

A cena e a narrativa como espaços de resistência em *A prova de fogo*, de Consuelo de Castro e *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles

The Stage and the Narrative as Spaces of Resistance in A Prova de Fogo by Consuelo de Castro and As Meninas by Lygia Fagundes Telles

Lisa Galvão Elisei

Universidade Federal de Minas Gerais

(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

lisaagalvao@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-5175-3520>

Resumo: Objetiva-se realizar uma análise comparada entre a peça teatral *A prova de fogo* (1968), de Consuelo de Castro, e o romance *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, considerando, principalmente, os aspectos de política e resistência diante do endurecimento do regime na Ditadura Militar brasileira (1964-1985), além das especificidades de gênero no mesmo período. As obras, apesar de serem de gêneros distintos, aproximam-se em outros pontos, como: a narrativa intimista, o protagonismo feminino, a ficção como resistência política e os temas considerados contrários a uma visão conservadora de mundo. Ambas as produções trabalham com os aspectos da macro e da micropolítica, permitindo uma visão mais ampla e complexa do que aquela oferecida pela História Oficial que, muitas vezes, ignora vozes menos favorecidas, como as das mulheres. Para essa análise, utilizam-se, principalmente, os estudos de teóricos como Michelle Perrot, Jeanne Marie Gagnebin, Daniel Aarão Reis e Margareth Rago.

Palavras-chave: teatro; literatura; lygia fagundes telles; consuelo de castro.

Abstract: This paper aims to conduct a comparative analysis of the play *A Prova de Fogo* (1968), by Consuelo de Castro, and the novel *As Meninas* (1973), by Lygia Fagundes Telles, with a primary focus on politics and resistance in the context of the intensification of the Brazilian Military Dictatorship (1964–1985). Despite belonging to different artistic genres, the works share



several key features, including an intimate narrative style, female protagonism, fiction as a form of political resistance, and the gender-specific challenges faced by their protagonists. Both texts engage with dimensions of macro- and micropolitics, offering a more complex and more nuanced perspective than that provided by Official History, which often marginalizes less privileged voices, particularly those of women. This analysis is grounded mainly in the theoretical contributions of scholars such as Michelle Perrot, Jeanne Marie Gagnebin, Daniel Aarão Reis, and Margareth Rago.

Keywords: theatre; literature; lygia fagundes telles; consuelo de castro.

Diversas formas de arte, como os romances, as peças teatrais, a poesia e o cinema podem surgir como vozes incômodas e oportunidades genuínas para se (re)descobrir a história. De modo geral, a arte pode funcionar como uma espécie de termômetro para os acontecimentos políticos e sociais de um país. Durante a Ditadura Militar brasileira, que se iniciou com o Golpe de 1964 e perdurou até 1985 com a redemocratização, a produção artística, especialmente de cunho político, representou muitas facetas deste período, funcionando, muitas vezes, como denúncia ou “rastros” (Didi-Huberman, 2013). Com frequentes representações na música, no teatro, na literatura e nas artes plásticas, os 21 anos de autoritarismo brasileiro foram muitas vezes analisados e criticados. Ainda assim, o tema não se esgota, renovando-se continuamente na contemporaneidade.

Apesar da distância temporal – hoje, mais de quatro décadas já nos separam do final desse regime – é inegável que a sociedade brasileira ainda não pôde superar completamente a Ditadura. Seja por falta de inscrição, isto é, ausência de reconhecimento do que aconteceu no período, ou por uma espécie de amnésia forçada,¹ o regime militar ainda toca lugares sensíveis. E traz, para os sobreviventes ou para os herdeiros dessa sobrevivência, a ideia de um “passado que não passa” (Seligmann-Silva, 2008), uma dificuldade de superação relacionada à ausência de enfrentamento dos traumas. Segundo o pesquisador Márcio Seligmann-Silva (2008), diante de experiências de brutalidade ou desumanização, as vítimas dessas situações podem experimentar vários tipos de reações ao trauma, sendo uma das mais comuns a impossibilidade de narrá-lo. Essa inviabilização da narração acontece, dentre outros motivos, devido ao trauma tornar proporções tão desumanas que impedem que o sujeito acesse o “simbólico” – espaço no qual também se encontra a linguagem e a capacidade de narração, segundo Jeanne Marie Gagnebin:

¹ Aqui, me refiro a Lei da Anistia: Nº 6.683 de 28 ago. 1979, ainda vigente, que impediu o julgamento e a condenação de dezenas de crimes entre 1964 e 1985.

Nesse diagnóstico, Benjamin reúne reflexões oriundas de duas proveniências: uma reflexão sobre o desenvolvimento das forças produtivas e da técnica (em particular sua aceleração a serviço da organização capitalista da sociedade) e uma reflexão convergente sobre a memória traumática, sobre a experiência do choque (conceito-chave das análises benjaminianas da lírica de Baudelaire), portanto, sobre a impossibilidade, para a linguagem cotidiana e para a narração tradicional, de assimilar o choque, o trauma, diz Freud na mesma época, porque este, por definição, fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem. (2006, p. 51)

O trauma, portanto, não pode ser transmitido por meio da linguagem comum, do cotidiano. Ao mesmo tempo, também cria uma necessidade quase imperativa de contar o que aconteceu – criando, dessa maneira, uma dualidade contraditória que, apesar disso, é essencial para a superação de eventos de desumanização, como a perseguição de opositores em regimes de exceção, como a Ditadura Militar. Para a historiadora Beatriz Sarlo, “Não há narração sem experiência, mas também não há experiência sem narração: a linguagem liberta o que há de mudo na experiência, redime-a de sua imediatez e a converte no comunicável, ou seja, no que é comum.” (Sarlo, 2021, p. 19, tradução própria).²

Diante desses aspectos, a arte assume um papel imprescindível na cura e na superação desses momentos – ou pelo menos representa uma tentativa de fazê-lo. Ao ficcionalizar momentos de grande opressão ou testemunhos de situações degradantes, o cinema, a literatura e o teatro abrem espaço para que o testemunho do trauma seja viabilizado, ou possível, mesmo diante da impossibilidade da vítima de realizá-lo.

