

60 ANOS DE MORTE e VIDA SEVERINA (1965), 60 ANOS DE TUCA

MOVIMENTO ESTUDANTIL,
ARTICULAÇÃO COLETIVA e FORMAÇÃO

BRUNA BORBA DE ARAUJO TCHALEKIAN
MITSUKO APARECIDA MAKINO ANTUNES

BRUNA BORBA DE ARAUJO TCHALEKIAN

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Bruna Borba de Araujo Tchalekian é psicóloga pela PUCSP (2013), mestra em Educação: Psicologia da Educação (PUCSP/2016) e Doutora em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela Universidade de São Paulo (2025). Tem-se dedicado a pesquisas sobre memória coletiva, história e memória da Psicologia, políticas de memória e reparação, educação e direitos humanos. Membro da Teia-Memória e Patrimônio Cultural do IPUSP, a qual co-coordenou (2022-2025). Integra o GT História da Psicologia, no âmbito da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Psicologia (ANPEPP).

MITSUKO APARECIDA MAKINO ANTUNES

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Mitsuko Aparecida Makino Antunes possui graduação em Psicologia, mestrado em Filosofia da Educação e doutorado em Psicologia Social (PUCSP). É professora titular do Departamento de Fundamentos da Educação (PUCSP, atuando no PPG em Educação: Psicologia da Educação, com foco em: história da psicologia da educação; história da psicologia da educação no Brasil; identidade de educadores e educandos com foco em inclusão educacional/escolar. É editora da revista *Psicologia da Educação* e membro da Comissão Editorial da revista *Psicologia Escolar e Educacional*. É membro da Academia Paulista de Psicologia.

RESUMO

O artigo apresenta resultados de pesquisa que sistematizou conteúdos sobre o processo de construção do projeto, montagem e apresentações da peça teatral *Morte e vida severina* (1965), que inaugurou o TUCA, Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil). A pesquisa de cunho qualitativo, desenvolvida a partir da análise documental e de relatos orais, refletiu sobre os aspectos históricos, formativo-educacionais e institucionais constitutivos do processo de formulação da peça. Neste texto, será desenvolvida uma narrativa sobre essa construção. Articulada pelo movimento estudantil, *Morte e vida severina* constituiu-se como um espaço formativo para estudantes universitários/as, movimento de resistência ao regime de exceção, e objetivou um momento histórico e o compromisso ético-político de estudantes e profissionais com a realidade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE

Formação universitária, Teatro da Universidade Católica, Ditadura militar, Narrativa, PUC

ABSTRACT

The article presents research results that systematized content about the process of creating, staging, and performing the play *Morte e vida severina* (1965), which inaugurated TUCA, the Theater of the Pontifical Catholic University of São Paulo. The qualitative research, developed through documentary analysis and oral accounts, reflected on the historical, educational, and institutional aspects that shaped the formulation of the play. This text will share a narrative about this creative process. Organized by the student movement, *Morte e vida severina* became a formative space for university students, a movement of resistance against the authoritarian regime, and it aimed to portray a historical moment and the ethical-political commitment of students and professionals to Brazilian reality.

KEYWORDS

Theater, Play, Military dictatorship, University, PUC

60 ANOS DE MORTE E VIDA SEVERINA (1965), 60 ANOS DE TUCA

MOVIMENTO ESTUDANTIL, ARTICULAÇÃO COLETIVA E FORMAÇÃO

INTRODUÇÃO

O dia 11 de setembro de 2025 marca os 60 anos da estreia de *Morte e vida severina*, no teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, o TUCA. Fruto de um projeto articulado pelo movimento estudantil, em parceria com docentes da universidade e profissionais das artes cênicas, o espetáculo inaugurou o então recém-construído teatro; mais do que a abertura do que vem a ser um relevante espaço cultural e político em São Paulo nos anos que seguiram, *Morte e vida severina* materializou o compromisso ético-político de uma geração de estudantes e profissionais com as denúncias das desigualdades

de seu tempo, ainda tão presentes e vivas nos dias de hoje. Com poema de João Cabral de Melo Neto musicado por Chico Buarque de Hollanda, *Morte e vida severina* ultrapassou o espaço do TUCA, viajou o Brasil e fora dele, chegando a Nancy, na França, onde foi premiado no III Festival de Teatro Universitário, em 1966.

Este artigo apresenta resultados da dissertação de mestrado em Psicologia da Educação (Tchalekian, 2016) que buscou analisar o processo de construção do projeto, montagem e apresentações de *Morte e vida severina*, reunindo, para tanto, relatos de pessoas envolvidas nesse processo, bem como conteúdo do Dossiê *Morte e Vida Severina*, que forma parte do acervo do Centro de Documentação e Memória do TUCA (CDM-TUCA). A partir da análise realizada, destacaram-se os aspectos históricos, formativo-educacionais e institucionais existentes no contexto de produção da peça, desenvolvida no cenário mais amplo da ditadura empresarial-militar brasileira, processos estes que revisitaremos brevemente.

A memória de *Morte e vida severina* participa a um só tempo da história do teatro universitário brasileiro, da resistência estudantil ao regime militar, da formação da PUCSP, constituindo um movimento cultural, e apresenta uma experiência ímpar em relação às práticas formativas, educativas e interdisciplinares desenvolvidas para a sua produção no âmbito universitário. Neste texto abordaremos esta produção, tendo em vista olhar para o seu potencial de denúncia das desigualdades sociais intensificadas durante a ditadura, bem como para a organização coletiva estudantil no período que se configurou como defesa e afirmação da democracia. O texto destaca e celebra, também, os 60 anos do TUCA que, a partir desta estreia, tornou-se um importante espaço cultural e de manifestação política em São Paulo.

MÉTODO

Os documentos consultados no Dossiê *Morte e Vida Severina* datavam de agosto de 1965 a janeiro de 1967, e eram compostos por ficha de rosto, listas de ofícios, correspondência, capa de disco, *clippings* com notícias de jornal do período, uma edição do jornal *Folhetim* (edição dominical sobre cultura do jornal *Folha de São Paulo*) e uma edição do jornal-livro *Porandubas* (boletim interno, produzido pela comunidade da PUCSP), totalizando 82 documentos. Neste texto, revisitaremos alguns deles.

