

A OFÉLIA INCENDIÁRIA: RECURSOS METATEATRAIS EM À FLOR DA PELE, DE CONSUELO DE CASTRO

THE INCENDIARY OPHELIA: METATHEATRICAL DEVICES IN CONSUELO DE CASTRO'S À FLOR DA PELE

Esther Marinho SANTANA¹

RESUMO: *À flor da pele* (1969), de Consuelo de Castro, emprega um intrincado esquema de recursos metateatrais, por meio dos quais tanto se reflete em si mesma como uma criação teatral, quanto se refere, em intertextualidades, apropriações e ressignificações, a uma obra basilar da dinâmica metateatral, *Hamlet* (1599/1602), de William Shakespeare. O presente artigo propõe, pois, uma análise dos elementos auto e interreferenciais da peça brasileira, dedicando especial atenção ao desenvolvimento dramático da personagem Verônica, transformada, no transcorrer da ação, de mera criatura do microcosmo ficcional em criadora e aniquiladora da própria diegese que a engloba.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro. Consuelo de Castro. Metateatro. Intertextualidade. William Shakespeare.

ABSTRACT: *À flor da pele* (1969), by Consuelo de Castro, presents an intricate scheme of metatheatrical devices. Through them, the play reflects itself as a theatrical creation, while also using intertextualities, appropriations, and re-signifying processes to refer to an essential work of the metatheatrical dynamics, William Shakespeare's *Hamlet* (1599/1602). This paper analyzes the metatheatrical elements of the Brazilian play, focusing on the dramatic development of Verônica. At first a mere creature of the fictional microcosm, she is progressively transformed into the creator and destroyer of the diegesis which contains her.

KEYWORDS: Brazilian Theatre. Consuelo de Castro. Metatheatre. Intertextuality. William Shakespeare.

À flor da pele, a primeira peça profissionalmente produzida de Consuelo de Castro, estreou em São Paulo, em 1969, dirigida por Flávio Rangel, e estrelada por Miriam Mehler e Perry Salles. Com três atos e apenas duas personagens, a ação se limita ao espaço de um pequeno apartamento. Ali, Verônica, uma atriz de vinte e um anos, e Marcelo, de “mais ou menos quarenta e três anos” (CASTRO, 1989, p. 119), seu professor na Escola de Arte Dramática, vivem seu

1. Mestre em Teoria e Crítica Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas - IEL/UNICAMP, onde atualmente curso o doutorado, no mesmo programa. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, processo 140361/2016-2. E-mail: esther.mrst@gmail.com.

envolvimento amoroso. Já de saída, as rubricas inaugurais do texto indicam a imbricação entre o microcosmo ficcional e o macrocosmo externo à ficção, bem como os diversos espelhamentos que a peça realiza de si própria: em meio à aparência de desleixo e desordem do ambiente, alugado por Marcelo, um homem casado, para os encontros com Verônica, destacam-se uma bandeira preta com o mote da juventude do Maio de 1968 francês, e um “armário cheio de roupas de uso próprio e roupas de cena” (p. 119).

A inscrição com os dizeres “seja realista; peça o impossível” opera primeiramente como uma referência temporal. Somada a outros índices posteriormente trazidos nas falas das personagens, permite ao leitor/ espectador identificar o contexto da ação dramática com o Brasil das décadas de 1960-70, envolto no desenrolar da ditadura militar, na eclosão dos movimentos estudantis e na pungente militância da ideologia marxista. Ademais, trata-se de uma espécie de efeito *en abyme*, segundo as noções de André Gide, a partir do qual uma obra espelha-se internamente, tomando o seu próprio reflexo como tema: “[...] Agrada-me particularmente que, em uma obra de arte, encontre-se ali transposto, à escala das personagens, o próprio assunto dessa obra.” (1943, p. 44, tradução minha).²

Nutrinando-se das noções de Gide, Lucien Dällenbach propõe para a forma narrativa diferentes categorias de *mises en abyme*, classificadas a partir de sua posição no encadeamento de um texto. Extrapolando tais conceitos para a literatura teatral, pode-se considerar a bandeira no cenário como uma “*mise en abyme* prospectiva”, uma vez que “reflete antecipadamente a história vindoura [...] Anteposta à abertura da narrativa, a *mise en abyme* prospectiva redobra a ficção, a fim de lhe antecipar e de apenas lhe deixar o seu passado como futuro” (1979, p. 60). Nesse sentido, “prevenido dum percurso que conhece sinteticamente, o leitor sabe o que vai encontrar pela frente” (p. 61). Compreende-se que ser realista querendo o impossível será a natureza ambivalente das motivações de Verônica ao longo de toda a ação, de suas atitudes relativas ao envolvimento com Marcelo, aos seus questionamentos políticos, à sua transformação em mecanismo estético de referência à peça de Castro, à (re)escritura de sua própria obra.

