há pausas no texto, a progressão é rápida devido ao dinamismo entre o falar-responder-resolver, seja no âmbito social, seja no âmbito subjetivo dos diálogos.

Sem utilizar-se de muitas rubricas, os únicos momentos no texto de pausa nos diálogos acontecem no início de cada quadro. Como já afirmado, a alternância entre o social e as resoluções intersubjetivas das personagens fica evidente nos diálogos. Porém, Carlos Guilherme Mota elogia como a “lição de Consuelo”, na crítica “Prova de fogo: a memória” (CASTRO, 1989, p. 519), o “transitar da ficção à história, e fazer o caminho de volta sem perder o rumo”. Tanto assim que as rubricas iniciais de cada quadro da peça recuperam instâncias repressoras e de vigilância condizentes ao período militar, ou seja, aspecto histórico. Esse uso da autora é interessante, pois resgata o critério documental sem deixar de dialogar com a ficção.

Dessa maneira, no primeiro quadro, a voz oriunda do rádio, com fundo sonoro de “marcha patrioteira e heróica [sic]” (CASTRO, 1989, p. 31), é quem repudia as intervenções do movimento estudantil e ordena a desocupação do prédio, sob ameaça de invasão da polícia. Após a locução inicial, uma rubrica descreve a cena de uma assembleia e a personagem Zé

⁷ O crítico literário Massaud Moisés (2007) ordena teoricamente o ato, como estrutura mais extensa no teatro, na seqüência, a cena e o quadro, esta última a estrutura mais breve.

Freitas, então presidente do Grêmio. Na primeira fala da personagem verifica-se a contradição que guia o principal conflito do drama,

Zé: Colegas: Peço que se mantenham em calma. Tentem não embananar. (*Tumulto*) Temos que decidir já o que vamos fazer. Torno a repetir. A polícia nos deu um prazo de três dias para evacuar a faculdade. Isto sob pena de repressão... violenta... (*Tumulto*). (*Ele bate na mesa*). Ou nós encerramos a ocupação, ou eles nos massacram.

Mário: Um aparte, colega.

Zé: A mesa não permite apartes.

Fernando: Quem a mesa pensa que é?

Mário: Isto é ditadura do colega Freitas!

Zé: Não permito apartes e acabou. (*Bate na mesa. Murmúrios. Tumulto*) (CASTRO, 1989, p. 32).

Para a personagem Zé Freitas, tendo em vista à ameaça policial, a decisão sensata é finalizar a ocupação da Faculdade, mas para a maioria dos estudantes a escolha correta é ficar, defender a instituição e dinamizar os objetivos da luta. Para o grupo contrário ao Zé, não é questionável a desocupação, não cabe o retrocesso, pois este seria um ato conciliador, e não de revolução. Nesse prévio diálogo, percebemos a organização do grupo, além de certa hierarquia entre eles, pois mesmo com uma mesa composta por outros estudantes, apenas Zé conduz a assembleia e não permite outras intervenções. Logo, apesar da máxima: manter a ocupação ou não, a personagem Zé traz aproximação aos governantes autoritários ao restringir a democracia e ao cercear o diálogo, promovendo um discurso uno.

O presidente do grêmio estudantil tentando convencer os demais a desistirem da ocupação e, de certa maneira, a abandonarem a luta, é o movimento que percorre o primeiro quadro da peça. A princípio Zé não tem aliados, mas seu discurso incisivo e a posição de liderança no grupo faz com que consiga articular alguns estudantes para encerrarem a ocupação e não seguirem em “uma operação suicídio”, como nomeia a personagem Freitas a invasão dos policiais. Todavia, o que destacamos é o discurso hábil da maioria dos estudantes em permanecer na ideologia combativa,

Luís: Então vamos ficar quietinhos, estudando como o governo quer, nos livros que o governo quer, e vamos aceitar tudo...a repressão, as passeatas, a prisão dos companheiros, a repressão às greves operárias... a censura artística. Tudo. Só por que o Freitas disse que nós não somos vanguardistas. Tá bem?

Ana: Se a gente não se mexe primeiro, ninguém se mexe. Se não somos vanguardas, não sei. Mas quem põe fogo na coisa é sempre a gente (CASTRO, 1989, p. 37).