Foram realizadas entrevistas que constituíram o conteúdo essencial e inédito para a construção da pesquisa. Convidamos pessoas que participaram da peça de diferentes formas, possibilitando assim um olhar diversificado e plural. Por se tratar de convidados/as específicos/as, para uma pesquisa de cunho historiográfico, optamos por revelar o nome dos/as participantes, sob sua autorização.

Em perspectiva qualitativa, a análise dos dados foi elaborada, sobretudo, a partir das entrevistas e documentos consultados, e embasam a narrativa que será apresentada a seguir.

UM TEATRO PARA A UNIVERSIDADE MONTAGEM DE MORTE E VIDA SEVERINA NOS MEANDROS DA DITADURA

Com planejamento iniciado em 1957, o espaço localizado na Rua Monte Alegre, agregado ao prédio da PUCSP, teve sua construção encetada em 1961. Dos diversos projetos existentes para o local, foi escolhido o apresentado por Benedito Calixto de Jesus Neto, que possuía vasta experiência em construções religiosas e cuja arquitetura refletia as tendências do pensamento da Igreja Católica (Rodrigues *et al.*, 1986). A construção durou mais de quatro anos, e foi finalizada em 1965. O salão maior, com 1200 lugares, recebeu o nome de Auditório Tibiriçá.

No contexto universitário, o aumento do número de alunos/as foi significativo dos anos 1950 para os anos 1960. Desde a segunda metade da década de 1950, o presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961) traçou um “Plano de Metas”, com 31 metas para o período, divididas em diversos setores; em relação à educação, os recursos alocados referiram-se à formação técnica de profissionais especializados com o objetivo de atender às demandas da indústria, com abertura do país para o capital estrangeiro. Foi a chamada “Educação para o Desenvolvimento”. Este aumento também encontra relação com o crescimento das camadas médias no período, proporcionado pela diversificação das ofertas de emprego. Ampliou-se a busca de profissionais com alto nível de escolarização e a demanda por vagas de acesso às universidades.

A aprovação da Lei de Diretrizes e Bases (LDB – Lei n.º 4024), em 1961, foi proveitosa para o ensino particular e, segundo alguns autores, para as instituições católicas. Segundo Montalvão (2010), o deputado Carlos Lacerda, com vista à eleição para a Presidência,

e representante da elite conservadora, patrocinou os interesses da educação particular, bastante vinculada às congregações católicas, defendendo a alocação de fundos públicos para o ensino privado. Além disso, a LDB garantia que as escolas particulares tivessem representação nos Conselhos de Educação, e a equivalência entre diplomas de instituições públicas e privadas (Rodrigues *et al.*, 1986). O posicionamento em defesa da escola pública como direito de todos/as, que ganhava espaço desde 1958, era representado principalmente por nomes como Anísio Teixeira, Florestan Fernandes e Fernando de Azevedo. Nos meios universitário e político, o debate no período direcionava-se também à construção de um projeto de universidade que atendesse à população brasileira, o acesso a ela, relacionado ao desenvolvimento nacional que se buscava (e se esperava) e ao papel desempenhado pela universidade nesse cenário. No que tange às universidades católicas, as mudanças nas políticas internas ocorreram também em relação às alterações nas políticas da Igreja Católica, o que modificou a participação estudantil.

Nagamine (1997: 43) afirma que a Igreja Católica passava por “questionamentos e tensões, tanto no nível pastoral, quanto no doutrinário”. Seus fundamentos eclesiológicos advindos de Concílios ocorridos em momentos históricos outros, frente às circunstâncias sociais que naquele momento se apresentavam, geraram conflitos dos quais “novas formas de ação pastoral e de evangelização foram surgindo”, formas estas que “guardavam entre si a característica comum do engajamento numa ação social e política, questionando a visão ainda predominante e institucional da Igreja hierárquica, autoritária, centralizadora, sacramentalista e voltada para dentro de si mesma” (pp. 43-44). O autor refere-se a essa nova tendência da Igreja como *abertura para a história*, em embate com posições mais conservadoras, interessantes à elite e às mídias mais influentes.

O Movimento Estudantil, organizado e estruturado através da União Nacional dos Estudantes (UNE), realizou o I Seminário Nacional da Reforma Universitária em 1961, no qual foi reivindicada uma maior e mais significativa participação dos/as estudantes e uma universidade implicada socialmente; o II Seminário Nacional da Reforma Universitária foi realizado em 1962; e o III Seminário Nacional da Reforma Universitária, em 1963, consolidando as discussões sobre a Reforma Universitária como parte das reformas de base.

Associado à UNE foi criado, em 1961, o Centro Popular de Cultura (CPC), uma entidade que objetivava desenvolver uma “arte popular revolucionária”, que combatesse a arte alienada, fosse acessível e estivesse a serviço do povo. Esse processo de crítica social por meio da manifestação artística vinha, desde os anos 1950, fortalecendo-se na América Latina. De acordo com Ridenti (2007), o marco decisivo para que artistas e intelectuais se inserissem de vez nesse processo foi a Revolução Cubana (1959), que nutriu o sentimento revolucionário e impulsionou muitas entidades e movimentos de esquerda a lutarem contra as classes hegemônicas.

Sobretudo a partir do golpe empresarial-militar de 1964, evidenciava-se a crescente introdução da produção e capital estrangeiros, por meio dos ramos empresariais, industriais, e dos acordos MEC-Usaid (entre Ministério da Educação e Cultura e United States Agency International Development), em que firmaram-se convênios com os Estados Unidos da América a fim de receber assistência de técnicos norte-americanos para planejar, reestruturar e expandir o ensino superior, propostas ligadas à privatização e à adequação do ensino superior ao projeto econômico que se firmava. Em contraponto, a juventude universitária exaltava a importância da cultura popular e da Reforma Universitária no âmbito estrutural, como parte necessária

das Reformas de Base, tendo em vista uma reforma social. Além da participação política, a participação cultural tornou-se, cada vez mais, uma reivindicação das organizações estudantis que buscavam diferentes formas de protagonismos, levando para o debate os problemas da sociedade brasileira.

