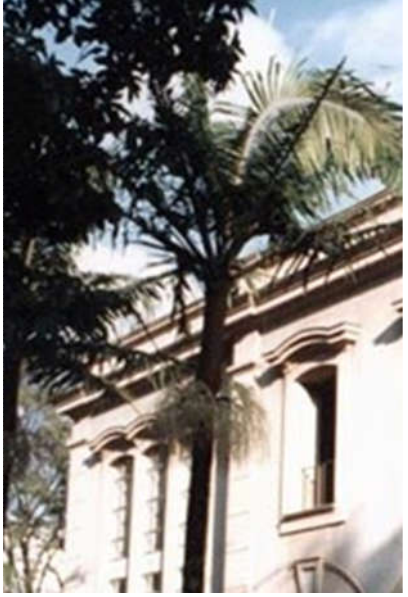


Tuca como lugar teatral de resistência: *história e memória*

Heloisa de Faria Cruz

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de História e do Programa de Estudos Pós-graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *São Paulo em papel e tinta*: periodismo e vida urbana 1890/1915. 2. ed. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2013. cruzhelo@uol.com.br

Teatro da Universidade Católica de São Paulo/Tuca. S./d., fotografia (detalhe).

Tuca como lugar teatral de resistência: história e memória

Tuca as a theatrical space of resistance: history and memory

Heloisa de Faria Cruz

RESUMO
O artigo explora experiências históricas e processos memorialísticos que contribuíram para a construção da identidade do Tuca como lugar teatral no qual a mística da resistência se incorporou ao próprio edifício teatral. O argumento principal é o de que a identidade simbólica que a história confere ao edifício teatral é também tributária de movimentos deliberados da comunidade universitária, que, em conjunturas diversas, buscou atualizar sentidos e marcos dessa memória da resistência à ditadura.

PALAVRAS-CHAVE: Tuca; resistência; memória.

ABSTRACT
The article explores historical experiences and memorialistic processes that contributed to the construction of Tuca *identity as a theatrical space in which the mystique of resistance is incorporated into the theatrical building itself. The central argument is that the symbolic identity that history gives to the theatrical building is also tributary to deliberate movements of the university community that in different conjunctures sought to update meanings and marks of this memory of resistance to dictatorship.*

KEYWORDS: Tuca*; resistence; memory.*

O Tuca não pode ficar no meio da caminhada como uma estátua de sal... Que este momento prove quem somos, a que viemos e o que iremos fazer no futuro.

Dom Paulo Evaristo Arns, 1984.

Em abril de 2014, na conjuntura de atuação da Comissão Nacional da Verdade (CNV), foi inaugurado, no jardim do Teatro Tuca, o *Monumento ao nunca mais*, que, via projeto "Marcas da memória", da Comissão de Anistia, buscava inscrever, em diversas cidades brasileiras, monumentos relacionados à anistia política e à Justiça de Transição no Brasil.

Parte do projeto "Trilhas da anistia", o *Monumento ao nunca mais*, de autoria da artista plástica Cristina Pozzolon, representando um dos dentre os dez monumentos implantados no país com o mesmo objetivo, escolheu o Tuca como principal sítio de memória das lutas pela anistia na cidade de São Paulo. Também, naquela conjuntura, o Memorial da resistência incluiu o Tuca em seu programa que visa à identificação e à musealização dos lugares da memó-

ria da resistência e da repressão políticas do estado de São Paulo.[1] Na conjuntura do aniversário de 50 anos do Teatro, esses eventos foram apenas dois dos mais recentes movimentos que atualizam e reforçam a inserção do Tuca na memória e na geografia da resistência da cidade de São Paulo.

Inicialmente, importa indicar que, no decorrer desses pouco mais de 50 anos de sua trajetória, dos quais viveu quase 14 em reconstrução, o Tuca logrou manter vivas as suas conexões com a cultura de resistência que evoca, devido aos vários movimentos memoriais que, em diferentes momentos, atualizaram a sua história e a mística de uma cultura política que, até hoje, conformam a sua identidade pública como espaço teatral.

Não obstante tal mística memorial, a história e a trajetória do Teatro como casa de espetáculo e espaço de cultura e resistência é muito pouco estudada. É verdade que referências a episódios como a atuação do Grupo Tuca e a importância da encenação de *Morte e vida severina* em 1965, a participação polêmica de Caetano Veloso na fase paulista do 3º Festival Internacional da Canção, com a música "É proibido proibir", a invasão do Teatro e da Universidade pelas forças policiais paulistas em 1977, ou mesmo o atentado/incêndio sofrido em 1984, são recorrentes em estudos sobre cultura e movimentos de resistência na luta contra a ditadura civil militar e pela democratização do país.

O presente artigo, ao dialogar com pesquisas sobre o teatro, sem minimizar a importância histórica e memorial de tais eventos, mas atento ao potencial silenciador de sua cristalização como marcos, propõe-se a explorar processos memorialísticos que contribuíram para a construção dessa identidade do Tuca como lugar teatral no qual a mística da resistência se incorpora ao próprio edifício teatral.

Tema recentemente visitado por diversos estudiosos das áreas de Arquitetura e Urbanismo, do Patrimônio Cultural e da História Cultural, as reflexões sobre a história dos edifícios e lugares teatrais trazem à tona questões diversas sobre as relações entre arte e política, teatro e espaço urbano, edifícios teatrais e patrimônio cultural, dramaturgia e espaço de encenação, dentre outras.[2]

Entendendo com Michael Pollak que a memória é espaço de disputa e que os territórios e os bens patrimoniais só permanecem ativos por meio da apropriação coletiva que lhes atribui sentidos e significações[3], trata-se de pensar o Tuca como lugar de memória construído por meio de desdobramentos de diversas dimensões de sua história em movimentos memorialísticos. Nesse caminho, a reflexão busca dialogar com indicações de Walter Lima Torres Neto, quando propõe que a "relação que se estabelece entre o lugar teatral e a cidade que o abriga fica mediada pelas forças sociais. A situação não só geo-

---

[1] Ver Lugares da memória. *Memorial da resistência de São Paulo*, Governo do Estado, Secretaria da Cultura, São Paulo, Secretaria da Cultura, 2019. Disponível em http://memorialdaresistenciasp.org.br/memorial/default.aspx?mn=9&c=136&s=0. Acesso em 8 dez. 2019.

[2] Na discussão sobre o tema, parte-se do diálogo com os seguintes estudos: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Espaço e teatro*: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, PARANHOS, Kátia Rodrigues, LIMA, Evelyn Furquim Werneck e COLLAÇO, Vera. *Cena, dramaturgia e arquitetura*: instalações, encenações e espaços sociais. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, e SERRONI, José Carlos. *Teatros, uma memória do espaço cênico no Brasil*. São Paulo: Senac, 2002.