Para a personagem Zé, alunos funcionam como agitadores, e não como vanguardas; em decorrência, Luís responde, em tom irônico, que a massa estudantil não deve ser estagnada e aceitar todas as violências passivamente. Tal contraponto suscita a análise do crítico Roberto Schwarz, no ensaio “Cultura e política, 1964 – 1969 Alguns esquemas” (2008), quando este aborda a relevância da massa estudantil no ano de 1968 no Brasil. Schwarz explica como o movimento cultural e artístico após o golpe militar se manteve em plena produção, pois até o ano de 68, “o governo Castello Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista” (SCHWARZ, 2008, p. 72). Portanto, as produções teóricas, fílmicas e cênicas contribuíram na formação do grupo estudantil em insurgência e, na defesa de Schwarz, um grupo majoritariamente anticapitalista que empreendeu levantes contra a ditadura, resultando no enrijecimento do regime contrário a estes levantes.

Ou seja, a juventude ampliou o debate e as manifestações, até mesmo principiou a “propaganda armada da revolução” (2008, p. 72), e Consuelo de Castro acentua este dinamismo e força em seu texto. No caso, a personagem Luís ressalta autoritarismos do governo à época: repressão, prisão, censura, e Ana conclui afirmando ser os estudantes que destroem tais abusos. Por outro lado, o esforço de Freitas em dismantelar o movimento da ocupação assim como a imagem dele de revolucionário incansável esvaem-se “quando os outros constatam que suas motivações também não são puras e ele extrai vantagem de seu prestígio político para seduzir as companheiras” (KONDER, 1990, p. 1). Tal dinâmica da personagem é uma crítica à tendência da sociedade em instituir heróis. Sendo assim, Castro mostra as contradições e implicações desta atitude.

Evidentemente, mesmo antes do AI-5, com uma repressão militar menos cerceadora e controladora, os atos de rua, as manifestações contra a ditadura, recebiam respostas violentas dos militares. Enumerando continuamente as censuras e as prisões de contrários ao governo. Na obra de Castro, estas repressões se acentuam no segundo quadro, momento no qual os estudantes se preparam para sair e ocupar as ruas com suas reivindicações. A principal, no caso, é em relação a dois alunos de outra articulação que foram presos; o grupo exige, portanto, a liberdade dos companheiros. Interessante é notar que à medida que os estudantes da ocupação aprimoram a articulação política, as questões subjetivas ficam em segundo plano, mesmo que a relação interpessoal entre as personagens fique mais conflitiva. Um exemplo é a destituição de Freitas da presidência do grêmio, enquanto este esteve fora da ocupação, decidida em assembleia que visava definir também a ida ou não à passeata.

Sem delimitar os conflitos e acusações entre as demais personagens decorrentes da decisão em assembleia, cabe destacar aqui a estrutura de *voz off* que dá início ao segundo

quadro. Essa voz opera em um palco escuro e é semelhante a um carro de som ecoando avisos pelas ruas da cidade. Em seguida, uma rubrica extensa detalha o acender das luzes, a confecção de cartazes e de armas para a passeata. As duas construções iniciais – som off e a rubrica – são elementos narrativos na obra dramática de Castro que muito favorecem a progressão da fábula e a exposição de acontecimentos externos. Evidenciamos um trecho desta rubrica,

No segundo andar, Frederico e Rosa pintam as últimas letras da faixa onde estão os dizeres: “A VIOLÊNCIA ORGANIZADA DERRUBA A DITADURA”. No mesmo andar, Ana empilha manifestos e Albero [sic] bate furiosamente à máquina. Luís, no terceiro andar, prega cartazes em pedaços de pau, empilhando-os depois de prontos. Tudo está quase em ordem, para a passeata (CASTRO, 1989, p. 59).