A realidade da PUCSP naquele momento era diferente daquela do início do projeto de construção do espaço que veio a se tornar o TUCA. As transformações nas perspectivas da Igreja abriram possibilidade para novos e diferentes diálogos, a participação estudantil acentuou-se e gradualmente passou a reivindicar mais voz não só nas decisões da universidade, mas no país, inclusive nas frentes culturais, exaltando a produção da cultura popular nacional. Em 1963, os estudantes haviam ocupado o prédio da PUCSP com a reivindicação de que a reitoria da universidade passasse a ser assumida por um profissional leigo e não pelos representantes da Igreja indicados diretamente pelo Cardeal. O primeiro reitor leigo nomeado foi o desembargador Oswaldo Aranha Bandeira de Mello, com gestão de 1963 a 1972.

O diálogo próximo entre estudantes, representados pelo movimento estudantil, muitos deles ligados à Ação Popular (AP), e a universidade alterou o destino do então novo espaço construído. A comunicação era feita pelos membros do Diretório Central dos Estudantes (DCE), com destaque para o presidente Antonio da Costa Ciampa, aluno do curso de Psicologia. Após o golpe militar, as ações do DCE estavam sob o olhar do Ministério da Educação através da Lei “Suplicy de Lacerda” (Lei n.º 4464/1964). A lei alterou o regimento dos órgãos universitários de representação estudantil estaduais e federais; definiu as ações competentes a cada instância, sua organização e prestação de contas. Em outras palavras, a lei fiscalizava e controlava a ação das entidades estudantis, e atribuía a responsabilidade pelo seu cumprimento

à universidade à qual elas estavam vinculadas. Até então o DCE era legitimado e recebia uma contribuição financeira dos/as estudantes para se manter. Na PUCSP, as ações dos Centros Acadêmicos continuaram ocorrendo e o DCE pôde promover um diálogo maior entre os cursos, utilizando a renda que passara a ter para as atividades culturais.

O Auditório Tibiriçá, cuja construção estava finalizada, havia sido destinado, no início, à recepção de conferências e solenidades. Porém, ainda não havia sido definido de que forma o espaço seria utilizado. Era considerado o “elefante branco” da universidade, cujo investimento havia sido grande.

Aí a gente do movimento estudantil falou “espera um pouquinho”, (...) tem que ser usado pela universidade, e não para a universidade. (...) Aí surgiu a ideia de que seria bom fazer um Teatro da Universidade Católica, aí surgiu o TUCA. (Entrevista de A. C. Ciampa *apud* Tchalekian, 2016: 55)

Mesmo com a censura que se instaurava, ainda havia incentivos à cultura e ao teatro universitário antes de 1968. Como relatado por Henrique Suster em entrevista para esta pesquisa, a censura ao teatro ainda não era feita diretamente naquele momento e também encontraria limitações para isso especificamente em uma pontifícia, instituição vinculada ao Vaticano, portanto com políticas próprias, o que não abordaremos aqui, mas constituiu característica particular para o processo do TUCA.

Então, nos “primeiros tempos”, apenas teatro, música, acho que artes em geral, até quadrinhos e coisas assim, brincavam com a ditadura sem uma censura prévia. Depois de 1968 fechou completamente. (Entrevista de M. C. Guedes *apud* Tchalekian, 2016: 84)

O DCE construiu uma proposta de promover atividades culturais no espaço, organizadas por e para estudantes. Tinha apoio interno, de nomes como Padre Enzo Gusso, que acompanhava suas ações. Em uma reunião com o chefe de gabinete Nagib Elchmer, então presidente da Comissão Estadual de Teatro do Governo do Estado de São Paulo, surgiu a ideia de fazer um teatro no espaço (Nagamine, 1997). Após esse encontro, Henrique Suster, que veio a ser o diretor superintendente de *Morte e vida severina*, se reuniu com o DCE e definiram a proposta de criar o Teatro da Universidade Católica, inspirados, também, pelo CPC da UNE; paralelo a isto, Antonio Ciampa e Antonio Mercado elaboraram uma proposta de fazer um grupo de teatro, o Grupo TUCA.

Antonio Mercado Neto era estudante do curso de Direito e já tinha envolvimento com teatro, conhecia pessoas do ramo e convidou Roberto Freire para compor a equipe como diretor artístico. Roberto Freire era médico de formação, psiquiatra, função que exerceu por anos, trabalhando com clínica e pesquisa; aproximou-se da teoria de Wilhelm Reich e da Gestalt-terapia, referências para seu trabalho com dinâmicas corporais, grupos, exercícios teatrais e de sensibilização. Paralelo ao interesse científico de Freire, sua aproximação com a poesia, teatro, literatura e política marcaram sua trajetória e produção, explicitamente ligados ao anarquismo. Era conhecido no ramo, pois havia sido diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT) durante a gestão de Darcy Ribeiro, professor da Escola de Arte Dramática da USP, diretor de peças teatrais conhecidas, redator do jornal *Brasil Urgente*, entre outras atividades (Mercado Neto, 1980: 6).

A concepção que o Roberto Freire trouxe não era de um grupinho teatral, era de uma escola de teatro. Por isso que tem que diferenciar o prédio. Até agora era um lugar para fazer espetáculo, não precisava do prédio por enquanto, a rigor; o prédio é que estava

precisando do grupo. (Entrevista de A. C. Ciampa *apud* Tchalekian, 2016: 59)

Para compor a equipe, Freire convidou Silnei Siqueira para a direção; José Armando Ferrara para cenografia e figurino; Alberto D'Aversa e Eugênio Kusnet eram responsáveis pela base da formação artística e cultural, ministrando cursos de História da Arte e do Espetáculo Teatral, formação técnica e curso de interpretação; Sandro Polonio contribuiu com a iluminação (Siqueira, 1980: 8; Mercado Neto, 1980: 7). Esses profissionais foram contratados pelo DCE e recebiam uma contribuição simbólica pelo trabalho. Elza Lobo cuidava da divulgação e relações-públicas do grupo e Henrique Suster, aluno do curso de Filosofia e presidente do Centro Acadêmico, assumiu o cargo de diretor superintendente.