Dotada de uma aguçada consciência crítica, a jovem identifica no amante a decadência de um intelectual que necessita complementar o salário de professor de dramaturgia com o trabalho de roteirista de novelas imbecilizantes, o descontentamento de um esposo com o matrimônio, bem como a fragilidade de uma dialética marxista manifesta em chavões e esquematismos. Diante

2. “[...] J’aime assez qu’en une œuvre d’art, on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre.”

disso, parece possuir como única resposta a energia crítica. É precisamente por tal via, acompanhada de uma lucidez que visa à realização do até então irrealizável, que terminará por conduzir seu suicídio. O mote, portanto, não somente antecipa para o espectador/leitor as bases do comportamento de Verônica no transcorrer da ação, como também anuncia a impossibilidade de conciliação entre as personagens, e o autossacrifício final.

Nas mesmas rubricas iniciais, seguidas da primeira aparição de Verônica em cena, a peça que se reflete dentro de si própria salienta sua arquitetura metateatral. Tomemos como definição elementar do metateatro “o teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’, portanto, de si mesmo, se ‘autorrepresenta’” (PAVIS, 2017, p. 240). Assim, a peça evidencia seu caráter teatral ao incorporar, dentro de si, outra peça. Isto é, o armário no qual se confundem as roupas de uso pessoal com os artefatos cênicos do casal explicita, para o público, a natureza do que se vê: ao nos depararmos com artifícios empregados na representação de personagens, lembramo-nos de que estamos, afinal, diante de uma atriz e de um diretor e professor de teatro, no microcosmo ficcional, e também, em um sentido mais amplo, de um espetáculo teatral. Quando a jovem surge, vestida como Ofélia, de *Hamlet*, de William Shakespeare, entoando a Cena V do Ato IV, estabelece-se o recurso da peça dentro da peça, e do papel dentro do papel: Verônica ensaia o momento em que Ofélia, no título original, apresentando sinais de insanidade, lamenta a morte de seu pai, assassinado por Hamlet.

Se a bandeira do maio de 1968 opera como uma forma de “*mise en abyme* prospectiva”, a referência à personagem shakespeariana é, dessa vez, propositalmente capciosa: 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. Conforme destaca Harold Bloom, Ofélia surge, na peça shakespeariana, “impulsionando os mecanismos da sua própria tragédia” (2004, p. 47) logo em sua primeira aparição, quando responde às ordens de Polonius de que não se apaixone por Hamlet: “Eu obedecerei, meu senhor.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 1936, tradução minha).³ A postura branda e submissa da jovem é aproveitada por seus familiares e, especialmente, pelo príncipe da Dinamarca: “[...] o tormento a que Hamlet a submete, e que a leva à verdadeira loucura, é uma monstruosidade” (BLOOM, 2004, p. 51) – conduzindo ao seu suicídio, afogada.

3. “I shall obey, milord.”

Ao se apaixonar por Hamlet, a sempre dócil Ofélia enfim descumpre uma ordem masculina. Todavia, sua desobediência afirma muito pouco de iniciativa pessoal, e serve, em verdade, para conformar a personagem ao seu *pathos*: trata-se, inescapavelmente, de uma vítima. Verônica, por sua vez, não se vitima, mas se oferece conscientemente em sacrifício, em nome de sua própria ânsia pelo que até então fora impossível. A expressão de “loucura suave” (CASTRO, 1989, p. 121) descrita em seu rosto é, portanto, ali apenas uma encenação.

