

A Situação Social de Mulher no Teatro de Consuelo de Castro e Leilah Assunção

ALCIDES JOÃO DE BARROS

A presença feminina em palcos brasileiros é um acontecimento normal e até mesmo exigido pelo público já bastante acostumado a ver suas atrizes preferidas em ação. Muitas são as mulheres que se dedicam a essa atividade em caráter profissional, às vezes com invejável êxito. Não se pode, entretanto, dizer o mesmo com relação às autoras de textos teatrais, pois embora não haja nenhuma objeção a que as mulheres escrevam para o teatro, são raríssimas as que o fazem, em comparação com os homens. De modo que quando surge uma peça escrita por uma mulher, o fato chama a atenção, independentemente da qualidade do texto. Contudo, a julgar pelas peças de duas autoras que despontaram recentemente em São Paulo, Consuelo de Castro e Leilah Assunção, pode-se crer que seria preciosa uma contribuição feminina mais intensa nesse campo. Não apenas por se tratar de duas mulheres, pois o fato em si nada significa do ponto de vista artístico. Na verdade, suas peças por si mesmas justificam um estudo que as coloque numa posição de relevância, como se faria com qualquer autor de mérito. Mas o que realmente se faz digno de nota é que sob uma perspectiva feminina os fatos adquirem conotações novas, muitas vezes com facetas esclarecedoras que antes foram sistematicamente ignoradas ou menosprezadas por artistas masculinos. Essa é a grande contribuição que elas apresentam.

Ambas foram premiadas várias vezes e cada uma delas teve uma peça de bastante sucesso: *Caminho de Volta*, de Consuelo de Castro, e *Fala baixo senão eu grito*, de Leilah Assunção, recebidas calorosamente pelo público. Os críticos, em meio a entusiásticos elogios, também apontam eventuais falhas das peças em questão. Assim, um jornal de Curitiba comenta que "*Fala baixo senão eu grito* não é uma peça perfeita"¹ e Gilberto Braga considera que Consuelo de Castro "ainda é verde para suportar comparações."² Seja. Mas, enquanto isso, a fama dessas peças vai atravessando fronteiras, pois *Fala baixo senão eu grito* foi também

apresentada com sucesso em Paris e Bruxelas. Uma outra peça de Consuelo de Castro, *A Cidade Impossível de Pedro Santana*, já foi traduzida para o francês, por Jacques Thiériot, para seguir o mesmo destino. Por isso, as duas autoras são apontadas como esperança da nossa dramaturgia, depois de séculos de imperturbável domínio masculino nesse campo.

Em meio a outras autoras de menor repercussão, Leilah e Consuelo são as duas que mais efetivamente reivindicam o direito de participar da produção teatral. Seus temas não são originais, e, com algumas variantes, as duas tratam de problemas que podem ser condensados num único, vasto e inesgotável tema: a sociedade. Uma análise em separado das peças de cada uma permitirá verificar as diferenças e semelhanças na maneira individual de tratar os temas e na visão particular que têm de sociedade.

Leilah Assunção é o nome artístico ou literário de Maria de Lourdes Torres de Assunção, formada em Pedagogia pela Universidade de São Paulo. Foi, das duas, quem primeiro estreou em palcos paulistas. Fez também curso de interpretação no Teatro Oficina, nos tempos de Eugênio Kusnet, depois foi manequim de alta costura, antes de alcançar fama com suas peças, traduzidas para o francês pelo professor belga René-Jean Poupard.

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

Depois de uma peça inédita, de 1964, *Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela*, que faz prever uma autora irreverente, e *Feira*, de 1967, proibida pela Censura, veio em 1969 o grande sucesso. *Fala baixo senão eu grito* ganhou prêmio "Molière" e prêmio de melhor autor, concedido pela APCA, Associação Paulista de Críticos de Arte. Desde então, vem sendo ininterruptamente apresentada, em lugares diversos.