Ainda sem definição do que seria encenado, a equipe realizava encontros frequentes para elaborar o planejamento. Em um encontro entre Antonio Mercado e Silnei Siqueira, no Bar Bossinha, no centro da cidade, a sugestão veio de forma inesperada:

Ouvimos de um cantor da noite, o “Jacaré”, a ideia de musicar *Morte e Vida Severina*. Nós ficamos num estado de exaltação a noite inteira e fomos logo falar com o Roberto, que fez cara de azia e disse que Cacilda Becker tinha acabado de fazer aquela peça e não tinha dado certo. Saímos de cabeça baixa e depois de 10 dias ele nos vem com a ideia de musicar *Morte e Vida Severina*... Nos vimos forçados a achar fenomenal e passamos aos testes e aos ensaios na quadra de basquete. (Mercado Neto, 1980: 7)

Nunca me ocorrera antes aquela ideia que eu simplesmente roubei do “Jacaré”. Chamei Silnei e Ferrara que gostaram da ideia. Mas e a música? Pensamos em Jobim, Caymmi. Então me ocorreu, que de

material maduro, bastava o poema de João Cabral e que devia contrastar com a música, que devia ser jovem. Começamos a procurar o músico. Um dia, a nossa amiga Heloísa Buarque de Hollanda, a Miúcha, que nós apelidávamos de “Mumú”, levou o irmãozinho dela, o “**Carloca**”, que tinha 17 anos. Muito tímido, ele mostrou algumas músicas, ainda parecidas com as do João Gilberto. Aí me deu um **click**, é uma intuição que tenho e que deu certo quando lancei Silnei, Ferrara, Plínio Marcos. Eu vi que aquele garoto tinha uma genialidade musical escondida: convidei-o a fazer a música da peça e ele ficou assustado. Mesmo assim mandei ele fazer. Um dia vem ele com uma música muito bonita. (Freire, 1980: 10, grifos do autor)

Chico Buarque de Hollanda musicou o poema, acrescentando à peça uma dimensão essencial. A seleção dos/as atores/atrizes era feita pela inscrição dos/as interessados/as seguida de testes: mais de 100 alunos/as, segundo as pessoas entrevistadas, realizaram inscrições. Os/as estudantes contaram com o apoio de diversas pessoas que, de diferentes formas, participaram e estimularam a organização e realização da montagem. Destacam-se os nomes de Maria do Carmo Guedes, Joel Martins, Lucrécia D’Alessio, professores/as da universidade na época, que contribuíram com a realização de pesquisas sobre o Nordeste, aspectos psicológicos do retirante, geografia da caatinga, elementos voltados ao poema, a partir de diferentes áreas do conhecimento que ampliaram o olhar sobre a realidade brasileira, bem como pesquisas com a plateia depois da estreia (Nagamine, 1997; Freire, 1980). Foram criadas equipes que cuidavam da cenografia, iluminação, documentação e divulgação, e cursos que eram realizados nos períodos da manhã, tarde e noite.

Essa pesquisa foi fundamental porque teatro é laboratório. Não é possível desenvolver uma concepção do espetáculo, um

personagem, se você não tem o porquê daquilo. Pretendíamos passar uma postura, uma maneira de ver o mundo e dar aos atores a possibilidade de conhecer em profundidade aquilo que ele representava. (...) Então era uma peça em que o ator era cenário, a música era entendida como espetáculo, completamente fora dos padrões clássicos. (Ferrara, 1980: 11)

O poema foi escolhido não apenas pela sua potencialidade musical, mas pela ênfase e denúncia que fazia sobre a dura realidade de grande parte da população brasileira. A preocupação voltava-se à sociedade, ao que precisava ser problematizado, criticado, olhado por todos/as, de alguma forma.

O texto era bonito, foi muito bem trabalhado, o Silnei acertou, era um momento também que se esperava, não era uma fala radical, de jeito nenhum, era uma fala muito mais de conscientização, do tipo de vida que um grupo excluído vivia e grande parte ainda vive, mas era, de certa forma, serena e, além de tudo era um auto de Natal. Então era uma voz de esperança. (Entrevista de C. P. Sousa *apud* Tchalekian, 2016: 92)

O objetivo era manifestar-se cultural e politicamente: falar do que não se falava, a partir dos/as jovens que não eram ouvidos, em um formato que fosse acessível não somente à elite, feito por amadores/as, e expressasse a cultura brasileira em suas mais profundas e secas raízes, na estética, na música, nas falas, na escolha do poema.

Temáticas ligadas ao Nordeste brasileiro se evidenciavam com forte presença nos poemas, músicas, cinema e teatro, como nos lembrou Suster:

E o estudante aqui do Sul, não só da PUCSP, mas de todas as universidades, a preocupação era o Nordeste brasileiro no campo

da política, da atuação política do estudante, era o Brasil pobre. Tanto é que as grandes obras do Brasil, vamos dizer pós-guerra, são as obras de cinema sobre o Nordeste. Então você tem o principal, *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, você tem *Vidas secas*, do Graciliano Ramos, você tem *Coronel de Macambira* no teatro. (Entrevista de H. Suster apud Tchalekian, 2016: 101-102)

Não à toa, mas com o debate presente sobre a necessidade de se realizar a reforma agrária no Brasil e a situação da seca e da fome, temas como esse forjaram espaço como verdadeiras reivindicações. Suster destacou que a preocupação dos/as estudantes voltava-se a essa realidade, o que nos revela a escolha da temática da peça e, em especial, do poema, como possibilidade de contribuir para/com essa denúncia e discussão, visibilizando-a. Relatou, também, como ocorreu a formação para a atuação e para o conhecimento sobre uma proposta teatral. Não só quem atuaria, mas os/as demais envolvidos/as participaram dos cursos. O curso de interpretação foi ministrado pelo russo Eugênio Kusnet e, de acordo com o relato de Suster, seguia um método específico de formação do ator/atriz.

No caso do método Stanislavski a preparação psicológica do ator era muito grande. (...) tinha uma parte muito importante que se chamava memória emotiva, o ator precisa entrar concentrado em cena. (Entrevista de H. Suster apud Tchalekian, 2016: 105)

Antes do TUCA, Kusnet já havia trabalhado no Teatro Oficina, companhia fundada em 1958. De acordo com Rodrigues (2009), a formação difundida por Kusnet tinha como base a proposta criada pelo russo Konstantin Stanislavski, que entendia os espaços de formação do ator/atriz como centros de investigação cênica, laboratórios de pesquisa, experimentação e criação artística. Segundo ele, as descobertas feitas por Stanislavski

são basicamente um instrumento ativo de dissecação das relações entre homens observados em situação dramática, ou seja, envolvidos em circunstâncias extremadas que exigem deles uma energia extra cotidiana. (Rodrigues, 2009: 38)

A proposta stanislavskiana adotada pelo grupo envolvia o olhar profundo acerca dos aspectos íntimos do sujeito, em situações que o desafiavam afetivamente. A técnica e a estética não entram nessa proposta como dimensões mecânicas ou superficiais, mas como atividades cuja relevância social é clara e dialogam com a vida real dos sujeitos, do tempo e do espaço em que são desenvolvidos.

