



Retórica das emoções: a patemização na denúncia da violência contra a mulher em À flor da pele

Retórica das emoções: a *patemização* na denúncia da violência contra a mulher em *À flor da pele*

Rhetoric of Emotions: The *Pathemization* in the Denunciation of Violence Against Women in *À Flor da Pele*

Rita Santos¹

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)

<http://lattes.cnpq.br/5524948694734576>

Orcid: 0009-0008-0516-7375

Geordan Oliveira²

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)

<http://lattes.cnpq.br/1786618160697963>

Orcid: 0009-0004-5637-9520

¹ Mestranda em Letras (PPGLET/UFRRJ), bolsista CAPES. Integra o Grupo de Pesquisa em Dramaturgia, Cinema, Literatura e outras Artes (GPDC-LoA).

² Graduado em Letras – português, inglês e literaturas pela UFRRJ. Membro do grupo de pesquisa ELMET - Estudos de letramentos, multiletramentos e ensino de língua portuguesa.



Retórica das emoções: a *patemização* na denúncia da violência contra a mulher em *À flor da pele*

Resumo: A violência contra a mulher é uma expressão persistente da desigualdade de gênero no Brasil e, por muito tempo, foi silenciada também no teatro. No século XX, dramaturgas como Consuelo de Castro passaram a romper com esse silêncio. Este artigo analisa a peça *À flor da pele* (1969) sob a perspectiva da retórica aristotélica, com foco no *pathos* como recurso de denúncia da violência de gênero. A partir da leitura da peça, propõe-se o diálogo com os contextos históricos e teóricos que a atravessam, fundamentando-se na análise discursiva retórica e em autores como Aristóteles, Charaudeau e Lima. O objetivo é demonstrar como a peça mobiliza emoções para provocar reflexão crítica e atuar como instrumento de resistência política e social.

Palavras-chave: teatro feminino; retórica de *pathos*; Consuelo de Castro.

Rhetoric of Emotions: The *Pathemization* in the Denunciation of Violence Against Women in *À Flor da Pele*

Abstract: Violence against women is a persistent form of gender inequality in Brazil and has long been silenced, including in theater. In the 20th century, playwrights like Consuelo de Castro began to break this silence. This article analyzes the play *À flor da pele* (1969) through the lens of Aristotelian rhetoric, focusing on *pathos* as a means of denouncing gender violence. The qualitative and interpretative research is based on rhetorical discourse analysis and draws on theorists such as Aristotle, Charaudeau, and Lima. The aim is to show how the play engages emotions to foster critical reflection and serve as a tool of political and social resistance.

Keywords: Female theater; rhetoric of *pathos*; Consuelo de Castro.



1. Introdução

A violência contra a mulher é uma das expressões mais persistentes da desigualdade de gênero e representa um grave problema social e estrutural no Brasil. Ao longo da história, essa violência tem sido naturalizada e silenciada, inclusive nos espaços de representação artística, onde as narrativas femininas, por muito tempo, foram invisibilizadas. No teatro brasileiro do século XX, esse silenciamento foi progressivamente rompido por dramaturgas que, em meio a um contexto dominado por vozes masculinas, insurgiram-se com textos que problematizam as opressões sofridas pelas mulheres. Dentre essas vozes, destaca-se Consuelo de Castro, cuja obra dramática emerge como expressão contundente de resistência estética e política, sobretudo no período da ditadura militar.

A peça *À flor da pele* (1969), considerada uma das mais representativas da autora, retrata de forma visceral as angústias de Verônica, uma mulher sufocada pelos padrões patriarcais. Nesse drama, a violência contra a mulher não se apresenta apenas de forma física ou explícita, mas está entranhada nas relações, nas expectativas sociais e no discurso masculino dominante. O aspecto mais impactante da obra, no entanto, reside em seu apelo emocional, na maneira como mobiliza o público por meio do sofrimento e da inquietação da protagonista. Tal efeito se alcança, principalmente, pelo uso deliberado da retórica de *pathos*, elemento essencial da persuasão segundo Aristóteles.

O presente artigo tem como objetivo analisar como *À flor da pele* emprega a *patemização*, ou seja, a ativação de modos persuasivos no espectador, como recurso retórico para denunciar a violência de gênero. Para isso, a análise será conduzida à luz da retórica aristotélica – especialmente o conceito de *pathos* – articulada a estudos contemporâneos acerca de emoções no discurso, como os de Charaudeau (2007; 2011), Lima (2011) e Nascimento (2015).

A pesquisa se desdobrará em quatro seções: a primeira oferece um panorama histórico e crítico à respeito da inserção da mulher na dramaturgia brasileira do século XX; a segunda seção dedica-se à trajetória de Consuelo de Castro, destacando sua



Rita Santos & Geordan Oliveira

importância como dramaturga insurgente em tempos de repressão política; a terceira desenvolve o referencial teórico acerca da retórica de *pathos* e do conceito de *patemização*; e por fim, a quarta se encarrega da contextualização da obra objeto de estudo desta pesquisa.

A partir da leitura da peça, propõe-se o diálogo com os contextos históricos e teóricos que a atravessam, com base na análise discursiva de orientação retórica, segundo os princípios da retórica aristotélica. Serão examinados trechos da peça que evidenciam

o uso de recursos linguísticos e simbólicos com forte carga emocional, buscando compreender de que maneira o sofrimento da protagonista é construído como uma estratégia persuasiva e política. Pretende-se, assim, demonstrar como o teatro pode operar como espaço de enunciação crítica e de transformação social, ao mobilizar os afetos do público em torno de temas urgentes, como a violência contra a mulher.

Ao abordar a relação entre arte, emoção e denúncia social, este estudo reafirma a importância de obras como *À flor da pele* para a compreensão do papel do teatro enquanto instrumento de resistência e sensibilização coletiva. A análise da *patemização* na peça visa não apenas revelar os mecanismos internos de sua retórica, mas também refletir questões relativas à potência do discurso artístico na luta contra as múltiplas formas de opressão de gênero.

2. Um breve panorama do teatro feminino do século XX

A dramaturgia brasileira do século XX foi, durante muito tempo, dominada por vozes masculinas. O teatro refletia, como outras expressões artísticas, os valores patriarcais da sociedade brasileira, excluía sistematicamente as mulheres dos espaços de criação textual. Como aponta Vincenzo, “a dramaturgia brasileira do passado só esporadicamente registra nomes de mulheres”, sendo sua ausência “uma pobreza que parece, aliás, comum à dramaturgia universal” (Vincenzo, 1992, p. XVI).

Essa escassez de dramaturgas não deve ser entendida como ausência de talento ou interesse feminino, mas sim como um reflexo da estrutura social patriarcal que silenciava suas vozes. A obra *A Mulher e o Teatro Brasileiro do Século XX* reconhece essa invisibilização e propõe a valorização das autoras que, mesmo diante de inúmeras



*Retórica das emoções: a patemização na denúncia da violência contra a mulher em *À flor da pele**

barreiras, ousaram escrever e ocupar os palcos brasileiros com suas palavras e suas visões de mundo.