Mesmo com essa dificuldade de inscrição, muitas obras de arte exploram a questão do trauma da Ditadura Militar no Brasil, bem como a dificuldade de superação desse período. Alguns exemplos dessa temática aparecem em produções cinematográficas contemporâneas, como nos filmes *O agente secreto* (2025) e *Ainda estou aqui* (2024); em produções literárias, como nos romances *Depois de tudo tem uma vírgula* (2021) de Elizabeth Cardoso e *Humanos exemplares* (2022) de Juliana Leite; também em peças teatrais, como *Milagre no Brasil* (2024) de Pedro Barroso e *Dora* (2024) de Sara Antunes. Essas ficcionalizações dos crimes cometidos na Ditadura permitem o testemunho daqueles que de fato a viveram – mesmo que falemos aqui de autenticidade, e não de uma verdade propriamente dita, nos termos da pesquisadora Aleida Assman (2011): “não fala-se em verdade, mas em autenticidade” (2011, p. 267).

Diante da evidente necessidade de interpretação desse passado, julgo também ser relevante voltar nosso olhar para obras escritas nos momentos de maior força do regime, e observar como essas obras resistiram em seus momentos de publicação, e hoje funcionam como arte e como documento de memória desses períodos. Dessa forma, no presente artigo, busco analisar as interligações entre duas produções artísticas de formatos distintos: o romance *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles,³ e a peça teatral *A prova de fogo* (1968),

² “No hay narración sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez y la convierte en lo comunicable, es decir lo común.”

³ Lygia Fagundes Telles (1918-2022) foi uma das mais destacadas autoras brasileiras, conhecida por seus romances, contos, livros infantis e toda uma extensíssima obra, com títulos como: *Verão no aquário* (1964), *Seminário dos ratos* (1998) e *As horas nuas* (1989). Lygia Fagundes Telles ousou ao escrever sobre temas polêmicos e ficcionalizar diversos momentos da história do país. Ganhou inúmeros prêmios literários e ocupou a 16ª cadeira da Academia Brasileira de Letras.

de Consuelo de Castro,⁴ analisando aproximações e distanciamentos entre elas, além de reiterar a importância dessas autoras ainda hoje. As obras se conectam em muitos pontos e a comparação entre elas permite uma visão mais ampla e menos usual do período político em que foram realizadas. A escrita das autoras une a descrição e denúncia política com a ficcionalização da vida íntima que, apesar de menos documental, abre espaço para interpretações que podem escapar a uma noção mais tradicional de História.

Nesse sentido, obras como essas permitem uma abertura de tempo na qual é possível encontrar a resistência ao autoritarismo, ao mesmo tempo em que isso esbarra em aspectos do cotidiano, em especial, na vivência das mulheres em períodos de exceção. Ambas as obras elegem personagens femininas que lidam direta ou indiretamente com a perseguição, mas também com as especificidades do feminino nesses momentos. As violências reservadas para as mulheres, as submissões de gênero e os machismos que não vêm apenas de um lugar político, mas de toda uma sociedade que restringe a liberdade e a autonomia das mulheres.

Além disso, as obras se aproximam por uma questão temporal: Lygia Fagundes Telles e Consuelo de Castro escrevem em um momento de muito fervor político. Naturalmente, em todos os anos de Ditadura, houve momentos de maior enfraquecimento e de fortalecimento do regime. O governo, iniciado em 1964, prosseguiu em uma escalada de autoritarismo que chegou ao seu ponto máximo no ano de 1968. Nesse ano emblemático e marcado pela barbárie, mas também pela resistência, a produção artística não falhou em representar a contradição em que o país se encontrava principalmente nos âmbitos político e moral.

Em 1968, foi implantado o AI-5 ato institucional que fortaleceu e regulamentou a significativa perseguição, repressão e censura que foram impostas a grupos de oposição ao governo – como os movimentos operários e estudantis – e às minorias sociais. Essa opressão não era apenas política, mas também social e moral, uma vez que a ditadura militar buscava seguir e reforçar um padrão moral cristão e conservador. Essa moralização, apesar de ter sido muito valorizada no período, não é criada pelo regime militar, mas vem de uma longa tradição no Brasil. Como aponta o historiador Daniel Aarão Reis:

[...] Costa e Silva relançou a dinâmica do arbítrio, decretando, em 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional nº 5 (AI-5), fechando os parlamentos por tempo indeterminado, recobrando amplos poderes discricionários e restaurando, de modo inaudito, o estado de exceção, a ditadura.

Um golpe dentro do golpe.

A ditadura sem disfarces, escancarada. [...]