Rodrigues (2009: 38), ao falar sobre o modelo dos estúdios stanislavskianos, traz como elementos característicos os aspectos laboratoriais (pesquisa e investigação), disseminador e reflexivo, o que envolve a reunião de áreas das ciências humanas, além do registro, documentação e publicação das experiências. O envolvimento com o processo de produção, conhecimento sobre o que se encena e profundo rigor são essenciais no referido método:

No trabalho de Stanislavski o “personagem” é um ser novo, nascido da combinação entre o personagem escrito pelo autor e o ator mesmo. O ator, a partir do seu “eu sou”, se dispõe a buscar as circunstâncias do personagem proposto pelo autor até chegar a um estado de quase identificação com o personagem. (Coimbra, 2011: 122)

Ações como essas requisitavam a criação do/a ator/atriz diante de seu personagem: o envolvimento subjetivo e objetivo na relação entre o Severino no poema, a apreensão do “ser” Severino do ator, que se expressavam no Severino que saía em cena. Para tanto, era preciso articular o conhecimento pessoal a tantos outros, como a atuação,

o poema, a relação com os outros elementos em cena e a realidade retratada na peça. Fazemos estes breves destaques à proposta metodológica adotada na peça sem a intenção de aprofundá-los; relevante será destacar que uma série de importantes estudos brasileiros foram e vêm sendo desenvolvidos sobre o método Stanislavski, tais como pelo Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski (CLAPS).

Em relação ao canto e ao coro, destaca-se que a peça com elementos vocais e musicais altera a relação de diálogo entre protagonista e os demais atores/atrizes em cena, bem como a relação com o público. Em “Funeral de um lavrador”, música extraída dos versos do poema, a linguagem musical não só forneceu certa ênfase ao tom profundo da passagem do poema que estava sendo encenada, como contribuiu para o entendimento do público sobre detalhes do texto (Garcia, 2011: 165). A função do coro assume importância estética, relaciona e ecoa expressões afetivas, constituindo-se em um só corpo, porém múltiplo.

Interessante também considerar a perspectiva dialética do conceito de sujeito-cenário: os elementos que compõem o cenário são incorporados pelos/as atores/atrizes, o que pode simbolizar a ação do sujeito na realidade em que vive e a humanização dessa realidade. Da mesma forma, a realidade concreta é determinante para esse sujeito, para o seu desenvolvimento, constituição e consciência. Nessa representação, os elementos inanimados assumem características humanas e são constitutivos desse mesmo humano. O cenário materializa o poema. A criança nasce simbolizando a esperança, mas representada pelos instrumentos de trabalho.

Momentos como esse convidam o público para o que Agnes Heller (2016) chama de *suspensão do cotidiano*: uma reflexão aprofundada

que contribua com a ruptura a certa tendência do pensamento cotidiano, por vezes naturalizada e orientada ao eu-individual. Cotidiano, para a autora, se refere à vida social e à existência humana, não à repetição mimetizada da rotina; a cotidianidade justapõe as relações sociais e históricas, os fenômenos e acontecimentos, e carrega as contradições dessa realidade, constituída também pela lógica do capital e pela produção de alienação. Suspender a realidade então aponta para uma postura ética e para a possibilidade de conscientização, com vista à desalienação acerca da realidade proporcionada pela leitura crítica, aqui evocada e mediada pelo contato com a representação artística.

UM AUTO DE NATAL NASCE UMA PEÇA, NASCE UM TEATRO

Muitos dos membros do grupo tinham interesse em fazer teatro popular e tornar o teatro acessível. Foram chamados sindicatos, operários e empregadas domésticas, além do grande incentivo dado aos estudantes para assistir ao espetáculo. A pré-estreia, realizada no dia 10 de setembro de 1965, foi feita para os participantes do Congresso Internacional de Sistemas de Alfabetização de Adultos.

Após meses de preparo, a estreia de *Morte e vida severina* ocorreu no dia 11 de setembro de 1965. O grupo TUCA lotou o auditório, com pessoas sentadas até nas escadas. A peça, iniciada com atores em formação como no quadro “Os retirantes”, de Cândido Portinari, finalizou-se com minutos de emocionados aplausos em pé.

A repercussão da peça foi significativa na mídia e na imprensa após a estreia e nas apresentações seguintes. Muitos críticos teatrais, literários e jornalistas escreveram sobre a experiência do espetáculo,

com destaque para os componentes técnicos, a música, a escolha do poema, o desempenho dos/as atores/atrizes, produtores e diretores e a sensação transmitida.

Hoje, a crônica precede à crítica. Poucas vezes, na minha agitada vida de homem de teatro, assisti a uma estreia de tão vibrante comoção; poucas vezes, um palco e uma plateia respiraram em uníssono as cadências de uma poesia que se fazia vida sob o estupor partícipe não de espectadores, mas de autênticas testemunhas; poucas vezes o alto canto de um poeta ecoou nas almas com tal riqueza de vibrações. (D'Aversa, *Diário de São Paulo*, 14/09/65)

Em trinta e dois espetáculos realizados em São Paulo, o TUCA recebeu cerca de dezessete mil e quinhentos espectadores, e mais de sessenta mil ao longo de um ano. O grupo levou a montagem a muitas capitais, como Curitiba, Manaus, Rio de Janeiro e diversas cidades do interior de São Paulo, com recepção positiva. O grupo ganhou, em 1965, o prêmio da Associação Paulista de Crítica de Teatro (APCT); participou do I Festival do Teatro Profissional de Santos, sendo o único grupo amador convidado; e em outubro do mesmo ano se desligou do DCE, tornando-se “entidade com personalidade jurídica e patrimônio próprio” (Rodrigues *et al.*, 1986: 42; Ata da Assembleia Geral Extraordinária do DCE em 19/10/1965).

