



A RESISTÊNCIA DAS ARTISTAS: INTERAÇÕES ENTRE TEATRO E LUTA ARMADA EM SÃO PAULO ENTRE 1967 E 1971

***THE ARTISTS' RESISTANCE:
INTERACTIONS BETWEEN THEATER AND ARMED STR
UGGLE IN SÃO PAULO FROM 1967 TO 1971***

***LA RESISTENCIA DE LAS ARTISTAS:
INTERACCIONES ENTRE TEATRO Y LUCHA ARMADA
EN SÃO PAULO ENTRE 1967 Y 1971***

Maria Lívia Nobre Goes

Maria Lívia Nobre Goes

Mestranda em Artes Cênicas na Escola de
Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo (ECA-USP), sob orientação
do Prof. Dr. Sérgio de Carvalho.

Resumo

As interações entre teatro e luta armada no fim da década de 1960 foram variadas e complexas. Além da presença do tema em espetáculos importantes, houve uma efetiva participação de artistas em organizações clandestinas. Nessa relação, as mulheres tiveram papel decisivo. Este é um mapeamento inicial das variadas formas dessa relação e suas consequências estéticas e culturais, com destaque para um espetáculo teatral pouco conhecido, escrito e encenado por presas políticas no Presídio Tiradentes, que discutia aspectos da própria guerrilha.

Palavras-chave: Teatro político, Luta armada, Mulher, Presídio Tiradentes.

Abstract

The interactions between theater and armed struggle in the late 1960s were multiple and complex. Besides the presence of the theme in important shows, there was an effective engagement of artists in clandestine organizations. Women played a decisive role in this context. The aim of this paper is to map out the multiple forms of these interactions and its aesthetic and cultural consequences, giving a central place to a little-known theatrical show wrote and staged by political prisoners in Tiradentes Prison, in which aspects of the guerrilla were discussed.

Keywords: Political theater, Armed struggle, Woman, Tiradentes prison.

Resumen

Las interacciones entre teatro y lucha armada fueron variadas y complejas a finales de la década de 1960. Además del tema en importantes espectáculos, hubo una efectiva participación de artistas en organizaciones clandestinas. En esta relación, las mujeres tuvieron un papel decisivo. Este texto hace un mapeo inicial de las variadas formas de esta relación y sus consecuencias estéticas y culturales, destacándose un espectáculo teatral poco conocido, escrito y escenificado por presas políticas en el Presidio Tiradentes, en que se discutían aspectos de la propia guerrilla.

Palabras clave: Teatro político, Lucha armada, Mujer, Presidio Tiradentes.

Nos últimos anos da década de 1960, a guerrilha se transformou num forte fenômeno que se irradiou do campo da política para o da cultura. Esse processo deu-se em âmbito internacional, tendo crescido a partir do imaginário

inspirado nas revoluções cubana e chinesa, e na resistência vietnamita ao exército norte-americano. O ano de 1968 aparece como símbolo do movimento de rebeldia generalizada – nas famílias, nas universidades, nas fábricas –, cuja característica parece ser justamente o fim das estabilidades, a transição de categorias – entre estudantes, operários, guerrilheiros, artistas. Um dos mais importantes grupos teatrais dos Estados Unidos, o *San Francisco Mime Troupe*, se designava na época como “teatro de guerrilha”, segundo expressão de R. G. Davis que deu origem ao famoso livro de John Weisman. A procura de um teatro politizado como o daquele coletivo – em que práticas de *agitprop* valiam-se da *Commedia dell’Arte* e de preceitos dadaístas – era fortemente inspirada nos escritos de Che Guevara (DAVIS, 1966). Esse tipo de livre associação estética não foi exceção num período em que grande parte do teatro crítico se entendia como um foco de resistência à cultura dominante.

No Brasil, esse fenômeno se intensifica nos anos de 1967 e 1968, quando as organizações dispostas à luta armada passam a atuar e se tornam conhecidas. Curiosamente, o fenômeno de incorporação do imaginário político no campo cultural não se restringiu à arte de esquerda, tendo se difundido nos meios de comunicação de massa. A publicidade brasileira do período utiliza-se da mesma analogia, quando uma dona de casa consumidora é associada à “guerrilheira do ODD” numa propaganda de detergente: imagens de mulheres modernas com roupas da moda e empunhando produtos como se fossem armas combinam-se aos trocadilhos de linguagem, como quando o anúncio de um televisor é comparado à “descoberta do aparelho”, nome dado aos locais de reunião clandestina (MUNIZ, 2007). Da mesma forma, artistas de cinema e da canção eram com frequência tratados como “guerrilheiros” da cultura, imagem que acompanhou os tropicalistas.