Fala baixo senão eu grito é a história aparentemente simples de uma solteirona cujo apartamento é invadido por um ladrão que muitos apontam como um desdobraimento da personalidade dela. Se a peça envereda pelos intrincados labirintos do inconsciente, foi certamente por mera intuição, pois a autora "não sabia o que estava fazendo, em termos de análise do inconsciente."³ A solteirona, Mariazinha Mendonça de Moraes, é funcionária pública metódica, escrupulosa e econômica, presa ao dever e a tabus, incapaz de um vôo libertador, ou de dar um passeio, faltando ao serviço naquele dia, como o ladrão estava propondo. Seu drama sintetiza-se como uma alienação social e humana por toda espécie de proibições que delimitam os arrebatamentos cotidianos, na análise de Alain Leblanc.⁴

A peça, portanto, denuncia os efeitos nocivos que as imposições da sociedade exercem sobre indivíduos desamparados, enchendo-lhes a cabeça com montes de regras ditadas não se sabe por quem, mas que tolgem drasticamente os movimentos do espírito. É tão forte o condicionamento calcado ao longo dos anos pela educação, que no momento de uma possível libertação, alguma coisa acontece que impede o

rompimento das regras. Mariazinha por pouco não se entregou ao ladrão, concretizando um sonho que certamente acalentara a vida toda. Foi impedida por um despertador que lhe lembrava a hora de ir à repartição assinar o ponto. O comportamento dela revela aspectos da realidade feminina em face de sociedade. Em nome da moral patriarcalista que ainda impera, as limitações sociais atingem principalmente as mulheres.

Com *Jorginho o Machão*, Leilah ganhou em 1970 o prêmio "Anchieta" para textos inéditos, embora a peça fique muito aquém da precedente. O tema não muda. É a mesma sociedade, agora afrontada por um rapaz que pretende viver com certa liberdade, sem, contudo, consegui-lo. Jorginho não suporta o convívio com a família, caracterizado pela conversa insossa da mãe com a noiva, à qual ele ofende com palavrões para provar que é "macho." Mas, por outro lado, não reage aos constrangedores carinhos maternos. O pai acusa-o de impotência e não acredita que o filho tenha realmente uma amante em São Paulo. Mas a amante chega nesse momento, indisfarçavelmente grávida. No meio do xingatório que se estabelece, Jorge ameaça suicidar-se lançando-se da janela do terceiro andar. Toda a família procura, em vão, dissuadi-lo. Renata, a amante grávida, representa por isso mesmo um desrespeito às leis sociais e poderia servir-lhe de apoio, mas passa inexplicavelmente para o lado da família, confessando que também deseja casar-se com ele nos moldes tradicionais. Então Jorginho pula, mas não consegue morrer. Depois, numa cadeira de rodas, ele é cuidadosamente alimentado pela noiva, agora sua esposa, enquanto se vêem fotografias que o mostram de terno e gravata entrando no escritório. Jorginho é o tipo do contestador que condena os valores morais do pai, mas vive a expensas dele. Sua contestação é válida, mas inútil. Ninguém consegue escapar às malhas da família, ninguém consegue "pular a janela." Por mais que a pessoa tente, acabará por reintegrar-se ao redil familiar. Sobrou para Renata o inconveniente de um filho que não terá pai.

Além da súbita mudança de Renata, cujos motivos foram preteridos, depende-se ainda do texto que Jorginho não tinha suficiente maturidade para transformar os valores estabelecidos. Suas crises de fúria expressam a falha de caracterização da personagem. Apesar disso, o desfecho é coerente e agradável à peça.

Depois de alguns dissabores com a Censura, *Amélia ou Roda Cor de Roda* tem estréia marcada para outubro próximo em São Paulo. Trata-se agora de um triângulo amoroso. Uma esposa exemplar, daquelas cujo nome faz pensar na "mulher de verdade" consagrada em samba, descobre que o marido Orlando tem uma amante, Marieta. É o adultério do tipo mais comum e sem imaginação, em que o marido simula uma viagem para poder encontrar a outra. A discussão entre marido e mulher já é bastante cômica, quando chega a amante, provocando uma situação embaraçosa de extrema comicidade, por causa dos termos e quiproquós que a autora extrai da vida cotidiana e que conferem à peça uma grande dose de verossimilhança.

Descoberto o adultério, Amélia, como desforra, faz-se prostituta. O marido vem visitá-la no prostíbulo e intimá-la a voltar para casa, mas tem de suportar que ela interrompa a conversa para ir atender a um freguês. Logo depois eles mesmos se amam como nunca se haviam amado antes. Agora os papéis se invertem: enquanto ela sai para "trabalhar," o marido fica cuidando da casa, e nessa situação Marieta desempenha o papel de esposa. Ela é a única que percebe,

num momento de lucidez, que caíram num círculo vicioso, e, quando o palco começa a girar com Amélia e Orlando, ela mantém-se fora do volteio.

