

CENSURA E RESISTÊNCIA: O TEATRO DE GRUPOS AMADORES NA CIDADE DE SÃO PAULO

Roseli Figaro

*Professora do programa de pós-graduação em
Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, Brasil
figaro@uol.com.br*



Resumo || Nosso objetivo é apresentar os estudos sobre a censura à atividade teatral de grupos de artistas amadores da cidade de São Paulo, Brasil, a partir dos documentos oficiais da censura às atividades culturais, no período de 1920 a 1970. Esses processos hoje estão depositados no Arquivo Miroel Silveira na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e compõem o acervo estudado pelo Núcleo de Pesquisa Comunicação e Censura, com o apoio da agência de fomento de pesquisa Fapesp.

Palavras-Chave || Censura | Teatro amador | Comunicação | Arquivo Miroel Silveira.

Abstract || Based on official documents reporting censorship from 1920 to 1970, our goal is to present the studies on censorship in the theatrical performances of non-professional theater groups in the city of São Paulo. These documents are located at the Miroel Silveira Archive, University of São Paulo's School of Arts and Communication library, making the collection of documents studied by the Research Center on Communication and Censorship, with the support of Fapesp, São Paulo state agency sponsoring research.

Keywords || Censorship | Amateur Theater | Communication | Miroel Silveira Archive.

0. Introdução

O estudo da censura às produções culturais deve pautar-se pela compreensão das relações de poder político na esfera da organização do Estado e na esfera da organização das instituições da sociedade civil. Tais relações se estabelecem no sentido da regulamentação da «ordem e dos bons costumes» à medida que a censura se organiza como arcabouço normativo e coercitivo, estruturada em aparato administrativo-burocrático capaz de exercer o que determina o poder instituído. Dessa maneira, a censura como estrutura burocrática a serviço do Estado só se estabelece à medida que o próprio Estado se configura como órgão que institui o poder de forma a corresponder à organização das forças políticas da sociedade; ou seja, quando ele próprio é referendado como estrutura de poder de determinada sociedade.

É dessa perspectiva conceitual que temos o objetivo de apresentar os estudos sobre a atividade teatral de grupos de artistas amadores a partir dos processos da censura às diversões públicas no Estado de São Paulo, Brasil, no período de 1920 a 1970. Esse período comporta duas ditaduras: a que denominamos Ditadura do Estado Novo, que vai de 1937 a 1945; e a que denominamos de Ditadura Militar, que vai de 1964 a 1985. Como se pode verificar, a censura esteve presente no Brasil, mesmo no frágil período democrático, entre as duas ditaduras.

Os processos de censura às diversões públicas ficavam sob a responsabilidade da polícia, no quadro das Secretarias Estaduais de Segurança Pública. Diversões públicas é a denominação dada a todo o tipo de atividade cultural, de lazer e entretenimento voltado à população em geral e passava pelo crivo da censura policial. Essa normatividade é alterada em 1970, quando a Ditadura Militar centraliza a censura na polícia federal em Brasília. Os processos (1920-1970) de censura da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo, relativos às diversões públicas, estão hoje depositados no Arquivo Miroel Silveira na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

A escolha pelo teatro feito por grupos amadores deve-se à expressiva quantidade de peças encenadas por esses grupos no período documentado pelos processos da censura. Constata-se a vitalidade da expressão teatral de grupos amadores e sua relevância na vida cultural da cidade, bem como a presença marcante do controle de estado sobre esses grupos. Apoiamo-nos nas ideias de teatralidade de Bornheim (2004) e de teatro e função social de Brecht. Aplicamos essa abordagem ao estudarmos a contribuição dos amadores teatrais para a cultura, para a liberdade de expressão na cidade de

São Paulo ao longo do século XX.

1. Organização e participação nos grupos de amadores teatrais

A prática dos grupos amadores de teatro ou dos grupos não profissionalizados tem algumas características: geralmente esses artistas atuam em grupos; organizam-se de forma colegiada; buscam a própria sustentação, vinculam-se a instituições ou a projetos com finalidades sociais e/ou culturais; seus componentes têm origem em diferentes profissões.

Fazem um teatro sem finalidade econômica, ou seja, quem o pratica não vive do dinheiro amealhado por encenar. Os objetivos desses grupos são bastante diversificados. Como amantes da arte teatral, dedicam seus melhores momentos para organizar a representação. Boa parte dos grupos tem a perspectiva de, um dia, se profissionalizar e aspira a entrar para o mercado da cultura. Outros são vinculados a escolas, empresas, organizações não-governamentais, igrejas, clubes, comunidades etc. e preocupam-se em identificar as expectativas de seu público e atendê-las, contribuindo com a finalidade social de tais instituições. Todos se apresentam em festivais, encontros, festas, comícios, inaugurações e em eventos dos mais diversos perfis.

O teatro amador é aqui compreendido como expressão cultural, como experiência comunicacional capaz de proporcionar reflexão sobre os temas que apresenta em cena. Seu valor artístico e estético está vinculado a essa proposição e assim deve ser avaliado. Sobre a complicada discussão do que é arte e do que não é, sempre marcada por um modo de ver a sociedade em relação à cultura, à estética e às relações de poder numa dada ordem econômica, temos a dizer que nos interessa o teatro como processo comunicacional capaz de discutir as relações sociais.

Gramsci (1978), ao afirmar: todo homem é um filósofo, nos dá a possibilidade de parodiá-lo para afirmar o fazer teatral como experiência necessária ao homem comum. Todos nos colocamos questões sobre a vida, sua finalidade e seu significado. Da mesma forma, também podemos enxergar a teatralidade nas experiências do cotidiano. Há teatralidade na base da formação do ser social. É isso que nos ensina Bornheim (2004) ao afirmar:

Uma das possibilidades de se pensar a origem da arte é através de um conjunto de ideias ligadas à noção de teatralidade. [...] Essa teatralidade corresponde a um núcleo originário da arte que tem que ser entendido no seu sentido mais amplo: nele se manifesta a vida política da cidade

e também certos atos que se fazem na política, como a guerra. (2004, p. 15)

E aqui o autor se refere à teatralidade das relações sociais na pólis, às ideias de cidade e política como fundamentos da civilidade. Nesse aspecto ritualístico das relações sociais o teatro é arte total. Para Brecht,

Todo aquele que quiser estudar a arte do teatro e sua função social seriamente, faria bem em observar também as múltiplas formas nas quais o jogo teatral acontece para além das grandes instituições, ou seja, os esforços espontâneos, toscos e pouco desenvolvidos dos amadores. (BRECHT, apud KOUDELA, 1991 (Estudos, 117))

Esses esforços para garantir a teatralidade são processos de formação, de educação do sujeito em um dado quadro sociocultural. É como uma escola de vida, de onde podem ser observadas como as instituições (família, estado, escola, igreja) funcionam em relação aos interesses mais gerais da sociedade e mais específicos do cidadão comum. Os valores, a moral, os costumes destacam-se no plano da arena da vida cotidiana e conclamam para que sejam discutidos e avaliados pelos observadores. Brecht é quem explica:

Uma peça de teatro, seja ela boa ou medíocre, contém sempre uma imagem do mundo. Seja ela boa ou ruim, os atores mostram como os homens se comportam sob determinadas circunstâncias. [...] além disso, o espectador é encorajado a tirar determinadas conclusões sobre o andamento do mundo. (Brecht, 15,433, apud KOUDELA, 1991 (Estudos, 117))

Os amadores teatrais mais próximos dos cidadãos comuns, porque não se veem, no fazer teatral, como pessoas especiais, diferentes e mais importantes do que as outras pessoas, talvez traduzam com maior densidade os temas e os conflitos da vida cotidiana. Mesmo carecendo de técnicas e recursos cênicos (o que nem sempre acontece), a proximidade de experiências entre a trupe teatral e o cidadão, que ocorre ao local de encenação, garante o processo comunicativo entre eles. Essa proximidade contribui para que os temas encenados possam ser vivenciados no plano da representação, descolados da vida mesma, em outro plano, mas no domínio daquele que participa como plateia. É a Brecht que recorremos para enfatizar:

É importante como o amor, o casamento, o trabalho, a morte são tratados no palco, quais ideais são propostos e propagados para os amantes, para os que lutam pela subsistência e assim por diante. O palco realiza aí, em terreno muito sério, quase a função de desfile de moda; nele não são apresentados os mais novos trajes, mas sim os mais novos tipos de comportamento. [...] Muitas vezes se esquece o quanto é teatral a educação do homem [...] São processos teatrais que formam o caráter. O homem copia gestos, mímica, falas. (15,433, apud KOUDELA, 1991 (Estudos, 117))

O teatro é antes de tudo um momento de comunicação, em que as linguagens operam para e com os outros. A encenação teatral é a provocação para o encontro da coletividade. O teatro dos amadores coloca seu aparato comunicativo a serviço da cultura local. A circularidade de temas e tipos de personagens é a estratégia acionada pela gramática da cena, que resulta na emergência de novas sociabilidades.

Essas compreensão e abordagem da produção teatral amadora permitem que estudemos o teatro feito por amadores e a censura que a eles foi imposta como elementos denotadores do controle social que se quer exercer sobre a sociedade, sobretudo às parcelas populares, e a persistência dos grupos de amadores em manter suas atividades, apesar da censura.

2. Teatro amador, feito em São Paulo no início do século XX

O movimento dos amadores teatrais passa por diferentes fases em sua história e organização; esteve vinculado a finalidades e objetivos que foram se diversificando ao longo do tempo. No início do século XX, estava fortemente ligado ao movimento operário anarquista e comunista, além de ser prática pedagógica de clubes e de escolas, sobretudo, as confessionais. Estabelece-se entre a comunidade como espaço de liberdade de expressão. Momento de encontro para a discussão dos problemas da realidade dos trabalhadores.

Operários e trabalhadores imigrantes têm participação fundamental como fazedores de um teatro popular, dando origem a um circuito cultural alternativo à cultura da burguesia paulista. Foot Hardman, em *Nem pátria, nem patrão* (2002), registra as diversificadas iniciativas das organizações operárias, sobretudo anarquistas, na primeira e na segunda décadas do século XX, para fomentar uma cultura proletária. As Mutuas e as organizações Anarcossindicalistas eram responsáveis por alternativas de diversão e lazer que, ao mesmo tempo, faziam a propaganda dos ideais igualitários. Afirmo Foot Hardman:

Num levantamento sumário na imprensa operária de São Paulo, pude encontrar referências às representações de *Ideale* [bozzetto poético de autoria de Pietro Gori] em festas operárias de propaganda em 1905, 1906, 1912, 1913 e 1915. Número embora muito inferior às encenações do 'bozzetto drammatico sociale' *Il Primo Maggio* (presença constante) e de *Senza Patria* que indica, de qualquer modo, a importância da obra de Gori nas atividades culturais anarquistas de São Paulo [...]. (p.48-49)

Esse teatro feito com fins de sociabilidade, agitação política e, sobretudo, de politização de classe é a marca das organizações

proletárias. Por meio dele discutem-se os temas da opressão, da discriminação, da necessidade da organização proletária, da luta por uma sociedade mais justa. As situações são naturalistas e realistas, qualquer espaço pode ser transformado em palco. Para Maria Thereza Vargas «O teatro torna-se também, além de meramente didático, uma forma de facilitar o agrupamento. Engloba a aprendizagem, o lazer e a aspiração artística dos operários» (1980, p.24).

Durante esse primeiro período, pode-se afirmar que os grupos amadores de teatro dialogam intensamente com a realidade social e política da cidade. São Paulo deixa de ser um lugarejo de entreposto de mercadorias para se tornar uma metrópole da modernidade, do desenvolvimento industrial e econômico do país. A cidade pulsa ao ritmo do acelerado crescimento populacional, sem infraestrutura para acolher aos que chegam para trabalhar. São duas as cidades de São Paulo, uma da Avenida Paulista dos casarões da elite; e outra dos baixos do Glicério, onde vão se estabelecer os trabalhadores, criando, do nada, novos lugares para habitar. Assim, temos o teatro protagonizado pelas companhias estrangeiras que chegam à cidade, vindas da capital, Rio de Janeiro, e apresentam seus espetáculos nos grandes teatros no circuito profissional; e o teatro dos amadores, feito por operários e populares, com objetivos de propaganda, de diversão, e que é apresentado nos salões das igrejas, escolas, clubes, nas praças, nos sindicatos e associações de trabalhadores.

Organizações operárias como a Sociedade de Beneficência Guglielmo Oberdan, dos imigrantes italianos, a Federação Espanhola, a Associação Auxiliadora das Classes Laboriosas, entre outras, protagonizaram o teatro de grupos operários e, depois de 1940, continuaram abrindo seu espaço para o teatro amador, porém com um perfil já mais orientado por outras identidades que não só a operária.

Há também grupos de amadores teatrais formados por estudantes, filhos de famílias em ascensão. Eles se davam ao luxo de experimentar, de transgredir o modelo de imitação, do primeiro ator, dos estrangeirismos e do sotaque português (Portugal) que reinava no teatro profissional da primeira metade do século. Sevcenko, em *Orfeu extático na metrópole*, ([1992] 2003), registra uma manifestação do teatro amador promovida pela elite paulistana como um acontecimento marcante da vida cultural da cidade que se colocava como moderna e nacionalista.

[...] um amplo grupo de amadores, ligados à Sociedade de Cultura Artística e aos clubes desportivos, inicia planos para uma monumental montagem dramático-musical da obra póstuma de Arinos, *O contratador*

de *diamantes*. A notícia se espalha e já no início de 1919, após o Carnaval, ela é a coqueluche da cidade.

Adiante, Svecenko continua:

Não era apenas a peça em si e o prestígio do nome de Arinos que contavam. Ganhava realce o fato de que a montagem era uma iniciativa da juventude, uma nova geração de amadores, sem portanto mesquinhos interesses pecuniários, e que se dispunha a uma iniciativa integralmente nacional, sem um único detalhe estrangeiro, com destaque para a pronúncia, genuinamente paulista, em vez das línguas européias ou do português de acento lusitano, que inclusive os atores profissionais brasileiros assumiam nos palcos. (2003, p. 240-241)

Trata-se de um grupo de amadores formado por filhos da elite paulistana, que contou com o financiamento público (a prefeitura cedeu o Teatro Municipal, bem como os valores para o cenário) e das famílias Prado e Penteado (figurinos e objetos de cena) para um espetáculo de cunho nacionalista, exuberante e luxuoso. Esses sentimentos, no pós-Primeira Guerra, acendiam o espírito da burguesia local como parte do que daria rumo à modernização do país.

A partir dos anos de 1940, o teatro de propaganda proletária emancipacionista vai rareando na cena paulistana. Cresce o teatro amador feito pela comunidade de imigrantes, trabalhadores de diferentes profissões, jovens, estudantes com finalidade de educação, entretenimento e coesão social.

3. Censura e teatro amador no Arquivo Miroel Silveira

Ao longo da história do Brasil, tivemos, até o século XX, três momentos fundamentais para pensarmos o Estado-nação brasileiro. O primeiro, sem dúvida, foi o da independência. O nascimento oficial de um Estado-nacional. O segundo foi o da República, momento em o Estado-nacional estabelece seus eixos organizativos e de poder a partir de novas bases, cuja centralidade não está mais no poder determinado pela distinção de uma casta ou pelo sangue, a hereditariedade, mas pela vontade das forças políticas da sociedade, organizadas na autonomia dos poderes Judiciário, Legislativo e Executivo. O terceiro momento é o da Revolução de 30, resultada do protagonismo de novas forças sociais e políticas que passam a exigir lugar e expressão na estrutura de poder do Estado. Capital e trabalho passam a se relacionar sobre novas formas. É a entrada do Estado-nacional para a modernidade. Esse terceiro momento estendeu-se até longo período no século XX, com a experiência de duas ditaduras e de períodos democráticos sob focos político-econômicos bem diferentes.

A Ditadura do Estado Novo (1937-1945), cujo protagonista é Getúlio Vargas, deve ser analisada no contexto internacional de guerra e polarização generalizada das forças que disputam a divisão política global; e de disputas internas, consagradas pelas divergências entre a aristocracia agrícola e a nascente burguesia industrial. De 1945 a 1963, viveu-se um período democrático, balizado pelas demandas do pós-guerra, ou seja, democratização e regulamentação dos direitos do homem e depois pelos constrangimentos da Guerra Fria. Em 31 de março de 1964, o Brasil sofre um golpe militar que destituiu o presidente democraticamente eleito, João Goulart. A Ditadura Militar estende-se até 1985, quando se aprova no Congresso Nacional o retorno do governo civil, mesmo que ainda por eleição indireta. A partir da Constituição de 1988 até o ano de 2002, tem-se a consolidação da democracia, embora de maneira conturbada pela orientação neoliberal e pela submissão do Estado-nação às lógicas da privatização dos serviços públicos, inclusive da cultura. A partir de 2003, vive-se um novo período no país. Há maior incentivo público à organização da cultura e mais subsídios aos artistas de todas as regiões do país. A política cultural do Ministério da Cultura procura identificar e incentivar os grupos locais e regionais produtores de arte, além de promover a implantação dos denominados pontos de cultura, abrindo espaço para a população produzir e usufruir da arte e da cultura brasileiras.

Nesse contexto, mapeamos e classificamos a produção cultural dos trabalhadores, dos imigrantes e das organizações populares, a partir do teatro amador. Verificamos a importância da presença desses grupos culturais na formação da metrópole cosmopolita que é São Paulo. As mestiçagens entre etnias, nacionalidades e culturas forjaram ao longo do século XX, principalmente até os anos de 1960/1970, o perfil cultural da cidade de São Paulo.