[3] Ver POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989.

gráfica do espaço, mas também simbólica, é consequência do reflexo permanente da atribuição de valor que se destina a esses espaços por essa mesma sociedade".[4]

Sem dúvida, desde a sua inauguração, a trajetória do Tuca guarda relação estreita com a conjuntura nacional e as práticas de resistências e de repressão ocorridas no período da ditadura civil militar. A farta documentação sobre o Tuca hoje disponível no acervo de Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (Deosp-SP), bem como no próprio acervo do Centro de Documentação e Memória do Teatro, o CDM-Tuca, mostra como, durante aquele período, ele foi um espaço mantido sob a estreita vigilância pelos órgãos de repressão. Nesses conjuntos documentais, relatórios de agentes da repressão, depoimentos dos estudantes, de militantes de movimentos sociais diversos e de profissionais da classe teatral e artística que nele atuaram dão conta de prisões de integrantes do Grupo Tuca, da atuação da censura, das inúmeras ameaças telefônicas recebidas, das prisões de membros do Grupo no Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (Doi-Codi), da abertura de inquérito policial-militar sobre o grupo Tuca em 1974 e da prisão de estudantes quando da invasão. Da mesma forma, esses e outros documentos, assim como a memória de inúmeros militantes, testemunham a sua vitalidade como espaço de rebeldia, experimentação cultural e resistência política.[5]

A pesquisa nessa documentação e o diálogo com trabalhos anteriores sobre a história do Teatro e da Universidade identificaram a recorrência do uso de alguns materiais que, transformados em documentos/monumentos, alinhavam grande parte das narrativas produzidas sobre o teatro, indicando, com Fernando Catroga, que, também nesse caso, é preciso questionar clivagens rígidas entre memória, história e historiografia.[6]

Assim, neste artigo, a intenção é a de alargar as referências sobre movimentos, sujeitos e experiências sociais que costuram a história do Tuca como lugar teatral, incorporando à discussão análises de processos memorialísticos gestados principalmente após a invasão do Teatro em 1977 e pelo movimento SOS-Tuca, que se tornou ativo logo após o incêndio de 1984. O argumento central é o que a identidade simbólica que a história confere ao edifício teatral é também tributária de movimentos deliberados da comunidade universitária, que, em conjunturas diversas, buscou atualizar sentidos e marcos dessa memória da resistência.

---

[4] TORRES NETO, Walter Lima. Sobre o trabalho com o espaço teatral. *O Percevejo Online*, v. 4, n. 1, Rio de Janeiro, 2012, p. 4. Ver, também, o verbete "edifício teatral", de GUINSBURG, Jacó, FARIA, João Roberto Gomes de e LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 121 e 122.

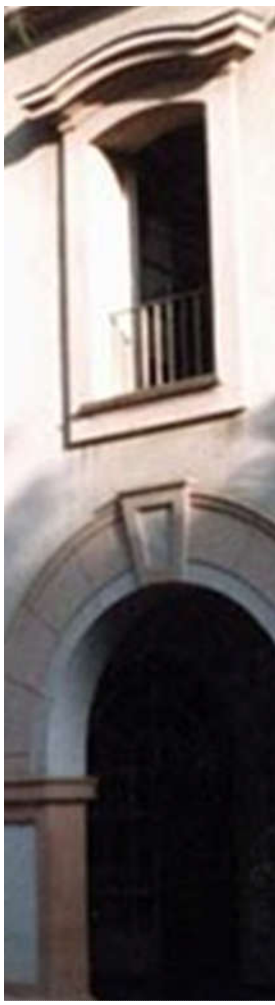
[5] A pesquisa que deu origem a este artigo foi desenvolvida visando à elaboração do relatório final da Comissão da Verdade Reitora Nadir Kfouri, da PUC-SP, que desenvolveu os seus trabalhos entre 2013 e 2016. O Relatório final da comissão pode ser acessado em <https://www.pucsp.br/comissaodaverdade/home.html>. Ver, também, FERNANDES, Simone Silva e NOVAES, Luiza Helena. Arte e memória: preservação do arquivo permanente do Teatro da Universidade Católica/Tuca da PUC-SP. *Anais do Congresso de Arquivologia do Mercosul*, 7, Viña del Mar, Chile, 2007. Disponível em <http://www.teatrotuca.com.br/cdm/index.html>. Acesso em 8 dez. 2019.

[6] Ver CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2015.

Primeiro ato: história da transformação do Auditório Tibiriçá no Teatro do Tuca

A primeira fase da história do Tuca inscreve-se no interior de um movimento mais amplo que destaca a cultura e as artes como territórios da resistência política e articula-se à trajetória do Movimento Estudantil (ME) no período. Naqueles anos, como apontam vários estudos, a resistência aparece como uma das tramas do próprio tecido social e político no qual se estruturam as relações entre a cultura e a ditadura civil militar. Tendo como referência fundante a formação e a atuação do Grupo Tuca, nos anos seguintes ao golpe civil militar de 1964, a história do Teatro se articula à atuação do Movimento Estudantil e, particularmente, aos circuitos do teatro universitário em São Paulo.

Idealizado desde 1957 como espaço de solenidades da Universidade, tendo a sua construção iniciada em 1961, com o projeto do arquiteto Benedito Calixto de Jesus Neto, o Tuca foi inaugurado em 22 de agosto de 1965. Originalmente, o conjunto Tuca era composto por dois teatros: o Auditório Tibiriçá, depois conhecido como Tução, situado ao nível da Rua Monte Alegre, com capacidade para 1.200 pessoas, e o Auditório Dom Paulo de Tarso, o Tuquinha, com 300 lugares. Ainda completavam o conjunto o Salão Beta, as instalações esportivas e o restaurante universitário.



Desde os momentos anteriores à sua inauguração, os usos do Teatro foram tema de disputa entre as autoridades universitárias, que o queriam como um espaço de solenidades acadêmicas, e os estudantes, que o concebiam como um espaço artístico de criação cultural e resistência política.

Essa fase da história do Teatro tem como faceta mais conhecida o seu uso pelo grupo composto por estudantes da Universidade, que consolidou a vitória das concepções propostas pelo Movimento Estudantil. Nesse movimento, pelo uso do espaço feito pelo Grupo Tuca, formado em 1964 pelo Departamento Cultural do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da PUC-SP, o Auditório Tibiriçá transformou-se no Teatro Tuca.[7]

Como ressaltam os estudos citados anteriormente, em 1964, iniciou-se a organização de um grupo de teatro universitário, ainda independente do espaço do futuro Teatro. Articulado à concepção política de formação dos Centros Populares de Cultura propostos pela União Nacional dos Estudantes (UNE), do teatro universitário paulista e do teatro popular do Serviço Nacional do Teatro, o Tuca foi proposto como caminho possível de atuação e união do Movimento Estudantil das faculdades que compunham a PUC-SP.

Então, com o uso de verba do DCE e a ajuda de Nagib Elchener, presidente da Comissão Estadual de Teatro, sensível aos movimentos do teatro universitário no estado de São Paulo, foram contratados seis profissionais do

[7] Sobre a formação do Grupo Tuca e essa fase da história do Teatro, ver, especialmente, RODRIGUES, Marly, SUNDFELD, Roberta e PEIRÃO, Solange. *Tuca*: 20 anos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1986, que permanece sendo o trabalho mais completo sobre a questão. Ver, também NOVAES, Luiza Helena *et al*. *Visita monitorada à arte possível*: uma crítica histórica a partir do acervo do Tuca. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-SP, São Paulo, 2011, DIMAS, Antonio. O gosto duplo de vitória. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*: IEB, n. 40, São Paulo, 1996, e SILVA, Carla Fernanda da. Vamos demolir o Tuca: o teatro universitário como movimento de resistência ao regime militar. *Anais do Seminário Internacional História do Tempo Presente*, 2, Florianópolis, 2014.

teatro, vários deles ligados a grupos católicos de esquerda. Dentre esses profissionais contratados, estavam Roberto Freire, teatrólogo de prestígio, ex-diretor do Serviço Nacional de Teatro durante a gestão de Darcy Ribeiro e ex-redator do jornal *Brasil Urgente* da Ação Popular, que assumiu a direção artística do grupo; Silney Siqueira, ator e diretor ligado aos trabalhos de educação popular, que foi o diretor de *Morte e vida severina*; Elza Lobo, educadora popular; José Armando Ferrara, que assumiu a cenografia; e Chico Buarque, jovem compositor, então conhecido como carioca e estudante da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e que assumiu a direção musical.[8]

Também foram organizados cursos para os estudantes, visando à formação do Grupo Tuca. O curso previsto para 30 estudantes recebeu mais de 150 inscrições, e, dentre esses estudantes, foram selecionados os que formariam a primeira composição do Grupo Tuca e que, já naquele ano, iniciariam os ensaios de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo e Neto. A montagem da peça e a repercussão do espetáculo marcaram fortemente a trajetória do Grupo e do Teatro.