A intenção de autora é denunciar uma instituição social e burguesa esclerosada que não representa possibilidade de realização nem para o homem nem para a mulher. As personagens revesam-se nos mesmos papéis, sem nunca solucionar o problema central: o casamento, símbolo de uma mentalidade e uma moral viciada, sobre o qual repousa a frágil segurança burguesa. Forma-se uma espécie de roda viva que retém os protagonistas, e as mudanças que eles tentam fazer redundam apenas em troca de papéis. A única solução seria manter-se fora desse esquema, como se a negação pura e simples do casamento fosse o primeiro passo em direção a uma forma ideal de união entre o homem e a mulher.

Pode-se dizer que Leilah defende um ponto de vista feminino, segundo o qual a mulher é vítima de uma conjuntura favorável ao homem. Ela mesma confessa que parte de um ponto de vista feminino, mas não feminista.⁵ Desde criança sentiu uma grande repressão pelo simples fato de ser mulher. Os homens eram sempre exaltados, enquanto as mulheres tinham de manter o recato e conservar-se no seu canto. Por isso ela reivindica um tratamento de igualdade e faz um teatro feminino onde aparecem esparsas alusões à condição da mulher, e surgem detalhes que possivelmente um dramaturgo omitiria. Veja-se o conselho que Amélia dá a Marieta de levantar a tampa da privada para que Orlando não a molhe. Além de cômico, critica o âmbito restrito das preocupações femininas.

É preciso, portanto, mudar o conceito de moral e reestruturar as instituições sociais. Mas como fazer isso? Leilah não responde, apenas ridiculariza. A ironia também é uma forma de destruição, que para ela já é um problema de sobrevivência da espécie, de acordo com sua última peça.

A Malfadada Mãe é uma peça inacabada. Nela a autora leva às últimas consequências a opressão política e social e o grande aliado da opressão: o comodismo burguês. Num país lendário que pode situar-se em qualquer parte do mundo, as mulheres só podem ter filhos do rei. Vai senão quando, aparece uma mulher que está grávida de outro homem, desencadeando-se todo um processo para evitar que o filho nasça. Submetida a mulher a tratamentos desumanos, o filho sobe-lhe do útero para o estômago, depois para o peito e finalmente para a cabeça. Como evitar o nascimento? Simples: Corta-se a cabeça. Desse modo mantém-se a tradição e conserva-se o povo escravizado. Os filhos desse povo nascerão marcados e preparados a manter a situação em que se encontram.

Esse é o teatro de Leilah Assunção. Cômico, irônico, cáustico e humano. Refere-se a situações genéricas, mas usa de detalhes mínimos para ilustrá-las e enriquecê-las. Seu principal recurso cômico são os insignificantes gestos e palavras do cotidiano a miúdo repetidos sem que se note a sua inutilidade e o seu ridículo, nem a carga de condicionamento que eles carregam. Leilah os coloca em cena justamente para deixar patente a inutilidade, o ridículo e os condicionamentos. Mas por trás do humor ferino, sente-se uma forte dose de revolta, uma espécie de raiva mal contida que confere às peças uma violência disfarçada, um vigor extraordinário. Suas críticas são impiedosas e contundentes. Já se disse que suas peças não precisam de diretor, mas de domador.

Ainda que sob ângulos diferentes, Consuelo de Castro dissecava também a sociedade contemporânea, para mostrar pontos fracos que coincidem com os

apontados por Leilah. Os problemas são os mesmos e a sensibilidade também, mas o temperamento e a formação diferentes, e algumas distinções são patentes. Consuelo estudou Ciências Sociais na Universidade de São Paulo até o quarto ano, não chegando a terminar o curso por precisar trabalhar. É evidente que por ter estudado política e sociologia, deve ter adquirido uma visão mais social do mundo.