Em conformidade com o típico funcionamento metateatral, a peça inserida, *Hamlet*, destaca-se na peça que a engloba, *À flor da pele*, enquanto algo internamente encenado, nada mais que uma performance. É evidente que Verônica somente atua como Ofélia. De acordo com Richard Hornby, no emprego da peça dentro da peça, “deve haver duas camadas de performance claramente distinguíveis” (1986, p. 22, tradução minha).⁴ Ainda, a personagem que interpreta outra personagem inaugura um terceiro nível metateatral: “Isso adiciona uma terceira camada metadramática à experiência da plateia: uma personagem está interpretando um papel, mas a própria personagem está sendo interpretada por um ator.” (p. 56, tradução minha).⁵ O teórico destaca que o teatro elisabetano, do qual *Hamlet* ergue-se como um representante basilar, comumente utiliza tais recursos formais. Conseqüentemente, a intertextualidade empregada por Castro, em si, também compõe um trabalhado jogo de espelhos onde o teatro se duplica repetidas vezes.

Quando o ensaio de Verônica é interrompido pela chegada de Marcelo, que cobra explicações pela ida súbita da jovem à sua casa para contar à esposa sobre o caso amoroso, instala-se outra manobra metateatral. Aos pedidos de Marcelo de que lhe conte exatamente o que se passou, a moça responde com uma caricata encenação do que teria transcorrido: “Quer que eu repita a **cena**?” (CASTRO, 1989, p. 125; grifo meu), indaga, referindo-se tanto ao episódio, quanto à organização de uma cena característica do gênero do melodrama, no qual os sujeitos são comumente planejados como nobres ou vilanescos, admiráveis ou repulsivos. Por meio da narração e da reprodução da interação, quando se alterna entre interpretar ela mesma, a filha adolescente, Verinha, e a esposa de Marcelo, Isaura – as duas últimas reduzidas, em tal esquema, a tipos completamente estúpidos –, descobre-se que Verônica, bêbada, havia ido à residência do professor e dito que ele abandonaria a família para assumir o romance com ela, causando um ataque

4. “there must be two sharply distinguishable layers of performance”

5. “This adds a third metadramatic layer to the audience’s experience: a character is playing a role, but the character himself is being played by an actor.”

de choque generalizado e levando até mesmo à hospitalização de Isaura. “Foi uma atitude digna de novela de rádio”, protesta Marcelo, ao que Verônica retruca, “Não precisa ir tão longe. Foi um capítulo das tuas novelas lá na televisão.” (p. 124).

A atuação ridícula de Verônica de uma cena repleta dos habituais exageros e clichês sentimentais de enredos melodramáticos, originários das novelas televisivas, visa à exposição da artificialidade da rotina de Marcelo.

Deixa a novela correr sem você. (*Segura os ombros dele*) Olha, se fosse uma novela que te merecesse como personagem principal... mas não é. Esta novela se repete milhões de vezes por dia em todos os lares pequeno-burgueses e em todas as televisões do mundo! [...] Pra que você insiste em viver, na vida real, esta merda que você é OBRIGADO a viver na fantasia, para ganhar dinheiro? [...] *Eu*, Verônica Prado, juro por tudo quanto é mais sagrado, que eu não vou deixar você virar personagem de novela. (p. 129).

Conforme aponta Hornby, as diversas camadas de metateatralidade propõem-se a avaliar e questionar a realidade externa à ficção. Por meio da consciência da ficcionalidade da obra teatral, reconhece-se, por extensão, “que o mundo real é, em algum sentido, ilusório ou falso” (1986, p. 33, tradução minha),⁶ ou seja, que o que se reproduz no palco é também, fora dele, possivelmente frágil e ilusório. Na encenação risível da disfuncionalidade do matrimônio de Marcelo evidencia-se o quanto a sua postura de pai e esposo exemplares sempre fora fantasiosa. Desmontando a devoção do professor à sua família, Verônica escancara que a harmonia familiar que Marcelo alegava possuir era nada além de um mero produto criativo, tal qual as suas tantas novelas.

Entretanto, como um efeito colateral, Verônica termina por explicitar também as suas próprias ilusões: torna-se claro que Marcelo, a despeito do descontentamento com sua domesticidade, jamais tivera qualquer intenção de deixar Isaura e assumir um relacionamento exclusivo com a jovem. Se Verônica abordara Verinha e Isaura pois “Ilusões precisam ser arrancadas!” (CASTRO, 1989, p. 128), o amante lhe mostra que “Quem foi que te disse que eu *queria* me desquitar? A tua cuca? [...] Você me consultou antes de **inventar** isso?” (p. 131; grifo meu). À atriz impõe-se a constatação de que sua encenação tanto denunciou a invenção de Marcelo, uma “sagrada família” (p. 128) inteiramente ficcional, quanto deixou como uma espécie de resíduo a sua própria invenção, exposta como tal: o divórcio anunciado não passava da fantasia de uma jovem apaixonada, motivada por inocência romântica.