O surgimento de dramaturgas como Consuelo de Castro, Leilah Assumpção e Isabel Câmara, especialmente na década de 1960, marcou um momento de inflexão na dramaturgia nacional. Elas passaram a incorporar nas peças temáticas femininas urgentes, como a opressão de gênero, o direito à sexualidade e a crítica à estrutura familiar tradicional. “Se nós não falarmos sobre nós, quem nos falará?” (Fonta, 2001, p. 2), questiona o autor ao abordar a importância dessas vozes femininas.

Consuelo de Castro, uma das figuras centrais desse movimento, destacou-se ao utilizar sua dramaturgia como instrumento de denúncia das opressões sofridas pelas mulheres. Como argumenta Moreno (2013, p.10), “seus textos expressam a preocupação relativa à condição social feminina no Brasil, em diferentes períodos da história do país”, evidenciando uma crítica constante ao sistema patriarcal vigente.

As produções de Castro refletem o entrelaçamento entre o político e o pessoal, inserindo a experiência da mulher em um contexto de resistência cultural. Em peças como *À flor da pele* (1969), a protagonista rompe com os valores tradicionais e desafia as normas impostas ao comportamento feminino. A autora cria personagens femininas complexas, libertárias e conscientes de suas próprias amarras, o que demonstra uma virada estética e ideológica na dramaturgia brasileira.

Esse movimento de valorização da perspectiva feminina no teatro também foi estimulado pelas transformações sociais e políticas do país. A ditadura militar (1964–1985) motivou uma produção teatral combativa, que encontrou no palco um espaço de resistência. Nesse contexto, muitas dramaturgas emergiram com propostas estéticas engajadas, incorporando em suas obras as tensões entre opressão e liberdade, vividas tanto no plano coletivo quanto no universo íntimo das mulheres.

Portanto, a dramaturgia feminina do século XX, apesar de marginalizada, construiu um acervo expressivo e inovador, tanto em forma quanto em conteúdo. Ao lançar luz acerca de questões de gênero, subjetividade e opressão, as autoras brasileiras contribuíram para a renovação da linguagem teatral e para o fortalecimento de um discurso crítico no cenário artístico.



Rita Santos & Geordan Oliveira

Esse legado, embora ainda insuficientemente reconhecido, serve como base para o crescimento da presença feminina no teatro contemporâneo. A urgência das temáticas abordadas e a qualidade estética das obras consolidam a dramaturgia de mulheres como parte indispensável da história cultural do Brasil, reivindicando sua devida valorização nos estudos acadêmicos e nos palcos do país.

Como resultado desse processo histórico de resistência e criação, Consuelo de Castro desponta não apenas como uma voz feminina relevante, mas como uma das mais expressivas representantes de um teatro crítico, voltado à reflexão relacionada ao papel da mulher na sociedade brasileira. Sua obra, marcada por um profundo engajamento político e estético, constitui um ponto de inflexão na dramaturgia nacional, articulando questões de gênero, identidade e poder em uma linguagem inovadora e provocadora. A seguir, aprofundaremos a fundamentação teórica no que tange sua trajetória e sua contribuição singular para a consolidação de uma dramaturgia feminina no Brasil do século XX.

3. Consuelo de Castro e a insurgência feminina na dramaturgia brasileira

A trajetória de Consuelo de Castro inscreve-se de forma marcante na história da dramaturgia brasileira do século XX, especialmente por sua contribuição para com a afirmação da escrita feminina e a resistência cultural durante a ditadura militar. Integrante da chamada “geração de 1969”, ao lado de autoras como Leilah Assumpção e Isabel Câmara, Consuelo emergiu em um contexto repressivo, mas fértil em criatividade e engajamento político. Embora *À prova de fogo* tenha sido sua obra de estreia, foi com a consagrada peça *À flor da pele*, em 1969, que ela obteve seu primeiro grande destaque no campo dramático, consolidando-se como uma voz crítica e inovadora no teatro nacional.

O impacto da peça foi imediato. Como observa Miranda (2019), a autora destacou-se ao romper com os moldes do texto dramático tradicional ao propor uma dramaturgia centrada na experiência feminina, marcada pela insubmissão, angústia e desejo de transformação social. Suas personagens não eram passivas; ao contrário, estavam “à flor da pele”, vivendo intensamente as contradições do tempo.



Retórica das emoções: a patemização na denúncia da violência contra a mulher em À flor da pele

Magaldi (1969), ao comentar a estreia da peça *À flor da pele*, reconhece nela um exemplo contundente do pensamento moderno brasileiro, destacando que a obra realiza uma profunda investigação referente à inteligência nacional, especialmente ao expor suas

contradições e limitações. O crítico enxerga na peça um "grito de rebeldia" que, segundo ele, precisa ser atentamente escutado e refletido.

Essa observação de Magaldi revela não apenas a importância de Consuelo no panorama dramático brasileiro, mas também reforça o papel da arte como instrumento de crítica e análise da identidade intelectual de um país. Ao valorizar o teor reflexivo e combativo da peça, Magaldi (1969) chama atenção para a função social do teatro enquanto espaço de denúncia e de provocação, em sintonia com os dilemas contemporâneos da nação. Seu comentário também evidencia a potência do texto dramático em desestabilizar certezas e instigar o pensamento, qualificando a obra como singular na tradição do teatro brasileiro.

A obra foi alvo direto da censura militar, o que evidencia sua potência discursiva. O processo censório, como revela a pesquisadora Miranda (2019), foi minucioso. A censura, paradoxalmente, serviu como catalisadora para a escritora. A própria Consuelo afirmou: “se com uma simples peça eu consigo fazer um estrago desses, se eles acham que eu posso fazer esse estrago, então é isso mesmo, eu quero fazer este estrago” (CASTRO, 2006, p. 23). Essa declaração ilustra sua compreensão do teatro como um espaço de confronto simbólico e transformação coletiva, uma arena de embate entre discurso hegemônico e tramas dissidentes.

Consuelo construiu uma carreira sólida e diversificada. Entre suas obras mais conhecidas estão *O porco ensanguentado* (1973), *Grande amor de nossas vidas* (1978), *Louco circo do desejo* (1985) e *Aviso prévio* (1987). Em todas, permanece a marca de sua escrita: crítica social, questionamento das normas de gênero e uma estética dramática intensa. Suas personagens femininas são retratadas como sujeitos históricos, conscientes de suas opressões e mobilizadas por desejo de emancipação.