Morte e vida severina estreou em 11 de setembro de 1965. O espetáculo foi um sucesso e gerou repercussão em amplos setores culturais da sociedade, sendo premiado pela Associação Paulista da Crítica de Teatro. A apresentação no Festival de Teatro Universitário Nancy (França), em maio 1966, a conquista do primeiro prêmio do referido festival, as apresentações na França e em Portugal e as repercussões após o prêmio na imprensa estrangeira e nacional fortaleceram e consolidaram o trabalho do Grupo. Em seu retorno ao país, voltado para o teatro popular, com a proposta de formação de públicos para o teatro universitário, assumindo um repertório experimental de contestação e de criação coletiva, com mudanças na composição e na direção artística, o Grupo, embora sofrendo, em vários momentos, com a repressão à suas atividades, viveu uma experiência cultural intensa até o final da década.

Ainda nos anos de 1960, o Grupo Tuca apresentou as peças *Comala*, em 1969, e *Terceiro demônio*, a partir de 1970, que foi uma das finalistas do Prêmio Universitário do Teatro Sul-Americano. No entanto, após 1968, com a crescente desarticulação do Movimento Estudantil e o aumento da repressão, as atividades do Grupo, que sofreu com inúmeras prisões de seus membros que atuavam na peça *O&A*, experimentam um progressivo descenso. Em 1971, com crescentes divergências internas e falta de apoio da Universidade, rompeu-se a ligação entre o Grupo, o Teatro e a Universidade.

Indique-se que, sobre esse período da história da atuação do Grupo, que propõe questões sobre as relações conflituosas entre o Grupo e as autoridades universitárias, sobre as razões do rompimento do Grupo com a Universidade, bem como sobre a natureza dos projetos artísticos e políticos do Grupo pós-encenação de *Morte e vida severina*, as referências escasseiam. Em contraste, as mesmas imagens e a narrativa sobre o sucesso da encenação da peça de João Cabral alimentam a maioria dos estudos sobre essa fase da história do Teatro.

[8] Sobre a formação e a atuação do Grupo Tuca, ver SILVA, Carla Fernanda da, *op. cit*.

Na leitura que aqui se propõe, reconhecendo que a atuação e a repercussão das atividades do Grupo foram centrais na história desse período da vida do Teatro, busca-se também evidenciar o contexto mais amplo no interior do qual a sua prática se articula, assim como a presença de outros sujeitos e práticas culturais e políticas, menos visíveis nessa narrativa.

Revelando conexões mais amplas no interior das quais o Grupo se estruturou e atuou, os muitos documentos sobre os usos do Teatro indicam que, além das atividades teatrais do Grupo Tuca e de outros grupos universitários, o espaço era ocupado por inúmeras outras atividades artísticas, culturais e políticas promovidas pelos estudantes. Então, em meio às formaturas, palestras de autoridades e atividades de associações diversas, o Auditório Tibiriçá passou a ser requisitado e usado por grupos de teatro universitário, grupos culturais diversos, cineclubes das Faculdades, Centros Acadêmicos e Diretórios Estudantis e por outras atividades realizadas pelo Movimento Estudantil da PUC-SP e de outras universidades como a USP e o Mackenzie.

No que diz respeito à PUC-SP, assinale-se que, naqueles anos, o Movimento Estudantil e as suas atividades culturais se desenvolviam sob a hegemonia e as propostas de correntes políticas de esquerda oriundas da Juventude Estudantil Católica (JUC) e que formaram a Ação Popular (AP), em 1962. E foi no interior dessas correntes de origem católica, voltadas para uma atuação comprometida com o povo e os setores populares do campo e da cidade que se constituiu o que Marcelo Ridenti denominou como romantismo revolucionário, no qual a encenação de *Morte e vida severina* se delineou.[9]

Tendo como centro de sua dinâmica cultural as encenações e as atividades dos grupos teatrais, o Tuca abrigou também atividades de outras práticas culturais do Movimento Estudantil de então, indicando a constituição de um espaço de formação intelectual e política que também dialogava com linguagens artísticas como o cinema, via cineclubes, e a música, abrindo-se para a produção musical de artistas e produções da nascente Música Popular Brasileira (MPB).

Ainda durante os anos de 1960, identifica-se a atuação do Grupo Sonda de Orientação Cultural[10], cineclube composto por alunos da Universidade, e, anos mais tarde do Cinuca, também ligado às agremiações estudantis. Cumpre evidenciar que, no período, as atividades de maior porte promovidas pelos diferentes Centros Acadêmicos assumiam, via de regra, a feição de *shows* musicais que aconteciam no Tucão e contavam com a presença de cantores e compositores ligados às novas proposições da música brasileira, como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Sérgio Ricardo, Nara Leão, Marília Medalha, dentre outros.

No que diz respeito especificamente à atuação do Grupo Tuca, cabe também destacar as suas articulações, assim como as do edifício teatral, com o teatro universitário e outros grupos do teatro amador paulista. No período, animado pelas políticas da Comissão Estadual de Teatro (CET) e a organização das Federações de Teatro Amador e da Confederação de Teatro Amador

[9] Ver RIDENTI, Marcelo. O romantismo revolucionário da Ação Popular: do cristianismo ao maoísmo, 1998. Disponível em <http://www.cedema.org/uploads/Ridenti.pdf>. Acesso em 8 dez. 2019.
[10] Ver Dossiês Cessão de Uso – Fundo Tuca CDM, Grupo Sonda de Orientação Cultural, 1966.

do Estado de São Paulo (Cotaesp), o teatro amador, congregando grupos das mais diversas origens e procedências, ligados a universidades, sindicatos e outras organizações de trabalhadores e diferentes movimentos sociais e culturais, ativo em várias regiões do estado, experimentou uma fase extremamente dinâmica.[11] Assim, a formação do Grupo Tuca não aconteceu no vazio; antes, inscreveu-se nesse dinâmico movimento do teatro amador, e particularmente universitário, e impulsionou o diálogo e a ocupação do espaço do Teatro por muitos daqueles grupos.