O teor narrativo presente no início de cada quadro se mantém, assim como a composição temática de cada um deles. Ou seja, após a passeata, os estudantes retornam à ocupação da Faculdade e, nesse local, os diálogos a respeito dos mortos e feridos na manifestação são interrompidos por falas a respeito de casamentos, aborto, juventude, isto traz a presença do subjetivo. Além disso, altera-se a extensão das falas, se no primeiro quadro os diálogos eram mais ágeis, nos dois quadros finais, percebemos uma extensão deles, as personagens discorrem mais sobre suas percepções antes de obterem uma réplica da fala.

Antes da resolução da fábula, já no terceiro quadro, um grupo de mães em frente à ocupação, munido de cartazes, convoca seus filhos para abandonarem a luta, reiterando que o suposto heroísmo deve acabar. É neste período também que Paulo, após ser interrogado, retorna à Faculdade e esclarece a tortura e morte de Júlia. Os instantes finais da peça oscilam entre desalento dos demais alunos e palavras de resistência. Porém, com o cerceamento dos “dez carros de polícia. E a cavalaria” (CASTRO, 1989, p. 114), os estudantes se entregam. Exceto Vilma, que pretende confrontar os policiais, e Zé tentando acalmá-la. Ao final, Vilma atira bombas molotov em direção à tropa militar, e “uma rajada de metralhadora corta o corpo” (p. 117) da personagem, Zé é o último a sair da ocupação com Vilma morta nos braços.

A LEITURA CRÍTICA EXPOSTA NOS DOCUMENTOS JORNALÍSTICOS

Como exposto, a estrutura de organização dos três quadros pouco se altera, rubrica extensa com teor narrativo, e o conflito entre fortalecer a luta ou abandonar o movimento

permeia toda a obra. Para Sábato Magaldi (1997, p. 309), “Consuelo de Castro realizou seu melhor texto em *À prova de fogo (Revolução dos Bárbaros)*, contundente e isenta fixação do movimento estudantil de 1968”. De fato, há um olhar atento ao período histórico brasileiro deslocado para a ficção, expondo incisivamente as contradições de diferentes grupos sociais, sem a autora optar por um dos lados, critério que mantém a qualidade do texto.

É importante acrescentar, no entanto, que devido ao escrito contundente e de relevância ao registro histórico como pontua o crítico teatral Sábato Magaldi, a obra *Prova de fogo* foi censurada antes mesmo de ser montada nos palcos. Em entrevista ao projeto “Memória oral da instituição” organizado pela biblioteca Mário de Andrade, Consuelo de Castro esclarece que muitos diretores apresentaram interesse em montar o texto e, de fato, estava sendo lido para posterior montagem pelo Teatro Oficina quando foi proibida. Este acontecimento, Castro expressa ter sido motivo de orgulho, pois mostra o quanto seu texto é potente, o quanto ela é “perigosa” e seu escrito pode causar um “estrago” (CASTRO, 2006, p. 22). Como, atualmente, é possível apenas suscitar o quão emblemática a encenação seria de *Prova de fogo* pelo Oficina, considerando a trajetória estética e política do grupo, destacamos do *O jornal* o que decorreu da censura,

Segundo notícias recebidas “confidencialmente”, continua proibida, em todo o território nacional, a peça de Consuelo de Castro “A prova de fogo”, que seria o espetáculo do Teatro Oficina, motivando assim a montagem de “Galileu”, que agora vamos ver. E por isso também, o Oficina encenará logo após, outra peça de Brecht, chamada “Na selva das cidades” (ABREU, 1969, p. 3).

O sigilo irônico do jornal a respeito do texto continuar censurado denuncia a necessidade dos censores militares em silenciar a representação da luta do movimento estudantil aos espectadores brasileiros. Ou seja, este breve recorte do jornal ressalta o teor combativo do texto de Castro, sendo que frente à proibição do texto brasileiro, o Oficina encena dois textos de Bertolt Brecht (1898-1956)⁸. Portanto, há uma linha reivindicatória política de cena considerada pelo grupo teatral, e é válido refletir sobre a escolha do Oficina em encenar *Prova de fogo*.