Por ironia da história, foram os órgãos da polícia da Divisão de Diversões Públicas (DDP) que mantiveram organizados os processos de censura ao teatro. A Constituição de 1988, ao ser promulgada, pôs fim a toda e qualquer prática censória do Estado. Com isso, os arquivos da DDP ficaram sem funcionalidade e foram resgatados, provavelmente do abandono, pelo então professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) Miroel Silveira (1914-1988). São esses documentos que hoje permitem que se conheça, em detalhes, o movimento teatral da cidade de São Paulo e se confirme, no caso dos grupos amadores, a pujança dessa prática teatral durante todo o século XX, embora caracterizada e impulsionada por aspectos diferentes ao longo desse período.

Dos mais de 6.000 processos de solicitação de encenação realizadas por grupos de artistas profissionais e amadores, que estão no Arquivo Miroel Silveira (AMS), catalogamos cerca de 1.200 encenações de

peças solicitadas por grupos amadores de teatro, no período que vai de 1927 a 1970, isso só em São Paulo. Esse estudo constata:

- a presença relevante de textos estrangeiros, principalmente italianos, portugueses, espanhóis e lituanos, encenados no circuito alternativo e popular, muitas vezes trazidos pelas comunidades de imigrantes;
- quais os gêneros dramáticos preferidos pelas comunidades; e como os grupos teatrais, ao selecionarem as peças para encenação, estão em diálogo com a cidade no que diz respeito às temáticas abordadas, à discussão sobre os valores que organizam a família e a relação amorosa. Sobretudo, o estudo das temáticas das peças encenadas revela as disputas em torno do significado social do amor e do dinheiro para uma sociedade que se iniciava nos modos modernos de consumir.
- a presença e o interesse do Estado seja para censurar, proibir, cercear; seja para promover políticas culturais e incorporar esse movimento espontâneo, ora fazendo intervenções por meio da interdição e/ou regulação das entidades, ora acolhendo-o por meio de financiamentos e outras vias de recursos (teatros, festivais, comissões etc.).

O acervo da censura ao teatro amador demonstra quão cruel o Estado foi com as manifestações populares e amadoras das comunidades da sociedade civil. Isto porque, mesmo nos períodos democráticos, o Estado manteve a censura à produção cultural e artística, respaldado na máxima da defesa da moral e dos bons costumes, não se eximindo de monitorar as manifestações mais singelas em escolas, associações desportivas e igrejas. Por outro lado, os processos de censura nos possibilitaram entender o papel aglutinador e de sociabilidade desempenhado pela manifestação teatral, e como ela cooperou na construção das formas de se viver juntos em um período da história tão cheio de controvérsias. Os documentos da censura permitiram mapear o circuito alternativo e popular de cultura na cidade de São Paulo e o papel relevante das associações de todos os tipos (culturais, beneficentes, esportivas, trabalhistas, de imigrantes etc.) de sociabilidade baseada em identidades multiculturais, fazendo de São Paulo um caleidoscópio de costumes e línguas.

Há registros de encenações de grupos amadores teatrais em instituições de diferentes perfis: em escolas, em fábricas, em igrejas, em clubes desportivos etc. Elas se localizam em bairros como Brás, Sé, Consolação, Bela Vista, Mooca, Cambuci, Ipiranga, Pari, entre outros. São responsáveis por uma intensa vida cultural na cidade e não dependem dos palcos onde se apresentam os profissionais. Os amadores encenam clássicos do teatro mundial, peças de

autores estrangeiros ligados a grupos de imigrantes, sobretudo, comédias e dramas. Até 1942, as peças podiam ser encenadas em quaisquer línguas, depois, com a proibição¹ do governo Vargas, só em português. No arquivo Miroel Silveira, há peças em italiano, espanhol, alemão, lituano, árabe, francês, entre outras.

Como exemplos, podemos citar algumas peças que passaram pela censura e estão presentes no Arquivo Miroel Silveira. A comédia *O maluco da Avenida*, do espanhol Carlos Arniches, tradução de Restier Junior, foi apresentada em 1944, no salão do Externato São João, em São Paulo. O Padre Benedito M. Cardoso, diretor do Externato, aparece como o requerente. Esta comédia também foi, em 1944, requisitada para encenação pelo empresário da Companhia Brasileira de Operetas e Comédias Musicadas, Aristides de Basile. O tema da peça é o conflito familiar em torno do dinheiro. *Amor y sacrificio*, drama de Juan Santesteban, foi requerida à censura para apresentação em 1947. O censor Cassiano Ricardo Filho expediu o certificado, em 4 de março de 1947, proibindo a encenação, e, dias depois, em 9 de março de 1947, o mesmo censor resolve por liberar o drama sem qualquer restrição. *La fidanzata di Cesare* foi montada pela Sociedade Dopo Lavoro, uma entidade dirigida à integração dos imigrantes italianos. *Cenas do mundo*, do português Henrique Peixoto, é o drama de um casal de inquilinos endividados em que o homem gasta o dinheiro em bebida, enquanto a mulher sofre com os planos insidiosos do proprietário para que ela fuja com ele. Produzida pela União dos Operários em Fábrica de Tecidos (UOFT), uma típica entidade voltada aos trabalhadores, a peça foi encenada no próprio salão da UOFT. A peça italiana *Antonietta non s'imbrogli*, de Maurizio Hennequin e Pietro Veber, foi encenada pela Associação Italiana CITL no Teatro Municipal. A instituição tinha como função principal agregar a colônia de imigrantes italianos, e também o caráter secundário de integração dos trabalhadores.

Os anos de 1950 trazem novas possibilidades para o país e para a cidade de São Paulo. O fim da guerra e da ditadura, em 1945, abre um período democrático no país. O Brasil começa a colher os frutos da modernização econômica e do crescimento das cidades. O período democrático é fértil para a cultura. Uma revolução está acontecendo em termos de linguagem teatral brasileira e os grupos amadores são fundamentais nesse processo. Menos comprometidos com as impostações do *teatrão* das companhias profissionais, estavam desde sempre livres para copiar ou inovar. Dos grupos do teatro de formação política, aos descompromissados grupos de encenadores das escolas, clubes e associações até os grupos universitários, todos dão contribuições que levam a mudanças concretas na linguagem teatral. Vinham da década de 1940 as experiências com o teatro do grupo Os Comediantes (Rio de Janeiro), o Teatro Popular de Arte, (São Paulo), o Teatro Paulista

NOTAS

1 | A proibição à circulação de fala e escrita em língua estrangeira, sobretudo alemão, espanhol, japonês e italiano, se dá logo após a declaração de Guerra do Brasil ao Eixo. Suspeita e perseguição que se dará a todo o cidadão estrangeiro dessas nacionalidades.

do Estudante. Eles representam o salto qualitativo necessário para se consolidar uma linguagem teatral mais afinada com o momento de mudanças no cenário nacional e também das políticas públicas que ensejam dar apoio e alguma estrutura ao teatro amador. Mas foi mantida a censura às diversões públicas, invocando a proteção à família, à moral e aos bons costumes. A sociedade impulsiona a modernização e a ampliação da liberdade de expressão. O Estado tem posição contraditória e ambígua, pois mantém a censura e ao mesmo tempo cria espaços para que agentes públicos atuem em benefício das artes e da cultura.

Esse é um período de crescimento em novas bases. Os grupos amadores das associações de caráter proletário e de imigrantes dão lugar aos grupos amadores com finalidades artístico-culturais que estão em busca de apoio do Estado para angariar recursos a eventos como festivais, concursos, cursos etc.

De certa forma, a institucionalização, por meio de políticas públicas, vem desde 1937, com o Decreto-lei nº 92, de 21 de dezembro desse ano, em que o governo Vargas cria o Serviço Nacional do Teatro (SNT), vinculado ao Ministério da Educação e da Saúde. A finalidade do SNT era:

[...] a construção de teatros em todo o país, organizando e direcionando as companhias de teatro de todos os gêneros. Visava também à criação de grupos de amadores nas fábricas, escolas e associações, como também o teatro infantil. [...]. (Cruz, 2001, p.12)

Depois foram implementadas as comissões municipais e estaduais de teatro (a partir de 1952). Elas exerciam a função de orientar muitas das atividades até então restritas ao âmbito de decisão da própria comunidade ou do grupo teatral. Foi ambíguo o papel dessas comissões, visto que ora atuavam como aliadas dos artistas opondo-se à censura, ora atuavam como substitutas dos órgãos censores ao exercerem a função de persuadir e «orientar» para o mais correto e aceitável. Exemplo pode ser constatado nos Relatórios das atividades correspondentes ao ano de 1956, lê-se no item intitulado «Fiscalização das empresas teatrais pelo Estado»:

Cogitou, a CET, de indagar sobre a fiscalização exercida pelo Estado às companhias teatrais. Após verificações, concluiu ser falha essa fiscalização. Julgando necessária essa medida e considerando que a colaboração da Divisão de Diversões Públicas, da Secretaria da Segurança Pública, muito poderia contribuir para a resolução do assunto, estabeleceu, a CET, contato com o senhor Joaquim Büller Souto, Diretor da citada divisão, que compareceu à 2ª reunião extraordinária desta Comissão, realizada em 19 de dezembro de 1956, em companhia do seu Secretário, o senhor Liz Monteiro. Prestados que foram, por esses Senhores, detalhados esclarecimentos sobre a ação fiscalizadora exercida pela mesma Divisão, bem como a informação de que está em estudo um projeto de reorganização dos serviços fiscalizadores da DDP,

prontificou-se, a CET, a apresentar sugestões e pareceres sobre esses trabalhos, a título de colaboração. (CRUZ, 2001:45-46)

Há confluência entre as práticas de incentivo à cultura e as práticas repressivas, na medida em que ambas exigiriam essa «fiscalização», essa classificação das manifestações culturais existentes. Não obstante, há certa emulação nessa relação, pois a Comissão Estadual de Teatro (CET) se manifestou algumas vezes contra o veto de peças pela censura.

Os processos de censura do Arquivo Miroel Silveira demonstram o aperfeiçoamento e a sofisticação não só do aparato censório, mas, sobretudo, o amadurecimento de políticas de Estado que incentivam, protegem e controlam as atividades culturais. A partir dos anos de 1950, essa especialização vai se aperfeiçoando e ao mesmo tempo sendo transferida para o âmbito do mercado.

Em 1953, inspirado no Conselho Consultivo de Teatro do Serviço Nacional de Teatro, o prefeito de São Paulo, Lino Mattos, cria o Conselho Municipal de Teatro. Em 1956, o Conselho foi transformado em Comissão Municipal do Teatro, composta por Décio de Almeida Prado, Miroel Silveira, Clóvis Garcia, Alfredo Mesquita, Gianni Ratto, Sérgio Cardoso, Waldemar Seyssel e o conhecido censor J. E. Coelho Neto. Em agosto do mesmo ano, por meio do Decreto nº 26.348, o Governo do Estado de São Paulo cria a Comissão Estadual de Teatro. A Comissão Nacional de Teatro e as Comissões estaduais se propõem como instâncias mediadoras e reguladoras do movimento teatral amador.

O apoio institucional contribuiu, em certa medida, para garantir melhores condições de trabalho aos amadores. Por outro lado, trouxe também maior compromisso com o campo artístico e certo afastamento dos anteriores vínculos comunitários.

Outro fator que abala a presença dos amadores teatrais na cena paulista é o Golpe Militar de 1964 e, em 1968, o golpe dentro do golpe, com o Ato Institucional número 5, AI-5, que aprofundará a repressão a toda e qualquer iniciativa de reunião e discussão sobre temas de interesse popular. A intenção dos golpistas foi frear a crescente mobilização popular em prol da reforma política, da reforma agrária e dos direitos dos trabalhadores. Nas artes e na cultura, os jovens e os intelectuais progressistas colocam-se a favor das reformas e impulsionam o movimento estudantil e artístico. Na música e no teatro, sobretudo, havia em curso uma revolução cultural². É também a partir do AI-5 que a censura torna-se federal, centralizada em Brasília. As Divisões de censura às Diversões Públicas são unificadas no Distrito Federal sob os auspícios do Governo Militar e toda a documentação relativa às solicitações de

NOTAS

2 | No movimento musical podemos citar artistas como: Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Edu Lobo, Rita Lee, Milton Nascimento, entre muitos outros; no teatro podemos citar: Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, José Celso Correia, Fernando Peixoto, Plínio Marcos, Oduvaldo Vianna Filho, entre muitos outros.

encenação é para lá encaminhada.

No Arquivo Miroel Silveira, são poucos os registros de censura que permaneceram em São Paulo. O último e único deles, em 1970, foi para a peça *A grande estiagem*, de Isaac Gondim Filho, classificada como tragédia rural nordestina. Há três requisições à censura dessa peça: em 1954, 1959 e 1970. Em 1954, a peça foi encenada pelo Grupo de Teatro Amador de São Paulo. A solicitação à censura é de 9 de janeiro do mesmo ano e foi feita por Evaristo Ribeiro, diretor do Grupo. No ofício ao diretor da Divisão de Diversões Públicas constam as datas de 15, 16, 17 e 18 de janeiro para a encenação, no Teatro Leopoldo Fróes, São Paulo. A essa demanda do grupo amador, o censor respondeu com corte da expressão *barriga grande*, na folha nº 1, do primeiro ato; e classificou-a proibida para menores de 18 anos. Em 1959, a mesma peça foi requisitada pelo Grupo Experimental do Negro, para ser encenada, entre 30 de abril e 3 de maio, no teatro João Caetano. O despacho da censura foi semelhante ao anterior: corte na página 1 e proibida para menores de 18 anos. Em 1970, o Grupo Teatral da Ericsson do Brasil Comércio e Indústria é o solicitante, representado pelo então analista de sistemas, diretor do grupo teatral, Henrique Bordih Junior. A diferença dessa solicitação é que ela não se refere a autorização da censura, mas a empréstimo da peça. O ofício, de 18 de dezembro de 1970, ao Departamento de Censura diz o seguinte: «[...] venho por meio deste pedir o cedimento para quinze dias da peça “A grande estiagem”, prometendo devolver a mesma no fim do prazo previsto». O documento é assinado por Henrique Bordih Junior, com o aval do diretor do Ericsson Clube, Fernando Cenegaglio.

A partir da década de 1970, os amadores teatrais abrem nova etapa em sua história como movimento preocupado com as questões políticas e com as condições de vida e trabalho da população e como movimento de resistência ao regime militar. Os relatos de três artistas contemporâneos, Celso Frateschi, ator e diretor teatral, Pascoal da Conceição, ator, e Antonio Macedo, diretor cultural, permitem vislumbrar a efervescência do movimento teatral durante o período da Ditadura Militar bem como a feroz censura que o Regime comandou.

4. Relato de experiência com a censura da Ditadura Militar³

O curto período que nos separa da Ditadura Militar —1964-1985— ainda não apagou da memória de nossos artistas as marcas da censura e da perseguição desencadeada pelas forças de repressão. Tomamos, em particular, a fala desses três artistas que durante o

NOTAS

3 | As entrevistas foram realizadas, sob minha orientação, pela estudante da ECA-USP e bolsista de iniciação científica (PIBIC/CNPq) Luciana Penas da Silva.

Regime estavam ligados a grupos teatrais amadores, organizados nos bairros da periferia da cidade de São Paulo. Eles viveram de perto as dificuldades impostas pela censura, bem como o desafio de organizarem a comunidade para ter acesso ao teatro. Toninho Macedo, diretor cultural do Grupo Abaçai, conta como eram os procedimentos exigidos pela censura para que as peças que quisessem encenar fossem analisadas e passassem pelo crivo do departamento de censura. Ele fala da apresentação do espetáculo apenas para os funcionários da censura, e como isso causava forte tensão nos atores e responsáveis pela peça, sendo constrangedoramente avaliada: «—... *eles tinham que assistir a portas fechadas pra fazer a avaliação deles, saber se podia ser exibido ou não, então aí a gente chegava ao grau máximo de tensão*» (MACEDO, 2011).

Nenhuma vertente teatral escapava de tal exibição, todos os grupos passavam por essa tensão, sendo profissionais ou amadores, até mesmo os grupos formados nas escolas e com a participação massiva dos alunos eram obrigados a apresentar o certificado de censura para poder encenar seus espetáculos. Sobre isso, o ator Pascoal da Conceição descreve os trâmites que eram necessários que se cumprissem para que uma peça produzida e encenada por ele e seus colegas, alunos de uma escola na zona Leste da cidade de São Paulo, na década de 1970, pudesse receber o certificado de censura que lhes permitiria a apresentação do espetáculo para o público:

— *O certificado de censura exigia que você mandasse para a censura federal um texto escrito; esse texto ia pra lá, ficava trinta dias (como eu disse a vocês) ficava trinta dias lá, depois vinha o censor, você tinha que buscar, vinham dois censores, não era um, você ia buscar de carro, ou de táxi, tinha que pagar o táxi, tinha que juntar os alunos, cotizava para trazer o censor, daí ele assistia a peça, e ficava bocejando, imagina uma comédia para duas pessoas, que coisa chata! [...]*

— *A violência toda era, imagina, você pegar uma peça, montar essa peça, ter que mandar lá pra censura, ficar trinta dias lá não sei aonde, a gente até fazia essa burocracia, porque achava que era normal.* (CONCEIÇÃO, 2011)

Além da censura ao texto e à encenação, os grupos conviviam diretamente com a repressão imposta pelo regime militar. Sobre a repressão ao teatro amador, Toninho Macedo declara:

— *Eu diria que não era só fazer o teatro, era tudo, qualquer ação, até você andar, ir a uma livraria comprar um livro era uma coisa que tinha que ser pensada. E quando se tem que pensar muito naquele assunto você começa a colocar limites, você começa a definir. Isso acontecia também no teatro, às vezes a gente tava assim improvisando, havia ideias maravilhosas, tinha que avaliar como é que aquilo ia ser visto pelos outros.* (MACEDO, 2011)

César Vieira, diretor do Grupo independente União e Olho Vivo, escreve a respeito da autocensura, dizendo como ela pode restringir a criação antes mesmo da censura oficial:

A mais profunda, a mais maquiavélica das censuras. A que todo criador diante de uma situação de opressão, instintivamente começa a carregar dentro de si... É algo assim como o medo que se apossa das coletividades, um medo de um não sei que, que vem de não sei onde. Um receio que faz a gente olhar para o chão em vez de encarar e murmurar em vez de falar. É a injunção, a força que obriga os oprimidos a carregar, dentro de si mesmos, o opressor. [...]