O teatro nesse contexto incorporou, a partir de 1967, esse debate como questão importante. Uma das peças mais conhecidas da década, *Arena conta Tiradentes*, embute uma reflexão sobre o sentido da luta armada por meio da crítica à imobilidade intelectualista dos inconfidentes. Mais de um depoimento confirma a intenção dos artistas do Arena em incentivar a ação direta como estratégia de combate à ditadura, ainda que a questão fosse controversa. Celso Frateschi, que atuava no núcleo 2 do Arena no fim da década de 1960, revela sobre Augusto Boal: “Ele dizia que, quando se procurava reforçar a

ideia do nacional, ele nacionalizou os clássicos; quando veio a repressão, ele fez o *Zumbi*; quando se buscava a revolta mais organizada pela luta armada, ele fez *Tiradentes*” (RIDENTI, 2000, p. 159).

Outro espetáculo importante do tempo, a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, de 1968, tinha como último ato a apresentação de uma peça curta de Boal sobre a morte de Che Guevara (*A lua muito pequena e a caminhada perigosa*), configurando uma espécie de réquiem lírico sobre o guerrilheiro. Até mesmo textos distantes da realidade brasileira, como *Os fuzis da Senhora Carrar* (texto de Brecht sobre a Guerra Civil Espanhola) eram modificados de modo a dialogar com colorações próximas à opção pela guerrilha no Brasil. A montagem intitulada *Os fuzis da Dona Tereza Carrar*, também de 1968, apresentada pelo Teatro dos Universitários de São Paulo (antigo Tusp), com direção de Flávio Império, atualizava o texto com menções à Guerra do Vietnã e acontecimentos da política local, como o assassinato do estudante Edson Luís (LIMA, 2013, p. 52), além de trazer para a cena esses elementos. Um coro de mulheres replicava na plateia a cena da decisão de Tereza Carrar de partir para a resistência republicana, e sacava dos pés dos espectadores os fuzis que empunhavam na sua partida (VILLELA, 2018). No entendimento do crítico Yan Michalski, que considerava a peça dos amadores melhor do que clássicos do teatro da época como *O rei da vela* e *Roda viva*, a multiplicação de senhoras Carrar “faz com que eles [os espectadores] se sintam participando dos acontecimentos, expostos à necessidade de fazer uma opção” (MICHALSKI, 1968b). O mesmo sentimento era compartilhado pelos jovens artistas do Tusp: “A personagem de Dona Tereza Carrar é desdobrada em dez mãos Carrar no palco e na plateia, e em mil no público” (MICHALSKI, 1968a).

Anos depois, diante do extermínio das principais organizações de luta armada, a peça *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra (BUARQUE; GUERRA, 1973), apresentava em cena uma figura de traidor que pode ser identificada com Lamarca, de acordo com palavras do próprio autor: “[...] era como discutir se o Lamarca, um militar que passou para o lado da guerrilha, era ou não um traidor. Havia um paralelo evidente. O interesse era esse na época” (ZAPPA, 1999 apud GARCIA, 2012, p. 278). Como tantas outras, a peça não conseguiu estreiar em 1973.

Apesar da força dessa relação, o tema da interação entre teatro e guerrilha é pouco estudado. Exemplo notável é o caso de Augusto Boal, teatrólogo

bastante pesquisado e publicado, cujas relações com a Ação Libertadora Nacional (ALN) só foram divulgadas após a edição da nova biografia de Carlos Marighella (MAGALHÃES, 2012, p. 509).