No estado de exceção determinado pelo AI-5, com as margens de liberdade e de críticas políticas reduzidas a zero, era como se estivessem realizando as previsões catastróficas da utopia do impasse. (2014, p. 73-74)

Apesar do endurecimento do moralismo ao qual o Brasil e outros países da América Latina vinham sendo submetidos devido às ideologias das ditaduras militares, era visível o movimento contrário que se fortalecia em outros espaços, em especial da Europa e dos Estados Unidos. Movimentos como o Maio de 68, a contracultura, o movimento hippie, a

⁴ Consuelo de Castro (1946-2016) foi uma dramaturga brasileira, conhecida por suas peças: *À flor da pele* (1969), *Caminho de Volta* (1975) e *Último capítulo* (1976). Sua primeira produção, *A prova de fogo*, foi publicada quando ela tinha apenas 22 anos e era participante ativa do movimento estudantil na Universidade de São Paulo (USP), onde cursava Ciências Sociais. Consuelo de Castro recebeu diversos prêmios por sua produção como dramaturga.

segunda e terceira onda do feminismo e diversos outros protestos subverteram o ideal de comportamentos não apenas mostrando, mas também propondo, uma nova forma de construir e viver o mundo.

A força destes ideais revolucionários não poderiam ser totalmente contidos pela censura. Dessa forma, naturalmente os novos costumes chegaram ao Brasil, ainda que de forma escassa e discreta, afinal, a vigilância ditatorial não permitia a livre circulação de ideias que fossem contrárias à “moral e costumes” propostos pelo governo militar como corretos e desejáveis. Ainda assim, temas como a liberdade sexual e de gênero, a homossexualidade, o uso de drogas, a pílula anticoncepcional e o aborto já eram discutidos e vividos por parte da população, mesmo antes do Golpe de 64 e, portanto, continuaram a circular em determinados espaços, como aponta a historiadora Adrianna Setemy:

No Brasil, mesmo estando sob a vigência de um Estado autoritário, experimentaram-se as novas tendências comportamentais vindas do exterior, sobretudo das capitais da contracultura (Londres, Nova York) destacando-se os novos padrões de comportamento da juventude, o clima de relaxamento sexual, a experimentação sensorial do corpo, a “revolta lírica” dos hippies, o cinema de Godard, a música dos Beatles, as canções de Bob Dylan e Janis Joplin e a crise na relação entre os gêneros e as gerações. Falar, cantar, ousar na maneira de se vestir e de se comportar se tornaram armas no combate à ordem estabelecida ao mesmo tempo em que se tornavam alvo de perseguição daqueles que associavam qualquer forma de contestação à ordem estabelecida como ameaça subversiva. (2018, p. 179)

Foi também parcialmente por causa desses movimentos (que se fortaleceram nos anos 60, mas cujas raízes teóricas e ideológicas são anteriores) que o país, antes do golpe, vivia uma espécie de *frisson*, um aceleração de ideias e opiniões que pareciam caminhar para uma revolução de comportamentos e modos de vida, como vinha acontecendo em outros países. Diante dessa expectativa de mudança, a arte também produziu obras que exaltavam essa possibilidade, dando espaço para a experimentação e para a liberdade.

Exemplos desse movimento podem ser recuperados na literatura, com a publicação de obras altamente experimentais, como a poesia concreta de Augusto de Campos e Décio Pignatari, ou a prosa inovadora de João Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* (1956). Euforia que também aparece fortemente no teatro,⁵ através do surgimento do Teatro Arena, grupo altamente engajado, e com a produção e apresentação de obras que exploravam temas como a luta de classes, em *Eles não usam black-tie* (1958) de Francesco Guarnieri, e a psicose e a loucura, como em *Vestido de Noiva* (1943) de Nelson Rodrigues. No entanto, esse momento foi fortemente suprimido pela cisão de um Golpe de Estado, em que a empolgação deu lugar a um período de desesperança,⁶ mas que, em alguns casos, se tornou também um período

⁵ O teatro foi uma das formas de arte mais censuradas e suprimidas pela ditadura, sendo que os principais grupos de teatro foram literalmente fechados no dia seguinte ao golpe. A perseguição era intensa e, mais de uma vez, atores e grupos teatrais chegaram a ser até mesmo agredidos, como é o caso do elenco da peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, acometido pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), em 1968. Isso porque, em momentos de repressão, essa força do teatro mantém-se e o palco torna-se um dos instrumentos de resistência, uma vez que os espaços cênicos são um ambiente em que há a oportunidade – e possibilidade – de transgressão.

⁶ O choque diante do golpe foi especialmente forte para o teatro. Podemos observar os efeitos dessa interrupção de perspectiva nas peças *A mão na luva* (1966) e *Moço em estado de sítio* (1965), ambas de Oduvaldo Vianna Filho.

de grande resistência e tenacidade. Nesse contexto de contraste e choque de ideias, muitas obras foram escritas e publicadas, e não raro censuradas pela ditadura. No caso das obras selecionadas para essa análise, podemos observar como o autoritarismo foi representado e recebido de diferentes maneiras nas manifestações artísticas, como veremos em seguida.

Diante disso, parto para a comparação entre a peça de teatro *A prova de fogo* (1968), da dramaturga Consuelo de Castro, e o romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles (1973). A escolha pelas obras que, apesar de pertencerem a gêneros diferentes, se deu pelo encontro de algumas semelhanças evidentes, como a escolha de temas delicados como o aborto, a liberdade sexual e a politização de estudantes. É interessante também pontuar a especificidade da escrita de mulheres em ambas as obras: tanto Lygia Fagundes Telles quanto Consuelo de Castro unem o relato testemunhal de grandes eventos políticos com situações cotidianas e tipicamente experienciadas por mulheres. As personagens da peça e do romance se alternam em situações que perpassam desde questionamentos existenciais individuais, até ações políticas diretas e concretas.