Essa autocensura tolhe o autor desde o momento da escolha do tema, e persegue-o, castra suas ideias, segura sua mão durante todo o tempo de criação. (VIEIRA, 2007, p. 61)

Quando a censura se centralizou de forma federalizada em Brasília (após 1970), toda a classe artística foi afetada, e os grupos amadores foram muito prejudicados, pois deveriam cobrir os gastos com o envio dos documentos à Capital Federal e com o transporte dos censores do aeroporto ao teatro onde a encenação seria feita. Tudo isso financiado por seus próprios membros, pois não contavam com financiamento externo. De acordo com MICHALSKI:

[...] toda censura dos textos foi centralizada em Brasília, o que tornou sobretudo difícil aos prejudicados a defesa de seus interesses, já que poucas produções podiam comportar no seus orçamentos as despesas de envio de emissários a Brasília, para tentativas de entendimento ou barganhar com os funcionários da censura. Para os grupos amadores ou semi-amadores espalhados fora do eixo Rio-São Paulo, sobretudo, essa centralização revelou-se nefasta. (MICHALSKI e TROTTA, 1992: 29)

Ao proibir um espetáculo já pronto, a censura tinha o poder de desencadear um processo de falência do grupo que a produziu, tanto por ter investido o que tinham na peça, quanto por não poder repor tal valor investido com a arrecadação das entradas, e, nesse sentido, os grupos amadores eram muitíssimo afetados.

Alguns grupos, que atuavam na região central da cidade, cansados de serem constantemente alvos de censura e de intervenção, acabaram por se dirigir em direção às periferias, buscando, no meio de comunidades carentes, a liberdade para encenar seus espetáculos.

O ator Celso Frateschi, que se iniciou no Teatro de Arena, conta que, ao se mudar para a periferia, fazia discussões internas para entender se a linguagem trazida da região central se comunicava com o novo público; e como o grupo auxiliava na criação de grupos amadores. Tal aproximação os ajudou a compreender os «*mecanismos de*

ficção» utilizados pelas populações das periferias:

—*Então ir pro bairro foi um movimento geral, você tá buscando apoio e tudo mais, mas além dessa visão crítica que a gente tinha desse movimento, não era alinhado ao movimento, mas era organicamente ligado, a gente tinha uma discussão estética, a gente queria saber se o que a gente dizia batia naquele público e a gente foi fundo nisso, porque a gente começou a criar alguns núcleos de artistas populares e começar a entender não só como eles recebiam a nossa criação, mas quais eram os mecanismos de ficção deles (FRATESCHI, 2011).*

Tais espetáculos que eram apresentados na periferia não eram, de forma alguma, mal feitos, mal produzidos ou sem preparação. Os grupos se preocupavam muito com a beleza, estética e linguagem das peças representadas. Celso Frateschi conta de espetáculos, encenados por seu grupo nas comunidades, que foram reconhecidos e premiados nacionalmente. Também em sua entrevista, Toninho Macedo faz um relato sobre a beleza das produções que apresentavam nessas regiões. Nas palavras de ambos:

— *Fazíamos espetáculos de extrema qualidade, espetáculos premiados nacionalmente, eram espetáculos, eu gostava muito do que a gente fazia lá e também fazíamos espetáculos na periferia da periferia, ia lá pro Itaim, pra Nhocuné, Camargo Velho, Camargo Novo, todas essas regiões a gente percorria tudo com os espetáculos e formava grupos nesses locais, participávamos do movimento cultural da região. (FRATESCHI, 2011)*

— *Quando a gente armava os bangôs tudo era muito rico, em qualquer lugar a gente fazia isso, e daí nós fomos para Itapeverica da Serra, Taboão, Embu, não sei onde, não sei onde, todos aqueles morros a gente conhecia. (MACEDO, 2011)*

Os grupos amadores que se refugiaram nas periferias não foram para essas localidades apenas na tentativa de se esquivar da censura que lhes perseguia. Lá eles montaram seus espetáculos, com toda a qualidade possível, ajudaram a formar novos grupos amadores e constituíram um novo público para o teatro formado por pessoas que não teriam acesso às peças caso os grupos permanecessem na distante região central da cidade.

5. Considerações finais

Os documentos e os relatos que nos permitem retratar os caminhos do teatro amador em São Paulo confirmam o que Brecht e Bornheim nos ensinam sobre a relevância do teatro como escola de sociabilidade, de formação de cidadania, capaz de nos apresentar e nos permitir experimentar os conflitos, as diversidades e a política da vida na pólis.

Esses documentos, hoje no Arquivo Miroel Silveira, são originários da

Divisão de Diversões Públicas (DDP), órgão da polícia responsável pela censura ao teatro e às atividades culturais até 1970, ano em que a censura do Regime Militar foi centralizada em Brasília. Eles trazem o registro da vibrante vida cultural da cidade de São Paulo. Mostram a organização dos operários, dos jovens, dos imigrantes para encenar o teatro que fala de suas vidas, que os ajuda a viver a cidade. Os documentos são também a prova da censura, do controle, da repressão a que os artistas e a população foram submetidos durante quase todo o século XX. Visto que, embora tivéssemos dois momentos bem marcados de ditadura (1937-1945 e 1964-1985), nos quais a proibição e o monitoramento à produção cultural foram mais truculentos, a censura manteve-se com todo seu aparelho burocrático repressivo nos frágeis períodos democráticos. A liberdade de expressão só foi consagrada pela legislação brasileira com a Constituição cidadã de 1988. No entanto, são os registros feitos pelos processos da censura que nos permitem resgatar, sobretudo, a resistência e a força desses artistas amadores para levarem seu teatro até o seu público.

Referências

- ARAÚJO RODRIGUES CRUZ, ME de (2001): *Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (1956-1960)*. Dissertação. Orientador Clóvis Garcia. São Paulo, ECA-USP.
- ARQUIVO MIROEL SILVEIRA. www.eca.usp.br/ams
- BRECHT, B. *Vale a pena falar sobre o teatro amador?* (Gesammelte Werke in 20. Bänden, 15, 433), tradução KOUDELA, Ingrid D.
- BORNHEIM, G. (2004): A teatralidade da origem. In: CARVALHO, Sérgio. *O teatro e a cidade*. Lições de história do teatro. São Paulo: SMC.
- CONCEIÇÃO, P. (2011): *Entrevista sobre sua atuação no teatro amador*. São Paulo: 6 de maio. Arquivos do Projeto Miroel Silveira. São Paulo, ECA-USP.
- COSTA, C. (2006): *Censura em cena*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- FIGARO, R. et. al. (2008): *Na cena paulista, o teatro amador*. Um circuito alternativo e popular de cultura na cidade de São Paulo (1927-1945). São Paulo: Ícone/Fapesp.
- FRATESCHI, C. (2011): *Entrevista sobre sua atuação no teatro amador*. São Paulo: 3 de junho. Arquivos do Projeto Miroel Silveira. São Paulo, ECA-USP.
- GRAMSCI, A. (1978): *Obras escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes.
- HARDMAN, F. F. (2002): *Nem pátria, nem patrão*. 3.ed. ampliada. São Paulo: Unesp.
- MACEDO, A. (2011): *Entrevista sobre sua atuação no teatro amador*. São Paulo: 1 de junho. Arquivos do Projeto Miroel Silveira. São Paulo, ECA-USP.
- MICHALSKI, Y.; TROTTA, R. (1992): *Teatro e estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil : história e polêmica*. São Paulo: Editora Hucitec.
- SILVA, L. P. (2011): *A contribuição dos grupos amadores de teatro para a vida cultural da cidade de São Paulo apesar da censura e o controle do Estado*. Relatório de pesquisa de Iniciação científica, orientado por Roseli Figaro. São Paulo: ECA-USP-PIBIC/CNPq.
- SEVCENKO, N. (2003): *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras.
- VARGAS, M. T. (org.) (1980): *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, Idart.
- VIEIRA, C. (1981): *Em busca de um teatro popular*. As experiências do União e Olho Vivo. São Paulo: Confenata.

CENSURA Y RESISTENCIA: EL TEATRO DE GRUPOS *AMATEURS* EN LA CIUDAD DE SÃO PAULO

Roseli Figaro

*Profesora del programa de posgrado en Ciencias de la Comunicación de la
Universidad de São Paulo, Brasil*

figaro@uol.com.br

Cita recomendada || FIGARO, Roseli (2014): "Censura y resistencia: el teatro de grupos *amateurs* en la ciudad de São Paulo" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 10, 16-34, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-roseli-figaro-es.pdf>

Ilustración || Abel Beisser

Traducción || Sara de Albornoz

Artículo || Invitado | Publicado: 01/2014

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || Nuestro objetivo es presentar los estudios sobre la censura a la actividad teatral de grupos de artistas *amateurs* de la ciudad de São Paulo, Brasil, a partir de los documentos oficiales de la censura a las actividades culturales, en el periodo de 1920 a 1970. Estos procesos están hoy depositados en el Archivo Miroel Silveira en la Biblioteca de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo y componen el acervo estudiado por el Núcleo de Investigación Comunicación y Censura, con el apoyo de la agencia de fomento de la investigación Fapesp.

Palabras clave || Censura | Teatro *amateur* | Comunicación | Archivo Miroel Silveira.

Abstract || Based on official documents reporting censorship from 1920 to 1970, our goal is to present the studies on censorship in the theatrical performances of non-professional theater groups in the city of São Paulo. These documents are located at the Miroel Silveira Archive, University of São Paulo's School of Arts and Communication library, making the collection of documents studied by the Research Center on Communication and Censorship, with the support of Fapesp, São Paulo state agency sponsoring research.

Keywords || Censorship | *Amateur* Theater | Communication | Miroel Silveira Archive.

0. Introducción

El estudio de la censura a las producciones culturales se debe basar en la comprensión de las relaciones de poder político en la esfera de la organización del Estado y en la esfera de la organización de las instituciones de la sociedad civil. Tales relaciones se establecen en el sentido de la regulación del «orden y de las buenas costumbres» a medida que la censura se organiza como andamiaje normativo y coercitivo, estructurada en aparato administrativo-burocrático capaz de ejercer lo que determina el poder instituido. De esta forma, la censura como estructura burocrática al servicio del Estado sólo se establece a medida que el propio Estado se configura como órgano que instituye el poder de forma que corresponda a la organización de las fuerzas políticas de la sociedad, es decir, cuando él mismo es ratificado como estructura de poder de determinada sociedad.

Desde esta perspectiva conceptual, nos proponemos presentar los estudios sobre la actividad teatral de grupos de artistas *amateurs* a partir de los procesos de censura a las diversiones públicas en el Estado de São Paulo, Brasil, en el periodo de 1920 a 1970. Este periodo comprende dos dictaduras: la que denominamos Dictadura del Estado Novo, que va de 1937 a 1945, y la que denominamos Dictadura militar, que va de 1964 a 1985. Como se puede comprobar, la censura estuvo presente en Brasil, incluso en el frágil periodo democrático entre las dos dictaduras.

Los procesos de censura a las diversiones públicas eran responsabilidad de la policía, en el marco de las Secretarías de Estado de Seguridad Pública. «Diversiones públicas» es la denominación dada a todo tipo de actividad cultural, de ocio y entretenimiento orientado a la población en general, y pasaba por la criba de la censura policial. Esta normativa se altera en 1970, cuando la Dictadura militar centraliza la censura en la policía federal en Brasilia. Los procesos (1920-1970) de censura de la Secretaría de Seguridad Pública del Estado de São Paulo, referentes a las diversiones públicas, están hoy depositados en el Archivo Miroel Silveira, en la Biblioteca de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo.

La elección del teatro hecho por grupos *amateurs* se debe a la expresiva cantidad de piezas representadas por estos grupos en el periodo documentado por los procesos de la censura. Se constata la vitalidad de la expresión teatral de grupos *amateurs* y su relevancia en la vida cultural de la ciudad, así como la presencia determinante del control del Estado sobre estos grupos. Nos apoyamos en las ideas de teatralidad de Bornheim (2004) y de teatro y función social de Brecht. Aplicamos ese enfoque al estudiar la contribución del

teatro *amateur* a la cultura, a la libertad de expresión en la ciudad de São Paulo a lo largo del siglo xx.

1. Organización y participación en los grupos de teatro *amateur*

La práctica de los grupos *amateurs* de teatro o de los grupos no profesionalizados tiene algunas características: generalmente estos artistas actúan en grupos, se organizan de forma colegiada, buscan su propio sustento, se vinculan a instituciones o a proyectos con finalidades sociales y/o culturales, sus componentes tienen origen en distintas profesiones.

Hacen un teatro sin finalidad económica, es decir, quien lo practica no vive del dinero obtenido por la escenificación. Como amantes del arte teatral, dedican sus mejores momentos a organizar la representación. Gran parte de los grupos tienen la perspectiva de, un día, profesionalizarse y aspiran a entrar en el mercado de la cultura. Otros están vinculados a escuelas, empresas, organizaciones no gubernamentales, iglesias, clubs, comunidades, etcétera, y se preocupan de identificar las expectativas de su público y atenderlas, al contribuir a la finalidad social de las instituciones. Todos se presentan en festivales, encuentros, fiestas, comicios, inauguraciones y en eventos de los más diversos perfiles.

El teatro *amateur* se entiende aquí como expresión cultural, como experiencia comunicativa capaz de proporcionar una reflexión sobre los temas que presenta en escena. Su valor artístico y estético está vinculado a esta proposición y así debe ser evaluado. Sobre la complicada discusión de lo que es el arte y lo que no, siempre marcada por un modo de ver la sociedad en relación a la cultura, a la estética y a las relaciones de poder en un orden económico dado, tenemos que decir que nos interesa el teatro como proceso comunicativo capaz de discutir las relaciones sociales.

Gramsci (1978) afirma que todo hombre es un filósofo, y nos da la posibilidad de parodiarlo para afirmar el acto teatral como experiencia necesaria al hombre común. Todos nos planteamos cuestiones sobre la vida, su finalidad y su significado. De la misma forma, también podemos entrever la teatralidad en las experiencias cotidianas. Hay teatralidad en la base de la formación del ser social. Eso es lo que nos enseña Bornheim (2004) al afirmar:

Uma das possibilidades de se pensar a origem da arte é através de um conjunto de ideias ligadas à noção de teatralidade. [...] Essa teatralidade corresponde a um núcleo originário da arte que tem que ser entendido no seu sentido mais amplo: nele se manifesta a vida política da cidade

e também certos atos que se fazem na política, como a guerra. (2004, p. 15)

Y aquí el autor se refiere a la teatralidad de las relaciones sociales en la *polis*, a las ideas de ciudad y política como fundamentos del civismo. En ese aspecto ritualístico de las relaciones sociales el teatro es arte total. Para Brecht,

Todo aquele que quiser estudar a arte do teatro e sua função social seriamente, faria bem em observar também as múltiplas formas nas quais o jogo teatral acontece para além das grandes instituições, ou seja, os esforços espontâneos, toscos e pouco desenvolvidos dos amadores. (BRECHT, apud KOUDELA, 1991 (Estudos, 117))

Estos esfuerzos para garantizar la teatralidad son procesos de formación, de educación del sujeto en un dado cuadro sociocultural. Es como una escuela de vida, donde se puede observar cómo las instituciones (familia, Estado, escuela, Iglesia) funcionan en relación a los intereses más generales de la sociedad y más específicos del ciudadano común. Los valores, la moral, las costumbres destacan en el plano del escenario de la vida cotidiana y proclaman para que sean discutidos y evaluados por los observadores. Brecht es quien explica:

Uma peça de teatro, seja ela boa ou medíocre, contém sempre uma imagem do mundo. Seja ela boa ou ruim, os atores mostram como os homens se comportam sob determinadas circunstâncias. [...] além disso, o espectador é encorajado a tirar determinadas conclusões sobre o andamento do mundo. (Brecht, 15,433, apud KOUDELA, 1991 (Estudos, 117))

Los miembros del teatro *amateur*, más cercanos al ciudadano común, porque no se ven, en el acto teatral, como personas especiales, diferentes y más importantes que las demás personas, tal vez traduzcan con mayor densidad los temas y los conflictos en la vida cotidiana. Al carecer incluso de técnicas y recursos escénicos (lo que no siempre ocurre), la proximidad de experiencias entre la *troupe* teatral y el ciudadano, que acude al lugar de escenificación, garantiza el proceso comunicativo entre ellos. Esta proximidad contribuye a que los temas representados puedan ser vividos en el plano de la representación, separados de la vida misma, en otro plano, pero en el dominio de aquel que participa como platea. Recurrimos a Brecht para enfatizar:

É importante como o amor, o casamento, o trabalho, a morte são tratados no palco, quais ideais são propostos e propagados para os amantes, para os que lutam pela subsistência e assim por diante. O palco realiza aí, em terreno muito sério, quase a função de desfile de moda; nele não são apresentados os mais novos trajes, mas sim os mais novos tipos de comportamento. [...] Muitas vezes se esquece o quanto é teatral a educação do homem [...] São processos teatrais que formam o caráter.