6. “that the world is in some way illusory or false”.

Delineia-se, em tal momento, a proposição de Verônica de que a violência seja empregada como força motriz para a destruição de diversas ficcionalidades, de convenções sociais e comportamentais a ideologias sócio-políticas. “Só sei que consertar não é o caso. O negócio é destruir tudo e começar tudo de novo.” (p. 132), ela defende, reafirmando a proposta originária de uma peça que escrevia, em parceria com um colega da Escola de Arte Dramática. Nela, ventilara a urgência de “incendiar o mundo... ele envelheceu... vamos incendiar o mundo e dormir na relva verde, livres e nus como só os animais sabem ser...” (p. 139). Compreendida por Marcelo, um leitor de Marx e Brecht, como uma forma de manifesto anarquista vazio, a ideia é rejeitada e desqualificada, visto que não seria capaz de produzir, efetivamente, nada de valor social, político ou histórico: “Quer dizer que vocês pretendem dinamitar o Planeta, destruir tudo o que está dado [...] Não propõem solução alguma? [...] eu acho que alguma coisa tem que vir DEPOIS do incêndio.” (p. 140).

A recusa de Verônica de quaisquer sistemas e instituições pré-estabelecidos, da economia capitalista à revolução do proletariado, prega uma destruição que, de fato, exaure-se em si mesma. Também é assim a sua indisposição com o pai, um empresário contra quem frequentemente se revolta e se indispõe, porém de cujo sustento financeiro desfruta. Contando a Marcelo sobre um episódio quando cuspiu no rosto do homem e tirou o *soutien* diante dele e de um de seus companheiros de trabalho, que estaria interessado em pedi-la em casamento, alega que “Família pra mim é lixo. Não acredito em pai, mãe nada disso. Ainda mais na MINHA família.”. Para o amante, o ódio da jovem não passaria de puros rancor e mágoa individuais, infrutíferos, portanto, por não serem um “ódio de classe” (p. 157) pelo pai, um capitalista explorador da classe operária.

A despeito da alegação de Verônica de que “O meu ódio é santo! [...] Feliz daquele que sabe fazer um bom uso do ódio...” (p. 157), suas brigas no ambiente familiar não passavam, em verdade, de intempestividade juvenil, não configurando um ódio produtor de nada além de chateação privada. Após tal relato, instaura-se um ponto de virada da ação, então no final do segundo ato, quando o “bom uso do ódio” começará a ser armado pelo texto, precisamente graças à metateatralidade. Apenas em termos artísticos a devastação que se esgotaria em si produzirá uma sugestão potencialmente salvífica.

Encerrando o assunto, o casal liga a vitrola, dança o iê-iê-iê e brinca com as diversas roupas de cena contidas no armário. Marcelo, “*alucinado, olha às gargalhadas para a caveira de Yorik [...] Começa a jogar a caveira de uma mão à outra, como um malabarista*” (p. 162). Verônica, novamente paramentada de Ofélia, apresenta-

-se agora “*toda acorrentada comicamente por elementos de cangaço. Chapelão, tiras de bala etc.*” (p.162). Ela então explica que, no curso de atuação, fará, com um colega,

[...] uma versão totalmente porra-louca do Hamlet. Imagine que a Ofélia não fica louca, não senhor. Na nossa versão, ela é das maiores gozadoras. Ela FINGE que ficou louca. Mas está só tirando sarro da cara dos outros. E o Hamlet é um anarquista divino-maravilhoso, (*Para a plateia, dinamitando ficticiamente, com sua patética metralhadora*) que vai botar fogo no reino podre da Dinamarca! (p. 163).

Destaca-se, aqui, a postura de Marcelo diante do que considera um desrespeito a uma peça absoluta e incorruptível: a apropriação e alteração do título shakespeariano não possuiriam qualquer justificativa e não passariam de outra rebeldia tola de Verônica, tal qual o episódio do *soutien*. Todavia, a suposta destruição de *Hamlet* revela o incêndio e o seu porvir. A partir de tal intertextualidade transformadora da obra shakespeariana, o microcosmo ficcional passa a se revestir da imagética da irrealização e da morte, erguendo-se também, em uma esteira complementar, o exercício da criação e um suicídio redentor.