A Prova de Fogo ou Invasão dos Bárbaros foi escrita em 1968 e, concorrendo com cerca de trezentos participantes, conquistou em 1974 o segundo lugar no concurso organizado pelo Serviço Nacional de Teatro, o mais importante concurso para textos inéditos realizado no Brasil. Sob pretexto de narrar os trágicos acontecimentos ocorridos entre estudantes e polícia em 1968, a autora desvenda os atritos e emoções de um grupo de treze estudantes ameaçados de violência. Eles ocuparam uma faculdade, presumivelmente a de Filosofia da rua Maria Antônia, e receberam ultimatum da polícia para desocupá-la em três dias. A peça não é um tratado de política e os conceitos apresentados são os chavões conhecidos principalmente em meios estudantis, como as imprecisões contra a burguesia e instituições como o casamento. Reina a discórdia entre os estudantes que passam o tempo todo agredindo-se mutuamente. Júlia ficou grávida por obra de Zé Freitas, o presidente do grêmio, que a abandonou quando conheceu Rosa, noiva de Frederico. Este, ao saber que Rosa dormiu com Zé Freitas, desmancha um noivado de quatro anos. Assim, Rosa e Júlia acabam sendo as únicas vítimas de uma mudança social em andamento que pretende dar à mulher as mesmas condições sociais que o homem tem. O homem desfruta de uma conquista amorosa, aproveita-se da credulidade das mulheres e deixa para elas as conseqüências desagradáveis: Rosa perdeu o noivo e possivelmente o pai que sofreu enfarte; Júlia é expulsa de casa, sem meios de subsistência, com a carga de um filho indesejável, e o agravante de não poder reivindicar para si o abrigo social que ela mesma ajuda a qualificar de "instituição falida," o casamento. Quanto aos outros estudantes, são politicamente imaturos. Alguns deles deixam-se arrastar por um idealismo vago de adolescente, quando não fazem política para fugir a um sufocante amor materno. Sem preparo nem condições para realizar as reformas que propunham, estavam destinados a capitular. A peça acaba em destruição e fracasso, o que não significa uma condenação aos estudantes, mas à sua maneira de agir. Eles ainda não sabem fazer uma revolução eficaz.

Em 1969, Consuelo escreveu sua segunda peça, a primeira a ser encenada: *À Flor da Pele*, que ganhou o prêmio de autor revelação concedido pela APCA. O tema aqui é o inconformismo da juventude num conflito direto de gerações, ou como disse Sábato Magaldi, "o conflito de duas maneiras de querer modificar a sociedade: a paciência de quem raciocina com o peso de milhares de anos de História e a pressa de quem só vê saída na supressão da História."⁶ Na peça, Verônica é amante de Marcelo, seu professor na Escola de Arte Dramática, intelectual frustrado que escreve medíocres novelas para a televisão e usa a aluna como fuga de uma situação familiar que ele é impotente para transformar. É Verônica que toma a iniciativa de ir embriagada à casa dele para revelar a infidelidade à mulher. Depois de três anos de encontros amorosos ela exigiu uma definição urgente, sem perceber que o que pretendia era uma simples mudança de personagens, sem mudar a situação. Ela queria que Marcelo pedisse desquite, para poder ocupar o lugar da esposa. Não havia, portanto, nenhuma alteração

substancial. Saindo uma esposa entrava outra, e a estrutura social era mantida. Pode-se supor que, depois de atingir a condição de esposa, Verônica não se preocuparia mais em mudar a sociedade.

Mas a revolta de Verônica não se limita à pressão exercida sobre Marcelo. Contra o pai as atitudes são ainda mais agressivas. Ela detesta a família e pretende destruir o mundo, única maneira que vê de melhorá-lo. Mas passa o tempo bebendo *whisky* à beira da piscina ou esbanjando dinheiro com diversões noturnas. Essa atitude adolescente só poderia ter o desfecho que teve: incapaz de destruir o mundo e não sabendo como fazer para moldá-lo de acordo com seus próprios padrões morais, Verônica preferiu destruir-se, suicidando-se dramaticamente, mesmo sabendo que “é uma violência inútil.”⁷

Desse conflito de gerações e de mentalidade depreende-se a denúncia de uma situação desfavorável à mulher. Ela é vítima de uma estrutura social que o homem não tenta modificar por lhe ser conveniente. Marcelo preferiu manter a hipocrisia da situação, em vez de quebrar as regras sociais e abandonar a mulher com a qual vivia por obrigação. Verônica não aceitava meios termos, por isso teve de desaparecer. Mais uma vez a mulher saiu perdendo. Mas uma personagem como Verônica, criada por uma mulher, tem condições de referir-se com propriedade e de maneira tão chocante a detalhes de sua higiene íntima, na tentativa de desmascarar um progresso tecnológico que em vez de libertar a mulher, apenas se aproveita dela para sustentar o esquema capitalista de produção e consumo. Daí a sua revolta contra “facilidades” como *Modess*.