Essa união de temáticas, que vai do pessoal e íntimo ao coletivo e público, se relaciona com uma nova forma de escrever a História. Para a pesquisadora Michelle Perrot, escrever a história das mulheres – e de outros “excluídos da história” foi um processo tardio, já que a História oficial não considerava as mulheres como sujeitos ativamente transformadores da sociedade. No entanto, com o surgimento da Nova História, no início do século XX, esses sujeitos, antes silenciados, começam a aparecer mais fortemente, na chamada “história vista de baixo” (Perrot, 2006).

Diante dessa mudança de paradigma, temas antes considerados irrelevantes começaram a ser considerados para a construção e reconstrução de períodos históricos. Diante disso, podemos considerar que obras de arte que ficcionalizam não só os eventos políticos mais marcantes, mas também situações do cotidiano, contribuem ativamente para construir testemunhos autênticos e verossímeis de situações de desumanização, especialmente aquelas ocorridas em períodos de exceção. Além disso, obras que priorizam temas e abordagens intimistas também permitem observar como traumas e acontecimentos privados atravessam e são atravessados por acontecimentos públicos de grande porte.

As narrativas profundas de Lygia Fagundes Telles e Consuelo de Castro mesclam os eventos totalizantes e públicos – a perseguição, a prisão, a perda da ocupação – com os eventos íntimos que tornam específicas as questões de gênero na vida das personagens, como os abortos e os relacionamentos conturbados. Segundo a historiadora Margareth Rago, esse processo é essencial para a construção de uma História que valorize as vivências femininas:

As mulheres reivindicam a construção de uma nova linguagem, que revele a marca específica do olhar e da experiência cultural e historicamente constituída de si mesmas. Mais do que a inclusão das mulheres no discurso histórico, trata-se, então, de encontrar as categorias adequadas para conhecer os mundos femininos, para falar das práticas das mulheres no passado e no presente e para propor novas possíveis interpretações inimagináveis na ótica masculina. (Rago, 1998, p. 92)

Ademais, a forte presença de personagens femininas em diversas representações – alienadas, moralistas ou militantes – não reduz a participação dessas mulheres como sujeitos cristalizados em um papel determinado, mas como personagens complexas. Por fim, não

podemos deixar de reconhecer os efeitos externos, isto é, a recepção das obras que, por si só, configuram um aspecto de oposição política e moral e de resistência por meio da arte.

A peça de teatro *A prova de fogo* de Consuelo de Castro, é uma produção dividida em três atos ou quadros, em que um grupo de jovens universitários, membros do movimento estudantil, encontram-se em uma ocupação na faculdade de filosofia da USP, em São Paulo. A peça é fortemente marcada pelos diálogos constantes. As rubricas, por sua vez, servem para entonar e demonstrar gestos, mas, na maioria das vezes, são acompanhadas de falas. O cenário conta com quatro andares do prédio, e demonstra uma atmosfera de caos absoluto; além de muitos elementos panfletários, afinal, toda a peça passa-se durante a ocupação do grupo de estudantes.

O primeiro quadro da peça centra-se em uma série de diálogos, diálogos os quais se organizam em torno de temas políticos e decisões concretas, que precisam ser tomadas em breve. O ambiente é uma assembleia, em que o líder, Zé Freitas, discursa em favor do abandono da ocupação, pois a ameaça da invasão policial era iminente. Zé Freitas tem seus ideais apoiados pelos personagens Fredi e Rosa, um casal burguês que, no contexto da obra, não se interessa efetivamente pelas questões ideológicas ali propostas e parecem estar alocados em um espaço de alienação. O restante da assembleia, liderados pelos jovens Júlia e Cebolinha, são contrários à entrega e defendem a resistência para impedir a tomada do prédio das humanidades, o único que permanece resistindo:

ZÉ: – Colegas: Peço que mantenham a calma. Tentem não embananar. (*Tumulto*)
Temos de decidir já, o que vamos fazer. Torno a repetir, a polícia nos deu um prazo de três dias para evacuar a faculdade. Isso sob pena de repreensão... violenta... (*Tumulto*). (*Ele bate na mesa*). Ou nós evacuamos a ocupação, ou eles nos massacram.
MÁRIO: – Um aparte, colega.
ZÉ: – A mesa não permite apartes.
FERNANDO: – Quem a mesa pensa que é?
MÁRIO: – Isso é ditadura do colega Freitas! (Castro, 2001, p. 8)

Já no segundo quadro, a peça toma uma perspectiva mais intimista, e podemos acompanhar como os temas políticos e as discordâncias do primeiro quadro são, em menor ou maior instância, influenciadas pelas relações interpessoais das personagens. Julia, Rosa e Zé Freitas, adversários de opinião na assembleia, também se envolvem em um triângulo amoroso em que Júlia está grávida, mas Zé (o pai da criança) não deseja apoiá-la na manutenção da gravidez. O posicionamento de Zé é fortalecido pelo interesse na colega Rosa que, por sua vez, está noiva de Fredi.