No mais, cabe ainda acentuar brevemente como o processo censório teatral atuava, a proibição de uma peça poderia ser dividida em preventiva, punitiva e coercitiva. Quando a

⁸ A aproximação entre Consuelo de Castro e o dramaturgo alemão Bertolt Brecht visa apenas explicitar o critério político entre o texto em análise e a obra de Brecht, ambos considerados e/ou montados pelo Teatro Oficina. Recupera-se a formulação do teatro épico muito empregado e defendido pelo dramaturgo em seus textos e direções teatrais, considerando por meio deste gênero teatral, dentre outras formulações, a necessidade de o homem atual interessar-se pelos acontecimentos do agora, acontecimentos possíveis de serem modificados.

primeira ação de censura não era respeitada, seja pelo grupo teatral a encenar o texto, seja pelo autor da obra censurada, agia-se a partir da punição e da coerção (MIRANDA, 2019). O principal motivo que leva um texto a ser censurado é instigar o público a um descontentamento contra o regime militar, e isso, como repassamos anteriormente, está demarcado na fábula de Castro. A autora não demonstra a defesa ao lado contrário à ditadura, mas relata as violências, atrocidades, as mortes cometidas no período histórico. No caso, estas barbáries direcionadas a um grupo de estudantes, núcleo social que representa o saber, a liberdade, a possibilidade de mudança.

O processo de censura foi uma instância de repressão dentre outras operadas na ditadura militar. Esta vigilância punitiva sofre algumas alterações no período, por exemplo, antes de 1968, as ações de proibir/restringir manifestações artísticas contrárias ao regime ocorriam em cada estado brasileiro. Após o AI-5, a operação é federalizada e efetuada apenas em Brasília pela Divisão de Censura de Diversões Públicas. Uma centralização que prejudica o acesso dos autores para acompanhar a liberação das peças e, até mesmo, para negociar os cortes realizados nas obras teatrais. Era necessária atenção e força para prosseguir na criação artística, e na tese “A repressão e seu impacto em dramaturgias femininas”, a pesquisadora demarca esta situação, na qual alguns artistas escolhiam “omitir algumas criações”, já outros “buscavam mecanismos” para sobreviverem a forte repressão (MIRANDA, 2019, p. 113).

Com isso, podemos delinear que na escrita de *Prova de fogo*, Castro operou a partir de uma estética realista, não omitindo, mas também não camuflando sua escrita com mecanismos para obter liberação da peça⁹. Uma ênfase em seu posicionamento político que resultou em anos desta peça sem apreciação do público. Uma característica presente em seus textos teatrais subsequentes que o também dramaturgo, Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), em texto de abertura à edição de *A cidade impossível de Pedro Santana* (1978), defende como forte posicionamento social,

Não é por acaso que a Censura vem impedindo sistematicamente a montagem das obras de Consuelo de Castro. Existe uma razão evidente: as incomodam. O teatro da moça é inquietante: questiona, indaga, denuncia e, mais que tudo, propõe. Evidentemente, um teatro inaceitável para uma Censura que tem por mister impedir que a obra de arte escancare o que na realidade é, mas que deve ser minimizado em nome da Segurança, da Moral, dos Bons Costumes, e de uma Bela Imagem do País no exterior (GUARNIERI, 1978, p. 5).

⁹ Com base na tese “A repressão e seu impacto nas dramaturgias femininas: análise dos processos de censura de obras de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção” (MIRANDA, 2019), o texto *Prova de fogo* foi proibido e permaneceu anos na clandestinidade. No entanto, é interessante observar que o texto *À flor da pele* sofreu alterações ao longo dos anos para evitar cortes no texto e diminuir a classificação indicativa.

É preciso destacar a percepção de Guarnieri quanto ao realismo nas obras de Consuelo de Castro. Especificamente, no primeiro escrito para o teatro, ela aponta muitas denúncias e, por isso, é justificável a tentativa de silenciar um teatro possível de incitar uma juventude. Estes elementos corroboram para que em 1975, clandestinamente, pois o texto continuava censurado, ocorra a primeira encenação de *Prova de fogo* com direção de Tim Urbinatti, realizada na inauguração do prédio da História na Cidade Universitária da USP. Espaço significativo, demonstrando proximidade com o espaço da fábula e a resistência da educação e da arte, como a própria autora explicita em agradecimento: “Aos grupos que efetivaram a montagem, a Tim Urbinatti e a estas dezessete mil pessoas, que enfrentaram a repressão policial e o desconforto de um prédio que sequer possuía escada, a minha gratidão para sempre” (LUIZ, 1977, p. 561).