A autora foi reconhecida por sua relevância com diversos prêmios, entre eles o Prêmio Molière e o Prêmio Associação Paulista dos Críticos de Teatrais (APCT), além



Rita Santos & Geordan Oliveira

de ser indicada a importantes festivais nacionais e internacionais. Sua obra foi considerada por Barros (1976, p. 20) como fundadora de uma nova corrente: “juntas, ela e Leilah iniciaram o que se poderia chamar de corrente feminina do teatro paulista e quiçá

brasileiro”, sendo esta uma contribuição definitiva à análise da sociedade “por uma perspectiva feminina”.

À flor da pele, especificamente, é uma peça emblemática por várias razões. Estruturada em três atos, a trama gira em torno de Verônica, uma mulher que, sufocada pelo conformismo social, transborda angústia, revolta e desejo. A peça utiliza uma linguagem simbólica, carregada de tensão psicológica e crítica ao patriarcado. O embate entre liberdade e repressão é constante e refletido tanto nas falas quanto na ação dramática, revelando um universo feminino complexo e fragmentado.

Portanto, estudar *À flor da pele* significa mais do que analisar um texto dramático; é mergulhar em um documento artístico e político que traduz as angústias, os desejos e os enfrentamentos das mulheres brasileiras em tempos de repressão. A peça representa não só um marco da dramaturgia feminina, mas também uma forma de resistência estética diante da censura e do autoritarismo.

Observa-se, dessa maneira, que a trajetória de Consuelo de Castro, marcada por resistência política, inovação estética e compromisso com a representação da experiência feminina, encontra em *À flor da pele* sua expressão mais contundente. A peça, ao retratar os conflitos íntimos de Verônica sob a opressão do regime e das normas patriarcais, não apenas denuncia uma estrutura de dominação, mas também mobiliza intensamente os afetos do público. Essa mobilização emocional, elemento central na construção da peça, evidencia o uso consciente da retórica do *pathos*³ pela autora, recurso essencial para amplificar o impacto emocional da obra. A seguir, será aprofundada essa dimensão afetiva por meio de estratégias emocionais que visam não apenas comover, mas também provocar reflexão e ação no espectador.

4. A retórica de *páthos*

³ “*Pathos* é o poder com o qual a mensagem do escritor (orador) move o público para a ação emocional desejada” (Mshvenieradze, 2013, p.1940, tradução nossa).



Retórica das emoções: a patemização na denúncia da violência contra a mulher em À flor da pele

A retórica de *pathos*, fundamentada por Aristóteles como um dos pilares essenciais da persuasão, ao lado de *ethos*⁴ e *logos*⁵, ocupa lugar de destaque na construção de discursos que pretendem tocar o emocional do interlocutor. Na peça *À flor da pele*, de Consuelo de Castro, esse recurso adquire dimensão dramática ao ser empregado como forma de denúncia à violência contra a mulher em tempos de repressão política no Brasil. A expressividade *patêmica* da obra permite que a dor feminina transcenda o individual e assuma um papel simbólico coletivo, impulsionando uma crítica social vigorosa

Nascimento (2015), sugere que a retórica não é apenas um compilado de conhecimentos adquiridos através de seus estudos ao longo dos anos, mas passa a caracterizar-se como uma arte retórica. Sob esse viés, torna-se plenamente justificável a análise da arte dramatúrgica, uma vez que ela se apresenta como terreno fértil para a manifestação das estratégias retóricas, permitindo compreender como os elementos persuasivos são incorporados à construção das cenas, personagens e discursos.

Segundo Lima (2011), a retórica aristotélica abrange três dimensões: a construção da imagem do enunciador, a compreensão das paixões e a lógica argumentativa. Em *À flor da pele*, essas três forças se articulam para formar uma engrenagem textual que busca afetar diretamente o espectador. Por meio de cenas carregadas de emoção, vocabulário intensamente evocativo e construção simbólica das personagens, a autora ativa o *pathos* como meio de gerar desconforto, empatia e reflexão.

Lima (2011) destaca ainda que, para Aristóteles, a manipulação das emoções deveria ser conduzida com responsabilidade, de modo a favorecer um discurso comprometido com valores éticos e voltado ao interesse coletivo. Dentro dessa lógica, a

⁴ “*Ethos* refere-se à confiabilidade ou credibilidade do escritor ou orador. Se o orador for persuasivo, o público o acompanha. Em seu discurso, Aristóteles chama de *Ethos* o rosto do orador que impactaria o público por meio de palavras; em outras palavras, é um “rosto criado pelo discurso” (Mshvenieradze, 2013, p.1940, tradução nossa).

⁵ “*Logos* significa persuadir pelo uso do raciocínio, que inclui cognição crítica, habilidades analíticas, boa memória e comportamento proposital, que é a argumentação mais importante. Para Aristóteles, *Logos* é discurso racional, lógico e argumentativo” (Mshvenieradze, 2013, p.1939, tradução nossa).



forma como se define o tom da obra, seja marcado por dor, resistência ou celebração, atua diretamente na maneira como os sentimentos são organizados no texto, moldando a recepção e influenciando a reação do público diante das ideias apresentadas.

A emocionalidade presente no discurso, como lembra Charaudeau (2007), é um produto de construções sociais e culturais, e não um impulso meramente espontâneo. A obra se utiliza de palavras e imagens simbólicas associadas à dor, como "sangue", "silêncio", "escuridão" e "angústia", para delinear o universo feminino atravessado por agressões e silenciamentos. A semântica da opressão, assim, não se resume a uma descrição realista da violência, mas constitui uma ferramenta linguística de impacto emocional. Ao mobilizar um léxico de forte carga emocional e construir situações-limite nas relações entre as personagens, a autora transforma a dor, o conflito e a vulnerabilidade em dispositivos retóricos capazes de provocar incômodo, gerar empatia e suscitar questionamentos. Assim sendo, quando interessa ao orador despertar o medo em sua plateia, é apropriado alertá-la de que um mal pode efetivamente recair sobre ela, lembrando que até mesmo indivíduos mais influentes já passaram por tais situações. Também é pertinente mostrar que pessoas de condição semelhante já foram atingidas, tanto por agentes inesperados quanto em ocasiões e contextos que não se podia prever (Nascimento, 2015).

O contexto histórico da ditadura militar brasileira também desempenha papel relevante na análise da obra. A censura imposta ao teatro e à produção cultural tornou a linguagem simbólica e a retórica das emoções uma das formas mais eficazes de comunicação crítica. Como aponta Charaudeau (2011), o *pathos* discursivo assume intencionalidade política, provocando ressonância emocional com o público e conduzindo à conscientização. Em *À flor da pele*, a violência de gênero aparece como metonímia de um sistema opressor mais amplo, em que o corpo feminino simboliza o corpo da própria sociedade violentada.