Henrique Suster e Roberto Freire haviam visto no jornal uma notícia sobre um festival de teatro universitário que ocorreria na França. Após discussão com o grupo, decidiram participar do III Festival Internacional de Teatro Universitário em Nancy. Seria o TUCA o primeiro grupo brasileiro a participar do festival. Selecionados, iniciaram a organização para ir, com arrecadação de recursos financeiros (Siqueira, 1980: 8).

Em Paris fomos visitar o embaixador porque afinal ganhamos algumas passagens do Itamaraty. Era o Bilac Pinto e foi logo avisando que não íamos representar o Brasil e sim a PUC, o Festival não era oficial e nós não poderíamos hastear a bandeira ou tocar o hino nacional. Ele passou o maior pito na gente. De lá fomos para Nancy onde aconteceu nosso contato com João Cabral, pois ele não participou da criação da peça. (...) O João nos chamou de irresponsáveis, usando verba do Itamaraty para levar Morte e Vida que era uma porcaria. (...)

Mas o grupo estava muito motivado porque em 1965 o Brasil ainda era culturalmente dependente da França e era importante a peça se afirmar lá. O entusiasmo do pessoal não era o de aparecer, mas nascido da vontade de dizer uma mensagem adequada para aquele momento. O espetáculo chegou a ser aplaudido várias vezes em cena aberta, depois do canto da Ana Lúcia, a “mulher da janela”. Ao fim, a cortina fechada e o pessoal lá, aplaudindo. João Cabral estava lá na plateia e chorava feito um condenado, ia se afundando na cadeira aos poucos. (Siqueira, 1980: 8)

O sucesso em Nancy, em 24 de abril de 1966, foi extremo e repentino: o grupo foi ovacionado na apresentação, com aplausos de mais de sete minutos, e ganhou o Prêmio de 1.º lugar no Festival. Foram de Nancy para Paris, depois Portugal, passando por Lisboa, Coimbra e Porto. Em Lisboa foram feitas doze apresentações, todas com lotação de público. Portugal enfrentava a ditadura de Salazar.

Odilo [Costa Filho] nos disse mais tarde que se ficássemos mais uma semana, a Revolução dos Cravos teria sido antecipada, porque o pessoal foi tomando coragem, as palmas foram ficando mais descontroladas. (Siqueira, 1980: 9)

UH no Teatro

João Apolinário

TUCA TRIUNFA EM NANCY



SUCESSO incondicional do Teatro dos estudantes da Católica de São Paulo no Festival Mundial de Teatro Universitário em Nancy. Os jovens brasileiros, que foram apresentar aos europeus o nosso teatro, com o espetáculo "Morte e Vida Severina", obtiveram um triunfo clamoroso, que vem confirmar o êxito de crítica e de público, primeiro em São Paulo e depois na Guanabara. São motivo de orgulho para todos nós os aplausos frenéticos que coroaram em Nancy, França, no festival de teatro universitário que reúne grupos de todo o mundo, esta representação do nosso teatro, verdadeira embai-

xada cultural do nosso país, cujo valor artístico terá a maior ressonância internacional. Durante dez minutos, o público que assistiu em Nancy ao espetáculo dos Tucanos, "aplaudiu de pé, até às lágrimas", "Morte e Vida Severina" e não causará surpresa que o TUCA traga para o Brasil o grande prêmio desse festival. Também a crítica francesa considera o espetáculo como o mais extraordinário apresentado em Nancy até ao momento. A crítica brasileira, que assistiu à partida do TUCA para França (foto), não surpreende este triunfo que foi a primeira a preconizar.

Cidades da França querem ver o TUCA

PARIS, 3 (AFP-FOLHA) — Paris, Estrasburgo e outras cidades da França disputam o conjunto teatral da Universidade Católica de São Paulo, depois de seu grande triunfo no Festival Mundial do Teatro Universitário de Nancy, Leste da França.

Hoje se encontra em Paris o chefe da delegação desse conjunto estudantil brasileiro, a fim de poder coordenar os pedidos que afluem a esses vencedores do grande confronto internacional.

Jean Louis Barrault e Marie Bell, diretor do Teatro da França e do Teatro Gymnase de Paris, pediram ao conjunto brasileiro que se exhiba em suas salas.

Jean Louis Barrault vai apresentá-los ao Teatro de França, na antestréia da temporada de 1966 do Teatro das Nações.

Marie Bell oferece-lhes datas posteriores para que se apresentem no Teatro dos Boulevares.

Por sua vez, Estrasburgo pede ao conjunto vencedor para que represente no teatro da capital alsaciana, e que parece ter sido aceite.

O certo é que o representante do conjunto teatral brasileiro, que não gosta nem que mencionem o seu nome, não sabe para onde voltar, pois se aceitasse todas as propostas deveriam os universitários de São Paulo ficar em Paris talvez por um ano.

TUCA venceu mas ficou com dívida

Os estudantes da Universidade Católica de São Paulo, mesmo proibidos pelo DOPS, realizaram ontem à tarde a passeata para arrecadar fundos para o Teatro da Universidade Católica (TUCA), que domingo último ganhou o primeiro prêmio do Festival Internacional de Teatro Universitário, realizado em Nancy, na França.

O grupo do TUCA está devendo Cr\$ 10 milhões ao Banco do Estado de São Paulo. O único órgão oficial que apoiou o TUCA em sua excursão foi o Itamarati, que contribuiu com 12 passagens. Para que pudessem viajar, os estudantes tiveram de abrir mão de qualquer prêmio, e dois deles venderam seus automóveis.

A PASSEATA

Os estudantes saíram da Faculdade de Filosofia São Bento, na rua Monte Alegre, empunhando cartazes, cantando

e dando "pique-piques" ao TUCA.

De vários edifícios do centro da cidade, populares jogavam dinheiro e, em recompensa, ganhavam vivas dos estudantes. Grandes foram os aplausos a um guarda da av. Ipiranga, quando parou o trânsito, tirou a carteira e também contribuiu para a campanha.

Na praça da República, vários engraxates pegaram cartazes e aderiram à passeata. Depois de ganharem o viaduto do Chá, os estudantes voltaram e, nas escadarias do Teatro Municipal, comemoraram com vivas e aplausos a vitória do TUCA na França.

Não se sabe ainda quanto conseguiram arrecadar, mas já no largo do Arouche muito dinheiro tinha passado à bandeira paulista que os estudantes levavam e, nela, havia eram as notas de Cr\$ 5 mil.