O ato se encerra com o casal tentando fazer sexo, e falhando devido ao que seria a primeira ocasião em que Marcelo brocharia. No ato seguinte, Verônica entra “*cansada e abatida [...] um ar de exaustão total, como se toda a agitação que a caracteriza tivesse ido embora*” (p. 169). Não tarda para que a jovem conte ao amante que, durante sua última bebedeira, quebrara diversos objetos de sua casa em uma discussão com o pai, e, tentando atear fogo às roupas sujas no cesto no banheiro, foi agredida por ele. Correndo pela escada para fugir, tropeçou, caiu, machucou-se, foi para o hospital, e, lá, descobriu que a queda causara o aborto da gravidez cuja existência desconhecia, porém, que, de todo modo, não queria manter. Em face à série de tristes peripécias, de cunho ainda mais dramático que sua ida à residência de Marcelo, Verônica reconhece ter sido “o dramalhão perfeito” (p. 173).

O relato da agressão é seguido de sua leitura, em voz alta, do último roteiro televisivo ao qual o professor se dedicava. Nele, em um reino imaginário, um rei é assassinado, motivando a disputa pelo trono. Porém, tal monarca teria um herdeiro bastardo secreto, seu grande adversário e articulador do assassinato, por quem uma integrante da família real se apaixona, ignorante de sua identidade. Encontram-se, aí, o *mythos* e a *práxis* típicos do gênero trágico clássico, como o erro involuntário da paixão incestuosa de antagonistas familiares e políticos, a eventual revelação das identidades dos amantes, o reconhecimento da *hybris* no crime e no envolvimento amoroso interdito, e, finalmente, a purgação do sofrimento causado pelo caso, culminada no compadecimento, por parte do público.

A leitura conduzida por Verônica produz uma espécie de interrupção do fluxo cênico, uma vez que Marcelo, perturbado, interpela-a repetidamente sobre a gravidez, enquanto se esforça, ainda, por compreender o seu término prematuro. Simultaneamente, as falas do professor se referem ao seu relacionamento com a jovem, e as falas da atriz, por sua vez, referem-se ao texto da novela, avaliando-o criticamente e cobrando a solução para o conflito ficcional:

MARCELO: Deixa isso aí. Não estou interessado nas tuas críticas.
(*Parece aturdido*)

VERÔNICA: Mas eu estou achando bom... você não fica contente?

MARCELO: Posso ficar... “contente” depois das barbaridades que você me contou?

VERÔNICA: Ah, vai... larga de **tragédia**. Escuta, como você vai resolver isso? (p. 174; grifo meu).

Notam-se, em tal perspectiva, diversas tragédias, emaranhadas no efeito abismal autorreflexivo, retomando Dällenbach, e nas intertextualidades contidas na ação. Isto é, o trágico compõe a estrutura literária do roteiro televisivo escrito por Marcelo; a briga de Verônica com o pai e o aborto acidental, eventos que poderiam ser descritos como tragédias, segundo o uso do termo pelo senso popular; a tragédia de *Hamlet*; e, por fim, o viés trágico da própria peça de Castro, anunciado pelas “*mises en abyme* prospectivas” da cena inicial, bem como pela inconciliação incontornável entre Verônica e Marcelo. Como destaca Antonio Candido, apartados e atraídos por suas diversas incompatibilidades – professor e aluna, geração mais velha e mais jovem, tendências comunistas e anarquistas, racionalidade plácida e criticismo furioso, pai de família e questionadora do *square* comportamental – Verônica e Marcelo fatalmente não poderão encontrar um entendimento mutuamente satisfatório: “[...] Castro desenha o conflito como condição das relações, das quais ele é ao mesmo tempo a maldição e o combustível. Uma certa fatalidade parece condenar os personagens à destruição recíproca...” (1989, p. 526).

O trágico se faz especialmente presente no próprio esqueleto ficcional de *À flor da pele*. Verônica, afinal, não largará de tragédia. Ao contrário, assumirá voluntariamente o papel de Ofélia e o empregará como mais do que mera encenação. A peça dentro da peça e o papel dentro do papel (HORNBY, 1986) transformarão Ofélia em um instrumento metateatral de desnudamento da própria obra de Castro, que necessariamente conduzirá ao seu fim ao se expor como uma ficção.