No âmbito do discurso, as emoções não se limitam a respostas biológicas; elas são moldadas por construções sociais que possibilitam ao indivíduo estabelecer vínculos com aquilo que é simbolicamente apresentado (Charaudeau, 2007). A personagem da peça é atravessada por arquétipos que remetem ao enclausuramento, à submissão e ao silenciamento. Essas imagens, construídas a partir de metáforas e cenas de grande carga



Retórica das emoções: a patemização na denúncia da violência contra a mulher em À flor da pele

emocional, intensificam a *patemização*⁶ e reforçam o papel simbólico da mulher como sujeito de resistência. O discurso se vale tanto da exposição crua do sofrimento quanto da valorização da coragem cotidiana, criando uma tensão produtiva entre dor e força. Essa relação fundamenta o estudo das alusões que aproximam vivências pessoais de contextos coletivos, promovendo identificação.

Embora emoções possam ser organizadas dentro de estruturas racionais, isso não basta para explicar sua natureza. Emoções possuem uma dimensão subjetiva, sensível e cultural que vai além da lógica. Elas mobilizam o corpo, a memória e o afeto, atuando não apenas como argumento, mas como forma de engajamento e impacto. Assim, sua especificidade está na experiência vivida e no efeito que produzem, algo que a razão, por si só, não consegue traduzir completamente. Por esse viés:

Não só o sujeito deve perceber algo, não só esse algo deve estar acompanhado de uma informação, ou seja, de um conhecimento, mas o sujeito também deve ser capaz de avaliar esse conhecimento, ser capaz de se posicionar em relação a ele para poder experimentar ou expressar emoção (Charaudeau, 2010, p.3).

A autora, portanto, assume, com sagacidade, o lugar de uma oradora que domina o *pathos* com intencionalidade ética, mobilizando o espectador não apenas para comover, mas para despertar uma postura de rejeição ativa à violência, como a mesma pontua no trecho do livro *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*:

Quando comecei a escrever para teatro, não tinha noção consciente dos processos dramatúrgicos, já fazia o que faço hoje para construir os personagens: uma espécie de psicanálise ao inverso. Construo o núcleo problemático do indivíduo e me debruço sobre a história que poderia ter engendrado esse núcleo. Forjo, enfim, uma biografia e um *pathos*, escolho o momento exemplar para situá-los e os desconstruo no desenrolar da trama (Castro, 2006, p. 379).

Lima (2011) lembra que o uso eficaz do *pathos* exige sabedoria prática (*phronesis*⁷), pois é através dela que se guia o público rumo a ações que visem o bem comum. Em *À flor da pele*, essa orientação se manifesta por meio de cenas construídas para provocar impacto e induzir à reflexão.

⁶ Dispositivo discursivo que visa estabelecer vínculos afetivos entre texto e público (Charaudeau, 2007).

⁷ "Consiste numa sabedoria prática [...] (termo que também pode ser traduzido como prudência) – que se desenvolve conforme as experiências sociais demarcadas na cultura de cada povo" (Lima, 2011, p.53).



Rita Santos & Geordan Oliveira

Charaudeau (2007) define a *patemização* como um dispositivo discursivo que visa estabelecer vínculos afetivos entre texto e público. A peça teatral, com sua linguagem visual e verbal entrelaçadas, potencializa esse efeito, criando uma experiência que vai além da razão, atingindo as instâncias mais sensíveis da percepção humana. O uso deliberado da emoção é o que confere à obra sua força de choque e sua capacidade de gerar empatia e rejeição simultaneamente.

Dessa forma, compreende-se que o *pathos* constitui um dos pilares fundamentais da retórica, por meio do qual o discurso se torna capaz de mobilizar afetos, provocar identificação e gerar envolvimento emocional com o público. Ao considerar a emoção como parte estruturante da linguagem e da experiência social, percebe-se que ela não atua de maneira isolada ou irracional, mas em constante articulação com o contexto histórico, cultural e simbólico em que o discurso está inserido.

No caso da peça *À flor da pele*, nota-se uma presença marcante de estratégias *patêmicas* que se manifestam através de um léxico emocional intenso, de alusões ao cotidiano de submissão feminina, de um tom dramático que oscila entre o lamento e a denúncia, além de sua íntima relação com o contexto político de repressão vivenciado durante a ditadura militar. Tais elementos revelam uma expressiva densidade afetiva no discurso dramatúrgico, cuja análise permitirá, nos capítulos seguintes, identificar como as emoções são evocadas intencionalmente para provocar adesão, denúncia e reflexão diante da violência contra a mulher.

5. Um breve vislumbre acerca da peça

A peça *À flor da pele*, de Consuelo de Castro, retrata de forma intensa e provocadora a relação conflituosa entre Verônica, uma jovem estudante sensível e impulsiva, e Marcelo, seu professor mais velho, racional e controlador. Ambientada em um apartamento desordenado, que reflete o descontrole emocional e moral do relacionamento entre os dois, a trama expõe o desequilíbrio de poder, os jogos de manipulação e o impacto destrutivo das convenções sociais envolvendo os afetos. Verônica, marcada por traços de fragilidade e rebeldia, tenta romper com os padrões estabelecidos, enquanto Marcelo oscila entre o cinismo da estabilidade burguesa e a repressão das emoções.



Retórica das emoções: a patemização na denúncia da violência contra a mulher em À flor da pele

No centro da trama, desenvolve-se uma relação abusiva, marcada pela linguagem agressiva, pela humilhação psicológica e pela imposição física e simbólica que Marcelo exerce sobre Verônica. A tensão cresce à medida em que ele tenta controlar não apenas os gestos e desejos da jovem, mas também sua voz, suas ideias e seu corpo. Assim, a peça revela-se como um retrato contundente da violência de gênero, não restrita à agressão física, mas compreendida como um sistema de dominação estruturado e muitas vezes disfarçado de afeto, proteção e autoridade pedagógica.

Diante desse cenário, torna-se fundamental observar como essa violência se manifesta ao longo da peça, revelando tanto suas sutilezas quanto suas brutalidades. A construção da personagem Verônica, em especial, evidencia a denúncia e o enfrentamento desses mecanismos de opressão, configurando a peça como uma crítica poderosa às relações desiguais entre homens e mulheres.

6. Análise dos aspectos *patêmicos* em *À flor da pele*

A peça *À flor da pele*, escrita pela premiada dramaturga Consuelo de Castro, evidencia a centralidade da retórica de *pathos* na construção de um discurso dramatúrgico que transcende o relato individual e se insere como denúncia social vigorosa. Conforme estabelece Aristóteles, e recuperam Lima (2011) e Nascimento (2015), o *pathos* é um dos pilares essenciais da persuasão, atuando na organização das emoções como estratégia ética e política. Na obra, os recursos emocionais são mobilizados de forma consciente para afetar o espectador, provocando desconforto, empatia e reflexão frente à violência contra a mulher e aos mecanismos de opressão social.