Da documentação do Teatro referente ao período de 1965 a 1969, constam apresentações e ensaios de uma série de outros grupos, que, a partir de peças teatrais mais politizadas, buscam manter viva a discussão política entre os estudantes. Dentre esses grupos universitários, podem ser citados: o Grupo Dyrajaia Barreto (Grudyba), formado, majoritariamente, por alunos da Faculdade de Engenharia Industrial (FEI), da Faculdade Coração de Jesus e da Faculdade Paulista de Direito; o Grupo Teatro Novo – Aurk-Crusp, composto por estudantes moradores do Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo (Crusp); e o Teatro Experimental Mogiano, o Teatro dos Universitários de São Paulo (Tusp), o Teatro Universitário de Lorena e o Teatro da Balança (Teba), dos estudantes da Universidade Presbiteriana Mackenzie. No repertório desses grupos, assumindo uma concepção experimental de contestação e de criação coletiva, destacam-se autores estrangeiros, como Bertold Brecht, Fernando Arrabal, Jewgei Schwarz, Peter Weiss, além de autores nacionais, como Plínio Marcos, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond, com temas ligados a questões da realidade brasileira.[12]

Aponte-se, ainda, que, mesmo após o desligamento formal do Grupo Tuca da Universidade, o Teatro continua como uma das principais atividades político-culturais dos estudantes das diversas faculdades, como indica a atuação do Teatro Universitário da Universidade Católica (TUPUC), nos anos iniciais da década de 1970.

Bom exemplo das funções políticas atribuídas às atividades teatrais pelos movimentos estudantis mesmo nos anos após a edição do ato institucional n. 5, em 1968, e do rompimento da Universidade com o Grupo Tuca, pode ser percebido no convite para a peça *O interrogatório de Peter Weiss*, promoção conjunta do Diretório Acadêmico (DA) São Bento e do Centro Acadêmico (CA) Leão XXII, em abril de 1971, quando afirma que:

> *Esta peça visa e consegue sacudir nosso torpor, nossa acomodação, nossa apatia, nossa indiferença ao mostrar como o nazismo tornou possível a aceitação por toda uma população de uma doutrina maniqueísta, onde os "maus", os "inferiores", os "indesejáveis", as crianças, as mulheres, os velhos, os moços — deveriam ser simplesmente exterminados; ao mostrar como se pode chegar à burocratização e à institucionalização*

[11] Ver VILELA, Mauriney Eduardo. *Teatro Amador Paulista (1963-1975)*: organização federativa, fazer teatral e resistência à ditadura. Tese (Doutorado em História Social) – PUC-SP, São Paulo, 2018, PARANHOS, Kátia Rodrigues. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. *Artcultura*, v. 7, n. 11, Uberlândia, 2005, e PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Militância, arte e política*: o teatro engajado no Brasil pós-1964, 2008. Disponível em <http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Katia-Rodrigues-Paranhos.pdf>. Acesso em 8 dez. 2019.

[12] As indicações sobre os usos do Teatro por esses grupos universitários podem ser pesquisadas em alguns dos Dossiês de Cessão de Uso do período disponíveis no acervo no CDM-Tuca.

da tortura e do extermínio... Indicando ser "a peça". É um libelo, mas em primeiro lugar uma advertência de que tudo pode acontecer de novo, em maior ou menor escala, em qualquer lugar, em qualquer momento. Concluindo que peça indica que somos todos responsáveis frente à permanência das situações de arbítrio e violência institucional .[13]

A importância dada pelo movimento ao Teatro pode também ser compreendida pela avaliação feita pela CA Leão XIII, reproduzida a seguir:

Dentro desta posição assumimos que o teatro universitário não se limita a espectadores universitários. Se seu objetivo primordial é a conscientização, deve procurar grupos aos quais a mensagem se torne estímulo de aglutinação e reflexão. [...] *A relação entre Teatro Universitário e movimento estudantil é íntima e indissociável. É uma relação de apoio e de fortalecimento.* [...] *O Teatro Universitário na PUC foi um dos canais de participação universitária, que facilitou e permitiu a rearticulação do ME. O Movimento Estudantil, por sua vez, deu força e abriu espaço político para o Teatro Universitário. Este tem contribuído na formação de consciência dos universitários e no próprio fortalecimento do ME. Ambos têm tido sua contribuição na mudança social.*[14]

Como ressaltado anteriormente, a atuação do Grupo Tuca e o sucesso da encenação de *Morte e vida*, importantes para vida do Teatro, se transformados em marco isolados, contribuem não só para o silenciamento de outras dimensões da vida cultural do Teatro, como também para o empobrecimento das análises sobre os sentidos e as conexões históricas mais amplas da experiência artística e cultural do próprio Grupo. As avaliações contidas no documento acima reproduzido, assim como outras indicações alinhavadas ao longo desta parte do texto, apontam a necessidade do desenvolvimento de pesquisa mais generosa e aberta de questões diversas sobre a ocupação cultural e a politização do Tuca naqueles anos iniciais de sua existência.

Segundo ato: a história encontra a memória no palco das lutas pela redemocratização

Não obstante o acolhimento de inúmeras atividades, no início dos anos 1970, sentindo o rompimento com o Grupo Tuca e os efeitos da escalada da repressão, o Teatro viveria um período de relativa desmobilização. A sua dinâmica cultural e política mais intensa só seria retomada a partir de 1975, no contexto da rearticulação do Movimento Estudantil e de emergência das lutas pela redemocratização do país, que foi traduzida pela campanha interna que tinha como lema "Tuca vivo".

A nova dinâmica dos usos do Teatro emergiu como extensão das perspectivas políticas acadêmicas resultantes da redefinição do papel das universidades católicas pós-diretrizes do Concílio Vaticano II e das Conferências Episcopais de Medellín e Puebla, e projetou-se no principal equipamento cultural da Universidade. Tendo como grão-Chanceler Dom Paulo Evaristo Arns, nomeado arcebispo metropolitano de São Paulo em 1970, a PUC-SP, entre os

[13] Ver Dossiês Cessão de Uso – Fundo Tuca CDM, Leão XIII, 1971-1975.
[14] *Idem, ibidem.*

anos 1975 e 1980, viveu um período acadêmico extremamente dinâmico, calcado no projeto da Igreja progressista que enfatizava o papel das universidades católicas como canais de articulação com a sociedade.

Com base no projeto inspirado na Teologia da Libertação, que pugnava pela produção de um conhecimento crítico sobre as realidades latino-americanas e brasileira, voltado para a ação transformadora dessas sociedades, a universidade assumiu acolher importantes encontros da intelectualidade e do Movimento Estudantil que tiveram a sua realização outras instituições públicas proibidas pelos governos federal e do estado de São Paulo. Naquele contexto, a Universidade transformou-se em um importante polo de rearticulação dos movimentos estudantis e sociais no estado, de defesa da autonomia universitária e de repercussão das lutas pela redemocratização do país.

Então, em sua dimensão cultural e artística, a programação do Teatro, já mais institucionalizada, foi marcada pela atuação do recém-organizado Serviço de Extensão Cultural da Universidade, que tinha como principal responsabilidade a definição de seus usos e de sua programação. Integrando o circuito cultural universitário, que privilegiava a MPB, o Tuca abrigou espetáculos teatrais e, sobretudo, foi palco de espetáculos musicais marcantes, como os *shows* de Nara Leão, junto com Chico Buarque, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, retornados do exílio, de Maria Bethânia, Simone e Toquinho, dentre outros. Também recebeu vários músicos e artistas latino-americanos, como Astor Piazola, Grupo Tarancón e Mercedes Sosa, chegando a sediar um Encontro de Música Latino-Americana, em 1981.