O homem copia gestos, mímica, falas. (15,433, apud KOUDELA, 1991 (Estudos, 117))

El teatro es, en primer lugar, un momento de comunicación, en el que los lenguajes trabajan para y con los otros. La escenificación teatral es la provocación para el encuentro de la colectividad. El teatro de los *amateurs* pone su aparato comunicativo al servicio de la cultura local. La circularidad de temas y tipos de personajes es la estrategia accionada por la gramática de la escena, que resulta en la emergencia de nuevas sociabilidades.

Esta comprensión y abordaje de la producción teatral *amateur* permiten que estudiemos el teatro hecho por *amateurs* y la censura que se les impuso como elementos denotadores del control social que se quiere ejercer sobre la sociedad, sobre todo a las clases populares, y la persistencia de los grupos *amateurs* por mantener sus actividades, a pesar de la censura.

2. Teatro *amateur*, hecho en São Paulo a inicios del siglo XX

El movimiento del teatro *amateur* pasa por diferentes fases en su historia y organización; estuvo vinculado a finalidades y objetivos que se fueron diversificando a lo largo del tiempo. A inicios del siglo xx estaba fuertemente ligado al movimiento obrero anarquista y comunista, además de ser una práctica pedagógica de clubes y escuelas, sobre todo las confesionales. Se establece en la comunidad como espacio de libertad de expresión, momento de encuentro para la discusión de los problemas de la realidad de los trabajadores.

Obreros y trabajadores inmigrantes tienen una participación fundamental como creadores de un teatro popular, dando origen a un circuito cultural alternativo a la cultura de la burguesía paulista. Foot Hardman, en *Nem pátria, nem patrão* (2002), registra las diversificadas iniciativas de las organizaciones obreras, sobre todo anarquistas, en las dos primeras décadas del siglo xx, para fomentar una cultura proletaria. Las Mutuas y las organizaciones anarcosindicalistas eran responsables de alternativas de diversión y ocio que, al mismo tiempo, hacían propaganda de los ideales igualitarios. Afirma Foot Hardman:

Num levantamento sumário na imprensa operária de São Paulo, pude encontrar referências às representações de *Ideale* [bozzetto poético de autoria de Pietro Gori] em festas operárias de propaganda em 1905, 1906, 1912, 1913 e 1915. Número embora muito inferior às encenações do 'bozzetto drammatico sociale' *Il Primo Maggio* (presença constante) e de *Senza Patria* que indica, de qualquer modo, a importância da obra de Gori nas atividades culturais anarquistas de São Paulo [...]. (p.48-49)

Ese teatro hecho con fines de sociabilidad, agitación política y, sobre todo, politización de clase es la marca de las organizaciones proletarias. Mediante él, se discuten los temas de la opresión, la discriminación, la necesidad y la organización proletaria, la lucha por una sociedad más justa. Las situaciones son naturalistas y realistas, cualquier espacio se puede transformar en palco. Para Maria Thereza Vargas, «o teatro torna-se também, além de meramente didático, uma forma de facilitar o agrupamento. Engloba a aprendizagem, o lazer e a aspiração artística dos operários» (1980: 24).

Durante este primer periodo, se puede afirmar que los grupos *amateurs* de teatro dialogan intensamente con la realidad social y política de la ciudad. São Paulo deja de ser un lugar donde se almacenan mercancías para convertirse en una metrópoli de la modernidad, del desarrollo industrial y económico del país. La ciudad late al ritmo del acelerado crecimiento de la población, sin infraestructura para acoger a los que llegan para trabajar. Hay dos ciudades en São Paulo, la de la Avenida Paulista de los caserones de la élite, y la otra de los bajos del Glicério, donde se establecerán los trabajadores, creando, de la nada, nuevos lugares para habitar. Así, tenemos el teatro protagonizado por las compañías extranjeras que llegan a la ciudad, venidas de la capital, Rio de Janeiro, y presentan sus espectáculos en los grandes teatros en el circuito profesional; y el teatro de los *amateurs*, hecho por obreros y populares, con objetivos de propaganda, de diversión, y que se presenta en los salones de las iglesias, escuelas, clubes, en las plazas, en los sindicatos y asociaciones de trabajadores.

Organizaciones obreras como la Sociedad de Beneficencia Guglielmo Oberdan, de los inmigrantes italianos, la Federación Española, la Asociación Auxiliadora de las Clases Laboriosas, entre otras, protagonizaron el teatro de grupos obreros y, después de 1940, continuaron abriendo su espacio al teatro *amateur*, aunque con un perfil ya más orientado por otras identidades además de la obrera.

También hay grupos de teatro *amateur* formados por estudiantes, hijos de familias en ascensión. Estos se daban el lujo de experimentar, de transgredir el modelo de impostación, del primer actor, de los extranjerismos y del acento portugués (de Portugal) que reinaba en el teatro profesional de la primera mitad del siglo. Sevcenko, en *Orfeu extático na metrópole*, ([1992] 2003), registra una manifestación del teatro *amateur* promovida por la élite paulista como un acontecimiento importante en la vida cultural de la ciudad que se posicionaba como moderna y nacionalista:

[...] um amplo grupo de amadores, ligados à Sociedade de Cultura Artística e aos clubes desportivos, inicia planos para uma monumental

montagem dramático-musical da obra póstuma de Arinos, *O contratador de diamantes*. A notícia se espalha e já no início de 1919, após o Carnaval, ela é a coqueluche da cidade.

Más adelante, Svecenko continúa:

Não era apenas a peça em si e o prestígio do nome de Arinos que contavam. Ganhava realce o fato de que a montagem era uma iniciativa da juventude, uma nova geração de amadores, sem portanto mesquinhos interesses pecuniários, e que se dispunha a uma iniciativa integralmente nacional, sem um único detalhe estrangeiro, com destaque para a pronúncia, genuinamente paulista, em vez das línguas européias ou do português de acento lusitano, que inclusive os atores profissionais brasileiros assumiam nos palcos. (2003, p. 240-241)

Se trata de un grupo *amateur* formado por hijos de la élite paulista, que contó con financiación pública (la prefectura cedió el Teatro Municipal, así como el valor de la escenografía) y de las familias Prado y Penteado (figurines y objetos de escena) para un espectáculo de cuño nacionalista, exuberante y lujoso. Estos sentimientos, en la posguerra de la Primera Guerra Mundial, encendían el espíritu de la burguesía local como parte de lo que daría rumbo a la modernización del país.

A partir de los años cuarenta, el teatro de propaganda proletaria emancipacionista comienza a escasear en la escena paulista. Crece el teatro *amateur* hecho por la comunidad de inmigrantes, trabajadores de diferentes profesiones, jóvenes, estudiantes con finalidad de educación, entretenimiento y cohesión social.

3. Censura y teatro *amateur* en el Archivo Miroel Silveira

A lo largo de la historia de Brasil hubo, hasta el siglo xx, tres momentos fundamentales para pensar el Estado nación brasileño. El primero, sin duda, fue el de la independencia. El nacimiento oficial de un Estado nacional. El segundo fue el de la República, momento en que el Estado nacional establece sus ejes organizativos y de poder a partir de nuevas bases, cuya centralidad no está ya en el poder determinado por la distinción de una casta o por la sangre, la hereditabilidad, sino por la voluntad de las fuerzas políticas de la sociedad, organizadas en la autonomía de los poderes Judicial, Legislativo y Ejecutivo. El tercer momento es el de la Revolución de 1930, que resulta del protagonismo de nuevas fuerzas sociales y políticas que pasan a exigir su lugar y expresión en la estructura de poder del Estado. Capital y trabajo pasan a relacionarse bajo nuevas formas. Es la entrada del Estado nación en la modernidad. Ese tercer momento se extendió durante un largo periodo en el siglo xx, con la experiencia de dos dictaduras y de periodos democráticos bajo focos político-económicos muy diferentes.

La Dictadura del Estado Novo (1937-1945), cuyo protagonista es Getúlio Vargas, debe analizarse en el contexto internacional de la guerra y la polarización generalizada de las fuerzas que disputan la división política global; y de disputas internas, consagradas por las divergencias entre la aristocracia agrícola y la naciente burguesía industrial. De 1945 a 1963 se vivió un periodo democrático, trivializado por las demandas de posguerra, es decir, democratización y regulación de los derechos del hombre, y después por los constreñimientos de la Guerra Fría. El 31 de marzo de 1964, Brasil sufre un golpe militar que destituye al presidente elegido democráticamente, João Goulart. La dictadura militar se extiende hasta 1985, cuando se aprueba en el Congreso Nacional la vuelta del gobierno civil, aunque todavía por elección indirecta. A partir de la Constitución de 1988 hasta el año 2002, es la consolidación de la democracia, aunque de manera agitada por la orientación neoliberal y por la sumisión del Estado nación a las lógicas de la privatización de los servicios públicos, incluida la cultura. A partir de 2003 se vive un nuevo periodo en el país. Hay un mayor incentivo público a la organización de la cultura y más subvenciones a los artistas de todas las regiones del país. La política cultural del Ministerio de Cultura intenta identificar e incentivar a los grupos locales y regionales productores de arte, además de promover la implantación de los denominados puntos de cultura, abriendo espacio para que la población produzca y disfrute del arte y de la cultura brasileños.

En este contexto, mapeamos y clasificamos la producción cultural de los trabajadores, de los inmigrantes y de las organizaciones populares, a partir del teatro *amateur*. Verificamos la importancia de la presencia de estos grupos culturales en la formación de la metrópoli cosmopolita que es São Paulo. Los mestizajes entre etnias, nacionalidades y culturas forjaron a lo largo del siglo xx, principalmente hasta los años de 1960/1970, el perfil cultural de la ciudad de São Paulo.

Por ironías de la historia, fueron los órganos de la policía de la División de Diversiones Públicas (DDP) quienes mantuvieron organizados los procesos de la censura al teatro. La Constitución de 1988, al ser promulgada, puso fin a cualquier práctica censora del Estado. De esta forma, los archivos de la DDP quedaron sin función y fueron rescatados, probablemente del abandono, por el entonces profesor de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (USP) Miroel Silveira (1914-1988). Son estos documentos los que permiten ahora conocer en detalle el movimiento teatral de la ciudad de São Paulo y confirmar, en el caso de los grupos *amateurs*, la pujanza de esta práctica teatral durante todo el siglo xx, si bien caracterizada e impulsada por aspectos diferentes a lo largo de este periodo.

De los más de 6.000 procesos de solicitud de representación

realizados por grupos de artistas profesionales y *amateurs* que están en el Archivo Miroel Silveira (AMS), catalogamos cerca de 1.200 representaciones de piezas solicitadas por grupos *amateurs* de teatro, en el periodo que va de 1927 a 1970, eso sólo en São Paulo. Este estudio constata:

- La presencia relevante de textos extranjeros, principalmente italianos, portugueses, españoles y lituanos, representados en el circuito alternativo y popular, muchas veces traídos por las comunidades de inmigrantes.
- Cuáles son los géneros dramáticos preferidos por las comunidades; y cómo los grupos teatrales, al seleccionar las piezas para la representación, están en diálogo con la ciudad en lo que respecta a las temáticas abordadas, a la discusión sobre los valores que organizan la familia y la relación amorosa. Principalmente, el estudio de las temáticas de las piezas representadas revela las disputas en torno al significado social del amor y del dinero para una sociedad que se iniciaba en los modos modernos de consumir.
- La presencia y el interés del Estado, ya sea para censurar, prohibir, cercenar, o para promover políticas culturales e incorporar ese movimiento espontáneo, bien haciendo intervenciones por medio de la prohibición y/o regulación de las entidades, bien acogiéndolo mediante financiación y otras vías de recursos (teatros, festivales, comisiones, etcétera).

El volumen de la censura al teatro *amateur* demuestra lo cruel que fue el Estado con las manifestaciones populares y *amateurs* de las comunidades de la sociedad civil. Incluso en los periodos democráticos, el Estado mantuvo la censura a la producción cultural y artística, respaldando al máximo la defensa de la moral y las buenas costumbres, sin eximirse de supervisar las manifestaciones más sencillas en escuelas, asociaciones deportivas e iglesias. Por otra parte, los procesos de censura nos dan la posibilidad de entender el papel aglutinador y de sociabilidad desempeñado por la manifestación teatral, y cómo esta cooperó en la construcción de las formas de vivir juntos en un periodo de la historia tan lleno de controversias. Los documentos de la censura permitieron mapear el circuito alternativo y popular de cultura en la ciudad de São Paulo y el papel relevante de las asociaciones de todos los tipos (culturales, de beneficencia, deportivas, laborales, de inmigrantes, etcétera) de sociabilidad basada en identidades multiculturales, haciendo de São Paulo un calidoscopio de costumbres y lenguas.

Hay registros de representaciones de grupos teatrales *amateurs* en instituciones de diferentes perfiles: en escuelas, en fábricas, en

iglesias, en clubes deportivos, etcétera. Estas se localizan en barrios como Brás, Sé, Consolação, Bela Vista, Mooca, Cambuci, Ipiranga, Pari, entre otros. Son responsables de una intensa vida cultural en la ciudad y no dependen de los palcos donde se presentan los profesionales. Los *amateurs* representan clásicos del teatro mundial, piezas de autores extranjeros ligados a grupos de inmigrantes, sobre todo, comedias y dramas. Hasta 1942, las piezas podían ser representadas en cualquier lengua; después, con la prohibición¹ del gobierno Vargas, sólo en portugués. En el Archivo Miroel Silveira hay piezas en italiano, español, alemán, lituano, árabe y francés, entre otras.

Como ejemplos, podemos citar algunas piezas que pasaron por la censura y están presentes en el Archivo Miroel Silveira. La comedia *O maluco da Avenida*, del español Carlos Arniches, traducción de Restier Junior, fue presentada en 1944, en el salón del Externato São João, en São Paulo. El padre Benedito M. Cardoso, director del Externato, aparece como demandante. Esta comedia también fue, en 1944, solicitada para representación por el empresario de la Compañía Brasileña de Operetas y Comedias Musicadas, Aristides de Basile. El tema de la pieza es el conflicto familiar en torno al dinero. *Amor y Sacrificio*, drama de Juan Santesteban, fue solicitada a la censura para su presentación en 1947. El censor Cassiano Ricardo Filho expidió el certificado, el 4 de marzo de 1947, prohibiendo la representación y, días después, el 9 de marzo de 1947, el mismo censor decide liberar el drama sin ninguna restricción. *La fidanzata di Cesare* fue montada por la Sociedad Dopo Lavoro, una entidad dirigida a la integración de los inmigrantes italianos. *Cenas do mundo*, del portugués Henrique Peixoto, es el drama de un matrimonio de inquilinos endeudados en el que el hombre gasta el dinero en bebida, mientras la mujer sufre con los planes insidiosos del propietario para que huya con él. Producida por la Unión de los Obreros en Fábrica de Tejidos (UOFT), una típica entidad orientada a los trabajadores, la pieza fue representada en el propio salón de la UOFT. La pieza italiana *Antonietta non s'imbrogliá*, de Maurizio Hennequin y Pietro Veber, fue representada por la Asociación Italiana CITL en el Teatro Municipal. La institución tenía como función principal agregar la colonia de inmigrantes italianos y también el carácter secundario de integración de los trabajadores.

La década de los cincuenta trae nuevas posibilidades para el país y para la ciudad de São Paulo. El fin de la guerra y de la dictadura, en 1945, abre un periodo democrático en el país. Brasil comienza a recoger los frutos de la modernización económica y del crecimiento de las ciudades. El periodo democrático es fértil para la cultura. Una revolución está sucediendo en términos de lenguaje teatral brasileño y los grupos *amateurs* son fundamentales en este proceso. Menos comprometidos con las impostaciones del gran

NOTAS

1 | La prohibición a la circulación de habla y escritura en lengua extranjera, sobre todo en alemán, español, japonés e italiano, se da justo después de la declaración de Guerra de Brasil al Eje, sospecha y persecución que se extenderá a todo ciudadano extranjero de esas nacionalidades.

teatro de las compañías profesionales, fueron desde siempre libres para copiar o innovar. De los grupos de teatro de formación política a los no comprometidos grupos de directores de las escuelas, clubs y asociaciones, hasta los grupos universitarios, todos dan contribuciones que llevan a cambios concretos en el lenguaje teatral. Vienen de la década de los cuarenta las experiencias con el teatro del grupo Os Comediantes (Rio de Janeiro), el Teatro Popular de Arte (São Paulo), el Teatro Paulista do Estudante. Representan el salto cualitativo necesario para consolidar un lenguaje teatral más afín al momento de cambios en el escenario nacional y también de las políticas públicas que ansían dar apoyo y estructura al teatro *amateur*. Pero se mantuvo la censura a las diversiones públicas, invocando la protección de la familia, la moral y las buenas costumbres. La sociedad impulsa la modernización y la ampliación de la libertad de expresión. El Estado tiene una posición contradictoria y ambigua, pues mantiene la censura y al mismo tiempo crea espacios para que agentes públicos actúen en beneficio de las artes y de la cultura.