Essas questões pessoais, e fortemente emocionais, da trama dividem espaço com as questões políticas, em especial quando o movimento destitui Zé Freitas da liderança e prepara-se para uma passeada. Essa atitude, no entanto, é violentamente contida pela polícia, e resulta na prisão e tortura de Julia, e na morte da personagem Luís. No último quadro, após o momento de maior tensão da peça, retorna à faculdade, prestes a ser invadida, e, dentre as discussões de nível pessoal e político, ocorrem mais repressões que culminam em violências e mortes. A peça, apesar de claramente oposicionista, traz também uma noção interessante de vários aspectos da oposição, que não aparece como puramente heroica, mas também amplamente sujeita a falhas morais e nas táticas de oposição.

Já o romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles é uma obra também ambientada em São Paulo, porém, em um pensionato de freiras onde vivem três amigas: Lia, Lorena e Ana Clara. A narrativa se constrói através do fluxo de consciência que passa pela narração de cada uma das três, sem demarcações óbvias de narrativa. Lia é uma militante da oposição da ditadura, estando sempre envolvida com os atos do movimento e, por isso, atrasada no curso de Ciências Sociais. No momento da narrativa, vive grande apreensão devido à prisão do namorado Miguel, companheiro de luta, mas com quem também deseja viver um amor tipicamente romântico, o que a faz entrar em contradição dentro de suas próprias ideias: “— Pegar em carabina, pode. Casar, *verboten*. É isso?” (Telles, 1973, p. 116).

Lorena é uma jovem burguesa, que, sem grandes preocupações financeiras ou intelectuais, cursa psicologia, mas sem muita paixão pelo curso ou expectativa de atuação na área. Ocupa os dias em preocupações existenciais relativas à sua sexualidade, lembranças do passado familiar conturbado e os problemas das amigas, a quem serve de confidente e socorro financeiro. Por fim, temos a confusa narrativa de Ana Clara, personagem que vive em delírio, devido ao abuso de álcool e drogas, mas também por causa dos traumas que carrega desde a infância, por ter sofrido recorrentes abusos sexuais.

A narrativa de Ana é marcante e evidente devido seu constante desatino. A personagem demonstra alienação política, e preocupa-se muito com a aparência, o total oposto de Lia, que, mergulhada em discursos feministas radicais, acredita que as preocupações das amigas são fúteis e desnecessárias. No fim dos três dias de narração, em que a faculdade das jovens estava em greve, Lia parte em exílio para a Argélia, esperando encontrar o namorado. Lorena retorna – ou pretende retornar – à casa da mãe, e Ana Clara morre de overdose no quatinho do pensionato. Cada uma das meninas que têm seu destino transformado naqueles três dias aparentemente comuns representa um tipo diferente de jovens durante a ditadura: a militante, a burguesa e a alienada.

Diante dessa breve apresentação, podemos observar que as obras *A prova de fogo* e *As meninas* tem uma série de momentos de aproximação: ambas as produções ambientam-se no período entre 1968 e 1970,⁷ na cidade de São Paulo, são ligadas ao ambiente universitário e ao movimento estudantil e possuem, simultaneamente, figuras representativas da burguesia (Fred e Rosa em *A prova de fogo*; Lorena em *As meninas*) e da oposição ao governo (quase todos os personagens da peça de Consuelo de Castro; e Lia, no romance de Lygia Fagundes Telles).

Tratam, também, de temas políticos como a tortura e a perseguição de estudantes na ditadura, incluindo descrições ou representações gráficas dos eventos de desumanização aos quais opositores foram submetidos. Um outro aspecto notável de aproximação, é o tempo da narração – tanto a narrativa de *As meninas* quanto a de *A prova de fogo* acontecem em apenas três dias, e tem fins trágicos para alguns personagens: Vilma, Luís e Julia na peça; e Ana Clara no romance.

As duas produções passam por temas delicados como o sexo, o aborto e as relações amorosas e de amizade em contextos de exceção. Além disso, os temas do intimismo, da vida cotidiana e questões interpessoais e familiares estão presentes nas duas produções, e se misturam às atividades públicas das personagens. Esses temas da vida cotidiana são recorrentes

⁷ Apesar do romance de Lygia Fagundes Telles ter sido publicado em 1973, uma sutil referência ao sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick, ocorrido no Rio de Janeiro, permite a localização da obra como temporalmente anterior à sua publicação. Mais informações disponíveis em: SEQUESTRO do embaixador dos Estados Unidos no Brasil em 1969. *Wikipédia*, [s. d.].

na escrita de muitas mulheres, muitas vezes, são tidos como “temas menores”, como sustenta Virginia Woolf, em seu ensaio *Um teto todo seu* (1929). No entanto, é justamente nessas ambientações que mulheres podem contar suas histórias e, assim, acrescentar elementos antes ignorados, permitindo uma ampliação do entendimento sobre determinados momentos políticos. Para a pesquisadora e historiadora Michelle Perrot:

[...] o relato histórico se organiza em torno dos acontecimentos públicos. Já que a política interior e exterior dos Estados (a diplomacia, as guerras) torna-se essencial, pesquisa-se principalmente os documentos administrativos (crônica do poder). As mulheres, que estão a maior parte do tempo ausentes desses lugares, desaparecem conseqüentemente do relato histórico. Há, nessa história, uma espécie de encobrimento do âmbito privado e do cotidiano. (1995, p. 14)