No entanto, com os deslocamentos políticos trazidos pelas eleições de 1974 e a progressiva reorganização do Movimento Estudantil e de outros setores da sociedade, naquela que se pode considerar uma segunda fase da história do Teatro, o Tuca, para além da programação artística e cultural, passou a sediar tanto os eventos vinculados diretamente à atuação dos movimentos católicos da Pastoral Universitária, das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) e da Comissão de Justiça e Paz de São Paulo, como inúmeras outras reuniões, eventos e atos políticos que tratavam de temas candentes da agenda política. Esse foi o caso da realização da 29ª Reunião da Sociedade Brasileira para a Ciência (SBPC), em 1977; do 1º Congresso Brasileiro pela Anistia, em novembro de 1978; do II Congresso da Mulher Paulista, da Conferência Brasileira de Educação e da Semana Pró-Índio, em 1980; do I Encontro Estadual de Entidades Negras, em 1981; e da Semana de Direitos Humanos e do Ato contra a Tortura, em 1984.

Abrindo-se para os movimentos e os setores sociais em luta contra a ditadura e pela redemocratização do país, o Tuca transformou-se em palco aberto para reuniões e atos públicos sobre a autonomia universitária, a reforma agrária, a lei de greve e reorganização sindical, as questões feministas, a defesa dos direitos humanos, as reivindicações pela anistia e pelas liberdades democráticas e contra a repressão e a Lei de Segurança Nacional.

No que se refere à construção da memória do Teatro, o ano de 1977 é particularmente importante, já que nele ocorreu o principal evento que, para além da encenação de *Morte e vida*, se transformaria em marco não só da história da resistência da PUC-SP, mas também do Tuca, que foi a invasão da Universidade pelas forças policiais paulistas.

Como sabido, naquele ano, em 22 de setembro, por ocasião da realização do III Encontro Nacional de Estudantes (ENE), que tinha como objetivo a reorganização da UNE, a PUC-SP foi invadida pelas forças policiais paulistas, coordenadas pelo coronel Erasmo Dias. Na operação de repressão ao encontro, cercado por grande contingente de viaturas policiais e por tanques de guerra, o *campus* da Universidade foi invadido com grande brutalidade, tendo depredadas muitas de suas instalações. Na mesma ação, o ato estudantil realizado por cerca de dois mil estudantes diante do Tuca logo após a reunião dos delegados também foi reprimido por uma truculenta operação policial, na qual foram empregadas tropas de choque e utilizadas bombas tóxicas e inflamáveis. A ação causou a apreensão de mais de 500 estudantes, levados para órgãos policiais e para o Departamento de Ordem Política e Social (Dops), dos quais mais de 30 foram enquadrados na Lei de Segurança Nacional, e o ferimento de 19 estudantes, quatro dos quais foram hospitalizados.

A invasão, com significativa repercussão na imprensa, considerada o mais grave ataque contra universidades brasileiras no período, suscitou a imediata solidariedade em amplos setores da sociedade, levando, inclusive, à instauração de uma Comissão Especial de Inquérito na Assembleia Legislativa de São Paulo.

Como já destacado, desde então, o episódio da invasão transformou-se em um dos marcos simbólicos da história e das memórias da Universidade e do Teatro. E seria também nesse processo pós-invasão, de defesa da Universidade e de revitalização das atividades do Teatro, que a história da época "áurea" de atuação do Grupo Tuca e a encenação de *Morte e vida severina*, revisitadas e difundidas para os públicos interno e externo, consolidar-se-iam como referências simbólicas que costuram a identidade do Teatro como espaço de resistência.

A defesa da Universidade e a afirmação de sua autonomia, assumida como política pela comunidade puquiana, foi fortemente trabalhada por seus setores culturais e de comunicação por meio da realização de atos públicos e da produção de materiais audiovisuais e impressos diversos. Nesses que podem ser pensados como processos inaugurais da transformação do Tuca em lugar de memória da comunidade universitária e da cidade chama atenção o incentivo as práticas de rememoração e a ênfase na ativação daqueles marcos memoriais.

Dentre os suportes de memória então produzidos, ganhou destaque o jornal *Porandubas*, tabloide quinzenal, publicado entre 1977 e 1985, de grande repercussão na comunidade universitária. Jogando o papel fundamental na divulgação das atividades do Teatro e na promoção dos projetos do "Tuca vivo", o *Porandubas*, segundo a descrição de seu editor, atuou na construção e na defesa do projeto de uma "universidade democrática voltada para defesa dos interesses do povo".[15] Ligado à Assessoria de Imprensa e Comunicação (AIC), criada naqueles anos, assumindo a feição da imprensa comunitária,

[15] Para mais informações sobre o jornal, consultar RIBEIRO, Jorge Cláudio. *Porandubas*: um jornal universitário. Disponível em <https://www.academia.edu/38494193/Porandubas_o_jornal_da_PUC-SP_fase_1977_a_1985_>. Acesso em 8 dez. 2019. Ver, também, Mostra virtual Memória PUC: jornal *Porandubas*. Disponível em <http://www4.pucsp.br/cedic/porandubas/jornal.html. Acesso em 8 dez. 2019>.

bebendo nos modos de feitura da imprensa alternativa, o jornal tinha como uma de suas linhas editoriais a dinâmica cultural e política do Teatro.

Nas muitas edições do jornal que se voltaram para a história da Universidade, sobressaem as narrativas sobre o 22 de setembro e a invasão. Naquele período, a cada ano, as suas edições, via publicação de depoimentos diversos, fotos de arquivo, trechos de documentos oficiais e notícias recuperadas da imprensa comercial sobre o episódio, tratavam de reforçar as conexões da Universidade e do Teatro com as lutas contra a violência e a brutalidade das forças policiais paulistas, bem como com os movimentos de resistência aos desmandos do regime.

Edição exemplar nesse sentido é a que marcou o quarto ano da invasão, quando, além de repercutir os atos realizados na Universidade, logrou publicar uma entrevista exclusiva com o coronel Erasmo Dias, que, em contraponto às narrativas dos dirigentes da Universidade, que caracterizavam a invasão como violenta e arbitrária, mesmo que de forma inversa, reforçava esse caráter simbólico do Teatro. Então, o coronel reafirmava que era: "notório que (na Universidade) há uma doutrinação em certos setores esquerdizantes e que o Tuca sempre foi o anfiteatro dos umbrais do esquerdismo [e que] Todas as manifestações afluentes e ressurgentes do esquerdismo, sempre tiveram o patrocínio do nosso Cardeal, da nossa PUC, do nosso Tuca".[16]

Foi também nas páginas do *Porandubas* que as referências memoriais sobre a atuação do Grupo Tuca e a encenação de *Morte e vida severina* ganharam destaque. Aqui, vale a pena ressaltar, principalmente, a edição especial de setembro de 1980, que marcou os 15 anos de estreia do espetáculo. Dedicada inteiramente à memória do Grupo e da encenação, esse número do jornal trouxe, além de muitas fotos do espetáculo e de trechos do texto de João Cabral, reprodução de manchetes e matérias de grande imprensa sobre a repercussão do espetáculo e do prêmio alcançado, e uma preciosa coleção de 16 entrevistas sobre aquele momento, dentre as quais se sobressaem as realizadas com integrantes do elenco e do corpo técnico do espetáculo. O editorial da publicação informava que os materiais para a sua composição vinham sendo reunidos no decorrer de mais de seis meses e que:

> *Aos poucos foi se esboçando o retrato de um grupo formado por uma garotada que, temerosa, se apresentou na França e dois dias depois era mundialmente conhecida.* [e conclui] *Sobretudo para nós que vivemos na PUC, realizou-se um estimulante projeto cultural dentro da universidade, nascido de seu espírito. Este espírito, que eu não ousaria definir, caracterizou uma linha de intervenção na sociedade desde sua fundação, passando pelo Tuca, pela nossa Reforma Universitária, pela acolhida à SBPC-77, pela pronta reação a invasão do dia 22/9/1977 e terminando nas recentes eleições diretas para seu mais alto cargo.*[17]

Assim, aquela edição que, à época, teve a significativa tiragem de 30 mil exemplares, em um momento em que a Universidade já enfrentava uma grave crise financeira, ao comemorar o aniversário de 15 anos do sucesso da encenação, propõe uma leitura da história na qual as articulações temporais e

[16] DIAS, Erasmo *apud Porandubas*, n. 41, set. 1981, p. 3.
[17] Ver *Porandubas*, n. 32, set. 1980, editorial, p. 2.

de sentidos traçam uma linha reta, um quase destino, entre o "espírito" encarnado pelo Grupo, o projeto cultural do Grupo Tuca e a dinâmica da vida universitária e do Teatro naquele presente. Para os objetivos da reflexão proposta, importante também indicar que essa edição do jornal transformou-se em uma espécie de documento/monumento da história do Grupo e do Teatro, e, até hoje, é a principal referência utilizada tanto por estudos acadêmicos como por diferentes narrativas jornalísticas sobre o tema.

Terceiro ato: o incêndio, a reconstrução e a atualização da memória

Em 22 de setembro de 1984, exatos sete anos após a invasão da Universidade pela tropa do coronel Erasmo Dias, um grande incêndio destruiu o Tuca. Naquela noite de sábado, às 19h30min, quando o Teatro estava vazio, porque era intervalo entre dois espetáculos, o fogo se iniciou no palco e rapidamente atingiu as cadeiras e o telhado, e, quando finalmente os bombeiros conseguiram apagar as chamas, pouco restava de sua estrutura interna. Cerca de três meses depois, no dia 14 de dezembro do mesmo ano, ocorreu o segundo incêndio. Sua proporção foi menor, mas o suficiente para destruir a parte superior das salas de administração do Teatro.

Inicialmente, há que se destacar que a própria discussão sobre as causas do incêndio e a sua possível natureza criminosa transformou-se em um terreno de disputas sobre o lugar da PUC-SP e do Teatro nas controvérsias políticas daquela conjuntura. E, embora as investigações sobre o incêndio nunca tenham sido conclusivas, a coincidência entre a data do incêndio e a da invasão ocorrida sete anos antes contribuiu sobremaneira para que prevalecesse a versão que considerou o episódio como um atentado de grupos da extrema direita. Como salienta o depoimento de padre Edênio Valle, na época pró-reitor comunitário da universidade, depoimento, aliás, ainda hoje frequentemente usado para lembrar o episódio pelas mídias interna e externa à comunidade universitária, o episódio foi um atentado criminoso. Em suas palavras:

> *O incêndio de setembro de 1984 foi um "atentado terrorista que deu certo". Era o dia do sétimo aniversário da grande invasão. Enquanto na rampa se comemorava a vitória da PUC, um grupo da extrema direita, provavelmente com elementos da própria Universidade, tramou e executou uma manobra bem mais profissional, da qual resultou um terceiro incêndio nascido em vários focos simultâneos. Dessa vez deu certo: tudo foi destruído. Quando os bombeiros permitiram nossa entrada no recinto, tirando o vestíbulo do prédio, não restava quase nada do que fora o Tuca. De pé só suas paredes nuas enegrecidas pelo fogo! Da sala maior, do salão Beta e do Tuquinha nada restava exceto o cheiro insuportável das cinzas e nas paredes as marcas da violência arbitrária que pretendia deixar claro à Universidade — e talvez, mais ainda, à Igreja Católica e a Dom Paulo Evaristo Arns, nosso grão-Chanceler — que o mais seguro era abandonar sua postura de resistência à ditadura militar.*[18]

Ainda sobre os sentidos políticos do incêndio, em depoimento posterior à Comissão da Verdade da PUC, padre Edênio complementou:

[18] VALLE, Edênio *apud Porandubas*, n. 41, set, 1981, p. 3.

Mas talvez esteja o leitor se perguntando o que, afinal, o Tuca, uma casa de espetáculos, tinha a ver com tudo isto? Sem dúvida ele era famoso como um teatro universitário, mas era bem mais do que isso. Especialmente nos anos 70 ele se tornara um espaço político relevante em um país silenciado por uma ditadura com o fechamento do Congresso e dos partidos, dos movimentos populares e das associações de qualquer tipo, inclusive as universitárias. Já nos anos 60, o teatro universitário brasileiro tivera ali uma de suas caixas de ressonância. No palco do Tuca, com o Programa "Terça no Tuca", se realizaram os primeiros debates políticos com direito à livre expressão. Lá levantaram a sua voz políticos, cientistas, educadores, cantores, artistas, literatos e bispos que ousaram proclamar o sonho que era de todos os brasileiros. Foi em razão dessa sua trajetória de luta e coragem que o Tuca foi três vezes queimado. Mas foi por essas mesmas razões que ele se tornou um bem cultural e um patrimônio do Brasil livre que não podia senão ser reduzido a cinzas pelos que defendiam um "Brasil grande", mas não toleravam um Brasil com liberdade, justiça e solidariedade.[19]

O incêndio comoveu e mobilizou as comunidades interna e externa à Universidade e logo, na mesma noite do incêndio, se iniciou a campanha de reconstrução do Tuca (SOS-Tuca), em que artistas, estudantes e entidades promoveram eventos para a captação de recursos. O movimento assumiria como uma das linhas centrais de atuação um projeto sobre a memória do Tuca, indicando uma estratégia memorialística, que, desde então, se constituiria como dimensão explícita da política cultural da universidade. Desse modo, dentre outras atribuições, que se referiam aos esforços para a imediata reconstrução do Teatro, como a arrecadação de recursos, o incentivo a adesões da sociedade civil, a campanha e a criação de eventos e a divulgação de suas atividades, a Comissão assumiu também como tarefa imediata a promoção da memória do teatro.

A campanha, que tinha como um dos lemas "Tuca – ajude a apagar este incêndio", propagandeada em vários órgãos de imprensa, alertava que o fogo destruíra "mais de 20 anos de movimentos de vanguarda em arte, ciência e manifestações de liberdade", indicando que a luta era pela reconstrução desse espaço, "um lugar onde, outra vez, esses movimentos possam encontrar condições de renascer".[20]

Bem-sucedida, a campanha SOS-Tuca expandiu-se para além dos muros da Universidade, sendo assumida por amplos setores da sociedade civil. Na vasta correspondência então recebida, identificam-se manifestações não só de entidades de projeção nacional como de autoridades das casas legislativas e prefeituras de diversas cidades, além de diretores de jornais e canais de TV e de associações ligadas ao empresariado paulista. Nas muitas moções, cartas e telegramas recebidos nos meses seguintes, expressões como "casa da democracia e da liberdade", "palco da resistência nos anos 70", "cenário das mais elevadas realizações culturais" e "palco símbolo da resistência ao arbítrio e ao obscurantismo" traduzem a imagem do Teatro que se aviva e reafirma após o incêndio.[21]

---

[19] VALLE, Edênio *apud* Relatório Final da Comissão da Verdade Reitora Nadir Kfouri, da PUC-SP. Disponível em <https://www.pucsp.br/comissaodaverdade/home.html>. Acesso em 8 dez. 2019.