Apesar de todas as proibições e interrupções ao texto *Prova de fogo*, em 1977, ainda sob o julgo do regime militar, a dramaturgia de Castro foi publicada em livro pela editora Hucitec. A nota intitulada “Registro”, do jornal *Carioca* do mesmo ano, divulga o lançamento, enfatizando como a publicação auxilia que mais pessoas conheçam a obra, premiada em 1972 pelo Serviço Nacional de Teatro, haja vista a proibição para montagem no palco. O jornal *Carioca* (1977, p.17) frisa ser uma homenagem não apenas “aos que pensaram e pensam” e sim “aos que agiram e agem”. Ainda em decorrência da publicação, o crítico teatral Macksen Luiz após discorrer uma breve análise dos registros linguísticos do texto, lamenta

que **À Prova de Fogo** só esteja disponível em livro, já que sua encenação está proibida no Brasil. As interpretações de Consuelo para o fenômeno estudantil de 1968 não se deveriam esgotar neste veículo que serve ao texto apenas para divulgá-lo, mas que estaria melhor no palco, onde é o seu lugar. O único e verdadeiro para receber aplausos e críticas (LUIZ, 1978, p. 2, grifo do autor).

Esta articulação do crítico denota como o texto poderia ganhar mais repercussão caso estivesse em processos de montagem. Como já pontuado, há registros de montagens clandestinas durante a década de 1970, mas na década de 1990, após a publicação da coletânea dos textos teatrais de Consuelo de Castro em 1989, mais precisamente em 1993, a obra estreia oficialmente no Centro Universitário Maria Antônia. A nota de divulgação, intitulada “revendo os anos 60”, destaca que “para reconstituir com maior fidelidade a ação, o diretor Aimar Labaki conduz o espectador pelas salas aonde se desenrolam os fatos

históricos” (GUIMARÃES, 1993, p. 7). As citações críticas sobre a montagem revelam uma constante preocupação em manter o caráter documental presente na escrita de Castro desde o final da década de 1960 ao principiar o retrato histórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo geral, as diversas manifestações artísticas e culturais são expressões que dialogam com o contexto de produção. Especificamente, a escrita para o teatro no Brasil condensa em seu repertório marcos sociais e temáticos, respondendo às demandas temporais por meio de diferentes estéticas. No caso, ressaltamos uma dramaturga inserida no núcleo de autores intitulado de *nova dramaturgia*, que, em um primeiro momento, foi pouco compreendido, pois os escritores eram lidos como quem via o mundo a partir do próprio umbigo. Na sequência crítica isso se desfaz, as percepções históricas/sociais eram abordadas nas peças teatrais pelos dramaturgos de 1969 evitando, na verdade, estruturas gastas muito empregadas no teatro político, como defende Sábato Magaldi (1997).

Consuelo de Castro no uso de uma estrutura realista permeia em sua obra o solo histórico brasileiro. *Prova de fogo* é uma peça teatral, todavia, que não se constrói a partir da estrutura delimitada crítica e didaticamente das obras de estreia no ano de 1969. Ainda assim, é uma obra política na qual a escolha estética não funciona como um critério inovador na dramaturgia, mas funciona para contar ao leitor, no diálogo entre fato e ficção, situações do movimento estudantil na época da ditadura militar. Por isso, a dramaturgia *Prova de fogo* é rapidamente censurada, circulando clandestinamente entre atores e diretores, como notado em notícias de jornais da época e na entrevista antes mencionada de Consuelo de Castro. E como exposto na análise, isto evidencia a potência do texto ao abordar o conflito do movimento estudantil com a polícia do regime militar.

Logo, no decorrer da leitura revela-se a potência do texto ao retratar um fato, a potência do texto em construir um documento. Claro é que enquanto literatura a obra ganha diferentes dimensões e até mesmo diversas temáticas são pontuadas, mas a base contextual é determinante para pensarmos o valor da obra como um documento histórico. Um critério alcançável pela dramaturga Consuelo de Castro por meio de sua precisão ao compor os diálogos e as ações das personagens, evidenciando falas contundentes e contextuais ao núcleo social de estudantes.