Este es un periodo de crecimiento en nuevas bases. Los grupos *amateurs* de las asociaciones de carácter proletario y de inmigrantes dan lugar a los grupos *amateurs* con finalidades artístico-culturales que buscan apoyo del Estado para obtener recursos para eventos como festivales, concursos, cursos, etcétera. En cierta forma, la institucionalización, por medio de políticas públicas, viene desde 1937, con el Decreto de ley n.º 92 de 21 de diciembre de ese año, en que el gobierno Vargas crea el Servicio Nacional de Teatro (SNT), vinculado al Ministerio de Educación y Salud. La finalidad del SNT era

[...] a construção de teatros em todo o país, organizando e direcionando as companhias de teatro de todos os gêneros. Visava também à criação de grupos de amadores nas fábricas, escolas e associações, como também o teatro infantil. [...]. (Cruz, 2001, p.12)

Después se implementaron las comisiones municipales y estatales de teatro (a partir de 1952). Estas ejercían la función de orientar muchas de las actividades hasta entonces restringidas al ámbito de decisión de la propia comunidad o del grupo teatral. El papel de estas comisiones fue ambiguo, dado que bien actuaban como aliadas de los artistas, oponiéndose a la censura, bien actuaban como sustitutas de los órganos censores al ejercer la función de persuadir y «orientar» para lo más correcto y aceptable. Un ejemplo se puede ver en los Informes de las actividades correspondientes al año de 1956, en el punto titulado «Fiscalização das empresas teatrais pelo Estado»:

Cogitou, a CET, de indagar sobre a fiscalização exercida pelo Estado às companhias teatrais. Após verificações, concluiu ser falha essa fiscalização. Julgando necessária essa medida e considerando que a colaboração da Divisão de Diversões Públicas, da Secretaria da Segurança Pública, muito poderia contribuir para a resolução do assunto,

estabeleceu, a CET, contato com o senhor Joaquim Büller Souto, Diretor da citada divisão, que compareceu à 2ª reunião extraordinária desta Comissão, realizada em 19 de dezembro de 1956, em companhia do seu Secretário, o senhor Liz Monteiro. Prestados que foram, por esses Senhores, detalhados esclarecimentos sobre a ação fiscalizadora exercida pela mesma Divisão, bem como a informação de que está em estudo um projeto de reorganização dos serviços fiscalizadores da DDP, prontificou-se, a CET, a apresentar sugestões e pareceres sobre esses trabalhos, a título de colaboração. (CRUZ, 2001:45-46)

Hay confluencia entre las prácticas de incentivo a la cultura y las prácticas represivas, en la medida en que ambas exigían esa «fiscalización», esa clasificación de las manifestaciones culturales existentes. No obstante, hay cierta emulación en esta relación, pues la Comisión Estatal de Teatro (CET) se manifestó algunas veces contra el veto de piezas por la censura.

Los procesos de censura del Archivo Miroel Silveira demuestran el perfeccionamiento y la sofisticación, no sólo del aparato censor sino, sobre todo, la maduración de políticas de Estado que incentivan, protegen y controlan las actividades culturales. A partir de la década de los cincuenta, esa especialización se va perfeccionando y al mismo tiempo va siendo transferida al ámbito del mercado.

En 1953, inspirado en el Consejo Consultivo de Teatro del Servicio Nacional de Teatro, el prefecto de São Paulo, Lino Mattos, crea el Consejo Municipal de Teatro. En 1956, el Consejo se transformó en Comisión Municipal de Teatro, compuesta por Décio de Almeida Prado, Miroel Silveira, Clóvis García, Alfredo Mesquita, Gianni Ratto, Sérgio Cardoso, Waldemar Seyssel y el conocido censor J. E. Coelho Neto. En agosto del mismo año, mediante el Decreto n.º 26.348, el Gobierno del Estado de São Paulo crea la Comisión Estatal de Teatro. La Comisión Nacional de Teatro y las Comisiones estatales se proponen como instancias mediadoras y reguladoras del movimiento teatral *amateur*.

El apoyo institucional contribuyó, en cierta medida, a garantizar mejores condiciones de trabajo a los *amateurs*. Por otro lado, trajo también mayor compromiso con el campo artístico y cierto alejamiento de los vínculos comunitarios anteriores.

Otro factor que debilita la presencia del teatro *amateur* en la escena paulista es el Golpe Militar de 1964 y, en 1968, el golpe dentro del golpe, con el Acto Institucional número 5, AI-5, que aumentará la represión a toda y cualquier iniciativa de reunión y discusión sobre temas de interés popular. La intención de los golpistas fue frenar la creciente movilización popular en pro de la reforma política, de la reforma agraria y de los derechos de los trabajadores. En las artes y en la cultura, los jóvenes y los intelectuales progresistas se sitúan a

favor de las reformas e impulsan el movimiento estudiantil y artístico. En la música y en el teatro, sobre todo, había una revolución cultural en curso². También a partir del AI-5, la censura se vuelve federal, centralizada en Brasilia. Las Divisiones de censura a las Diversiones Públicas se unifican en el Distrito Federal bajo los auspicios del Gobierno Militar y toda la documentación relativa a las solicitudes de representación se envía allí.

En el Archivo Miroel Silveira, pocos registros de censura permanecieron en São Paulo. El último y único de ellos, en 1970, fue para la pieza *A grande estiagem*, de Isaac Gondim Filho, clasificada como tragedia rural nordestina. Hay tres demandas de censura de esta pieza: en 1954, 1959 y 1970. En 1954, la pieza fue representada por el Grupo de Teatro *Amateur* de São Paulo. La solicitud de censura es del 9 de enero del mismo año y fue realizada por Evaristo Ribeiro, director del Grupo. En el oficio al director de la División de Diversiones Públicas constan las fechas del 15, 16, 17 y 18 de enero para la representación, en el teatro Leopoldo Fróes, São Paulo. A esta demanda del grupo *amateur*, el censor responde con un corte de la expresión *barriga grande*, en la hoja nº 1 del primer acto; y la clasificó como prohibida para menores de 18 años. En 1959, la misma pieza fue solicitada por el Grupo Experimental del Negro, para ser representada entre el 30 de abril y el 3 de mayo en el teatro João Caetano. El despacho de la censura fue similar al anterior: corte en la página 1 y prohibida para menores de 18 años. EN 1970, el Grupo Teatral de Ericsson de Brasil Comercio e Industria es el solicitante, representado por el entonces analista de sistemas, director del grupo teatral, Henrique Bordih Junior. La diferencia de esta solicitud es que no se refiere a la autorización de la censura, sino al préstamo de la pieza. El oficio, del 18 de diciembre de 1970, al Departamento de Censura dice lo siguiente: «Venho por meio deste pedir o cedimento para quinze dias da peça “A grande estiagem”, prometendo devolver a mesma no fim do prazo previsto». El documento está firmado por Henrique Bordih Junior, con el aval del director del Ericsson Club, Fernando Cenegaglio.

A partir de la década de los setenta, el teatro *amateur* abre una nueva etapa en su historia como movimiento preocupado con las cuestiones políticas y con las condiciones de vida y trabajo de la población y como movimiento de resistencia al régimen militar. Los relatos de tres artistas contemporáneos, Celso Frateschi, actor y director teatral, Pascual da Conceição, actor, y Antonio Macedo, director cultural, permiten vislumbrar la efervescencia del movimiento teatral durante el periodo de la Dictadura Militar, así como la feroz censura que el régimen dirigió.

NOTAS

2 | En el movimiento musical podemos citar artistas como Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Edu Lobo, Rita Lee, Milton Nascimento, entre muchos otros; en el teatro podemos citar a Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, José Celso Correia, Fernando Peixoto, Plínio Marcos, Oduvaldo Vianna Filho, entre muchos otros.

4. Relato de experiencia con la censura de la Dictadura Militar³

El corto periodo que nos separa de la Dictadura Militar —1964-1985— aún no ha borrado de la memoria de nuestros artistas las marcas de la censura y de la persecución desencadenada por las fuerzas de represión. Tomamos, en particular, el relato de esos tres artistas que durante el Régimen estaban vinculados a grupos teatrales *amateurs*, organizados en los barrios de la periferia de la ciudad de São Paulo. Ellos vivieron de cerca las dificultades impuestas por la censura, así como el desafío de organizar la comunidad para tener acceso al teatro. Toninho Macedo, director cultural del Grupo Abaçai, cuenta cómo eran los procedimientos exigidos por la censura para que las piezas que quisieran representar fueran analizadas y pasaran por la criba del departamento de censura. Habla de la presentación del espectáculo sólo para los funcionarios de la censura, y cómo esto causaba una fuerte tensión en los actores y responsables de la pieza, que era evaluada abrumadoramente: « *Eles tinham que assistir a portas fechadas pra fazer a avaliação deles, saber se podia ser exibido ou não, então aí a gente chegava ao grau máximo de tensão*» (Macedo, 2011).

Ninguna vertiente teatral escapaba a tal exhibición, todos los grupos pasaban por esta tensión, fueran profesionales o *amateurs*. Incluso los grupos formados en las escuelas y con la participación masiva de alumnos eran obligados a presentar el certificado de censura para poder representar sus espectáculos. Sobre esto, el actor Pascoal da Conceição describe los trámites que era necesario cumplir para que una pieza producida y representada por él y sus colegas, alumnos de una escuela en la zona este de la ciudad de São Paulo, en la década de los setenta, pudiese recibir el certificado de censura que les permitía la presentación del espectáculo al público:

— *O certificado de censura exigia que você mandasse para a censura federal um texto escrito; esse texto ia pra lá, ficava trinta dias (como eu disse a vocês) ficava trinta dias lá, depois vinha o censor, você tinha que buscar, vinham dois censores, não era um, você ia buscar de carro, ou de táxi, tinha que pagar o táxi, tinha que juntar os alunos, cotizava para trazer o censor, daí ele assistia a peça, e ficava bocejando, imagina uma comédia para duas pessoas, que coisa chata! [...]*

— *A violência toda era, imagina, você pegar uma peça, montar essa peça, ter que mandar lá pra censura, ficar trinta dias lá não sei aonde, a gente até fazia essa burocracia, porque achava que era normal.* (CONCEIÇÃO, 2011)

Además de la censura al texto y a la representación, los grupos convivían directamente con la represión impuesta por el régimen militar. Sobre la represión al teatro *amateur*, Toninho Macedo declara:

NOTAS

3 | Las entrevistas fueron realizadas, bajo mi orientación, por la estudiante de la ECA-USP y becaria de iniciación científica (PIBIC/CNPq) Luciana Penas da Silva.

— *Eu diria que não era só fazer o teatro, era tudo, qualquer ação, até você andar, ir a uma livraria comprar um livro era uma coisa que tinha que ser pensada. E quando se tem que pensar muito naquele assunto você começa a colocar limites, você começa a definir. Isso acontecia também no teatro, às vezes a gente tava assim improvisando, havia ideias maravilhosas, tinha que avaliar como é que aquilo ia ser visto pelos outros. (MACEDO, 2011)*

César Vieira, director del Grupo Independiente União e Olho Vivo, escribe respecto a la autocensura, diciendo cómo esta puede restringir la creación antes incluso que la censura oficial:

A mais profunda, a mais maquiavélica das censuras. A que todo criador diante de uma situação de opressão, instintivamente começa a carregar dentro de si... É algo assim como o medo que se apossa das coletividades, um medo de um não sei que, que vem de não sei onde. Um receio que faz a gente olhar para o chão em vez de encarar e murmurar em vez de falar. É a injunção, a força que obriga os oprimidos a carregar, dentro de si mesmos, o opressor. [...]

Essa autocensura tolhe o autor desde o momento da escolha do tema, e persegue-o, castra suas ideias, segura sua mão durante todo o tempo de criação. (VIEIRA, 2007, p. 61)

Cuando la censura se centralizó de forma federalizada en Brasilia (después de 1970), toda la clase artística se vio afectada, y los grupos *amateur* fueron muy perjudicados, ya que tuvieron que cubrir los gastos del envío de documentos a la Capital Federal y el transporte de los censores del aeropuerto al teatro donde se realizaría la representación, todo esto financiado por sus propios miembros, ya que no contaban con financiación externa. Según Michalski,

[...] toda censura dos textos foi centralizada em Brasília, o que tornou sobretudo difícil aos prejudicados a defesa de seus interesses, já que poucas produções podiam comportar no seus orçamentos as despesas de envio de emissários a Brasília, para tentativas de entendimento ou barganhar com os funcionários da censura. Para os grupos amadores ou semi-amadores espalhados fora do eixo Rio-São Paulo, sobretudo, essa centralização revelou-se nefasta. (MICHALSKI e TROTTA, 1992: 29)

Al prohibir un espectáculo ya preparado, la censura tenía el poder de desencadenar un proceso de quiebra del grupo que la produjo, tanto por haber invertido lo que tenían en la pieza, como por no poder reponer dicho valor invertido con la recaudación de las entradas y, en este sentido, los grupos *amateurs* se vieron muy afectados.

Algunos grupos que actuaban en la región central de la ciudad, cansados de ser constantemente el objetivo de la censura y de la intervención, acabaron por dirigirse a la periferia, buscando, en medio de comunidades carentes, la libertad para representar sus espectáculos.

El actor Celso Frateschi, que se inició en el Teatro de Arena, cuenta que, al mudarse a la periferia, hacía discusiones internas para entender si el lenguaje traído de la región central se comunicaba con el nuevo público; y cómo el grupo ayudaba en la creación de grupos *amateurs*. Tal aproximación les ayudó a entender los «mecanismos de ficción» utilizados por las poblaciones de las periferias:

—*Então ir pro bairro foi um movimento geral, você tá buscando apoio e tudo mais, mas além dessa visão crítica que a gente tinha desse movimento, não era alinhado ao movimento, mas era organicamente ligado, a gente tinha uma discussão estética, a gente queria saber se o que a gente dizia batia naquele público e a gente foi fundo nisso, porque a gente começou a criar alguns núcleos de artistas populares e começar a entender não só como eles recebiam a nossa criação, mas quais eram os mecanismos de ficção deles (FRATESCHI, 2011).*

Tales espectáculos que se presentaban en la periferia no estaban, en forma alguna, mal hechos, mal producidos o sin preparación. Los grupos se preocupaban mucho con la belleza, estética y lenguaje de las piezas representadas. Celso Frateschi cuenta de espectáculos, representados por su grupo en las comunidades, que fueron reconocidos y premiados nacionalmente. También en su entrevista, Toninho Macedo hace un relato sobre la belleza de las producciones que presentaban en estas regiones. En palabras de ambos:

—*Fazíamos espetáculos de extrema qualidade, espetáculos premiados nacionalmente, eram espetáculos, eu gostava muito do que a gente fazia lá e também fazíamos espetáculos na periferia da periferia, ia lá pro Itaim, pra Nhocuné, Camargo Velho, Camargo Novo, todas essas regiões a gente percorria tudo com os espetáculos e formava grupos nesses locais, participávamos do movimento cultural da região. (FRATESCHI, 2011)*

—*Quando a gente armava os bangôs tudo era muito rico, em qualquer lugar a gente fazia isso, e daí nós fomos para Itapeverica da Serra, Taboão, Embu, não sei onde, não sei onde, todos aqueles morros a gente conhecia. (MACEDO, 2011)*

Los grupos *amateurs* que se refugiaron en las periferias no fueron para esas localidades sólo con la intención de esquivar la censura que les perseguía. Allí montaron sus espectáculos, con toda la calidad posible, ayudaron a formar nuevos grupos *amateurs* y construyeron un nuevo público para el teatro formado por personas que no tendrían acceso a las piezas en caso de que los grupos permaneciesen en la distante región central de la ciudad.

5. Consideraciones finales

Los documentos y los relatos que nos permiten retrazar los caminos del teatro *amateur* en São Paulo confirman lo que Brecht y Bornheim nos enseñan sobre la relevancia del teatro como escuela de sociabilidad, de formación y de ciudadanía, capaz de presentarnos y

permitirnos experimentar los conflictos, las diversidades y la política de vida en la polis.

Estos documentos, hoy en el Archivo Miroel Silveira, son originarios de la División de Diversiones Públicas (DDP), órgano de la policía responsable de la censura al teatro y a las actividades culturales hasta 1970, año en que la censura del Régimen Militar se centralizó en Brasilia. Traen el registro de la vibrante vida cultural de la ciudad de São Paulo. Muestran la organización de los obreros, de los jóvenes, de los inmigrantes para representar el teatro que habla de sus vidas, que los ayuda a vivir la ciudad. Los documentos son también la prueba de la censura, del control, de la represión a la que los artistas y la población fueron sometidos durante casi todo el siglo xx. Puesto que, aunque tuviésemos dos momentos bien marcados de dictadura (1937-1945 y 1964-1985), en los que la prohibición y la supervisión de la producción cultural fueron más truculentos, la censura se mantuvo con todo su aparato burocrático represivo en los frágiles periodos democráticos. La libertad de expresión sólo se consagró en la legislación brasileña con la Constitución ciudadana de 1988. No obstante, son los registros hechos por los procesos de la censura los que nos permiten rescatar, sobre todo, la resistencia y la fuerza de esos artistas *amateurs* para llevar su teatro hasta su público.