Estudantes da Universidade Católica de São Paulo realizam passeata para arrecadar fundos para pagar as despesas do TUCA com a viagem a França - Paris

JORNAL ÚLTIMA HORA,
5 DE MAIO DE 1966,
SÃO PAULO,
[F] ACERVO CDM-TUCA.

Na volta para o Brasil, o grupo foi recebido no aeroporto, com pessoas cantando as músicas da peça, presenças solenes, uma grande chegada.

No aeroporto tinha mais de mil estudantes secundaristas com bandeirinha para receber a gente, porque as professoras fizeram esse trabalho de levar o Morte e Vida para as crianças. Tanto para assistir quanto para fazer trabalho escolar, literatura. (Entrevista de H. Suster apud Tchalekian, 2016: 73)

Nas palavras de Roberto Freire, "*Morte e vida severina* não representava apenas um espetáculo, mas o pensamento do universitário livre do Brasil" (*Folha de São Paulo*, "'Hurra' para o TUCA que volta vitorioso", 08/06/66. Dossiê *Morte e Vida Severina* – CDM/TUCA). A partir disso, houve uma série de novas apresentações, entrevistas; o grupo viajou para vinte e cinco cidades no interior e nove capitais.

Retornando ao Brasil, o grupo pagou o empréstimo realizado para a viagem e a renda ainda possibilitou a compra de equipamentos, um sistema de som para o Auditório Tibiriçá e a produção da peça seguinte organizada pelo grupo, chamada *O&A* (Rodrigues *et al.*, 1986: 73). Contudo, a atividade teatral não foi assumida oficialmente pela universidade, como centro de pesquisa e escola de teatro, o que, entre outros ocorridos, passou a dispersar o grupo. Todo o sucesso da peça foi inesperado; o grupo realizou um processo de autocrítica em relação à repercussão e suas consequências, designadamente, convites que passaram a receber para grandes teatros, públicos que a ela tinham acessado (diferentemente da proposta de popularização) e a "capitalização do sucesso" (Mercado Neto, 1980: 7). Algumas divergências entre os membros, preocupações e discussões que ocorreram ligadas ao dinheiro arrecadado contribuíram para que, aos poucos, fosse havendo uma separação.

A montagem seguinte do grupo, *O&A*, um espetáculo sem palavras, apenas com fonemas, foi feita com um diferente posicionamento. A censura foi cada vez mais intensa nos períodos que se seguiram. *O&A* teve uma repercussão menor que *Morte e vida severina*, e atores perseguidos pela ditadura. Pouco tempo depois, foi promulgado o Ato Institucional n.º 5, quando o cerceamento ficou extremo. Como expressa resistência, em 1968, os movimentos estudantis, em diversas partes do mundo, posicionaram-se contra o autoritarismo e a repressão. Houve então o encerramento das atividades do grupo. Membros do grupo TUCA foram chamados para inquérito policial e outros presos, em 1974.

O TUCA marcou significativamente o contexto do teatro universitário brasileiro, da cultura nacional, expressando a potência da juventude e a preocupação com a transformação da realidade brasileira. A PUC adotou o nome, que passou a ser e até hoje é o nome do teatro – TUCA.

O TUCA deu o exemplo de que o teatro amador pode atingir nível profissional quando enriquecido pelo fator político que substitui o aspecto financeiro. (Freire, 1980: 11)

O TEATRO VIVE

Nos anos que se seguiram, muitos/as dos/as estudantes e docentes da PUCSP se posicionaram em resistência à ditadura militar. Além da participação em manifestações e da organização estudantil, foram acolhidos e admitidos, pelo grão-chanceler Dom Paulo Evaristo Arns, professores/as de universidades públicas que estavam sendo perseguidos ou exilados, como Paulo Freire, Florestan Fernandes, Octávio Ianni e Bento Prado Jr. Em 1977, a PUCSP sediou a 29.ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), que havia sido proibida de ser realizada e abriu, em suas reuniões, espaços de manifestação contra o regime militar. Em 22 de setembro do mesmo ano, a PUCSP foi invadida por militares, que reprimiram as manifestações que estavam sendo realizadas no 3.º Encontro Nacional dos Estudantes em frente ao TUCA, momento em que houve uma primeira tentativa de incêndio, de acordo com Valle (2013). Segundo o autor, esta tentativa ocorreu quando bombas de gás lacrimogênio foram lançadas para dispersão dos/as estudantes e atingiram as roupas de um grupo que ao tentar fugir entrou no TUCA, pegando fogo aos tecidos inflamáveis.

O TUCA continuou a receber importantes nomes da cena cultural nacional e debates políticos que defendiam a livre expressão, até 1984, quando sofreu dois outros incêndios, causando graves danos ao espaço: em 22 de setembro, um incêndio destruiu o teatro, constando no inquérito policial como criminoso; em 14 de dezembro, um segundo incêndio atingiu a parte superior do teatro (Comissão da Verdade da PUC-SP, s/d.).

Quando os bombeiros permitiram nossa entrada no recinto, tirando o vestibulo do prédio, não restava quase nada do que fora o TUCA. De pé só suas paredes nuas enegrecidas pelo fogo! (...) restava

(...) 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. (Valle, 2013: 1)

A PUC, representada pela figura de Dom Paulo e respaldada por setores da hierarquia eclesiástica, manteve seu posicionamento de resistência frente à pressão vinda do governo, incomodado pelas ações na universidade. Explicita-se a denúncia à violência praticada no ato do incêndio, e o que ela representou: o ataque à cultura e ao espaço educativo. Além do mais, na mesma data que, não por coincidência, anos antes havia sido marcada pela invasão da polícia militar, comandada por Erasmo Dias, e a resistência a ela.