A expressividade *patêmica* da peça se manifesta em diversos níveis: na composição simbólica das personagens, no léxico intensamente emotivo e na encenação de situações-limite. Como destaca Charaudeau (2007), a obra se utiliza de palavras e imagens simbólicas associadas à dor, transformando o sofrimento feminino em um dispositivo retórico capaz de suscitar identificação e engajamento. Assim, o texto dramatúrgico se estrutura como uma engrenagem emocional, que ativa no público



Rita Santos & Geordan Oliveira

reações que vão além do simples entretenimento, funcionando como denúncia e como convite à reflexão crítica relativa às estruturas de violência de gênero e poder.

A relação com o período histórico evidencia como a dramaturgia de Consuelo de Castro mobiliza a retórica de *pathos* para construir um discurso de denúncia e resistência, profundamente atravessado pelo contexto da ditadura militar brasileira. Em contextos de censura, como os vividos durante períodos ditatoriais, artistas recorreram a linguagens simbólicas e emotivas, estratégias que se revelam eficazes na expressão de críticas sociais, demonstrando que tais recursos transcendem limitações históricas e políticas. Como aponta Charaudeau (2011), a dimensão afetiva do discurso é mobilizada com fins políticos, suscitando emoções no público e estimulando sua tomada de consciência.

Nesse sentido, a peça transforma a violência de gênero em metonímia de um sistema opressor mais amplo, no qual o corpo feminino simboliza o próprio corpo social violentado. A expressividade *patêmica* da obra se revela em cenas intensamente emotivas, no uso de um léxico evocativo e na construção simbólica dos personagens. Essa expressividade se fundamenta na retórica aristotélica, que, segundo Lima (2011), organiza-se em três dimensões complementares: a construção da imagem do enunciador, a compreensão das paixões e a lógica argumentativa, oferecendo à obra um suporte teórico que orienta tanto a criação quanto a recepção das emoções dramáticas. Desse modo, as três forças da retórica aristotélica se articulam para formar uma engrenagem textual que busca alcançar diretamente o espectador.

O recurso à emoção não se limita a sensibilizar, ele convoca o público a um posicionamento crítico diante da violência contra a mulher e da repressão política. Assim, a peça exemplifica a tese de Charaudeau (2007), segundo a qual a emocionalidade presente no discurso é um produto de construções sociais e culturais, e não um impulso meramente espontâneo. A dor feminina encenada em *À flor da pele* é, portanto, uma construção estética e retórica que ultrapassa o individual, transformando-se em

instrumento político e ético de resistência, coerente com a responsabilidade do orador na manipulação das emoções, conforme preconiza Aristóteles (Nascimento, 2015).



Retórica das emoções: a patemização na denúncia da violência contra a mulher em À flor da pele

No trecho da peça, a personagem Verônica é colocada em uma situação de pressão emocional intensa, na qual precisa rememorar e reencenar um episódio que claramente lhe causa dor e constrangimento. A autora faz uso eficaz do *pathos* ao construir esse momento com uma carga emocional densa, provocando no espectador sentimentos de desconforto, empatia e indignação.

MARCELO: Conta com detalhes, já disse! Você chegou, tocou a campainha...

VERÔNICA: (Irritada e amedrontada ao mesmo tempo. Vê-se que ela não quer contar, mas conta atropeladamente fingindo desprendimento para disfarçar a vergonha que sente) Toquei a campainha. (Imita a si mesma, apertando uma campainha fictícia) Trimm! (Grita) Quer que eu repita a cena? (Ele assente) Pois eu repito... (Torna a tocar a campainha fictícia) Trimm! (Finge abrir) “Pois não. A senhora quer falar com quem?” (imita Verinha com voz fina e irritante) “Com minha mãe?” (Castro, 2022, p. 7).

O léxico utilizado é determinante para induzir tais efeitos emocionais. Os termos irritada e amedrontada estabelecem uma ambiguidade emocional que já anuncia a complexidade interna da personagem, não se trata de um sentimento único, mas de um turbilhão de emoções conflitantes, que envolve medo e resistência. Essa combinação, segundo Charaudeau (2007), é característica da *patemização*, uma estrutura discursiva que não apenas comunica, mas afeta, toca o receptor e o coloca em estado de recepção sensível.

MARCELO: (Gritando) Os seus conselhos não me interessam. Verônica, que mais inventou? Hein? Eu tenho vontade de te enforcar... Quem te falou que eu queria me desquitar? De onde você tirou isto? Da tua cuca? (Mostra a cabeça) Começo a compreender... O erro está aqui... (Mostra a cabeça) Na tua cuca. Quem foi que disse pra você que eu queria me desquitar? A tua cuca?

VERÔNICA: (Nervosa) Você mesmo! Você quer tirar o corpo fora, então fale logo. Mas não tente me enrolar. Você me disse umas quarenta vezes isto. E eu não contei tudo pra ela. (Pausa) Não falei, por exemplo, que você achava ela burra... (Conta nos dedos) cansativa... quadrada... Não falei que você DE-TES-TA-VA ir pra cama com ela... Não falei que você fica com ela por obrigação. Uma obrigação estúpida e pequeno-burguesa, é claro. Mas uma obrigação! Um ver-da-dei-ro sacrifício! Se eu tivesse dito tudo isto pra ela...

MARCELO: Eu te matava. Se você falasse isso pra ela, eu te matava (Castro, 2022, p. 16-17).



O uso reiterado do termo *matava*, destacada pela repetição enfática, carrega uma descarga emocional extrema, sinalizando uma ameaça que, embora provavelmente não literal, revela o ápice de um descontrole emocional violento. Ao repeti-la, Marcelo tenta impor medo e silenciamento, mas também expõe sua própria fragilidade, pois só quem está à beira da perda de controle recorre a tamanha explosão verbal.

Esse uso não apenas configura um recurso de ameaça dramática, mas age como um gatilho de perturbação emocional para a audiência. O público é levado a sentir tensão, insegurança e repulsa diante de um personagem que, em vez de assumir seus erros, externaliza a violência verbal contra a mulher. Assim, o *pathos* está fortemente mobilizado na criação de desconforto ético e compaixão pela personagem feminina, ao mesmo tempo em que suscita uma crítica à masculinidade tóxica e ao abuso emocional.

MARCELO: Sente-se no teu lugarzinho e para com esta histeria. (Pausado e paternal) Senão eu leio, rasgo, faço o que bem entender. Volta pro teu lugarzinho... (Ela volta para a cama, senta-se pesadamente. Morde os lábios) Por que este medo que eu leia? Que é que está escrito aqui? Alguma coisa imoral? (Folheia. Ela começa a chorar como uma criança) (Castro, 2022, p. 28).