Bibliografia

- ARAÚJO RODRIGUES CRUZ, ME de (2001): *Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (1956-1960)*. Dissertação. Orientador Clóvis Garcia. São Paulo, ECA-USP.
- ARQUIVO MIROEL SILVEIRA. www.eca.usp.br/ams
- BRECHT, B. *Vale a pena falar sobre o teatro amador?* (Gesammelte Werke in 20. Bänden, 15, 433), tradução KOUDELA, Ingrid D.
- BORNHEIM, G. (2004): A teatralidade da origem. In: CARVALHO, Sérgio. *O teatro e a cidade*. Lições de história do teatro. São Paulo: SMC.
- CONCEIÇÃO, P. (2011): *Entrevista sobre sua atuação no teatro amador*. São Paulo: 6 de maio. Arquivos do Projeto Miroel Silveira. São Paulo, ECA-USP.
- COSTA, C. (2006): *Censura em cena*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- FIGARO, R. et. al. (2008): *Na cena paulista, o teatro amador*. Um circuito alternativo e popular de cultura na cidade de São Paulo (1927-1945). São Paulo: Ícone/Fapesp.
- FRATESCHI, C. (2011): *Entrevista sobre sua atuação no teatro amador*. São Paulo: 3 de junho. Arquivos do Projeto Miroel Silveira. São Paulo, ECA-USP.
- GRAMSCI, A. (1978): *Obras escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes.
- HARDMAN, F. F. (2002): *Nem pátria, nem patrão*. 3.ed. ampliada. São Paulo: Unesp.
- MACEDO, A. (2011): *Entrevista sobre sua atuação no teatro amador*. São Paulo: 1 de junho. Arquivos do Projeto Miroel Silveira. São Paulo, ECA-USP.
- MICHALSKI, Y.; TROTTA, R. (1992): *Teatro e estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil : história e polêmica*. São Paulo: Editora Hucitec.
- SILVA, L. P. (2011): *A contribuição dos grupos amadores de teatro para a vida cultural da cidade de São Paulo apesar da censura e o controle do Estado*. Relatório de pesquisa de Iniciação científica, orientado por Roseli Figaro. São Paulo: ECA-USP-PIBIC/CNPq.
- SEVCENKO, N. (2003): *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras.
- VARGAS, M. T. (org.) (1980): *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, Idart.
- VIEIRA, C. (1981): *Em busca de um teatro popular*. As experiências do União e Olho Vivo. São Paulo: Confenata.

CENSURA I RESISTÈNCIA: EL TEATRE DE GRUPS AMATEURS A LA CIUTAT DE SÃO PAULO

Roseli Figaro

*Professora del programa de postgrau de Ciències de la Comunicació de la
Universitat de São Paulo, Brasil*

figaro@uol.com.br

Cita recomanada || FIGARO, Roseli (2014): "Censura i resistència: el teatre de grups amateurs a la ciutat de São Paulo" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 10, 16-34, [Data de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-roseli-figaro-ca.pdf>

Il·lustració || Abel Beisser

Traducció || Cristina Sala Pujol

Article || Convidat | Publicat: 01/2014

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || El nostre objectiu és presentar els estudis sobre la censura a l'activitat teatral de grups d'artistes amateurs de la ciutat de São Paulo, Brasil, a partir dels documents oficials de la censura a les activitats culturals, durant el període entre el 1920 i el 1970. Avui dia, aquests processos estan dipositats a l'Arxiu Miroel Silveira de la Biblioteca de l'Escola de Comunicacions i Arts de la Universitat de São Paulo i formen el conjunt de documents estudiats pel Nucli d'Investigació, Comunicació i Censura, amb el suport de l'agència de foment de la investigació Fapesp.

Paraules clau || Censura | Teatre amateur | Comunicació | Arxiu Miroel Silveira.

Abstract || Based on official documents reporting censorship from 1920 to 1970, our goal is to present the studies on censorship in the theatrical performances of non-professional theater groups in the city of São Paulo. These documents are located at the Miroel Silveira Archive, University of São Paulo's School of Arts and Communication library, making the collection of documents studied by the Research Center on Communication and Censorship, with the support of Fapesp, São Paulo state agency sponsoring research.

Keywords || Censorship | Amateur Theater | Communication | Miroel Silveira Archive.

0. Introducció

L'estudi de la censura a les produccions culturals ha d'estar basada en la comprensió de les relacions del poder polític dins l'esfera de l'organització de l'Estat i dins l'esfera de l'organització de les institucions de la societat civil. Aquestes relacions s'estableixen en el sentit de la regulació de l'«ordre i els bons costums» a mesura que la censura s'organitza com a bastimentada normativa i coercitiva, estructurada en aparell administratiu i burocràtic capaç d'exercir el que determina el poder institut. D'aquesta manera, la censura com a estructura burocràtica al servei de l'Estat tan sols s'estableix a mesura que l'Estat mateix es configura com a òrgan que institueix el poder de manera que correspongui a l'organització de les forces polítiques de la societat, és a dir, quan ell mateix és ratificat com a estructura de poder d'una societat determinada.

Des d'aquesta perspectiva conceptual, ens proposem presentar els estudis sobre l'activitat teatral de grups d'artistes amateurs a partir dels processos de censura a les diversions públiques a l'Estat de São Paulo, Brasil, durant el període entre el 1920 i el 1970. Aquest període comprèn dues dictadures: la que anomenem dictadura de l'Estado Novo, que va des del 1937 fins al 1945, i la que anomenem dictadura militar, que va des del 1964 fins al 1985. Com es pot comprovar, la censura va estar present a Brasil fins i tot en el fràgil període democràtic entre aquestes dues dictadures.

Els processos de censura a les diversions públiques eren responsabilitat de la policia, en el marc de les Secretaries d'Estat de Seguretat Pública. «Diversions públiques» és la denominació donada a tot tipus d'activitat cultural, d'oci i entreteniment orientada a la població en general i passava pel sedàs de la censura policial. Aquesta normativa canvia l'any 1970, quan la dictadura militar centralitza la censura en la policia federal a Brasília. Els processos (1920-1970) de censura de la Secretaria de Seguretat Pública de l'Estat de São Paulo, referents a les diversions públiques, estan dipositats a l'Arxiu Miroel Silveira, a la Biblioteca de l'Escola de Comunicacions i Arts de la Universitat de São Paulo.

L'elecció del teatre feta per grups amateurs és deguda a l'expressiva quantitat de peces representades per aquests grups durant el període documentat pels processos de la censura. Es constata la vitalitat de l'expressió teatral de grups amateurs i la seva rellevància a la vida cultural de la ciutat, així com la presència determinant del control de l'Estat sobre aquests grups. Ens basem en les idees de teatralitat de Bornheim (2004) i de teatre i funció social de Brecht. Apliquem aquest enfocament a l'hora d'estudiar la contribució del teatre amateur a la cultura, a la llibertat d'expressió a la ciutat de São

Paulo al llarg del segle xx.

1. Organització i participació en grups de teatre amateur

La pràctica dels grups amateurs de teatre o dels grups no professionalitzats té diverses característiques: generalment aquests artistes actuen en grups, s'organitzen de manera col·legiada, busquen el seu propi sustentacle, es vinculen a institucions o a projectes amb finalitats socials o culturals i els seus components vénen de diferents professions.

Fan un teatre sense finalitat econòmica, és a dir, qui el practica no viu dels diners que obté per l'escenificació. Com a amants de l'art teatral, dediquen els seus millors moments a organitzar la representació. Gran part dels grups tenen la perspectiva de poder professionalitzar-se algun dia i aspiren a entrar al mercat de la cultura. D'altres estan vinculats a escoles, empreses, organitzacions no governamentals, esglésies, clubs, comunitats, etcètera, i es preocupen d'identificar i tenir en compte les expectatives del seu públic, ja que contribueixen a la finalitat social de les institucions. Tots es presenten en festivals, trobades, festes, comicis, inauguracions i en esdeveniments de perfils d'allò més diversos.

El teatre amateur s'entén aquí com a expressió cultural, com una experiència comunicativa capaç de proporcionar una reflexió sobre els temes que presenta en escena. El seu valor artístic i estètic està vinculat a aquesta proposició i cal avaluar-lo d'aquesta manera. Sobre la complicada discussió de què és art i què no ho és, sempre marcada per una manera de veure la societat en relació amb la cultura, l'estètica i les relacions de poder en un ordre econòmic donat, hem de dir que ens interessa el teatre com a procés comunicatiu capaç de discutir les relacions socials.

Gramsci (1978) afirma que cada ésser humà és un filòsof i ens dóna la possibilitat de parodiar-lo per a definir l'acte teatral com a experiència necessària per a l'home comú. Tots ens plantejem qüestions sobre la vida, la seva finalitat i el seu significat. Igualment, també podem entreveure la teatralitat en les experiències quotidianes. Hi ha teatralitat a la base de la formació de l'ésser social. Això és el que ens ensenya Bornheim (2004) quan afirma:

Uma das possibilidades de se pensar a origem da arte é através de um conjunto de idéias ligadas à noção de teatralidade. [...] Essa teatralidade corresponde a um núcleo originário da arte que tem que ser entendido no seu sentido mais amplo: nele se manifesta a vida política da cidade e também certos atos que se fazem na política, como a guerra. (2004: 15)

Aquí, l'autor es refereix a la teatralitat de les relacions socials a la polis, a les idees de ciutat i política com a fonaments del civisme. En aquest aspecte ritualístic de les relacions socials, el teatre és art total. Per a Brecht,

todo aquele que quiser estudar a arte do teatro e sua função social seriamente, faria bem em observar também as múltiplas formas nas quais o jogo teatral acontece para além das grandes instituições, ou seja, os esforços espontâneos, toscos e pouco desenvolvidos dos amadores. (BRECHT, apud KOUDELA, 1991 (Estudos: 117))

Aquests esforços per a garantir la teatralitat són processos de formació, d'educació del subjecte en un quadre sociocultural determinat. És com una escola de vida, on es pot observar com les institucions (família, Estat, escola, Església) funcionen en relació amb els interessos més generals de la societat i més específics del ciutadà comú. Els valors, la moral, els costums destaquen en el pla de l'escenari de la vida quotidiana i proclamen que siguin debatuts i avaluats pels observadors. Brecht és qui explica:

Uma peça de teatro, seja ela boa ou medíocre, contém sempre uma imagem do mundo. Seja ela boa ou ruim, os atores mostram como os homens se comportam sob determinadas circunstâncias. [...] além disso, o espectador é encorajado a tirar determinadas conclusões sobre o andamento do mundo. (Brecht: 15, 433, apud KOUDELA, 1991 (Estudos: 117))

Els membres del teatre amateur, més propers al ciutadà comú, perquè a l'acte teatral no es veuen com a persones especials, diferents i més importants que les altres persones, potser tradueixen els temes i els conflictes de la vida quotidiana de manera més densa. Com que no tenen ni tan sols tècniques ni recursos escènics (cosa que no sempre passa), la proximitat d'experiències entre la companyia teatral i el ciutadà que va al lloc d'escenificació garanteix el procés comunicatiu entre ells. Aquesta proximitat contribueix a fer que els temes representats puguin ser viscuts a nivell de la representació, separats de la vida, en un altre pla, però en el domini de qui participa com a platea. Recorrem a Brecht per a emfasitzar:

É importante como o amor, o casamento, o trabalho, a morte são tratados no palco, quais ideais são propostos e propagados para os amantes, para os que lutam pela subsistência e assim por diante. O palco realiza aí, em terreno muito sério, quase a função de desfile de moda; nele não são apresentados os mais novos trajes, mas sim os mais novos tipos de comportamento. [...] Muitas vezes se esquece o quanto é teatral a educação do homem [...] São processos teatrais que formam o caráter. O homem copia gestos, mímica, falas. (15, 433, apud KOUDELA, 1991 (Estudos: 117))

El teatre és, en primer lloc, un moment de comunicació, en el qual el llenguatge treballa per als altres i amb els altres. L'escenificació

teatral és la provocació per a la trobada de la col·lectivitat. El teatre dels amateurs posa el seu aparell comunicatiu al servei de la cultura local. La circularitat de temes i tipus de personatges és l'estratègia accionada per la gramàtica de l'escena, que té com a resultat l'emergència de noves sociabilitats.

Aquesta comprensió i aquest enfocament de la producció teatral amateur permeten que estudiem el teatre fet per amateurs i la censura que se'ls va imposar com a elements que denoten el control social que es vol exercir sobre la societat, sobretot a les classes populars, i a la persistència dels grups amateurs per a mantenir les seves activitats tot i la censura.

2. Teatre amateur fet a São Paulo a l'inici del segle xx

El moviment del teatre amateur passa per diverses fases al llarg de la seva història i organització: va estar vinculat a finalitats i objectius que es van anar diversificant amb el pas dels anys. Al principi del segle xx estava molt lligat al moviment obrer anarquista i comunista, a més de ser una pràctica pedagògica de clubs i escoles, sobretot les confessionals. S'estableix a la comunitat com a espai de llibertat d'expressió, moment de trobada per a la discussió dels problemes de la realitat dels treballadors.

Els obrers i treballadors immigrants tenen una participació essencial com a creadors d'un teatre popular i donen origen a un circuit cultural alternatiu a la cultura de la burgesia paulista. Foot Hardman, a *Nem pátria, nem patrão* (2002), registra les iniciatives diversificades de les organitzacions obreres, principalment anarquistes, durant les dues primeres dècades del segle xx per fomentar una cultura proletària. Les Mútues i les organitzacions anarcosindicalistes eren responsables d'alternatives de diversió i oci que, al mateix temps, feien propaganda dels ideals igualitaris. Foot Hardman afirma:

Num levantamento sumário na imprensa operária de São Paulo, pude encontrar referências às representações de *Ideale* [boceto poético de autoria de Pietro Gori] em festas operárias de propaganda em 1905, 1906, 1912, 1913 e 1915. Número embora muito inferior às encenações do 'bozzetto drammatico sociale' *Il Primo Maggio* (presença constante) e de *Senza Patria* que indica, de qualquer modo, a importância da obra de Gori nas atividades culturais anarquistas de São Paulo [...]. (2002: 48-49)

Aquest teatre fet amb finalitats de sociabilitat, agitació política i, sobretot, politització de classes és la marca de les organitzacions proletàries. Mitjançant aquest tipus de teatre es tracten els temes de l'opressió, la discriminació, la necessitat i l'organització proletària, la lluita per a una societat més justa. Les situacions són naturalistes

i realistes, qualsevol espai es pot transformar en una llotja. Per a Maria Thereza Vargas, «o teatro torna-se também, além de meramente didático, uma forma de facilitar o agrupamento. Engloba a aprendizagem, o lazer e a aspiração artística dos operários» (1980: 24).

Durant aquest primer període, es pot afirmar que els grups amateurs de teatre dialoguen intensament amb la realitat social i política de la ciutat. São Paulo deixa de ser un lloc on s'emmagatzemen mercaderies i es converteix en una metròpoli de la modernitat, del desenvolupament industrial i econòmic del país. La ciutat batega al ritme del creixement accelerat de la població, sense infraestructures per a acollir als qui arriben per treballar. Hi ha dues ciutats a São Paulo: la de l'Avinguda Paulista dels casalots de l'elit i l'altra dels baixos del Glicério, on s'establiran els treballadors tot creant del no-res nous indrets on habitar. Així, doncs, tenim, d'una banda, el teatre protagonitzat per les companyies estrangeres que arriben a la ciutat provinents de la capital, Rio de Janeiro, i presenten els seus espectacles als grans teatres del circuit professional i, de l'altra, el teatre dels amateurs, fet per obrers i populars, amb objectius de propaganda i de diversió i que es presenta als salons de les esglésies, escoles, clubs, a les places i als sindicats i les associacions de treballadors.

Algunes organitzacions obreres com ara la Societat de Beneficència Guglielmo Oberdan, dels immigrants italians, la Federació Espanyola, l'Associació Auxiliadora de les Classes Laborioses, entre altres, van protagonitzar el teatre de grups obrers i, després de 1940, van continuar fent-se un lloc al teatre amateur, tot i que amb un perfil ja més orientat per altres identitats a part de l'obrer.

També hi ha grups de teatre amateur formats per estudiants, fills de famílies en ascensió. Aquests es permetien el luxe d'experimentar, de transgredir el model d'impostació, del primer actor, dels estrangerismes i de l'accent portuguès (de Portugal) que dominava el teatre professional de la primera meitat del segle. Sevcenko, a *Orfeu extático na metrópole*, ([1992] 2003), registra una manifestació del teatre amateur promoguda per l'elit paulista com un esdeveniment important per a la vida cultural de la ciutat que es posicionava com a moderna i nacionalista:

[Um amplo grupo de amadores, ligados à Sociedade de Cultura Artística e aos clubes desportivos, inicia planos para uma monumental montagem dramático-musical da obra póstuma de Arinos, *O contratador de diamantes*. A notícia se espalha e já no início de 1919, após o Carnaval, ela é a coqueluche da cidade.

Més endavant, Sevcenko continua:

Não era apenas a peça em si e o prestígio do nome de Arinos que contavam. Ganhava realce o fato de que a montagem era uma iniciativa da juventude, uma nova geração de amadores, sem portanto mesquinhos interesses pecuniários, e que se dispunha a uma iniciativa integralmente nacional, sem um único detalhe estrangeiro, com destaque para a pronúncia, genuinamente paulista, em vez das línguas européias ou do português de acento lusitano, que inclusive os atores profissionais brasileiros assumiam nos palcos. (2003: 240-241)

Es tracta d'un grup amateur format per dos fills de l'elit paulista, que va comptar amb finançament públic (la prefectura va cedir el Teatre Municipal, així com el valor de l'escenografia) i de les famílies Prado i Penteado (figurins i objectes d'escena) per a un espectacle d'encuny nacionalista, exuberant i luxós. Aquests sentiments, durant la postguerra de la Primera Guerra Mundial, encenien l'esperit de la burgesia local com a part del que va portar a la modernització del país.

A partir dels anys quaranta, el teatre de propaganda proletària emancipacionista comença a escassejar a l'escena paulista. Creix el teatre amateur fet per la comunitat d'immigrants, treballadors de diverses professions, joves i estudiants amb finalitats d'educació, entreteniment i cohesió social.