O Porco Ensangüentado é de 1971, e parece querer mostrar o ritual, efeitos e perigos da macumba, só que de macumba mesmo tem pouca coisa. Há alguns esclarecimentos sobre a terminologia usada nos terreiros, mas não passa disso, pois a macumba é apenas um pretexto para a autora denunciar certas falsidades das relações humanas. Sandra vai a um terreiro e encomenda um “trabalho” para atralhar a vida de Pedro e Berta, na suposição de que estes foram responsáveis pela morte de seu marido Filipe. Luiza, uma amiga comum, tenta demovê-la dessa idéia, mas já é tarde: o “trabalho” foi executado e Pedro fica louco. Então Berta revela uma grande amizade por Sandra, e esta percebe que estava enganada nas suas suspeitas. Na verdade foi ela mesma que provocou a morte do marido, de tanto choramingar e acusá-lo de falta de energia. O que há de realmente aproveitável na peça é a análise fria do comportamento feminino diante do casamento, das frustrações da mulher, suas reivindicações e baixeiras. Acima de tudo, *O Porco Ensangüentado* é um estudo da mulher que se sente explorada pelo homem, traída, obrigada a praticar abortos que lhe deformam irremediavelmente as entranhas a ponto de subtrair-lhe a possibilidade de realização através da maternidade. Mesmo os maridos exemplares, como Filipe, são acusados postumamente de infidelidade. Então as mulheres resolvem aproveitar o tempo que resta e viver agradavelmente a vida. Programam viagens, diversões, amantes, mas com isso abdicam de sua responsabilidade para com a vida, pois uma atitude egoísta, longe de reparar os efeitos perniciosos da outra atitude egoísta, amplia esses efeitos. Preocupada com sua própria desgraça e abandono, Sandra esqueceu-se de que tinha dois filhos que precisavam de afeto e cuidados maternos cuja privação afetou-lhes o crescimento, atrofiando-os física e espiritualmente.

A maior sucesso, entretanto, só veio em 1973, com *Caminho de Volta*, que

ganhou prêmio “Molière” de melhor autor, além de outro prêmio da APCA. O tema agora é o indivíduo diante da sociedade de consumo, “o processo de alienação da dignidade individual diante do engajamento de produção numa sociedade.”⁸ Marisa da Penha é uma moça que trabalha numa agência de publicidade, onde tenta ganhar suficiente dinheiro para que seu pai se torne proprietário. Seu sonho é vencer na vida, isto é, mudar-se de um bairro pobre para outro mais rico e assim conseguir um *status* social mais elevado. No meio desse processo, delinea-se a possibilidade de uma realização afetiva com seu antigo namorado, Cabecinha, o único a manter-se lúcido no meio da ganância geral. Ele tenta evitar que Marisa se prostitua, mas ela já não tem vontade de voltar às origens, de percorrer em sentido contrário o mesmo caminho que a levou ao ponto em que se encontra. Na hora em que um polpudo cheque está prestes a perder-se, ela não hesita em prostituir-se a fim de conquistar uma posição privilegiada na agência e garantir a ascensão social.

Podemos, com Yan Michalski,⁹ descobrir incoerências e discrepâncias nas personagens, mas também podemos admirar o “generoso inconformismo da autora para com o sistema de valores representado pelas forças em jogo no microcosmo-agência de publicidade;” pois, apesar de deixar-se levar por excessos emocionais que prejudicaram a elaboração das personagens, sente-se que a experiência da autora por seu trabalho no mundo da publicidade “confere ao seu desabafo grande calor humano e uma garra altamente dramática.” Outras opiniões consagradoras refletem este juízo de Macksen Luiz: “A agilidade do diálogo e uma sádia ‘raiva’ fazem com que Consuelo de Castro trate seus temas com uma virulência e paixão comoventes.”¹⁰

A peça seguinte e última até o momento, *A Cidade Impossível de Pedro Santana*, já reflete bastante maturidade política e social e apresenta soluções que dificilmente agradariam à Censura. Pedro Santana é um arquiteto idealista que se preocupa com as condições de vida dos operários da usina siderúrgica de Bernardo e tenta construir-lhes uma cidade onde poderão viver com dignidade. Sua saúde precária, entretanto, e o jogo de interesses individuais fazem com que ele seja dado por mentalmente incapaz, como pretexto para evitar que realize seu sonho. Também aqui os casamentos são inconsistentes, mulher e marido procuram prejudicar-se mutuamente. Apenas a ligação de Pedro com Ordália que, por ser retardada, situa-se como ele num mundo inatingível para as pessoas ditas normais, significa uma possibilidade de salvação. Mas eles não são casados. Enquanto as personagens definham em atritos infundáveis, deteriora-se o relacionamento com os operários que, cansados de esperar pelos alojamentos prometidos, incendeiam a casa de Bernardo, ao passo que Pedro se rejubila com esse desfecho. Ele vai para um hospício, mas Bernardo, representante de um sistema injusto, também é castigado.