O termo *histeria*, como empregado na obra, carrega uma histórica conotação de deslegitimação das emoções femininas, sendo frequentemente associado a um discurso patriarcal que patologiza os sentimentos da mulher. No contexto do diálogo, Marcelo o utiliza de forma pejorativa e diminutiva, com tom paternalista e controlador, o que acentua o desequilíbrio de poder entre os personagens.

Ao empregar tal termo, ele nega a validade da dor e do medo de Verônica, reduzindo sua aflição a um exagero irracional. Essa escolha lexical desperta no público sentimentos de indignação e compaixão, sobretudo por relembrar práticas sociais que historicamente silenciaram e ridicularizaram a expressão emocional das mulheres.

A associação com a ideia de "sentar-se no teu lugarzinho" reforça a tentativa de conter, infantilizar e domesticar a personagem feminina. Tais expressões fazem o público vivenciar a opressão junto a Verônica, promovendo uma identificação na alusão afetiva intensa entre a peça e citações vividas pelas mulheres ao longo do tempo, chave da retórica de *pathos*.

No decorrer da trama, Verônica demonstra resistência em relação às suas ideologias políticas ao utilizar palavras de forte conotação autoritária, que são



Retórica das emoções: a patemização na denúncia da violência contra a mulher em À flor da pele

expressões carregadas de extremo peso histórico e emocional, evocando regimes autoritários, repressivos e violentos. Ao serem proferidas por Verônica, elas não são apenas insultos, mas uma tentativa de nomear e denunciar a opressão vivida naquele momento. As escolhas lexicais sugerem que a personagem percebe Marcelo como alguém que busca exercer controle sobre as situações, restringindo manifestações, delimitando ações e insinuando formas de coerção, tanto no plano físico quanto no simbólico.

No contexto da peça essas palavras adquirem uma camada política intensa, ressoando com a realidade opressiva vivida por muitos cidadãos. A peça, portanto, espelha microviolências domésticas como reflexo das macroestruturas autoritárias do país, provocando no espectador uma associação imediata entre o poder opressor estatal e o abuso doméstico velado, ou não, nas relações íntimas.

Retoricamente, esse momento é fundamental dentro da lógica do *pathos*: o público é instigado a sentir indignação, medo e empatia por Verônica, e, ao mesmo tempo, a reconhecer em Marcelo a figura do opressor que não se vê como tal, alguém que recorre à justificativa moral e psicológica para validar sua violência, revelando uma manipulação cruel e estratégica.

MARCELO: Esta frase: VAMOS INCENDIAR O MUNDO.

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

MARCELO: O que, em especial?

VERÔNICA: Pra começar, a televisão. Depois, a sagrada família, os preconceitos de raça, sexo, religião... (Didática) O conceito de certo e errado, o conceito de bem e mal... Não vai sobrar nada.

MARCELO: Como eu disse: Um manifesto anarquista. Destruir tudo! E depois? (Sorri) Vamos ver o que você e o Toninho propõem para a humanidade, depois de incendiarem tudo (Castro, 2022, p. 29).

Da mesma forma, a escolha do termo *anarquista* por Marcelo carrega forte conotação política e ideológica. Nesse cenário, o uso da palavra anarquista ganha peso, pois remetia à ideia de desordem social, perigo e subversão, sendo frequentemente usada pelo próprio regime para deslegitimar vozes dissidentes.

Marcelo, ao empregar esse termo com tom sarcástico e depreciativo, constrói uma imagem de Verônica como alguém instável, perigosa e politicamente



Rita Santos & Geordan Oliveira

inconsequente, mesmo que sua resistência seja apenas uma tentativa de afirmação pessoal e defesa diante do abuso. Ele não apenas desvaloriza sua postura crítica, mas a enquadra em um estereótipo marginalizado, manipulando a situação a seu favor. É uma tentativa de ridicularizar e desmoralizar o pensamento da personagem, sugerindo que ela e Toninho propõem “incendiar tudo”, como se fossem utopistas destrutivos sem propostas concretas.

A fala de Marcelo busca provocar no público um juízo depreciativo à respeito de Verônica, tentando colocá-la como emocionalmente desequilibrada e ideologicamente irresponsável. No entanto, a forma como ele utiliza o termo e o tom irônico com que desacredita qualquer oposição gera no público um efeito inverso: desperta indignação e simpatia por Verônica, pois o espectador percebe a estratégia discursiva de silenciamento e desqualificação que Marcelo emprega.

Ao associá-la a uma ameaça “anarquista”, Marcelo invoca o discurso de medo amplamente difundido durante o regime militar, em que qualquer contestação era vista como destrutiva ou comunista. Essa manipulação simbólica funciona como um reflexo do discurso autoritário que instrumentaliza palavras para deslegitimar a resistência, provocando no público um sentimento de revolta diante da injustiça simbólica e emocional imposta à personagem.

O uso do verbo *matar*, no trecho a ser apresentado a seguir, aparece de forma fria, desdenhosa e minimizante, carregado de uma insensibilidade brutal. Marcelo não apenas menciona uma tentativa de suicídio de Verônica, um evento altamente delicado e traumático, como o faz sem empatia, perguntando de maneira retórica: “Que diferença faz se você um dia tentou se matar ou não?” (Castro, 2022, p.33).

Essa fala rompe completamente com qualquer expectativa de acolhimento ou escuta e, ao invés disso, deslegitima a dor psicológica da personagem, tratando um episódio grave como algo irrelevante. Ao empregar o verbo matar dessa maneira, Marcelo ativa no público um forte apelo ao *pathos*, gerando indignação, angústia e compaixão. O desprezo com que ele reduz uma tentativa de suicídio a um dado sem importância instiga uma resposta emocional imediata, principalmente em espectadores ou leitores que reconhecem o peso do sofrimento mental ou já experienciaram situações semelhantes.



Retórica das emoções: a patemização na denúncia da violência contra a mulher em À flor da pele

Em uma cena posterior, o termo *fossa* é usado por Verônica para expressar seu estado de tristeza e desânimo, enquanto Marcelo o ressignifica de forma pejorativa, dizendo que ela é "a fossa personificada". Essa resposta atua como uma forma de desqualificação afetiva, transformando o sofrimento dela em traço essencial da sua identidade, o que reforça estereótipos de fragilidade associados às mulheres.

VERÔNICA: Não li porque estava na fossa. Meu pai me encheu o saco hoje. Uma pessoa de saco cheio não lê, não ensaia, não escreve, não faz revolução, não trepa, não...

MARCELO: Se você for esperar sair da fossa pra fazer alguma coisa, está frita. Você é a fossa personificada (Castro, 2022, p. 50).

O uso de "fossa" nesse contexto revela um exemplo de violência simbólica, onde o sofrimento feminino é naturalizado e ironizado. Além disso, a fala de Verônica intensifica a dimensão do bloqueio emocional e social, funcionando como uma metáfora para a paralisia política e existencial.