Nesse contexto de contradição entre os ideais de liberdade que vêm da contracultura e a repressão moral da ditadura militar, a sexualidade – especialmente a das mulheres – gera uma considerável discussão, uma vez que tanto Lygia Fagundes Telles quanto Consuelo de Castro levam essa temática à exaustão dentro de suas obras, em especial com as personagens Lorena e Rosa. Ambas as personagens são jovens burguesas criadas em ambientes que valorizam e exigem uma ideia de “pureza” e um comportamento sexual contido. Nessa criação, as personagens aprendem e performam um ideal do que é considerado correto, até mesmo como forma de sobrevivência no ambiente em que vivem, como defende Judith Butler (2018, p. 6):

Assim, como uma estratégia de sobrevivência, o gênero é uma performance que envolve consequências claramente punitivas. A distinção de gênero faz parte da “humanização” dos indivíduos dentro da cultura contemporânea; assim, quem não efetua a sua distinção de gênero de modo adequado é regularmente punido.

No entanto, ao saírem do ambiente familiar e entrarem em contato com ideias de liberdade sexual, notadamente na Universidade, as jovens entram em contradição entre a tradição familiar e as novas ideias as quais são expostas. Em *As meninas*, esse impasse é muito claro na vida de Lorena, que lida com uma criação conservadora, ao mesmo tempo que sente curiosidade pelas vidas ativas das amigas: “O tesouro de uma moça é a virgindade’, ouvi mãezinha dizer mais de uma vez às mocinhas que trabalhavam na casa da fazenda” (Telles, 1973, p. 141).

Já a personagem Rosa, em *À prova de fogo*, passa por questionamentos parecidos, pressionada por Zé Freitas:

ZÉ: Você vai ter que largar esse negócio reacionário de ser virgem. É preconceito ridículo. Fora de moda. (*Pausa. Ela está tensa*). Como é? Resolveu?

[...]

ROSA: (*Decidida*) E se minha família souber, um dia? E o frei Marcílio, que me confessava todo domingo? Nunca... Eu não posso largar tudo de uma hora para outra. (Castro, 2001, p. 40)

A memória dos conselhos da mãe, para Lorena e a relação com o sacerdote, para Rosa, parecem funcionar como um dispositivo de “vigilância” sobre seus corpos (Foucault, 1983), mesmo que as personagens já vivessem em outro contexto, aparentemente menos opressor. Além disso, as personagens lidam com relacionamentos socialmente condenáveis ou problemáticos: Rosa é noiva de outro rapaz, um burguês como ela, e M.N, o interesse romântico de Lorena, é um homem casado. A existência dessas relações conturbadas alimenta ainda mais o sentimento de culpa das personagens, o que as distanciam do idealismo projetado nelas desde a infância.

Outra questão amplamente discutida é o tema do aborto: Lygia Fagundes Telles e Consuelo de Castro exploram o tema altamente polêmico no período ditatorial – no qual o termo “aborto” foi deliberadamente omitido – e ainda nos dias de hoje. Segundo a socióloga Lucila Scavone (2008, p. 676):

Em meados da década de 1970, o feminismo brasileiro já tinha uma posição política sobre o aborto fundamentada no princípio do direito individual. Ao contornar demandas abertas pelo direito ao aborto, as feministas costumavam substituí-las por fórmulas gerais, tais como “direito de decidir pelo número de filhos desejados”, “direito de conhecer e decidir sobre seu próprio corpo”, entre outras. Sempre é bom lembrar que a negociação também era feita entre as próprias feministas, pois havia aquelas que, ligadas aos partidos de esquerda ortodoxos, não aceitavam enfatizar a questão do aborto.

Diante disso, podemos constatar a relevância do tema, uma vez que o aborto não era um consenso nem mesmo entre os grupos oposicionistas. Em *À prova de fogo*, o aborto é uma questão que perpassa praticamente toda a peça. A personagem Júlia, grávida de três meses, vive um dilema sobre sua situação: abandonada pelo namorado, que se encanta por Rosa; expulsa de casa pelo pai conservador e sem dinheiro, a jovem encontra-se em uma situação desesperadora, simultaneamente sem meios nem de abortar nem de seguir com a gravidez. Além da situação prática, existe ainda a questão emocional: apesar de tudo, a jovem deseja retomar o relacionamento com o antigo companheiro e pai da criança. Em meio a todos esses conflitos, a ocupação política de oposição se sobressai aos seus problemas pessoais, especialmente no primeiro quadro:

JÚLIA: Zé. Um dia você vai ter que resolver isto, não é? Você vai ter que resolver isto sim. Eu não aguento mais. O meu pai me botou pra fora de casa. Quando acabar a ocupação eu não vou ter pra onde ir.
ZÉ: Muito bem. E você quer que eu faça o que? Que eu te compre uma casa? Que eu *case* com você?
JÚLIA: Não é isso. (*Grita*) Não seja cínico! [...]
ZÉ: Não tem nada que resolver, Só existe uma solução: o aborto. E isto eu estou te dizendo há três meses. Você não quis. Te dei até dinheiro. Agora estou duro. Só se a Rosa te emprestar. Ela tem. (Castro, 2001, p. 28)

Essas condições extremamente desfavoráveis criam uma espiral trágica de acontecimentos, que acabam resultando no aborto, afinal, involuntário: após a passeata, Julia é presa e torturada, o que resulta na perda gestacional e possivelmente, em sua própria morte. O aborto de Julia – inseguro, violento, desrespeitoso – expõe uma grave falha moral da própria

ditadura: o mesmo regime que impedia a realização do procedimento de forma segura, por motivos morais, também provocava deliberadamente o aborto das mulheres que considerava inadequadas ou ameaçadoras, como defendem Ana Laura de Moraes e Kaillany Batista (2025, p. 220-221):

[...] a ditadura militar operou um discurso moralizante sobre o aborto que, em sua superfície, defendia a sacralidade da vida e a preservação familiar. No entanto, uma análise mais profunda revela a hipocrisia intrínseca dessa narrativa quando confrontada com as práticas de violência estatal. Para o Estado, a reprodução de certos corpos – aqueles associados à dissidência política, ao comunismo, à “ameaça subversiva” – representava uma extensão do inimigo a ser combatido. O corpo feminino mais uma vez se apresenta como um campo de batalha [...]