Superados os problemas de montagem, a peça pode dar um bom espetáculo, pela vivacidade do diálogo e crueza da análise das relações humanas. Mas as personagens carecem às vezes de verossimilhança. A autora pretende dar à peça uma aparência de realidade, mas na realidade brasileira atual nenhum operário está em condições de por fogo à casa do patrão, e parece que esse tipo de solução nem mesmo ocorre aos operários. A peça atribui-lhes um poder reivindicatório

inexistente. Também soa com pouca naturalidade a ligação de Pedro com Ordália, ingênua tentativa de depositar no amor as derradeiras esperanças da humanidade.

Em síntese, Consuelo revolta-se contra um sistema capitalista de competição, de lucro, de valorização em torno do dinheiro. "Sistema de troca comercial que transforma as pessoas e valores humanos em coisas."¹¹ Tal sistema promove a violência e permite a instauração de valores falsos que escravizam o indivíduo, criam tabus e transformam todos em máquinas compradoras. Suas peças revelam uma visão trágica e desesperadora da realidade, uma angústia existencial sem lenitios. Não há saídas satisfatórias, pois a única solução seria destruir o sistema. As personagens são impotentes para alterar a ordem do mundo, embora tenham consciência de que ele está errado. As mulheres não sabem o que querem, ou querem coisas impossíveis, utópicas, embora perfeitamente justas. O indivíduo não consegue desvencilhar-se de uma imensa estrutura esmagadora, e o único desfecho possível nesse situação é a auto-destruição, ou a capitulação. Além da sensibilidade para detectar todos esses aspectos da realidade, a autora revela também impetuosidade, impaciência, como se quisesse por conta própria mudar o sistema todo, e parecendo esquecer-se de que só é possível essa mudança através de um processo histórico muito lento. Uma pessoa só não muda a História. Mas, naturalmente, pode começar a mudá-la. E, seja como for, se as peças de Consuelo de Castro não atingem os objetivos supostamente almejados e não alteram substancialmente o mundo, o desespero e a angústia que transmitem podem despertar inúmeros espíritos para os problemas denunciados. Aí começa a mudança.

Juntas, ela e Leilah iniciaram o que se poderia chamar de corrente feminina do teatro paulista e quicá brasileiro. Apesar de alguns senões que se podem reprovar, suas peças têm bom nível criativo e técnico. A dramaticidade e vigor apóiam-se na raiva incontida de Consuelo e no humor desconcertante de Leilah. Mas, acima de tudo, a mais importante contribuição que a nossa dramaturgia recebeu foi a análise da sociedade através de uma perspectiva feminina. Espera-se, portanto, que elas continuem escrevendo bom teatro e que—quem sabe?—o seu exemplo seja imitado por outras mulheres capazes de prestar à nossa dramaturgia uma significativa contribuição.¹²

São Paulo.

Notas

1. "Fala baixo senão eu grito—a grande revelação do ano," *Gazeta do Povo* (Curitiba), 25 março 71.
2. "Caminho de Volta," *O Globo* (Rio de Janeiro), 14 abril 75.
3. Entrevista com Leilah Assunção (São Paulo), 10 junho 75.
4. "Le Théâtreon," *Le Quotidien de Paris*, 6 fevereiro 75.
5. Entrevista com Leilah Assunção (São Paulo), 13 maio 75.
6. "À Flor da Pele," *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 31 janeiro 70.
7. "À Flor da Pele," *Revista de Teatro*, SBAT, São Paulo, No. 382 (julho-agosto de 1971).
8. Paulo Lara, "Caminho de Volta, a nova peça de Consuelo de Castro," *Folha da Tarde* (São Paulo), 8 outubro 74.
9. "Os Fabricantes de Consumo," *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 15 abril 75.
10. "O Caminho Desesperado," *Opinião* (Rio de Janeiro), 18 abril 75.
11. Entrevista com Consuelo de Castro (São Paulo), 3 junho 75.
12. Este artigo foi escrito originalmente para um curso de pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e recebeu sugestões dos professores Célia Berrettini, Sábato Magaldi e Fredric M. Litto, aos quais agradeço.