O aborto revela-se, em tal medida, um símbolo decisivo: não se produz, aqui, nenhuma energia vital por meio de uma gravidez. Apenas a criação metateatral é fértil e, quiçá, gerará diferentes matizes de conscientização. Tal

consciência se afasta dos chavões da dialética marxista de Marcelo, para quem, “Quem usa a consciência transforma a vida” (CASTRO, 1989, p. 177). Confrontada com uma civilização que não passaria de um absorvente, um objeto, via de regra, usado exatamente quando não há gestação: “Modess: o RETRATO da tua civilização. Nojenta, ensangüentada e prática” (p. 177), a jovem gesta a própria morte. Seu sacrifício se dará por meio da tomada e da conclusão da peça teatral que vinha escrevendo com o colega da Escola de Arte Dramática: “Sabe, eu terminei aquela peça, aquela que eu estava escrevendo com o Toninho [...] Eu tirei ele da jogada. Terminei sozinha...” (p. 181).

Pedindo que ensaiem a cena final, informa que a encenará e dirigirá, vestindo-se mais outra vez como Ofélia. De acordo com as rubricas, “*Verônica parece preparada para uma cerimônia*” (p.181) (grifo meu), que, à primeira vista, poderia aludir ao casamento com Marcelo. Ele, encantado enquanto ela se maquia e para-menta, chama-a de “Minha noiva” (p. 181). Porém, o matrimônio, desfecho típico de melodramas otimistas ou de tragicomédias, não se aplica aqui, e a encenação da atriz e dramaturga termina por se destacar e destoar da ação devido à sua estrutura cerimonial. De acordo com Hornby, “tal como a peça dentro da peça, a cerimônia dentro da peça envolve um tipo de performance formal que a aparta da ação que a engloba” (1986, p. 37, tradução minha).⁷

Assim, à medida que Verônica prossegue com sua criação, a desorientação de Marcelo é, até certo ponto, partilhada pelos espectadores/ leitores. Embora prevenido pelas *mises en abyme* iniciais do iminente fim de Verônica, o público, ainda assim, passa a se sentir à margem do nebuloso espetáculo engendrado por ela, haja visto se tratar de uma súbita camada ficcional adicional, criada no interior da ação dramática principal. Enquanto uma cerimônia, a performance da jovem está em consonância com as observações de Hornby a respeito de ritos cerimoniais reais que, “sempre transmitem um significado. Eles possuem signos codificados por meio dos quais sua sociedade apreende tanto o mundo exterior ao redor dela, quanto o mundo emocional, interno” (p. 39, tradução minha).⁸ Proporcionando formas de entendimento de aspectos imanentes do mundo natural, das sociedades e do indivíduo, a cerimônia é, essencialmente, estável e estática. Já o teatro, em via oposta, concentra-se em ações e personagens sempre variáveis e mutáveis:

7. “like the play within the play, the ceremony within the play involves a formal performance of some kind that is set off from the surrounding action”

8. “always convey meaning. They contain encoded signs by which their society understands both the external world around them, and the emotional world within”

Tanto a cerimônia quanto o teatro são encenados; ambos são instrumentos culturais de análise do indivíduo, da sociedade e do mundo. Mas enquanto cerimônias enfatizam as culturas onde se localizam e se movem em direção à estase, o teatro destaca a ação e a personagem (conforme Aristóteles primeiramente notou), focando-se na mudança... (p. 42; tradução minha)⁹

O teórico observa, ainda, que ao incorporar uma cerimônia na estrutura geral de uma peça, um dramaturgo não raro o faz para analisar, ou até mesmo questionar o rito cerimonial. A cerimônia de Verônica é tanto um intertexto literário, quanto uma produção original: em seu autossacrifício, perecerá tal como a Ofélia shakespeariana, em suicídio, mas também em tons propositalmente distintos. Não se trata do afogamento de uma vítima ensandecida, mas da morte de uma criadora teatral que, com precisão, decide incendiar a sua própria obra, conforme já prometera atear fogo a tudo, avaliando, assim, as potencialidades da teatralidade.