Assim, a expressão em questão carrega uma função dramatúrgica importante: evidencia as tensões entre legitimar ou deslegitimar a dor, criando uma cena de forte impacto emocional e crítico.

VERÔNICA: (Rindo) Está na exploração do operariado... Na formação do capital. Eu odeio no meu pai justamente o capitalista que ele é.

[...]

MARCELO: (Como se descobrisse uma pista) Você odeia o teu pai. Não o capitalismo! (Sorri, complacente) Você tem rancores, não ideologias... Você tem mágoas... e não consciência... (Castro, 2022, p.54)

No trecho anterior, as falas de Verônica e Marcelo revelam um conflito central da juventude intelectual durante a ditadura militar: o embate entre emoções pessoais e engajamento ideológico. Quando Verônica expressa ódio ao pai como representante do capitalismo, ela conecta uma vivência afetiva íntima a uma crítica estrutural ao sistema opressor. Esse entrelaçamento reforça a *patemização* do discurso, pois a autora mobiliza o *pathos* para mostrar como a resistência política também nasce da dor e do afeto, não apenas da racionalidade militante.

Marcelo, por sua vez, tenta dissociar a emoção da ideologia, afirmando que Verônica possui "rancores" e "mágoas", mas não uma verdadeira "consciência". Esse



movimento retórico ecoa um contexto em que as expressões emocionais femininas eram frequentemente desvalorizadas ou tratadas como irracionais, reforçando padrões patriarcais de silenciamento. No âmbito da retórica de *pathos*, tal negação revela uma tentativa de desativar o potencial político das emoções, reduzindo-as a questões individuais e privadas.

A cena, portanto, funciona como uma crítica *metateatral*⁸ à própria divisão entre esfera íntima e esfera pública, tão marcada no período da repressão. A dramaturgia de Consuelo de Castro aposta justamente na força das emoções como motor de resistência e denúncia, transformando o sofrimento e a mágoa em dispositivos *patêmicos* capazes de mobilizar o espectador e expor as contradições do regime e da cultura patriarcal. Assim, a peça reforça a ideia de que não há separação entre o emocional e o político, mas sim uma tensão produtiva entre ambos.

Em seu ato final, através de uma poética metáfora, a autora mobiliza de modo intenso a retórica de *pathos*, utilizando todos os recursos sensoriais e simbólicos disponíveis para potencializar a carga emocional do desfecho.

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 tomou insuportável. Eu gostaria de partilhar da tarefa deste incêndio. (Olha o punhal) Mas há um espião em mim que não consente que eu viva. (Levanta o punhal e lentamente crava-o no peito. Geme agoniadamente. Marcelo ainda de costas, pensando que é sua dica para o monólogo do Hamlet, começa lentamente. Ela morre, lentamente) (Castro, 2022, p.87).

A fala de Verônica, marcada por imagens como “um lixo por se incendiar” e “o espião em mim que não consente que eu viva”, configura uma metáfora poderosa da autodestruição, ao mesmo tempo em que denuncia a violência internalizada e a opressão sistêmica que a personagem não consegue superar. A escolha de cravar o punhal no próprio peito, realizada “lentamente”, amplia a tensão dramática e o impacto afetivo, conduzindo o público a uma experiência visceral de dor, impotência e reflexão.

⁸ “Na arte teatral, esse processo se configura sob o conceito de metateatro, e significa, com efeito, uma abertura dramática ao discurso crítico e filosófico sobre os bastidores da criação, explorando recursos que promovam os sentidos de ruptura da ilusão teatral e uma tomada de autoconsciência da condição dramática” (Vieira, 2015, p. 57).



Retórica das emoções: a patemização na denúncia da violência contra a mulher em À flor da pele

Consuelo de Castro constrói esse momento final como um ápice *patêmico*, em que o sofrimento de Verônica transcende o plano individual e atinge um estatuto simbólico coletivo: a mulher como corpo vulnerável e violentado, vítima de um sistema opressor que reprime tanto a sua ação quanto a sua subjetividade. O punhal não é apenas um instrumento de morte, mas uma metonímia da resistência e, ao mesmo tempo, da capitulação diante de uma violência que não oferece saídas. Esse movimento, intensificado pelo léxico denso e pelas pausas cênicas, gera no espectador não apenas compaixão, mas um sentimento de incômodo e indignação, mobilizando afetos que, conforme Charaudeau (2007), são social e culturalmente construídos.

O efeito *patêmico* é ainda ampliado pela ironia trágica da cena: enquanto Verônica agoniza, Marcelo permanece alheio, acreditando que se trata de uma deixa teatral para o monólogo de Hamlet. Essa sobreposição entre arte e vida, ficção e realidade, cria uma camada *metadiscursiva*⁹ que reforça a crítica social da obra e acentua sua potência emocional. Consuelo, ao narrar lenta e metodicamente a morte de sua personagem, atinge a máxima eficácia retórica: não apenas emociona, mas convoca o público a refletir quanto ao caráter destrutivo das opressões históricas e culturais que se abatem sobre as mulheres, especialmente no contexto da repressão política da ditadura militar brasileira.

A peça, desta maneira, apresenta uma variação tonal estratégica que potencializa o uso do *pathos* como instrumento de denúncia e resistência. Conforme destaca Lima (2011), a construção das paixões deve articular-se à lógica argumentativa e à imagem do enunciador, o que ocorre de forma exemplar na peça. Desde a cena inicial, marcada por um tom melancólico e lírico, com Verônica vestida de Ofélia e cantando de maneira alucinada, a obra já convida o espectador à identificação com a dor e à reflexão no que se refere ao sofrimento feminino.

Ao longo da trama, o tom evolui para a ironia e a provocação, quando Verônica enfrenta Marcelo com sarcasmo, desafiando a moral tradicional e expondo o caráter

⁹ “Hyland e Tse (2004, p.157), retomam a definição dada por Hyland (2000, p.109) e afirmam que ‘o metadiscorso é definido como elementos linguísticos que são usados para organizar um discurso ou que indicam a postura do escritor em relação tanto ao seu conteúdo quanto ao seu leitor’” (Silva, 2017, p. 43).



Rita Santos & Geordan Oliveira

opressor de suas atitudes. Tal oscilação, conforme Lima (2011), molda a recepção e influencia a reação do público, promovendo empatia e desconforto.

Em momentos de maior tensão, o tom se torna áspero e agressivo, especialmente quando Marcelo tenta coagi-la a mentir, instaurando uma atmosfera de opressão. Através de cenas carregadas de emoção e vocabulário evocativo, a autora ativa o *pathos* como meio de gerar desconforto, empatia e reflexão.

O desfecho se dá em um tom trágico e performático, com Verônica encenando sua própria destruição, representando, como aponta Charaudeau (2007), a semântica da opressão não como mera descrição, mas como ferramenta linguística de impacto emocional. O silêncio e a imagem final funcionam como síntese do apelo emocional e político da peça.