3. Censura i teatre amateur a l'Arxiu Miroel Silveira

Al llarg de la història de Brasil hi havia hagut, fins al segle xx, tres moments fonamentals per a pensar l'Estat nació brasiler. El primer, sens dubte, va ser el de la independència. El naixement oficial d'un Estat nacional. El segon va ser el de la República, moment en què l'Estat nacional estableix els seus eixos organitzatius i de poder a partir de noves bases, la centralitat de les quals ja no es troba al poder determinat per la distinció de casta o per la sang, l'heretabilitat, sinó per la voluntat de les forces polítiques de la societat, organitzades en l'autonomia dels poders judicial, legislatiu i executiu. El tercer moment és el de la Revolució de 1930, que és conseqüència del protagonisme de noves forces socials i polítiques que passen a exigir el seu lloc i la seva expressió dins l'estructura de poder de l'Estat. El capital i el treball passen a relacionar-se d'una nova manera. És l'entrada de l'Estat nació a la modernitat. Aquest tercer moment es va estendre durant un llarg període al segle xx, amb l'experiència de dues dictadures i de períodes democràtics sota enfocaments politicoeconòmics molt diferents.

La dictadura de l'Estado Novo (1937-1945), el gran protagonista de la qual és Getúlio Vargas, s'ha d'analitzar dins el context internacional de la guerra i la polarització generalitzada de les forces que disputen la divisió política global, i de disputes internes, consagrades per les

divergències entre l'aristocràcia agrícola i l'incipient burgesia industrial. Del 1945 al 1963 es va viure un període democràtic, trivialitzat, d'entrada, per les demandes de postguerra, és a dir, democratització i regulació dels drets de l'home i, després, pels constrenyiments de la guerra freda. El 31 de març del 1964, Brasil pateix un cop militar que destitueix el president elegit democràticament, João Goulart. La dictadura militar s'estén fins l'any 1985, any en què s'aprova al Congrés Nacional la tornada del govern civil, encara que per elecció indirecta. A partir de la Constitució del 1988 fins l'any 2002, és la consolidació de la democràcia, tot i que de manera agitada per l'orientació neoliberal i per la submissió de l'Estat nació a les lògiques de la privatització dels serveis públics, inclosa la cultura. A partir de l'any 2003 es viu un període nou al país. Hi ha més incentiu públic a l'organització de la cultura i més subvencions als artistes de totes les regions del país. La política cultural del Ministeri de Cultura intenta identificar i incentivar els grups locals i regionals productors d'art, a més de promoure la implantació dels anomenats punts de cultura, i dóna més espai perquè la població produeixi i gaudeixi l'art i la cultura brasilers.

En aquest context, mapem i classifiquem la producció cultural dels treballadors, dels immigrants i de les organitzacions populars a partir del teatre amateur. Verifiquem la importància de la presència d'aquests grups culturals per a la formació de la metròpoli cosmopolita de São Paulo. Els mestissatges entre ètnies, nacionalitats i cultures van forjar durant el segle xx, sobretot fins als anys 1960/1970, el perfil cultural de la ciutat de São Paulo.

Ironies de la història, van ser els òrgans de la política de la Divisió de Diversions Públiques (DDP) que van mantenir organitzats els processos de la censura al teatre. Quan es va promulgar, la Constitució del 1988 va posar fi a qualsevol pràctica censora de l'Estat. D'aquesta manera, els arxius de la DDP van quedar sense funció i van ser rescatats, probablement de l'oblit, pel que aleshores era professor de l'Escola de Comunicacions i Arts de la Universitat de São Paulo (USP), Miroel Silveira (1914-1988). Aquests documents ens permeten avui dia conèixer al detall el moviment teatral de la ciutat de São Paulo i confirmar, en el cas dels grups amateurs, la puixança d'aquesta pràctica teatral durant tot el segle xx, si bé caracteritzada i impulsada per aspectes diferents al llarg d'aquest període.

Dels més de 6.000 processos de sol·licitud de representació realitzats per grups d'artistes professionals i amateurs que recull l'Arxiu Miroel Silveira (AMS), cataloguem prop de 1.200 representacions de peces sol·licitades per grups amateurs de teatre durant el període entre 1927 i 1970, només a São Paulo. Aquest estudi constata:

- La presència rellevant de textos estrangers, principalment italians, portuguesos, espanyols i lituans, representats dins el circuit alternatiu i popular, moltes vegades portats per les comunitats d'immigrants.
- Quins són els gèneres dramàtics preferits per les comunitats i com els grups teatrals, a l'hora de seleccionar les peces per a la representació, dialoguen amb la ciutat pel que fa a les temàtiques tractades, a la discussió sobre els valors que organitzen la família i la relació amorosa. Principalment, l'estudi de les temàtiques de les peces representades revela les disputes al voltant del significat social de l'amor i dels diners per a una societat que s'iniciava en la manera moderna de consumir.
- La presència i l'interès de l'Estat, ja sigui per a censurar, prohibir, retallar o per a promoure polítiques culturals i incorporar aquest moviment espontani, sigui amb intervencions per mitjà de la prohibició i/o regulació de les entitats o acollint-lo mitjançant el finançament i altres vies de recursos (teatres, festivals, comissions, etc.).

NOTES

1 | La prohibició de la circulació de parla i escriptura en llengua estrangera, sobretot en alemany, espanyol, japonès i italià, té lloc just després de la declaració de guerra de Brasil a l'Eix, sospita i persecució que s'estendrà a tots els ciutadans estrangers d'aquestes nacionalitats.

El volum de la censura al teatre amateur demostra la crueltat de l'Estat amb les manifestacions populars i amateurs de les comunitats de la societat civil. Fins i tot durant els períodes democràtics, l'Estat va mantenir la censura a la producció cultural i artística i va donar el màxim de suport a la defensa de la moral i els bons costums, sense eximir-se de supervisar les manifestacions més senzilles en escoles, associacions esportives i esglésies. Per altra banda, els processos de censura ens donen la possibilitat d'entendre el paper aglutinador i de sociabilitat de la manifestació teatral i com va cooperar en la construcció de les maneres de viure junts en un període de la història tan ple de controvèrsies. Els documents de la censura van permetre mapar el circuit alternatiu i popular de cultura a la ciutat de São Paulo i el paper rellevant de les associacions de tot tipus (culturals, de beneficència, esportives, laborals, d'immigrants, etc.) de sociabilitat basada en identitats multiculturals que van convertir São Paulo en un calidoscopi de costums i llengües.

Hi ha registres de representacions de grups teatrals amateurs en institucions de diferents perfils: en escoles, fàbriques, esglésies, clubs esportius, etc. Aquestes institucions es troben en barris com ara Brás, Sé, Consolação, Bela Vista, Mooca, Cambuci, Ipiranga i Pari, entre d'altres. Son responsables d'una vida cultural intensa a la ciutat i no depenen de les llotges en què es presenten els professionals. Els amateurs representen clàssics del teatre mundial, peces d'autors estrangers lligats a grups d'immigrants, sobretot, comèdies i drames. Fins el 1942, les peces podien representar-se en qualsevol llengua; després, amb la prohibició¹ del govern Vargas, només en portuguès. A l'Arxiu Miroel Silveira hi ha peces en italià,

espanyol, alemany, lituà, àrab i francès, entre d'altres.

Com a exemples, podem citar algunes peces que van passar per la censura i estan presents a l'Arxiu Miroel Silveira. La comèdia *O maluco da Avenida*, del espanyol Carlos Arniches, traducció de Restier Junior, va ser presentada l'any 1944, al saló de l'Externato São João, a São Paulo. El pare Benedito M. Cardoso, director de l'Externato, apareix com a demandant. Aquesta comèdia també va ser sol·licitada per a representació, l'any 1944, per l'empresari de la Companyia Brasileira d'Operetes i Comèdies Musicades, Aristides de Basile. El tema de la peça és el conflicte familiar al voltant dels diners. *Amor y Sacrificio*, drama de Juan Santesteban, va ser sol·licitada a la censura per a la seva presentació l'any 1947. El censor Cassiano Ricardo Filho va expedir el certificat el dia 4 de març del 1947 que en prohibia la representació i, al cap d'uns dies, el 9 de març del 1947, el mateix censor decideix alliberar el drama sense cap restricció. *La fidanzata di Cesare* va ser muntada per la societat Dopo Lavoro, una entitat dirigida a la integració dels immigrants italians. *Cenas do mundo*, del portuguès Henrique Peixoto, és el drama d'un matrimoni d'inquilins endeutats en el qual l'homa es gasta els diners en beguda, mentre la dona pateix amb els plans insidiosos del propietari perquè fugi amb ell. Produïda per la Unió dels Obrers en Fàbrica de Teixits (UOFT), una típica entitat orientada als treballadors, la peça va ser representada al mateix saló de la UOFT. La peça italiana *Antonietta non s'imbroglia*, de Maurizio Hennequin i Pietro Veber, va ser representada per l'Associació Italiana CITL al Teatre Municipal. La funció principal de la institució era integrar la colònia d'immigrants italians i també el caràcter secundari d'integració dels treballadors.

La dècada dels cinquanta porta noves possibilitats per al país i per a la ciutat de São Paulo. El final de la guerra i de la dictadura, l'any 1945, obre un període democràtic al país. Brasil comença a recollir els fruits de la modernització econòmica i del creixement de les ciutats. El període democràtic és fèrtil per a la cultura. Hi ha una revolució en termes de llenguatge teatral brasiler i els grups amateurs són fonamentals en aquest procés. Menys compromesos amb les impostacions del gran teatre de les companyies professionals, van ser lliures per a copiar o innovar des de sempre. Dels grups de teatre de formació política als grups no compromesos de directors de les escoles, clubs i associacions, fins als grups universitaris, tots fan contribucions que porten a diversos canvis concrets en el llenguatge teatral. Vénen de la dècada dels quaranta les experiències amb el teatre del grup Os Comediantes (Rio de Janeiro), el Teatro Popular de Arte (São Paulo) i el Teatro Paulista do Estudante. Representen el salt qualitatiu necessari per a consolidar un llenguatge teatral més afí al moment de canvis dins l'escena nacional i també de les polítiques públiques que anhelaven donar suport i estructura al teatre amateur. No obstant això, es va mantenir la censura a les diversions

públiques per invocar la protecció de la família, la moral i els bons costums. La societat impulsa la modernització i l'ampliació de la llibertat d'expressió. L'Estat té una posició contradictòria i ambigua, ja que manté la censura i alhora crea espais perquè els agents públics actuïn en benefici de les arts i de la cultura.

Aquest és un període de creixement en noves bases. Els grups amateurs de les associacions de caràcter proletari i d'immigrants donen lloc als grups amateurs amb finalitats artísticoculturals que busquen el suport de l'Estat per obtenir recursos per a esdeveniments com ara festivals, concursos, cursos, etc. D'alguna manera, la institucionalització, per mitjà de polítiques públiques, ve des de l'any 1937, amb el Decret-Llei núm. 92 del 21 de desembre d'aquest mateix any, en el qual el govern Vargas crea el Servei Nacional de Teatre (SNT), vinculat al Ministeri d'Educació i Salut. La finalitat del SNT era:

[...] a construção de teatros em todo o país, organizando e direcionando as companhias de teatro de todos os gêneros. Visava também à criação de grupos de amadores nas fábricas, escolas e associações, como também o teatro infantil. (Cruz, 2001: 12)

Després es van implementar les comissions municipals i estatals de teatre (a partir del 1952). Exercien la funció d'orientar moltes activitats que fins llavors es restringien a l'àmbit de decisió de la mateixa comunitat o del grup teatral. El paper d'aquestes comissions va ser ambigu, ja que actuaven tant com a aliats dels artistes i s'oposaven a la censura, com en qualitat de substitutes dels òrgansensors, ja que exercien la funció de persuadir i «orientar» per al que fos més correcte i acceptable. Un exemple es pot veure als Informes de les activitats corresponents a l'any 1956, al punt titulat «Fiscalização das empresas teatrais pelo Estado»:

Cogitou, a CET, de indagar sobre a fiscalização exercida pelo Estado às companhias teatrais. Após verificações, concluiu ser falha essa fiscalização. Julgando necessária essa medida e considerando que a colaboração da Divisão de Diversões Públicas, da Secretaria da Segurança Pública, muito poderia contribuir para a resolução do assunto, estabeleceu, a CET, contato com o senhor Joaquim Büller Souto, Diretor da citada divisão, que compareceu à 2ª reunião extraordinária desta Comissão, realizada em 19 de dezembro de 1956, em companhia do seu Secretário, o senhor Liz Monteiro. Prestados que foram, por esses Senhores, detalhados esclarecimentos sobre a ação fiscalizadora exercida pela mesma Divisão, bem como a informação de que está em estudo um projeto de reorganização dos serviços fiscalizadores da DDP, prontificou-se, a CET, a apresentar sugestões e pareceres sobre esses trabalhos, a título de colaboração. (Cruz, 2001: 45-46)

Hi ha confluència entre les pràctiques d'incentiu a la cultura i les pràctiques repressives, en la mesura que totes dues exigien aquesta «fiscalització», aquesta classificació de les manifestacions culturals existents. Tot i això, hi ha certa emulació en aquesta relació, perquè

la Comissió Estatal de Teatre (CET) es va manifestar diverses vegades contra el veto de peces per la censura.

Els processos de censura de l'Arxiu Miroel Silveira demostren el perfeccionament i la sofisticació, no només de l'aparell censor, sinó sobretot la maduració de polítiques d'Estat que incentiven, protegeixen i controlen les activitats culturals. A partir de la dècada dels cinquanta, aquesta especialització es va perfeccionant i alhora va sent transferida a l'àmbit del mercat.

L'any 1953, inspirat en el Consell Consultiu de Teatre del Servei Nacional de Teatre, el prefecte de São Paulo, Lino Mattos, crea el Consell Municipal de Teatre. L'any 1956, el Consell es va transformar en Comissió Municipal de Teatre, formada per Décio de Almeida Prado, Miroel Silveira, Clóvis García, Alfredo Mesquita, Gianni Ratto, Sérgio Cardoso, Waldemar Seyssel i el conegut censor J. E. Coelho Neto. L'agost del mateix any, mitjançant el Decret-Llei núm. 26.348, el Govern de l'Estat de São Paulo crea la Comissió Estatal de Teatre. La Comissió Nacional de Teatre i les comissions estatals són proposades com a instàncies mediadores i reguladores del moviment teatral amateur.

El suport institucional va contribuir, en certa manera, a garantir millors condicions de treball als amateurs. Per altra banda, també va portar més compromís amb el camp artístic i un cert allunyament dels vincles comunitaris anteriors.

Un altre factor que debilita la presència del teatre amateur a l'escena paulista és el cop militar de l'any 1964 i, l'any 1968, el cop dins del cop, amb l'Acte Institucional número 5, AI-5, que augmentarà la repressió a qualsevol iniciativa de reunió i discussió sobre temes d'interès popular. La intenció dels colpistes va ser frenar la creixent mobilització popular a favor de la reforma política, de la reforma agrària i dels drets dels treballadors. En les arts i la cultura, els joves i els intel·lectuals progressistes es situen a favor de les reformes i donen impuls al moviment estudiantil i artístic. En la música i el teatre, sobretot, hi havia una revolució cultural en curs². També a partir de l'AI-5, la censura es torna federal, centralitzada a Brasília. Les Divisions de censura a les Diversions Públiques s'unifiquen en el Districte Federal sota la protecció del Govern Militar i s'hi envia tota la documentació relativa a les sol·licituds de representació.

A l'Arxiu Miroel Silveira, van quedar pocs registres de censura a São Paulo. L'últim i l'únic, l'any 1970, va ser per a la peça *A grande estiagem*, de Isaac Gondim Filho, classificada com a tragèdia rural nordestina. Hi ha tres demandes de censura d'aquesta peça: els anys 1954, 1959 i 1970. L'any 1954, la peça va ser representada pel Grup de Teatre *Amateur*, de São Paulo. La sol·licitud de censura és

NOTES

2 | Dins el moviment musical podem citar artistes com ara Chico Buarque d'Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Edu Lobo, Rita Lee, Milton Nascimento, entre molts d'altres; dins el teatre podem citar Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, José Celso Correa, Fernando Peixoto, Plínio Marcos, Oduvaldo Vianna Filho, entre molts d'altres.

del dia 9 de gener del mateix any i la va fer Evaristo Ribeiro, director del grup. En l'ofici al director de la Divisió de Diversions Públiques consten les dates del 15, 16, 17 i 18 de gener per a la representació, al teatre Leopoldo Fróes, São Paulo. A aquesta demanda del grup amateur, el censor respon amb un tall de l'expressió *panxa gran*, a la pàgina núm. 1 del primer acte, i la va classificar com a prohibida per a menors de 18 anys. L'any 1959, aquesta peça va ser sol·licitada pel Grup Experimental del Negre per representar-la entre el 30 d'abril i el 3 de maig al teatre João Caetano. El despatx de la censura va ser semblant a l'anterior: tall a la pàgina 1 i prohibida per a menors de 18 anys. L'any 1970, el Grup Teatral d'Ericsson de Brasil Comerç i Indústria és el sol·licitant, representat per qui aleshores era analista de sistemes, director del grup teatral, Henrique Bordih Junior. La diferència d'aquesta sol·licitud és que no es refereix a l'autorització de la censura, sinó al préstec de la peça. L'ofici, del 18 de desembre del 1970, al Departament de Censura, diu el següent: «Venho por meio deste pedir o cedimento para quinze dias da peça "A grande estiagem", prometendo devolver a mesma no fim do prazo previsto». El document va firmat per Henrique Bordih Junior, amb l'aval del director de l'Ericsson Club, Fernando Cenegaglio.