Entre as mulheres do teatro, a relação é ainda mais desconhecida. Paradoxalmente, é provável que o caso de implicações mais violentas entre os artistas engajados tenha acontecido a uma mulher, Heleny Guariba. Formada em filosofia, ela foi atriz na montagem de *Morte e vida Severina* no Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Tuca). No mesmo ano de 1965, aproximou-se dos dois teatros mais importantes da cidade. No Arena trabalhou como assistente de Boal na montagem de *A mandrágora* e, no Oficina, junto com Zé Celso. Desenvolveu em seguida estudos na Europa, passando pelo *Berliner Ensemble* e pelo Teatro de Peter Brook, e adotou como mestre o francês Roger Planchon, no *Théâtre de la Cité*, em Paris. De volta ao Brasil, retomou suas turmas na Escola de Artes Dramáticas e fundou, como diretora, o Grupo de Teatro da Cidade, em Santo André, com o qual montou em 1968 *Jorge Dandin* com cenário de Flávio Império, encenação premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e interrompida pela edição do Ato Institucional n. 5 (AI-5). Integrou em paralelo o Núcleo 2 do Arena e militou na Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) (EVANGELISTA, 2008). Seu lugar entre o teatro e a luta armada é ilustrado por uma história narrada por José Olavo Ribeiro, então seu companheiro, ao pesquisador Evangelista (2008, p. 45), que demonstra o esforço de manter os mundos da arte e da militância distanciados na medida em que isso punha em risco a segurança:

Estávamos andando perto do Largo do Arouche e ela cruzou com a Marília Pêra. [...] Ela ficou preocupada. 'Você conhece essa mulher?' Não. Depois me contou que ficou com medo de que eu tivesse reconhecido ou que a Marília dissesse o nome dela. Ela atuava no meio artístico, mas eu não tinha noção [...]. (EVANGELISTA, 2008, p. 45)

No depoimento percebe-se a dificuldade dos vínculos: poucos sabiam das reais identidades de seus companheiros de organização, bem como num grupo teatral conviviam militantes de linhas diversas sem que seus companheiros soubessem do fato.

Preso duas vezes, Guariba foi desaparecida em 1971. Nem os vínculos de seu ex-sogro, coronel reformado do Exército, foram suficientes para que se encontrasse qualquer registro de sua prisão ou do destino de seu corpo. Recentemente, Inês Etienne Romeu, em relatório sobre sua prisão no clandestino Centro de Informações do Exército em Petrópolis, no Rio de Janeiro, conhecido como Casa da Morte, testemunhou que durante o período em que esteve sequestrada naquele local, junto a outros desaparecidos, ali estiveram no mês de julho: Walter Ribeiro Novaes, Paulo de Tarso (preso junto com Heleny) e uma moça que acreditava ser Heleny (SÃO PAULO, 2016).

Além de Guariba, outras mulheres do teatro também se envolveram com a luta armada. Dulce Maia, produtora cultural, ligada ao Teatro Oficina em *O rei da vela* (1967) e militante central da VPR, participou de grande parte das ações do grupo desde a organização até a execução, sendo a primeira mulher guerrilheira a ser presa, em 1969. Foi libertada no sequestro do embaixador alemão Enhfried von Holleben, uma ação conjunta da ALN e da VPR, em 1971 (FREIRE; ALMADA; PONCE, 1997, p. 99). Bety Chachamovitz, atriz na montagem referida de *Os fuzis da Dona Tereza Carrar*, do Tusp, e assistente de direção em *Galileu, Galilei* do Teatro Oficina, militava na ALN. Em 1970, foi presa e nunca mais se aproximou do teatro. Ao deixar a prisão em 1974, exilou-se (CHACHAMOVITZ, 2018). Nilda Maria, junto com Ruth Escobar, fundou o Teatro Popular Nacional (1964-1965). Era atriz na montagem de *O balcão*, no Teatro Ruth Escobar, onde representava a revolucionária Chantal, quando foi presa, num dia de espetáculo, em 1970¹. Essa circunstância rendeu às presas do Tiradentes (onde ela ficou recolhida) uma visita de Jean Genet, autor da peça, quando estava no Brasil (FREIRE; ALMADA; PONCE, 1997, p. 222).