[20] Dossiê Tuca-00553- CDM-Tuca.

[21] A correspondência recebida nesse período pode ser consultada no Dossiê Tuca-00546 – CDM-Tuca.

A campanha de reconstrução contou também com grande solidariedade da comunidade artística e cultural paulista e paulistana, transformando-se em um momento estratégico da vida do Teatro, no qual, sem edificações próprias, a presença do Tuca e a memória do edifício teatral se esparramavam por muitos espaços da cidade.

Naqueles anos, o SOS-Tuca, além das atividades internas e dos vários pedágios — Tuca na Rua — efetivados em diversos pontos da cidade, realizou inúmeros eventos e espetáculos em vários locais de importância cultural. Um dos primeiros eventos de grande repercussão foi o do grande leilão de obras de arte realizado no Museu de Arte de São Paulo (Masp), em 27 de novembro de 1984, e que, em um curto período de apenas dois meses, logrou reunir mais de 100 obras de arte doadas por artistas, colecionadores e galerias diversas para a campanha, dentre as quais estavam trabalhos de Anita Mafaldi, Ademir Martins, Carybé, Darcy Penteado e Renina Katz.

Ainda no âmbito do movimento, entre 1985 e 1986, foram realizadas muitas atividades culturais, como o *show* de Artur Moreira Lima no Palácio Bandeirante, em maio de 1985, e muitos outros espetáculos reunindo artistas da MPB, dentre os quais estavam Roberto Carlos, Milton Nascimento, MPB-4, Elba Ramalho, Chico Buarque e Ney Matogrosso, levando o apelo da reconstrução do Teatro para espaços culturais da cidade, tais como o Ginásio do Ibirapuera, o Centro de Convenções do Anhembi, o Sesc Pompeia, o Auditório do jornal *Folha de S. Paulo*, o Clube Pinheiros e o Auditório Rebouças.

Visando à ampla difusão da campanha entre os paulistanos, foram confeccionados cartazes, camisetas e broches, que eram vendidos em vários pontos da cidade. Da mesma forma, a Comissão logrou angariar o apoio da Rede Globo e do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), que, via de regra, divulgavam os eventos promovidos pelo SOS-Tuca, contribuindo para repercutir de forma mais ampla não só as atividades realizadas, como também os sentidos atribuídos à reconstrução do Teatro.

Por meio do Projeto Tuca-memória, foram articuladas ações de resgate e projeção da memória do Teatro, dentre as quais estavam a produção de materiais impressos e audiovisuais, bem como a organização de um acervo documental sobre a história do Teatro. Cabe notar que vários dos materiais produzidos pelo projeto, que, como defendia a Comissão SOS-Tuca, não significava uma volta saudosista e romântica ao passado, mas um instrumento primordial para resgatar a relação entre o passado e o presente, carregados pelas décadas seguintes, foram fundamentais na construção da história, da memória e da identidade do teatro.

A compreensão que a Comissão tinha sobre a importância do projeto de memória pode ser percebida em ofício enviado pelo coordenador do SOS-Tuca ao então Secretário da Cultura do Estado, Dr. Jorge Cunha Lima, em 1985. Na correspondência, solicitando o apoio da Secretaria e defendendo a necessidade urgente de resgatar e organizar a memória do Teatro, entendendo que tal ação interessava não apenas à comunidade da PUC-SP, mas a toda a cidade e ao estado de São Paulo, o professor argumentou que era preciso:

> *organizar a memória do que representou o Tuca para São Paulo e para o Brasil nestes vinte anos de atividades ininterruptas no campo artístico, cultural, político e educacional, bem como superar o sentimento de ruptura e de perda sofrida pela comunidade*

> [...], [avaliando que] *a recuperação física do teatro e a recuperação de sua memória, significaria a reconquista da prática cotidiana da população paulistana, ou sua ocupação e uso de um espaço que lhe pertence, porque nele exercita o direito a livre criação, crítica e reflexão, meio de construção de sua identidade histórica.*[22]

Dentre as principais ações desenvolvidas pelo Tuca-memória, e que se projetaram como documentos/monumentos sobre o Teatro nas décadas seguintes, destacam-se a organização e a publicação do livro *Tuca 20 anos* e a produção de vídeo sobre o incêndio do Teatro. O livro *Tuca 20 anos*, editado como fruto inicial do projeto, desenvolvido e publicado com o apoio da Secretaria do Estado da Cultura, vindo a público em 1986, era considerado, junto com o vídeo, a pedra fundamental da construção da memória do Tuca. Com autoria de Marly Rodrigues, Roberta Sundfeld e Solange Peirão, tendo como base depoimentos, pesquisa na imprensa comercial e o farto uso dos números especiais do jornal da Universidade já referidos anteriormente, destaca-se como o trabalho de maior profundidade até então realizado sobre o Teatro. Fartamente ilustrado com fotografias sobre o Teatro e suas atividades, com mais da metade de suas páginas dedicadas à história do Grupo Tuca e à encenação de *Morte e vida*, segue, até hoje, como uma das obras mais utilizadas por pesquisadores e pela imprensa quando se fala sobre o Teatro.

O filme *Tuca videobra*, também frequentemente utilizado na produção de materiais sobre a história do Teatro, foi disponibilizado no *YouTube* desde 2010, e, até hoje, é bastante acessado. Com direção de Jorge Claudio Ribeiro, professor da PUC-SP e editor do jornal *Porandubas*, e composto, em grande parte, pela cessão de cenas de arquivo de várias emissoras de TV, foi finalizado como uma realização da TV Globo de São Paulo. Nele, em meio a cenas dos bombeiros apagando o incêndio e depoimentos colhidos nos escombros do Teatro, por meio de trechos filmados e da trilha sonora composta pelas músicas de Chico Buarque para *Morte e vida*, emergia, mais uma vez, a memória sobre "o momento onde tudo começou". O encadeamento de seu roteiro, a retomada de cenas de encenações emblemáticas, como a das peças *Estado de sítio* ou *Saltimbancos*, em 1980, a realização de eventos como a SBPC-77, a invasão do *campus*, a posse de Aldo Arantes na Presidência da UNE e a concessão do título de doutor *honoris causa* a Dom Hélder Câmara buscam traçar uma trajetória que articula os movimentos pela recuperação do Tuca aos comícios das "Diretas Já" e à reconstrução do Brasil democrático.