Após o incêndio, foram formadas comissões responsáveis pelo acompanhamento do trabalho da perícia e uma outra para a Campanha de Reconstrução do TUCA (Novaes, 2011: 155). O TUCA foi reaberto em 1986 a partir da mobilização da comunidade acadêmica e civil, mas não tinha recursos para dar continuidade à reforma. Em 1998, o teatro foi tombado como Patrimônio Histórico de São Paulo e, com a campanha de reconstrução, teve apoio de diversos artistas, que reverteram a verba de seus shows e espetáculos para apoiar a reforma; casas de espetáculos, empresas estatais e privadas, bem como a prefeitura e o governo do Estado forneceram apoio à reconstrução (Novaes, 2011: 74). Em 2002 foi realizada a reconstrução e em 22 de agosto de 2003 o TUCA foi reinaugurado. As paredes mantiveram à mostra os tijolos, como marca dos incêndios que destruíram o teatro, rememorando o ocorrido e fazendo lembrar a resistência significada pelo/no espaço. Tal decisão foi tomada a partir de um abaixo-assinado feito por estudantes e professores/as, também assinado pelo arquiteto Joaquim Guedes, que manteve no projeto de reconstrução as marcas da estrutura original.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O TUCA representa, na história cultural e política da cidade de São Paulo e do Brasil, um espaço de resistência à opressão e de defesa crítica da educação e da cultura. Sua memória é viva e presente, também, como palco de formação política e coletiva.

Morte e vida severina inaugurou esse espaço não de maneira neutra, mas com posicionamento expressivo contra a ditadura militar, e com enfática defesa da juventude estudantil, cidadã, sua potência política, participativa, sua força e voz; exaltou a cultura popular e a eminente necessidade de transformação da realidade brasileira. Seu processo de construção e permanência em uma universidade católica configurou um desenvolvimento específico, que em certos momentos ocorreu a partir dessas condições que o diferenciam de outros espaços.

A montagem de *Morte e vida severina* pode ser considerada uma composição em diferentes dimensões: do espaço, do cenário, do corpo, da história. Falamos da montagem de um espaço a princípio sem destino, que foi ocupado pela iniciativa e voz estudantil. Falamos da montagem de uma peça que buscou, através da voz de juventudes, ecoar uma denúncia mais ampla. Consideramos que a peça *remonta* o espaço construído, o movimenta, o modifica e abala. Os corpos ali presentes transformaram seu destino (im)previsto (receber solenidades); a remontagem do espaço modificou o curso da história do TUCA. Vemos em sua constituição e em suas marcas a memória da resistência no espaço de formação, da luta política e do compromisso estudantil com a sociedade brasileira.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Comissão da Verdade da PUC-SP (S/d.), *TUCA: o incêndio e a reconstrução*.

Consultado a: 26/08/25, disponível em: <https://www.pucsp.br/comissaodaverdade/tuca-o-incendio-e-a-reconstrucao.html>.

COIMBRA, João Paulo Valadares (2011), *O ator antes da cena: procedimentos de criação através da linha de ações físicas em Stanislavski e Grotowski*, dissertação de mestrado, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais Escola de Belas Artes. Consultado a: 26/08/25, disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/caa6cb16-4bea-4424-a27e-28d4f421c915/content>.

FERRARA, José Armando (1980), “O cenário brotou”, *Revista Porandubas*, setembro, p. 11. Consultado a: 22/11/25, disponível em: <https://www.pucsp.br/sites/default/files/download/cedic/mostra-porandubas/32.pdf>.

FREIRE, Roberto (1966), “‘Hurra’ para o TUCA que volta vitorioso”, *Folha de São Paulo*, 8 de junho (Consultado de: Dossiê *Morte e Vida Severina* – CDM/TUCA).

FREIRE, Roberto. (1980), “Confiar no jovem”, *Revista Porandubas*, setembro, pp. 9–11. Consultado a: 22/11/25.

GARCIA, Walter (2011), “Apontamentos sobre uma canção para teatro: ‘Funeral de um lavrador’”, *Revista Literatura e Sociedade*, n.º 15, pp. 160–173. Consultado a: 12/08/25, disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i15p160-173>.

HELLER, Agnes (2016), *O cotidiano e a história*, 11.ª ed., São Paulo / Rio de Janeiro: Paz e Terra.

MERCADO NETO, Antônio (1980), “Teatrinho de estudantes”, *Revista Porandubas*, setembro, pp. 6–7. Consultado a: 22/11/25, disponível em: <https://www.pucsp.br/sites/default/files/download/cedic/mostra-porandubas/32.pdf>.

MONTALVÃO, Sergio (2013), “Liberdade de ensino versus totalitarismo: a semântica política dos substitutivos de Carlos Lacerda durante a tramitação da Lei de Diretrizes e Bases (1958–1959)”, *Revista de História* (São Paulo), n.º 169, pp. 293–322, julho–dezembro. Consultado a: 11/08/25, disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i169p293-322>.

NAGAMINE, José M (1997), *Universidade e compromisso social: a experiência da PUC de São Paulo*. São Paulo: Editora Educ.

NOVAES, Luisa H. (2011), *Visita monitorada à arte possível: Uma crítica histórica a partir do acervo TUCA (1965–2010)*, dissertação de mestrado em História Social, São Paulo, PUC-SP. Consultado a: 16/08/25, disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/12698>.

RIDENTI, Marcelo (2007), “Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: ‘entre a pena e o fuzil’”, *Revista ArtCultura* (Uberlândia), 9.14, pp. 185–195, janeiro–junho. Consultado a: 12/08/25, disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8424974>.

RODRIGUES, Marco Antonio (2009), “Stanislávski: ética, estética e gramática”, *Revista Olhares: Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena*, n.º 1, pp. 37–45. Consultado a: 22/08/25, disponível em: <https://doi.org/10.59418/olhares.v1i1.7>.

RODRIGUES, Marly / R. SUNDFELD / S. PEIRÃO, S. (1986), *TUCA: 20 anos*. São Paulo: IMESP.

SIQUEIRA, Silnei (1980), “O sucesso inesperado”, *Revista Porandubas*, São Paulo, PUC, setembro, pp. 8–9. Consultado a: 22/11/25, disponível em: <https://www.pucsp.br/sites/default/files/download/cedic/mostra-porandubas/32.pdf>.

TCHALEKIAN, Bruna Borba de Araujo (2016), *Formação Universitária, compromisso social e resistência em “Morte e Vida Severina” (1965)*, mestrado em Educação: Psicologia da Educação, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Consultado a: 10/08/2025, disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/16218>.

VALLE, Edenio (2013), “Texto e contexto: os três incêndios do TUCA”, in *Textos Fundasp*. Consultado a: 15/11/25, disponível em http://www.pucsp.br/fundasp/textos/2013/15_10_13_index.html.