A atriz e produtora cultural Ruth Escobar não integrou nenhum grupo. Entretanto, utilizou sua projeção social para apoios variados aos artistas militantes: negociou com a censura a realização da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, e foi quem levantou a informação do paradeiro dos netos da “Tia” (Tercina do Nascimento, acusada de ser a “costureira do Lamarca”), separados da avó no

1. Nesse episódio, Rofran Fernandes narra a solidariedade de Ruth Escobar que subiu ao palco para anunciar “no melhor estilo de que a vida é uma reles imitação da arte, ‘que a atriz Nilda Maria, que fazia o papel de «Chantal», a revolucionária, fora presa, e estava incomunicável, e que a sua cena seria suspensa do espetáculo até a sua libertação” (FERNANDES, 1985, p. 89).

momento da prisão e só reunidos na libertação feita em troca do embaixador alemão Von Holleben (ESCOBAR, 2015, p. 6)². No final dos anos 1970 e início dos 1980, Escobar voltou sua militância para a pauta específica das mulheres e para a política eleitoral – foi deputada estadual pelo partido Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e fundou a Frente de Mulheres Feministas, sediada em seu teatro (BLAY, 2017). Luíza Barreto Leite, atriz do Teatro União e Olho Vivo (Tuov), chegou a ser presa com grande parte de sua família, toda ligada às artes: sua mãe, Maria Barreto Leite, atriz e poetisa, e seus primos, Luís Alberto e Sérgio Sanz, cineastas, o primeiro também do grupo de teatro Usina (FREIRE; ALMADA; PONCE, 1997, p. 221). Em entrevista recente, ela afirmou: “Se eu abandonei o teatro, foi por perseguição política” (DUDDU..., 2012).

Extrapolando os diretamente envolvidos na luta armada, o teatro constituiu uma rede de simpatizantes que não consta nas estatísticas oficiais, mas cujo apoio não foi menos importante. Artistas viabilizaram reuniões realizadas por organizações clandestinas em teatros, cederam espaços para comunicados ao final ou início das apresentações, deram ajuda financeira aos grupos ou militantes, doaram bilheterias a grevistas metalúrgicos, forneceram suporte ao armazenamento de insumos da guerrilha e ajuda humanitária escondendo pessoas foragidas, num conjunto de ações de solidariedade³.

Esse trânsito, como não poderia deixar de ser, influenciou nas próprias práticas da luta. Certa apropriação das práticas do teatro se evidencia, por exemplo, no caso do carro com explosivos conduzido em direção ao Quartel-General do II Exército, em São Paulo. Conforme relata Dulce Maia, não havia intenção de ferir

2. Escobar confunde o nome de Tercina e a chama de “Maria”. Outros depoimentos confirmam que tratava-se de Tercina no Tiradentes sob a acusação de “costureira do Lamarca” e libertada na troca do embaixador.

3. Exemplos de ações nesse sentido aparecem em Ridenti (1993, p. 74); Vieira (2015, p. 113); Carvalho (1998, p. 38); Gorender (1987, p. 145); e Magalhães (2012). Essa solidariedade era recíproca. Frente às ameaças constantes da direita, especialmente após o episódio de agressão do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) nas apresentações de *Roda viva* e da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, alguns estudantes e militantes da esquerda passaram a dar proteção armada aos atores, além desses mesmos passarem a treinar tiro. Rolando Boldrin, Umberto Magnani e Luiz Serra, que participaram da montagem da *Primeira Feira* relatam experiências nesse sentido (BOAL et al., 2016, p. 281), e o depoimento de Maurício Segall a Ridenti (2000, p. 157-158) corrobora a história narrada por Boal, de que ele e o museólogo eram responsáveis pela segurança da atriz Norma Bengell, sequestrada por militares na época em que encenava *Navalha na carne*, de Plínio Marcos (BOAL, 2014, p. 296-297)

ninguém, por isso a ação se realizara de madrugada e o carro levava no para-brisas uma placa em que se lia “Não se aproxime. Explosivos.” (CARVALHO, 1998, p. 34). Ações desse tipo, que assumem feições performáticas, ocorreram de modos variados. Grupos como a VPR reivindicavam que sua atuação nos centros urbanos era “propaganda armada da revolução;” e não “guerrilha urbana;” uma vez que ainda não haveria correlação de forças que permitisse deflagrar um embate direto com os militares (REIS; SÁ, 2006, p. 303).