Naquela conjuntura, a escolha do projeto de reconstrução do Teatro e sua aprovação pela comunidade universitária também foram realizadas como ação do SOS-Tuca articulada ao projeto de memória. A discussão sobre a concepção de como deveria ser o Tuca reconstruído, envolvendo polêmicas na Universidade, optou, ao final, pela realização da proposta do arquiteto Joaquim Guedes. Elaborado em 1986, o projeto, diferentemente de outras propostas aventadas, assumiu como uma das diretrizes de seu trabalho a de preservar lembranças sobre as violências sofridas pela edificação, escolhendo por

[22] Carta de Marcos Tarciso Masetto ao Secretário de Cultura, Jorge Cunha Lima, datada de 20 de junho de 1985. Ver Dossiê Tuca-00553 – CDM-Tuca.

conservar a memória da destruição por meio da manutenção de acabamentos deteriorados pelo incêndio.[23]

O projeto previa a reconstrução do Tuca como "um complexo cultural moderno e flexível", dotado de um grande auditório, teatro de arena, pequenos anfiteatros, um salão de exposições, instalações técnicas e administrativas e um acervo histórico.[24]

Na época, os recursos arrecadados pela campanha não foram suficientes para a realização de todo o projeto e o Teatro funcionou precariamente até 2003, quando, após quase nove anos, a obra de reconstrução pôde ser finalizada integralmente, utilizando o benefício de mecenato da Lei Rouanet. Assim, somente em 2003, com a execução da Método Engenharia e o patrocínio do Banco Bradesco, terminaram as obras de reconstrução do Tuca, que reabriu as suas portas em ato celebrado em 22 de agosto, dia em que se comemora o aniversário da criação da universidade.

Saliente-se que, preservando as características originais do prédio e as marcas do incêndio, produzidas pelas imagens do tijolo sobre tijolo, o arquiteto parece responder ao abaixo-assinado em que os estudantes e professores da Universidade indicavam a necessidade de que ficasse inscrito em suas paredes os dois incêndios que tentaram destruir um local que era parte fundamental da memória cultural da cidade. Com o objetivo claro de provocar, no público do Teatro, a rememoração de sua história e das violências sofridas, o novo interior da edificação privilegiou deixar marcado nas paredes o que tinha restado da estrutura original do Teatro após o incêndio.

Ainda em pleno período de reconstrução, no desdobramento do movimento do Tuca-memória, em 1992, um grupo de professores da Universidade, destacando "o papel que o Teatro desempenhou não apenas como um espaço universitário, mas como ponto de referência da cidade, do estado e mesmo da sociedade brasileira", encaminhou ao Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat) a solicitação de tombamento do Teatro.[25]

A análise do processo, desde a sua justificativa inicial até o parecer final de aprovação da solicitação sugeria que os parâmetros de valoração patrimonial do Teatro pelo órgão do patrimônio estadual tinham como base a narrativa sobre a sua história e a sua importância cultural, construída e difundida nos anos anteriores pelo movimento SOS-Tuca.

Na instrução técnica do processo, destaque-se a importância dos pareceres do arquiteto Laércio Lico Junior e, especialmente, da historiadora Marly Rodrigues, que, como assinalado anteriormente, em 1986, foi uma das pesquisadoras e autoras do livro *Tuca 20 anos*, publicado no auge do movimento pela reconstrução. Na tramitação das várias etapas do processo, os argumentos expostos na defesa inicial do valor histórico e cultural do Teatro, que privile-

---

[23] Interessante indicar que, quando de sua edificação no início dos anos de 1960, o arquiteto, embora vencedor do concurso de projetos apresentados para a construção do Teatro, foi preterido em favor do projeto de Benedito Calixto, então considerado mais adequado na harmonia que propunha com a edificações do Convento das Carmelitas, prédio sede da Universidade.

[24] Dossiê Tuca-00553- CDM-Tuca.

[25] O grupo de professores era composto por Edgar de Assis Carvalho, Renato Nunes Ganhito, Edson Passetti e Lucia Helena Vittali Rangel. Para essa e outras informações sobre o tombamento, consultar Processo de Tombamento nº 31720 – Condephaat – 23 mar. 1992.

giam as referências memorialísticas do bem em detrimento de possível valor arquitetônico ou estético da edificação, reproduzidos a seguir, permaneceriam quase inalterados até a sua conclusão. Assim, no parecer dos técnicos:

> *O Tuca, embora não portador de valor arquitetônico, é um edifício portador de muitos significados para o bairro e para a cidade, pois lá tiveram lugar não apenas espetáculos teatrais e musicais que marcaram o desenvolvimento destas atividades artísticas, como também durante toda a década de 1970, inúmeros atos de resistência ao regime militar, como a 29ª Reunião da SBPC, em 1977, ali se realizaram. O edifício representa também a importância do grupo Tuca enquanto movimento cultural politicamente posicionado, cuja força fez com que o Auditório Tibiriçá se tornasse conhecido como Tuca.*[26]

Não sem algumas controvérsias quanto ao peso da memória afetiva ou do valor arquitetônico na valoração do bem e do alcance, do grau de proteção/preservação e das restrições impostas a futuras intervenções nas edificações, o processo de tombamento do Teatro e de outros espaços do *campus* Monte Alegre, com uma primeira publicação em 1998, tramitou até 2002.

O parecer final aprovado ressaltou o valor simbólico do Teatro por ele representar uma concepção da cultura como arma de resistência e por esta razão constituir-se como referência memorial de amplos setores organizados da sociedade que resistiram à ditadura. E embora só tenha formalmente constituído seu Centro de Memória — o CDM-Tuca, em 2006, desde então, o Tuca, tombado como bem cultural, histórico e arquitetônico do estado de São Paulo, passa a sustentar uma "memória forte" daquele edifício teatral, ampliando a sua capacidade de afirmação na esfera pública como lugar de memória da resistência. Com marcas do passado na arquitetura interior, tombado como patrimônio cultural paulista, o Tuca sela, publicamente, a sua imagem como lugar de memória da cidade de São Paulo.

No decorrer da última década, já mais profissionalizado, o Tuca perdeu grande parte de suas articulações com as produções rebeldes e experimentais que caracterizaram a produção artística e estética de período significativo de sua história. Mais distante da dinâmica interna da Universidade, gerido diretamente pela mantenedora, o Teatro afastou-se de suas conexões diretas com o movimento político e cultural da universidade.

Não obstante, a mística de espaço se mantém e o Teatro conserva sua marca pública como espaço de resistência política; marca, aliás, que parece sempre se atualizar em conjunturas de disputa política. Conjunturas nas quais o Tuca é sempre lembrado quando se pensa em um palco para a realização de espetáculos culturais ou de diferentes eventos que tenham conexões com movimentos de resistência dos mais diversos matizes.

Assim, como exemplificado no início deste texto, na década recente, no período de atuação da Comissão Nacional da Verdade (CNV) e de outros movimentos por memória, verdade e justiça no país, iniciativas de diversos setores políticos reatualizam o Tuca como lugar de memória da resistência. Da mesma forma, neste momento obscuro e polarizado que atravessamos no país, no qual a luta pela manutenção das garantias democráticas e contra a descons-

[26] Processo de Tombamento nº 31720 – Condephaat, p. 16.

trução de direitos se faz necessária, o espaço do Teatro transforma-se, novamente, em lugar simbólico da resistência política na cidade. E, diferentemente do que parece ocorrer com muitas outras dimensões das "guerras de memória"[27] sobre a ditadura a respeito das quais tem prevalecido o revisionismo negacionista, o movimento de preservação da memória do Tuca, que o transformou em um dos lugares simbólicos da geografia política na cidade de São Paulo, foi bem-sucedido e continua ativo na atualidade.

Artigo recebido em 14 de dezembro de 2019. Aprovado em 19 de fevereiro de 2020.

[27] A expressão "guerras de memórias" está sendo aqui tomada de empréstimo das análises realizadas por MARTINS FILHO, João Roberto. A guerra da memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares. *Varia História*, v. 28, Belo Horizonte, 2002.