No instante final do último ato, Verônica combina a sua peça recém finalizada com *Hamlet*. Nela, Marcelo é instruído a ficar de costas para ela e iniciar o célebre solilóquio da Cena I do Ato III da peça shakespeariana assim que ouvir um gemido de dor. Se até tal momento o público partilhava do estranhamento de Marcelo, que não entendia exatamente a função e nem tampouco a coerência de seu papel no espetáculo de Verônica, torna-se, então, um cúmplice confuso, mas obrigatório da jovem. Apresenta-se, no microcosmo ficcional, primeiramente um ensaio, no qual Verônica se dirige para uma plateia imaginária. Fora da diegese, a peça de Castro reflete-se em si mesma como uma peça teatral, onde uma atriz, que encena um papel, que encena outro papel, dirige-se para a plateia real. Em tal medida, somos nós, espectadores/ leitores, que estamos sendo observados, e é para nós que as falas serão dirigidas:

VERÔNICA: Eu vou ficar de frente para o público, nesta cadeira aqui. [...] Você vai ficar aqui. [...] Agora você vira de costas. Fica de costas o tempo todo... (*Pega a caveira de Yorik em cima da mesa e coloca-a na mão de Marcelo*) [...]

MARCELO: Não estou gostando da idéia... mas enfim... Bem, eu fico aqui olhando pra janela. Espero você dizer a tua fala. No que você der um gemido eu começo: “ser ou não ser, eis a questão”. “Dormir... dormir...” tal e coisa... até o final, não é? E daí?

9. “Both ceremony and theatre are performed; both are cultural media for examining the self, society, and the world. But where ceremony stresses the surrounding culture and moves toward stasis, theatre stresses plot and character (as Aristotle first noted) and focuses on change...”

VERÔNICA: *(Dá uma golada enorme no copo de uísque. Vê-se que ela treme um pouco e que está tramando algo terrível)* Depois? Bom... depois... depois é surpresa.

[...]

(Pausa longa. Marcelo vira de costas para ela, com a caveira de Yorik na mão. Verônica, lentamente, com os olhos vidrados, pega um punhal, aproxima-se da boca de cena, e olha hesitante para a plateia) (CASTRO, 1989, p. 182-183; grifos meus).

O solilóquio de Hamlet acerca da indagação sobre ser ou não ser é, sabidamente, um questionamento a respeito de como proceder diante de tribulações e sofrimentos, tolerando-os ou findando-os por meio do suicídio. Que seja dito de passagem, a imagem da água é comum tanto ao príncipe quanto à Ofélia shakespearianos: Hamlet interroga-se se é mais nobre sofrer estoicamente, ou “tomar armas contra um mar de dificuldades” (SHAKESPEARE, 2007, p. 1957, tradução minha)¹⁰. Enquanto a donzela sucumbe e morre afogada, o monarca vence o mar de obstáculos. Agindo contra todos aqueles que julgou o terem lesado, emprega, em sua vingança, dentre tantas táticas sagazes, o metateatro, ou seja, a peça *The Murder of Gonzago*, ou *The Mousetrap*, que revela a culpa de Claudius no assassinato de seu pai, o rei.

Verônica, como Ofélia, cometerá o suicídio, e, como Hamlet, será a figura da consciência que, ao final, vencerá, graças à manipulação teatral. Tendo tomado armas contra um mar de agruras, incendieia-o. Logo, o “anarquista divino-maravilhoso” que “vai botar fogo no reino podre da Dinamarca” (CASTRO, 1989, p. 163) passa, no protótipo da jovem e de Toninho para a refeitura do título original, de Hamlet, a, em sua própria criação, ela mesma.

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 se tornou insuportável. Eu gostaria de partilhar da tarefa desse incêndio. *(Olha o punhal)* **Mas há um espião em mim que não consente que eu viva.** *(Levanta o punhal e lentamente crava-o no peito. Geme agoniadamente. Marcelo ainda de costas, pensando que é sua dica para o monólogo de Hamlet, começa lentamente. Ela morre, lentamente).* (p. 183; grifos meus).

Assim como a vitória da personagem shakespeariana não a salva da morte, o triunfo de Verônica necessariamente conduz ao seu aniquilamento. O espião que não consente que viva é precisamente a arquitetura ficcional, que aca-

10. “to take arms against a sea of troubles”

bara de ruir: explicitando o caráter teatral do espetáculo de Verônica, e da peça que a engloba, *À flor da pele* desnuda-se completamente. 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.

A cena se encerra com Marcelo iniciando o solilóquio shakespeariano, conforme fora instruído. Porém, quando questiona seu papel, depara-se com a amante, morta:

Segura-a. Olhos de louco, ergue-a, compondo uma Pietá de Michelangelo [...] De repente, com ela nos braços, de pé na boca da cena, olhos em pânico, solta um gemido sem som. Vê-se pelo movimento dos lábios, que ele grita “Verônica”. A valsa continua tocando. (p. 183).