Mesmo a tática do foquismo⁴ não se resume ao objetivo de eficácia bélica, orientando-se também pela ideia de vanguarda como agitação, ao apostar que o evento de deflagração da guerrilha tem o potencial de mobilizar uma população. O fato de ela ter modelado uma experiência como a do Teatro Jornal, do Arena, que visava à produção de células de teatro amador e estudantil capazes de criticar o noticiário burguês, só acentua a ideia de uma interação necessária entre a ação estético-cultural e política.

Nos anos de 1970 e 1971, o silêncio ecoa nos palcos: a repressão foi violenta, o preâmbulo do AI-5 justifica a edição da norma contra “atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e *culturais*” (grifo nosso). O Núcleo 2 do Arena, vinculado à prática do Teatro Jornal, é um exemplo de resistência marginal a esse processo (MICHALSKI, 1985, p. 46). Um caso, contudo, totalmente desconhecido da historiografia do teatro em relação ao momento foi a escrita, montagem e encenação de um texto sobre a guerrilha pelas presas políticas do Recolhimento de Presos Tiradentes, entre elas provavelmente Heleny Guariba, Nilda Maria e Luiza Barreto Leite.

As informações sobre essa encenação são escassas. O acontecimento está registrado no depoimento da pesquisadora Elza Lobo para o livro de memórias dos presos e presas políticos do Tiradentes (FREIRE, ALMADA, PONCE, 1997). Ela afirma existir uma versão do texto original, escrito a partir de fragmentos de diversos autores como Guimarães Rosa, Josué de Castro,

4. Apesar de nenhuma organização brasileira assumir plenamente esse modelo, todas elas adotam versões nuançadas que partem dos mesmos princípios. Segundo o foquismo, “um grupo de homens bem armados e preparados poderia deslanchar a revolução a partir de um ‘foco’ militar no campo, localizado em área de difícil acesso para a polícia. Este seria independente de qualquer partido ou trabalho prévio com a população, que tenderia a aderir à revolução capitaneada pelas vanguardas armadas, pois já estariam amadurecidas as condições objetivas para a revolução na América Latina, faltando apenas as subjetivas, a ser estabelecidas pelo foco” (RIDENTI, 2007, p. 25-26).

Graciliano Ramos, Vinicius de Moraes, Thiago de Mello, Frantz Fanon, André Malraux e Ernesto Che Guevara, tendo como eixo a figura do “homem novo”, que seria o próprio Che. A montagem teria sido apresentada dentro do presídio em outubro de 1970, exatamente três anos após o assassinato do guerrilheiro na Bolívia, em outubro de 1967. Contava ainda com a “participação especial” de uma criança nascida no presídio, a primeira a poder ficar com a mãe durante o período de aleitamento e que, como não é de surpreender, fora batizada Ernesto (FREIRE; ALMADA; PONCE, 1997, p. 221-224).

A questão do lugar social da mulher durante o período da ditadura torna-se fundamental para a compreensão de um fenômeno como o dessa encenação. No tempo em que dominava a figura da “mulher-mãe-dona-de-casa-brasileira” (SIMÕES, 1985), que por vezes se confundia com a “marchadeira”, nome dado às militantes conservadoras que deram suporte ideológico ao golpe com suas Marchas da Família com Deus pela Liberdade, as guerrilheiras eram consideradas as desviantes por excelência, o que se confirma em seu reduzido número dentro das organizações armadas, apenas 18,3% (RIDENTI, 1993, p. 205), e repercute na forma como eram tratadas pela polícia e pela imprensa⁵. A observação de Dulce Maia é reveladora:

Tendo sido a primeira mulher sequestrada com envolvimento direto em ações da luta armada, era-me concedido um tratamento duplamente “especial”. O primeiro, aquele mesmo que dispensavam aos meus companheiros homens por haverem ousado pegar em armas contra o arbítrio e a intolerância do regime ilegítimo dos militares. O segundo, *pela minha condição de mulher: atrevimento duplo*. (FREIRE; ALMADA; PONCE, 1997, p. 99, grifo nosso)

No caso do teatro, a ruptura das mulheres com seu esperado papel social já operada pelas artistas pode explicar a disposição para a radicalidade. O desmantelamento do ambiente de produção cultural a que estavam vinculadas, por outro lado, também pode ter contado significativamente, na linha da argumentação de Schwarz (2008, p. 106-107), em seu magistral *Cultura e política, 1964-1969*:

5. Há militantes que contestam esses números, por partirem apenas dos registros de mulheres levadas à Justiça Militar, o que não ocorria com todas as presas e presos (COIMBRA, 2012). Outras militantes observam que o próprio machismo dos órgãos de repressão, que não acreditava nas mulheres como reais adversárias, “facilitava” sua clandestinidade (TELES, 1993, p. 72-73).

se é próprio ao movimento cultural contestar o poder, não tem como tomá-lo. De que serve a hegemonia ideológica se não se traduz em força física imediata? Ainda mais agora, quando é violentíssima a repressão tombando sobre os militantes. Se acrescentarmos a enorme difusão da ideologia guerreira e voluntarista, começada com a guerrilha bolivariana, compreende-se que seja baixo o prestígio da escrivinha. [...] Se a sua atividade, tal como historicamente se definiu no país, não é mais possível, o que lhe resta senão passar à luta diretamente política?

Nesse trânsito entre as artes e a “luta diretamente política” constroem-se as relações entre cultura e guerrilha. Num livro autobiográfico, o ex-militante da VPR, Alex Polari protesta que “[a] guerrilha nasceu sem cultura que a acompanhasse. [...] Quem nasce sem uma cultura, ou quem, com o tempo, não consegue expressar uma representação cultural do dia-a-dia de sua práxis é porque já nasceu morto” (POLARI, 1982, p. 123). A montagem das presas políticas do Tiradentes pode ser entendida como um exemplo de intercâmbio radical que contém uma ampla experiência de desvios em relação a padrões dominantes: por terem uma vivência íntima com a guerrilha, elas estavam aptas a expressar o “dia-a-dia da práxis”, e viabilizaram nas condições da prisão a possibilidade da criação teatral que atualizava a função coletivizadora do teatro⁶.

O momento anterior, em que os artistas conceberam um “teatro de guerrilha” em peças como *Arena conta Tiradentes*, *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, *Os fuzis da Dona Tereza Carrar*, estava interdito enquanto a própria guerrilha utilizava-se de técnicas de agitação cultural e de

6. Nesse sentido, vale dizer que quem estava recolhido ao Tiradentes, necessariamente, já tinha sua prisão preventiva decretada, o que significava uma existência formal frente à justiça que sucedia o período não noticiado passado nos porões do Departamento de Ordem Política e Social (Dops), da Operação Bandeirante (Oban), do Destacamento de Operações de Informação do Centro de Operações de Defesa (DOI-CODI) e dos departamentos estaduais de ordem política e social (Deops). Houve casos de presos e presas políticos que foram retiradas do presídio para novos interrogatórios nos aparelhos oficiais da tortura, mas não era a regra. Pelo contrário, a chegada no presídio representava, em geral, o encontro com as companheiras e companheiros de militância, um espaço que nos relatos aparece como fértil para a discussão política e, especialmente no caso das mulheres, caracterizado pelo acolhimento. É quase unânime o entendimento de que “o momento mais duro para todas foram os das partidas” (FREIRE; ALMADA; PONCE, 1997, p. 226), ou seja, quando se conseguia a liberdade. Paradoxalmente, a “prisão do corpo” era quase uma “libertação da alma”, livre da ameaça constante da vida na clandestinidade, essa prisão pode ter constituído, no momento mais duro da repressão, um espaço privilegiado e fundamental para a criação coletiva, necessária no teatro. Esse caso específico parece espelhar em situação extremada a contraditória relação entre a intensa produção cultural e o período mais violento da história do Brasil, durante a ditadura militar.

“propaganda armada” que seriam logo esmagadas. A prisão, tortura e extermínio de algumas daquelas militantes é o grande exemplo do que estava em curso. O que àquela altura (1970) não era possível no mundo do teatro, em outras circunstâncias, fora realizado simbolicamente por aquelas mulheres que projetaram com sua tentativa a possibilidade de uma outra história.

Não há registro de investigações mais aprofundadas sobre a relação entre o teatro e a luta armada, especialmente com o recorte de gênero. Este mapeamento inicial identifica um caso inédito na historiografia do teatro brasileiro e aponta tratar-se de um campo que merece maiores estudos. Para além do registro e recuperação de uma história não contada, acreditamos que interessa avaliar o quanto aquele teatro da época, que chegou a se pensar como “de guerrilha”, pôde influenciar as práticas de resistência política e foi por elas influenciado, além de compreender a variedade das formas de engajamento das artistas⁷.