Desse modo, as variações de tom; da melancolia à ironia, da agressividade ao trágico, configuram a expressividade *patêmica* da obra, transformando a dor individual em denúncia simbólica e coletiva, numa articulação consciente e ética do *pathos*, conforme defende Nascimento (2015), como elemento fundamental da retórica dramática.

7. Considerações finais

A análise da peça *À flor da pele* evidencia, de maneira contundente, a centralidade e a eficácia da retórica de *pathos* como elemento estruturante do discurso dramatúrgico, não apenas enquanto instrumento de persuasão, mas sobretudo como mecanismo de denúncia social e de resistência política. Consuelo de Castro mobiliza estrategicamente recursos *patêmicos*, léxico carregado de emotividade, metáforas incisivas e situações-limite, para construir uma engrenagem discursiva que transcende o âmbito individual, transformando o sofrimento feminino em metonímia de uma estrutura opressiva mais ampla, vinculada tanto à violência de gênero quanto à repressão política da ditadura militar brasileira.

A dramaturgia da autora, ao articular emoções como indignação, desconforto, empatia e revolta, propõe ao público uma experiência estética que rompe com a função tradicional do entretenimento, instaurando, no espaço cênico, um território de contestação e conscientização crítica. Conforme a concepção aristotélica de *pathos*,



Retórica das emoções: a patemização na denúncia da violência contra a mulher em À flor da pele

recuperada por Lima (2011) e Nascimento (2015), e aprofundada por Charaudeau (2007; 2011), a emoção, enquanto construção social e discursiva, opera aqui como estratégia ética e política, conferindo à peça uma potência transformadora que convoca o espectador a assumir um posicionamento ativo frente às estruturas de opressão.

Além de reafirmar a relevância da dimensão emocional na análise dramatúrgica, esta pesquisa amplia o campo das investigações interdisciplinares acerca das relações entre linguagem, estética e política. No domínio da teoria literária e da análise do discurso, oferece subsídios teóricos e metodológicos para compreender como as emoções são sistematicamente construídas e manipuladas na cena teatral como forma de resistência simbólica. No campo da psicologia, contribui para a compreensão dos mecanismos de internalização e exteriorização das emoções em contextos de opressão, como o da violência de gênero. Na área da educação, aponta caminhos para a utilização de textos dramatúrgicos como dispositivos formativos que promovem o desenvolvimento da empatia, da consciência crítica e do engajamento social.

Do mesmo modo, nos estudos de gênero, esta análise oferece uma perspectiva valiosa para a investigação das representações da mulher na dramaturgia, especialmente quanto à articulação entre sofrimento, resistência e denúncia. Ao evidenciar como o discurso *patêmico* constrói e potencializa tais representações, a pesquisa reafirma o teatro como espaço privilegiado para a problematização das violências simbólicas e estruturais que atravessam o corpo e a subjetividade femininas.

Por fim, esta reflexão também oferece importantes contribuições ao campo das artes cênicas, orientando processos criativos que visam explorar, de modo consciente e crítico, a dimensão emocional enquanto ferramenta estética e política. A peça *À flor da pele*, assim, não apenas testemunha um momento histórico de repressão e resistência, mas permanece como exemplar dramatúrgico que desafia o público a confrontar as permanências e atualizações das violências de gênero e das opressões sociais, reafirmando o papel do teatro como *locus* de denúncia, memória e transformação.

Referências



- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; CARVALHO, Ana Maria de Bulhões Edelweiss. A mulher e o teatro brasileiro do século XX. São Paulo: **Hucitec Editora**, 2008.
- BARROS, Alcides João de. A situação social da mulher no teatro de Consuelo de Castro e Leilah Assunção. **Latin American Theatre Review**, p. 13–20, 1976.
- CASTRO, Consuelo de. *À flor da pele*. Circulararte, 2022. Disponível em: https://circulararte.com.br/wp-content/uploads/2022/12/%C3%80-flor-da-pele_Consuelo-de-Castro.pdf. Acesso em: 10 maio 2025.
- CASTRO, Consuelo de. **Entrevista com a dramaturga Consuelo de Castro**. Entrevistadores: Luis Francisco Carvalho Filho; Daisy Perelmutter. [17 ago. 2006]. Projeto de Memória Oral da Biblioteca Mário de Andrade. Disponível em: https://capital.sp.gov.br/web/cultura/w/bma/memoria_oral/7078. Acesso em: 10 maio 2025.
- CHARAUDEAU, Patrick. Las emociones como efectos de discurso. *Revista Versión*, n. 26, p. 97–118, 2011. **La experiencia emocional y sus razones**. UAM, México.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Pathos* e discurso político. In: MACHADO, D. E.; MENEZES, W.; MENDES, E. (org.). **As emoções no discurso**. v. 1. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.
- FONTA, Sérgio. Dramaturgia brasileira: olhares femininos em palcos masculinos. In: **Seminário Vozes femininas da literatura brasileira do PEN Clube do Brasil**, 2001, Rio de Janeiro.
- LIMA, Marcos Aurélio de. **A retórica em Aristóteles: da orientação das paixões ao aprimoramento da eupraxia**. Natal: IFRN, 2011. 140 p. ISBN 978-85-8161-006-.
- MAGALDI, Sábato. *À flor da pele*. O Estado de S. Paulo, 27 out. 1969.
- MIRANDA, Cássia Ferreira. **A repressão e seu impacto em dramaturgias femininas: análise dos processos de censura de obras de Consuelo de Castro e Leilah Assunção**. 2019. 254 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.
- MORENO, Fernanda da Silva. **Consuelo de Castro e a representação do feminino em sua dramaturgia**. 2013. 113 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- MSHVENIERADZE, Tamar. *Logos, Ethos and Pathos* in Political Discourse. **Theory and Practice in Language Studies**, v. 3, n. 11, p. 1939-1945, nov. 2013. DOI: 10.4304/tpls.3.11.1939-1945.
- NASCIMENTO, Joelson Santos. A relação entre lógica, *páthos* e *éthos* na Arte Retórica de Aristóteles. **Anais de Filosofia Clássica**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 39–60, 2015. ISSN 1982-5323.
- SILVA, Adriana. Metadiscursos na perspectiva de Hyland: definições, modelos de categorização e possíveis contribuições. **Letras**, Santa Maria, v. 27, n. 54, p. 41-67, jan./jun. 2017.
- VIEIRA, Lucila. **A encenabilidade do teatro quinhentista português no século XXI: diálogos entre dois tempos**. 2015. 165 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2015.
- VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher**. São Paulo: Perspectiva, 1992.



Retórica das emoções: a patemização na denúncia da violência contra a mulher em À flor da pele

Recebido em: 03/06/2025

Aceito em: 11/09/2025