Já em *As meninas*, a temática do aborto é menos reveladora durante a narrativa. Quem realiza o procedimento é Ana Clara,⁸ grávida do namorado Max, e sem nenhuma intenção ou perspectiva de continuar com a gravidez. A descrição é mais discreta, mencionam-se poucas vezes a palavra aborto. Lorena acompanha a amiga:

‘Lena, me dá sua mão’, pediu Ana Clara. Deu-lhe a mão, constrangida: sabia que ela transpirava demais na mão e tinha horror de suor. Um suor frio como a sala, frio como a luz do holofote. Na estreita faixa entre o gorro e a máscara, os olhos do médico eram frios. (Telles, 1973, p. 46).

No caso do romance, os meios financeiros viabilizados pela personagem Lorena permitiram que os abortos de Ana Clara fossem bem sucedidos, apesar da proibição e dos receios morais.

Além das aproximações no quesito ficcional, ambas as obras têm aspectos históricos incluídos na ficção. *A prova de fogo* traz esse viés histórico de forma mais nítida. Tanto, que segundo Arantes, a peça de Consuelo de Castro é frequentemente mencionada como teatro-documento: “Assim, termos como ‘documento’ e ‘relato jornalístico’, [...] são favoráveis na consideração política dos momentos iniciais na dramaturgia de Consuelo de Castro” (2022, p. 38). Na peça, a ocupação da USP, bem como a batalha da rua Maria Antônia, são eventos históricos incluídos na peça:

Prova de fogo escrita em 1968, antes do decreto do AI5, aborda o movimento estudantil, traz o embate de estudantes contra a polícia e retrata a ocupação do prédio universitário do curso de Filosofia da USP. Ou seja, o texto alocado em solo histórico é um registro brasileiro, pois destaca ações políticas, reivindicações estudantis e também acrescenta um diálogo com os movimentos de mulheres. (Arantes, 2022, p. 38)

Além disso, para Sábato Magaldi (2001), no prefácio da edição aqui referida, aponta: “À *prova de fogo* é um dos mais verdadeiros e importantes documentos do país. Quem desejar entender, no futuro, o que se passou no Brasil de 1964 a 1968 precisará tomar conhecimento da peça. E ela não ilumina apenas um período, mas todo um processo” (Magaldi, 2001, p. 11).

⁸ Há a referência a mais de um aborto durante a narrativa, ainda que apenas um tenha sido mais especificado: “Amparei-a nos pilequinhos, segurei sua mão nos abortos, emprestei-lhe milhares de coisas e a metade nem voltou” (TELLES, 1973, p. 45)

Já no romance, Lygia Fagundes Telles faz menção ao regime e aos eventos históricos de forma mais vaga. Apesar disso, a atmosfera de medo, a greve da universidade e o constante temor de Lia perpassam toda a narrativa, dando um tom de vigilância e insegurança. Logo no início do enredo, a personagem Lorena menciona o temor que sente pela amiga Lia, envolvida em atividades da oposição: “Está furiosa comigo, ai meu Pai. Mudou tanto, coitadinha. Quer dizer que Miguel continua preso? E aquele japonês? E Gigi? E outros, estão caindo quase todos, que loucura. E se de repente ela?” (Telles, 1973, p. 14)

A narrativa tem como principal referência concreta a fatos políticos da época os sequestros dos embaixadores Charles Burke Elbrick e Ehrenfried von Holleben,⁹ fundindo os eventos históricos com a narrativa ficcional, ainda que de maneira bastante sutil. O momento de maior denúncia do regime acontece quando a autora inclui, na narrativa ficcional, o registro real de um relato de tortura, que circulava de maneira clandestina:

Mas já que a senhora falou em violência vou lhe mostrar uma – digo e procuro o depoimento que levei pra mostrar ao Pedro e esqueci. – Quero que ouça o trecho do depoimento de um botânico perante a Justiça, ele ousou distribuir panfletos numa fábrica. Foi preso e levado à caserna policial, ouça aqui o que ele diz, não vou ler tudo: Ali interrogaram-me durante vinte e cinco horas enquanto gritavam, Traidor da pátria, traidor! Nada me foi dado para comer ou beber durante esse tempo. Carregaram-me em seguida para a chamada capela: a câmara de torturas. Iniciou-se ali um cerimonial frequentemente repetido e que durava de três a seis horas cada sessão. (Telles, 1973, p. 57)

Diante dessas comparações, é importante ressaltar que a publicação dessas obras foi não apenas uma produção artística, mas um ato de transgressão, rebeldia e principalmente de coragem, afinal, o momento político era extremamente delicado e vários autores¹⁰ e dramaturgos¹¹ sofreram intensa repressão por parte do regime.