Referências

- BLAY, Eva Alterman. Como as mulheres se construíram como agentes políticas e democráticas: o caso brasileiro. *In*: BLAY, Eva Alterman; AVELAR, Lucia (org.). **50 anos de feminismo**. São Paulo: Edusp, 2017. p. 65-98.
- BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BOAL, Augusto et al. **Primeira feira paulista de opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar**: o elogio da traição. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- CARVALHO, Luís Maklouf. **Mulheres que foram à luta armada**. São Paulo: Globo, 1998.
- CHACHAMOVITZ, Bety. **Bety Chachamovitz**: entrevista. [Entrevista cedida a] Maria Lívia Nobre Goes, Paulo V. Bio Toledo e Sérgio de Carvalho. São Paulo, 2018.
- COIMBRA, Cecília. Gênero, militância, tortura. *In*: FERRER, Eliete (org.). **68 a geração que queria mudar o mundo**: relatos. Brasília: Ministério da Justiça; Comissão de Anistia, 2011.

7. Este artigo indica o estágio da pesquisa de mestrado em desenvolvimento sobre o tema no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

- DAVIS, R. G. Guerrilla theatre. **The Tulane Drama Review**, New Orleans, v. 10, n. 4, 1966. Disponível em: <http://bit.ly/2UfxVJh>. Acesso em: 28 jan. 2018.
- DUDDU Barreto Leite: “Se abandonei o teatro, foi por perseguição política.” **Rede Brasil Atual**, São Paulo, 29 mar. 2012. Disponível em: <http://bit.ly/2YvO9x1>. Acesso em: 17 set. 2017.
- ESCOBAR, Ruth. Apresentação. In: GENET, Jean. **Diário de um ladrão**. São Paulo: Nova Fronteira, 2015. p. 5-7.
- EVANGELISTA, Caio. **Heleny Guariba: luta e paixão no teatro brasileiro**. 2008. 247f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2008.
- FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência**. São Paulo: Global, 1985.
- FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, José Adolfo de Granville (org.). **Tiradentes, um presídio da ditadura: memórias de presos políticos**. São Paulo: Scipione, 1997.
- GARCIA, Miliandre. A luta agora é na justiça: o processo censório de Calabar. **PolHis**, Mar del Plata, ano 5, n. 9, 2012. p. 267-282.
- GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987.
- LIMA, Eduardo. Campos. Na USP, teatro foi palco de resistência à ditadura militar. **Revista Adusp**, São Paulo, n. 55, out. 2013, p. 50-60.
- MAGALHÃES, Mário. **Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MICHALSKI, Yan. Os universitários apontam “Os Fuzis”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 jul. 1968a, p. 5.
- MICHALSKI, Yan. Bem-vindos “Fuzis” (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 jul. 1968b, p. 22.
- MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- POLARI, Alex. **Em busca do tesouro**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- REIS, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira de. **Imagens da revolução: documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961-1971**. São Paulo: Expressão Popular, 2006.
- RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da Tv**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. Esquerdas revolucionárias armadas nos anos 1960-1970. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. (org.). **Revolução e democracia (1964-...)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 21-51.

- SÃO PAULO. **Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”**. São Paulo, 2 jul. 2016. Disponível em: <http://bit.ly/2JGpiDv>. Acesso em: 18 jul. 2018.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. *In*: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 70-111.
- SIMÕES, Simone de Deus. **Deus, pátria e família: as mulheres no golpe de 1964**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- TELES, Maria Amália de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- VIEIRA, Cesar. **Em busca de um teatro popular**. 5. ed. São Paulo: Tuov, 2015.
- VILLELA, Moacyr Urbano. **Moacyr Urbano Villela: entrevista**. [Entrevista cedida a] Sérgio de Carvalho. Porto Alegre, 2018.
- ZAPPA, Regina. **Chico Buarque para todos**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999, p. 192.

Recebido em 26/10/2019

Aprovado em 19/11/2018

Publicado em 06/05/2019