Ademais, os movimentos das personagens dentro da ocupação estudantil são relevantes de debates objetivos e políticos ainda que em paralelo com as questões subjetivas

que os fatos propunham. Uma discursividade histórica, portanto, pautada em documentações, como reportagens de jornais, e resulta, a obra dramática *Prova de fogo*, em documento para percepção de nossos movimentos como sociedade.

REFERÊNCIAS

A batalha da Maria Antonia, 40 anos depois. **Jornal da Usp**, n. 833, São Paulo, 16 a 22 jun. de 2008. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2008/jusp833/capa.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2022.

ABREU, Brício de. Confusão de datas. **O jornal**, Rio de Janeiro, n. 14504, 8 jan. 1969. 2º caderno, p. 3.

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

ANDRADE, Welington. O teatro da marginalidade e da contracultura. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**, vol. 2. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 239-257.

À prova de fogo. **Carioca**, Rio de Janeiro, 26 dez. de 1977. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=318744&pesq=%22%20C3%A0%20prova%20de%20fogo%22%20%22Consuelo%20de%20castro%22&pasta=ano%201977&hf=memoria.bn.br&pagfis=2653>>. Acesso em: 19 fev. 2022.

CASTRO, Consuelo de. Entrevista com a dramaturga Consuelo de Castro. Entrevista concedida a Luís Francisco Carvalho Filho e Daisy Perelmutter. **Projeto Memória Oral da Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, p. 02-53, agosto de 2006. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma/memoria_oral/index.php?p=7024>. Acesso em: 19 fev. 2022.

CASTRO, Consuelo de. Prova de fogo. In: CASTRO, Consuelo de. **Urgência e ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria do Estado de Cultura, 1989. p. 27-117.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GUARNIERI, Gianfrancesco. A respeito de Consuelo de Castro. In: CASTRO, Consuelo de. **A cidade impossível de Pedro Santana**. São Paulo: Vanguarda, 1978. p. 5-7.

GUIMARÃES, Carmelinda. Revendo os anos 60. **A Tribuna**, São Paulo, 16 out. 1993. Artes, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_04&Pesq=%22%20c3%a0%20prova%20de%20fogo%22%20%22Consuelo%20de%20castro%22&pagfis=90128>. Acesso em: 19 fev. 2022.

KONDER, Leandro. A competência da dramaturga. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 15 maio de 1990. Tribuna Bis, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_05&pesq=%22Konder%22>

%20%22C3%A0%20prova%20de%20fogo%22&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.br&p
agfis=2030>. Acesso em 19 fev. 2022.

LUIZ, Macksen. Prova de fogo, 1977. *In*: CASTRO, Consuelo de. **Urgência e Ruptura**. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 561.

LUIZ, Macksen. Sob o fogo estudantil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 jun. de 1978. Livro, p. 2. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22C3%A0%20prova%20de%20fogo%22%20%22Consuelo%20de%20castro%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=181084>. Acesso em: 19 fev. 2022.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1997.

MAGALDI, Sábato. Um documento exemplar. *In*: CASTRO, Consuelo de. **Urgência e ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria do Estado de Cultura, 1989. p. 515-517.

MICHALSKI, Yan. Consuelo de Castro: sempre urgente, sem rupturas. *In*: CASTRO, Consuelo de. **Urgência e ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria do Estado de Cultura, 1989. p. 13-24.

MIRANDA, Cássia Ferreira. **A repressão e seu impacto nas dramaturgias femininas: análise dos processos de censura de obras de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção**. Orientador: Dra. Tereza Mara Franzoni. 2019. 151 p. Tese – Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOTA, Carlos Guilherme. Prova de fogo: da memória. *In*: CASTRO, Consuelo de. **Urgência e ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria do Estado de Cultura, 1989. p. 519-520.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. *In*: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 70-111.

VINCENZO, Elza Cunha Vincenzo de. **Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

Recebido: 13/04/2022
Aprovado: 13/12/2022