O romance de Lygia Fagundes Telles, apesar dos temas controversos e da nítida aversão ao momento político, não foi censurado. Segundo a própria autora, isso aconteceu devido à “preguiça” dos censores e por terem considerado o livro tedioso.¹² Alguns estudos apontam também para elementos como o título, que pode ter sido considerado singelo, e os demais temas de forte introspecção, marcas da escrita lygiana. Porém, não devemos desconsiderar que a obra, apesar da ambientação, foi publicada em 1973 e que nesse período a ditadura já começava a passar por um enfraquecimento diante da população.

⁹ A narrativa não cita diretamente os nomes dos embaixadores sequestrados, mas menciona o medo de Lia ao saber da ação: “— Fico às vezes uma vara com esse grupo. E agora com essa do embaixador, putz. É o medo.” (Telles, 1973, p. 94). Além disso, no final da obra, Lia e outros companheiros são exilados para a Argélia, localidade para a qual realmente foram enviados os presos políticos e aliados, em troca do resgate. Mais informações sobre a ocasião em: MEMORIAL DA DEMOCRACIA. 40 são trocados por embaixador alemão. *Memorial da Democracia*, 11 jun. 1970.

¹⁰ Os escritores Darcy Ribeiro, Caio Fernando de Abreu e Carlos Heitor Cony, foram exilados.

¹¹ Os dramaturgos Augusto Boal e Zé Celso foram exilados. Diversos grupos e pessoas ligadas ao teatro foram perseguidas.

¹² Ver FERNANDES, R. M. V.; SANTOS, T. M. dos. Por que a ditadura militar não censurou “As Meninas”? *Revista Eletrônica Leopoldianum*. Santos, v. 41, n. 116-8, p.75-97, 2016.

Já a peça de Consuelo de Castro é censurada, possivelmente por ter sido publicada ainda em 1968, momento de grande vigilância e repressão. Além disso, é interessante ressaltar, novamente, a extensa observação dos grupos de teatro pela Ditadura. Os temas políticos e a ousadia da autora fizeram com que *A prova de fogo* fosse a primeira peça completamente censurada, e a obra só pôde ser encenada em 1993.

Nesse sentido, concluo que *A prova de fogo* e *As meninas* são obras que se tornaram marcas da oposição à Ditadura militar por meio da arte e representam, ainda hoje, mais do que objetos culturais de ficção, mas documentos que auxiliam a resgatar a memória desse período de opressão que jamais deve ser esquecido. Em momentos em que a democracia é colocada em jogo, obras como as de Consuelo de Castro e Lygia Fagundes Telles devem ser revisitadas. Além disso, as obras permitem uma aproximação entre literatura e teatro como formas de arte complementares e relevantes.

Referências

ARANTES, M. de O. Teatro documento: uma leitura da dramaturgia *A prova de fogo*, de Consuelo de Castro. *Revista de Literatura, História e Memória*, Paraná, v. 18, n. 32, 2022. DOI: <https://doi.org/10.48075/rllhm.v18i32.29646>.

ASSMANN, A. *Espaços para a Recordação*: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BRASIL. Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 28 ago. 1979. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm. Acesso em: 21 ago. 2026.

BUTLER, J. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de leituras*, n.78, jun. 2018. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2018. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno78/>. Acesso em: 21 ago. 2026.

CASTRO, C. *A prova de fogo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 105-251.

FERNANDES, R. M. V.; SANTOS, T. M. dos. Por que a ditadura militar não censurou *As Meninas*? *Revista Eletrônica Leopoldianum*. Santos, v. 41, n. 116-8, p.75-97, 2016. DOI: <https://doi.org/10.58422/releo2016.e689>.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis. Vozes. 1983.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006

MEMORIAL da democracia. 40 são trocados por embaixador alemão (1970). *Memorial da Democracia*, 2017. Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/card/40-sao-trocados-por-embaixador-alemao>. Acesso em: 21 ago. 2026.

MORAIS, A. L. B. de; BATISTA, K. A. A doutrina da Segurança Nacional no ventre: o aborto durante a ditadura militar brasileira. *Revista Ñanduty*, Dourados, v. 13, n. 22, p. 204-230, 2025. DOI: <https://doi.org/10.30612/nty.v13i22.21080>.

- PERROT, Michelle. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 4, p. 9–28, 2008. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1733>. Acesso em: 21 ago. 2026.
- PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2006.
- RAGO, M. Descobrimos historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 11, p. 89-98 1998. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634465>. Acesso em: 21 ago. 2026.
- REIS, D. A. *Ditadura e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- SARLO, B. Relato, historia y memoria. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 24, n. 2, p. 17–32, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5216/rth.v24i2.71193>.
- SEQUESTRO do embaixador dos Estados Unidos no Brasil em 1969. *Wikipédia, a enciclopédia livre*, 2022. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sequestro_do_embaixador_dos_Estados_Unidos_no_Brasil_em_1969. Acesso em: 21 ago. 2026
- SCAVONE, L. Políticas feministas do aborto. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 440, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2008000200023>.
- SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65–82, 2008. ISSN: 0103-5665. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?lang=pt> Acesso em: 21 ago. 2026
- SETEMY, A. C. L. Vigilantes da moral e dos bons costumes: as condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. *Topoi: Revista de História*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 171–197, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X01903708>.
- TELLES, L. F. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1973.
- WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1929.