Ao ser levado para a boca da cena, o corpo de Verônica firma a cumplicidade já anteriormente traçada por ela com os espectadores/leitores. A imagem da Pietà sinaliza a posição de Marcelo como Maria, e a da personagem e criadora teatral como Jesus. Se, segundo a dogmática cristã, Jesus teria se oferecido em sacrifício para redimir a humanidade de seus pecados e desvios, proporcionando-lhes a salvação espiritual eterna, Verônica se imola e é imolada para o público, potencialmente trazendo-lhes também alguma redenção. De estética tipicamente expressionista, a cena de um grito sem som, acompanhado de uma valsa, adiciona uma última camada teatral ao emaranhado de referências e autorreflexividades.

Está aí o “DEPOIS do incêndio” (p. 140) demandado por Marcelo. Conquanto a anarquia de Verônica não tenha sido capaz de propor alternativas específicas e objetivas para o campo político, os questionamentos da jovem revelaram a debilidade dos chavões e esquematismos estruturantes da inabalável confiança do professor na História em uma pretensa revolução do proletariado. Igualmente, destacaram as incoerências pessoais de um autoproclamado revolucionário, dedicado a fazer pelo/para o povo nada além de novelas banais e alienantes. No plano comportamental, ainda que não tenha fornecido outros

modelos de contraposição à tradicional família pequeno-burguesa, uma vez que se surpreendeu desejando um relacionamento romântico análogo ao matrimônio falido do amante, Verônica terminou por escancarar a ficcionalidade da harmonia da domesticidade de Marcelo.

Ademais, na trágica morte da moça, faz-se manifesta a impossibilidade de conciliação sincera e razoável das tensões entre ambos os sujeitos. A violência e a destruição brandidas por ela forneceram, se não soluções ou a inauguração de novos sistemas, ao menos a demonstração de tantas artificialidades que rodeavam Marcelo e ela própria. Relembrando a bandeira que adorna o cenário, postula-se que talvez seja impossível efetivamente realizar grandes e definitivas mudanças naquele contexto, no entanto, é plausível reconhecer os contornos e as debilidades do fantasioso.

O metateatro, com seus diversos efeitos de lembrança ao espectador/ leitor da teatralidade de uma obra, reflete o teatro enquanto uma criação ficcional, fazendo o público consciente de diversas outras ficcionalidades em suas rotinas. Por conseguinte, se Verônica, operando como uma personagem, pregava a destruição de ilusões, Verônica, ao final transfigurada em recurso metateatral, engendra, encena e dirige o aniquilamento da peça que a contém, *À flor da pele*. É especialmente significativo, em tal ótica, que o jogo de (auto)reflexividades do título de Castro arme-se sobre a intertextualidade com *Hamlet*. Inicialmente trazendo-a dentro de si, destrói a peça e a recria com outros significados e encaminhamentos, para, por fim, misturá-la e transformá-la na peça que a englobara.

Verônica, em tal instante não mais meramente uma personagem na diegese, mas, em termos mais amplos, a metateatralidade em funcionamento, gera uma cerimônia culminada em uma morte salvífica: convertida em uma espécie de Jesus, é ofertada ao público na boca da cena. Segundo Hornby (1986), o emprego de uma cerimônia pelo metateatro tenciona analisar o rito cerimonial. Nesse sentido, é como se o título de Castro postulasse que o único “bom uso do ódio” (p. 157) se dá pela violência que, longe de se exaurir em fagulhas pontuais, aniquila, em um grande incêndio, tudo o que for necessário para um processo de conscientização.

O autossacrifício de Verônica é frutífero ao revelar os mais diversos níveis de artificialidade e ilusão tanto do âmbito ficcional, quanto, enfim, das rotinas dos espectadores/leitores, externos à diegese. Se sua violência adquirirá uma faceta também “santa”, conforme a fala da jovem, e se será transformada em uma consciência redentora, cabe ao público. Recebemos, afinal, o corpo de Verônica, vendo-nos refletidos na ilusão teatral, que acabara de ruir.

Referências

BLOOM, Harold. *Hamlet: poema ilimitado*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. À flor da pele, 1971. In: CASTRO, Consuelo de. *Urgência e ruptura*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 524-526

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

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: JENNY, L. *et al. Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 51-76.

GIDE, André. *Journal (1889 – 1912)*. Paris: Americ = Edit, 1943.

HORNBY, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SHAKESPEARE, William. *Complete Works* London: Macmillan, 2007.