A partir de la dècada dels setanta, el teatre amateur obre una nova etapa en la seva història com a moviment preocupat amb les qüestions polítiques i amb les condicions de vida i laborals de la població i com a moviment de resistència al règim militar. Els relats de tres artistes contemporanis, Celso Frateschi, actor i director teatral, Pascoal da Conceição, actor, i Antonio Macedo, director cultural, permeten entreveure l'efervescència del moviment teatral durant el període de la dictadura militar, així com la censura feroç que va dirigir el règim.

4. Relat d'experiència amb la censura de la dictadura militar³

El breu període que ens separa de la dictadura militar (1964-1985) encara no ha esborrat de la memòria dels nostres artistes les marques de la censura i de la persecució desencadenada per les forces de repressió. Prenem, en particular, el relat d'aquests tres artistes que durant el règim estaven vinculats a grups teatrals amateurs, organitzats en els barris de la perifèria de la ciutat de São Paulo. Ells van viure de prop les dificultats imposades per la censura, així com el repte d'organitzar la comunitat per tenir accés al teatre. Toninho Macedo, director cultural del Grup Abaçai, explica com eren els procediments exigits per la censura perquè les peces que volguessin representar fossin analitzades i passessin pel sedàs del departament de censura. Parla de la presentació de l'espectacle només per als funcionaris de la censura i de com això provocava

NOTES

3 | Les entrevistes es van fer, segons la meva orientació, per l'estudiant de l'ECA-USP i becària d'iniciació científica (PIBIC-CNPq), Luciana Penas da Silva.

una gran tensió entre els actors i els responsables de la peça, que era avaluada de manera aclaparadora: «Eles tinham que assistir a portas fechadas pra fazer a avaliação deles, saber se podia ser exibido ou não, então aí a gente chegava ao grau máximo de tensão» (Macedo, 2011).

Cap vessant teatral no s'escapava d'aquestes exhibicions, tots els grups passaven per aquesta tensió, fossin professionals o amateurs. Fins i tot els grups formats a les escoles i amb la participació massiva d'alumnes eren obligats a presentar el certificat de censura per a poder representar els espectacles. Sobre això, l'actor Pascoal da Conceição descriu els tràmits que era necessari complir perquè una peça produïda i representada per ell i pels seus col·legues, alumnes d'una escola de la zona est de la ciutat de São Paulo, a la dècada dels setanta, pogués rebre el certificat de censura que els permetia la presentació de l'espectacle al públic:

— O certificado de censura exigia que você mandasse para a censura federal um texto escrito; esse texto ia pra lá, ficava trinta dias (como eu disse a vocês) ficava trinta dias lá, depois vinha o censor, você tinha que buscar, vinham dois censores, não era um, você ia buscar de carro, ou de táxi, tinha que pagar o táxi, tinha que juntar os alunos, cotizava para trazer o censor, daí ele assistia a peça, e ficava bocejando, imagina uma comédia para duas pessoas, que coisa chata! [...]

— A violência toda era, imagina, você pegar uma peça, montar essa peça, ter que mandar lá pra censura, ficar trinta dias lá não sei aonde, a gente até fazia essa burocracia, porque achava que era normal. (Conceição, 2011)

A més de la censura al text i a la representació, els grups conviuen directament amb la repressió imposada pel règim militar. Sobre la repressió al teatre amateur, Toninho Macedo declara:

— Eu diria que não era só fazer o teatro, era tudo, qualquer ação, até você andar, ir a uma livraria comprar um livro era uma coisa que tinha que ser pensada. E quando se tem que pensar muito naquele assunto você começa a colocar limites, você começa a definir. Isso acontecia também no teatro, às vezes a gente tava assim improvisando, havia idéias maravilhosas, tinha que avaliar como é que aquilo ia ser visto pelos outros. (Macedo, 2011)

César Vieira, director del Grup Independent União e Olho Vivo, escriu sobre l'autocensura i explica com pot restringir la creació fins i tot abans que la censura oficial:

A mais profunda, a mais maquiavélica das censuras. A que todo criador diante de uma situação de opressão, instintivamente começa a carregar dentro de si... É algo assim como o medo que se apossa das coletividades, um medo de um não sei que, que vem de não sei onde. Um receio que faz a gente olhar para o chão em vez de encarar e murmurar em vez de falar. É a injunção, a força que obriga os oprimidos a carregar, dentro de si mesmos, o opressor. [...]

Essa autocensura tolhe o autor desde o momento da escolha do tema, e persegue-o, castra suas ideias, segura sua mão durante todo o tempo de criação. (Vieira, 2007: 61)

Quan la censura es va centralitzar de manera federalitzada a Brasília (després de l'any 1970), tota la classe artística es va veure afectada i els grups amateurs es van veure molt perjudicats, ja que van haver de cobrir les despeses de l'enviament de documents a la Capital Federal i el transport delsensors de l'aeroport al teatre on tenia lloc la representació, tot això finançat pels seus propis membres, ja que no tenien cap mena de finançament extern. Segons Michalski,

[...] toda censura dos textos foi centralizada em Brasília, o que tornou sobretudo difícil aos prejudicados a defesa de seus interesses, já que poucas produções podiam comportar no seus orçamentos as despesas de envio de emissários a Brasília, para tentativas de entendimento ou barganhar com os funcionários da censura. Para os grupos amadores ou semi-amadores espalhados fora do eixo Rio-São Paulo, sobretudo, essa centralização revelou-se nefasta. (Michalski e Trotta, 1992: 29)

Si prohibia un espectacle ja preparat, la censura tenia el poder de desencadenar un procés de trencament del grup que el produïa, tant per haver invertit tot el que tenien a la peça, com per no poder recuperar aquest valor invertit amb els diners recaptats de les entrades i, en aquest sentit, els grups amateurs es van veure molt afectats.

Alguns grups que actuaven a la regió central de la ciutat, cansats de ser constantment l'objectiu de la censura i de la intervenció, van acabar dirigint-se a la perifèria per buscar, entre les comunitats mancades, la llibertat per a representar els seus espectacles.

L'actor Celso Frateschi, que es va iniciar al Teatro de Arena, explica que, quan va traslladar-se a la perifèria, tenia discussions internes per entendre si el llenguatge que portava de la regió central es comunicava amb el nou públic, i com el grup ajudava en la creació de grups amateurs. Aquesta aproximació els va ajudar a entendre els «mecanismes de ficció» que utilitzaven les poblacions de les perifèries:

—Então ir pro bairro foi um movimento geral, você tá buscando apoio e tudo mais, mas além dessa visão crítica que a gente tinha desse movimento, não era alinhado ao movimento, mas era organicamente ligado, a gente tinha uma discussão estética, a gente queria saber se o que a gente dizia batia naquele público e a gente foi fundo nisso, porque a gente começou a criar alguns núcleos de artistas populares e começou a entender não só como eles recebiam a nossa criação, mas quais eram os mecanismos de ficção deles. (Frateschi, 2011)

Aquests espectacles que es presentaven a la perifèria no estaven, ni

de bon tros, mal fets, mal produïts o sense preparació. Els grups es preocupaven molt de la bellesa, l'estètica i el llenguatge de les peces representades. Celso Frateschi menciona espectacles, representats pel seu grup a les comunitats, que van ser reconeguts i premiats a nivell nacional. També a la seva entrevista, Toninho Macedo explica la bellesa de les produccions que presentaven en aquestes regions. En paraules de tots dos:

— *Fazíamos espetáculos de extrema qualidade, espetáculos premiados nacionalmente, eram espetáculos, eu gostava muito do que a gente fazia lá e também fazíamos espetáculos na periferia da periferia, ia lá pro Itaim, pra Nhocuné, Camargo Velho, Camargo Novo, todas essas regiões a gente percorria tudo com os espetáculos e formava grupos nesses locais, participávamos do movimento cultural da região.* (Frateschi, 2011)

— *Quando a gente armava os bangôs tudo era muito rico, em qualquer lugar a gente fazia isso, e daí nós fomos para Itapeverica da Serra, Taboão, Embu, não sei onde, não sei onde, todos aqueles morros a gente conhecia.* (Macedo, 2011)

Els grups amateurs que es refugiaven a les perifèries no van anar-hi només amb la intenció d'esquivar la censura que els perseguia. Van muntar-hi els seus espectacles, amb la màxima qualitat possible, van ajudar a formar nous grups amateurs i van construir un nou públic per al teatre format per persones que no tindrien accés a les peces en cas que els grups es quedessin a la llunyana regió central de la ciutat.

5. Consideracions finals

Els documents i els relats que ens permeten tornar a traçar els camins del teatre amateur a São Paulo confirmen allò que Brecht i Bornheim ens ensenyen sobre la rellevància del teatre com a escola de sociabilitat, de formació i de ciutadania, capaç de presentar-nos i permetre'ns experimentar els conflictes, les diversitats i la política de vida a la polis.

Aquests documents, avui dia a l'Arxiu Miroel Silveira, són originaris de la Divisió de Diversions Públiques (DDP), òrgan de la policia responsable de la censura al teatre i a les activitats culturals fins l'any 1970, any en què la censura del règim militar es va centralitzar a Brasília. Porten el registre de la vida cultural vibrant de la ciutat de São Paulo. Mostren l'organització dels obrers, dels joves, dels immigrants per a representar el teatre que parla de les seves vides, que els ajuda a viure la ciutat. Els documents també són la prova de la censura, del control, de la repressió a la qual els artistes i la població van ser sotmesos durant gairebé tot el segle xx. Perquè, encara que tinguéssim dos moments molt marcats de dictadura

(1937-1945 u 1964-1985), en els quals la prohibició i la supervisió de la producció cultural van ser més truculents, la censura es va mantenir amb tot el seu aparell burocràtic repressiu durant els fràgils períodes democràtics. La llibertat d'expressió no es va consagrar a la legislació brasilera fins a la Constitució ciutadana de 1988. No obstant això, els registres fets pels processos de censura ens permeten rescatar, sobretot, la resistència i la força d'aquests artistes amateurs per fer arribar el seu teatre al públic.

Referências

- ARAÚJO RODRIGUES CRUZ, ME de (2001): *Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (1956-1960)*. Dissertação. Orientador Clóvis Garcia. São Paulo, ECA-USP.
- ARQUIVO MIROEL SILVEIRA. www.eca.usp.br/ams
- BRECHT, B. *Vale a pena falar sobre o teatro amador?* (Gesammelte Werke in 20. Bänden, 15, 433), tradução KOUDELA, Ingrid D.
- BORNHEIM, G. (2004): A teatralidade da origem. In: CARVALHO, Sérgio. *O teatro e a cidade*. Lições de história do teatro. São Paulo: SMC.
- CONCEIÇÃO, P. (2011): *Entrevista sobre sua atuação no teatro amador*. São Paulo: 6 de maio. Arquivos do Projeto Miroel Silveira. São Paulo, ECA-USP.
- COSTA, C. (2006): *Censura em cena*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- FIGARO, R. et. al. (2008): *Na cena paulista, o teatro amador*. Um circuito alternativo e popular de cultura na cidade de São Paulo (1927-1945). São Paulo: Ícone/Fapesp.
- FRATESCHI, C. (2011): *Entrevista sobre sua atuação no teatro amador*. São Paulo: 3 de junho. Arquivos do Projeto Miroel Silveira. São Paulo, ECA-USP.
- GRAMSCI, A. (1978): *Obras escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes.
- HARDMAN, F. F. (2002): *Nem pátria, nem patrão*. 3.ed. ampliada. São Paulo: Unesp.
- MACEDO, A. (2011): *Entrevista sobre sua atuação no teatro amador*. São Paulo: 1 de junho. Arquivos do Projeto Miroel Silveira. São Paulo, ECA-USP.
- MICHALSKI, Y.; TROTTA, R. (1992): *Teatro e estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil : história e polêmica*. São Paulo: Editora Hucitec.
- SILVA, L. P. (2011): *A contribuição dos grupos amadores de teatro para a vida cultural da cidade de São Paulo apesar da censura e o controle do Estado*. Relatório de pesquisa de Iniciação científica, orientado por Roseli Figaro. São Paulo: ECA-USP-PIBIC/CNPq.
- SEVCENKO, N. (2003): *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras.
- VARGAS, M. T. (org.) (1980): *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, Idart.
- VIEIRA, C. (1981): *Em busca de um teatro popular*. As experiências do União e Olho Vivo. São Paulo: Confenata.

ZENTSURA ETA ERRESISTENTZIA: TALDE *AMATEURREK* EGINDAKO ANTZERKIA SÃO PAULO HIRIAN

Roseli Figaro

Komunikazio Zientzien graduondoko programako irakaslea, São Pauloko Unibertsitatea, Brasil
figaro@uol.com.br



Laburpena || Gure lanaren helburua da São Pauloko talde *amateurren* antzerki-jardueraren gaineko zentsurari buruzko ikerketak aurkeztea, 1920tik 1970era bitarteko kultur-ekintzen gaineko zentsurari buruzko dokumentu ofizialetatik abiatuta. Prozesu hauek egun São Pauloko Unibertsitateko Komunikazio eta Arteen Eskolako Liburutegiko Miroel Silveira Artxiboan daude, eta Komunikazioa eta Zentsura Ikerketa-Taldearen azterketen oinarri dira. Ikerketa-talde hau Fapesp ikerketaren sustapenerako agentziaren laguntzarekin aritzen da.

Gako-hitzak || Zentsura | Antzerki *amateurra* | Komunikazioa | Miroel Silveira Artxiboa.

Abstract || Based on official documents reporting censorship from 1920 to 1970, our goal is to present the studies on censorship in the theatrical performances of non-professional theater groups in the city of São Paulo. These documents are located at the Miroel Silveira Archive, University of São Paulo's School of Arts and Communication library, making the collection of documents studied by the Research Center on Communication and Censorship, with the support of Fapesp, São Paulo state agency sponsoring research.

Keywords || Censorship | Amateur Theater | Communication | Miroel Silveira Archive.

0. Sarrera

Kultur-produkzioen gaineko zentsuraren ikerketa botere-erlazio politikoen ulermenean oinarritu behar da, kontuan harturik botere-erlazio hauek bai Estatuaren eta bai gizarte zibilaren instituzioen antolakuntzaren eremuetan ematen direla. Zentsura egitura arauemaile eta hertsatzaile moduan antolatzen den heinean, botereak ezarritakoa gauzatzeko aparatu administratibo-burokratiko bezala egituratzen delarik, botere-erlazio horiek «ordena eta ohitura onen» erregulazioaren norabidean finkatzen dira. Horrela, zentsura Estatu bera boterea gizartearen indar politikoen antolakuntzari dagokion moduan ezartzen duen organo gisa konfiguratu ahala finkatzen da Estatuaren meneko estruktura burokratiko bezala, hau da, estatua gizarte jakin baten botere-egitura moduan berronetsia denean.

Ikusmolde kontzeptual honetatik, gure asmoa da talde *amateurren* antzerki-jarduerari buruzko ikerketak aurkeztea, 1920tik 1970era bitarteko São Pauloko Estatu dibertsio publikoen gaineko zentsura prozesuetatik abiatuta. Denboraldi honek bi diktadura barne hartzen ditu: Estado Novo deituriko diktadura, 1937tik 1945era bitartekoa, eta Diktadura Militarra, 1964tik 1985era iraun zuena. Ikusiko dugunez, zentsura Brasilen presente egon zen, baita bi diktaduren arteko denboraldi demokratiko ahulean ere.

Dibertsio publikoen gaineko zentsura prozesuak poliziaren kargu zeuden, Segurtasun Publikoko Estatu-Idazkaritzeneremuan. Dibertsio publikoen izena hartzen dute herritarrei orokorrean zuzendutako edozein motatako kultur-, aisialdi- eta entretenimendu-jarduerak. Hauek poliziaren zentsuraren galbahetik pasatzen ziren. Araudi hau 1970ean aldatu zen, Diktadura Militarrek zentsura Brasiliako polizia federalean zentralizatu zuenean. São Pauloko Estatu Segurtasun Publikoko Idazkaritzaren zentsura prozesuak (1920-1970), dibertsio publikoei dagozkienak, São Pauloko Unibertsitateko Komunikazio eta Arteen Eskolako Liburutegiko Miroel Silveira Artxiboan daude gaur egun.

Talde *amateurrek* egindako antzerkia zentsura prozesuek dokumentatutako garaian talde hauek taularatutako antzezlanen kantitate handiagatik aukeratu dugu. Talde *amateurren* antzerki-adierazpenaren bizitasunaren eta horiek hiriko bizitza kulturalean izandako garrantziaren berri ematen da, baita talde horien gaineko estatuaren kontrolaren presentzia erabakigarriaren berri ere. Bornheimen (2004) antzerki-izaerari buruzko ideiak eta Brechten antzerkia eta funtzio sozialaren inguruko usteak ditugu oinarri. Ikuspegi hau erabiltzen dugu antzerki *amateurrak* São Paulo hiriko kulturari eta adierazpen askatasunari XX. mendean zehar egindako

ekarpena ikertzeko.

1. Antzerki-talde *amateurren* antolaketa eta partaidetza

Antzerki-talde *amateurren* edota talde ez profesionalen jarduerak hainbat ezaugarri ditu: orokorrean artistak taldean aritzen dira, elkargo moduan antolatzen dira, beren sostengu propioa bilatzen dute, helburu sozial eta/edo kulturalak dituzten instituzio edo proiektuekin batzen dira, taldeko partaideek hainbat lanbidetan dute jatorria.

Helburu ekonomikorik gabeko antzerkia egiten dute, hau da, horretan jarduten dena ez da antzerkiarekin lortutako diruari esker bizi. Antzerki-artearen zale izanez, beren momenturik hoberenak taularatzea antolatzeari eskaintzen dizkiote. Taldeetako askok egunen batean profesionalizatzeko aukera ikusten du, eta kulturaren merkatuan sartzea dute helburu. Beste batzuk eskolei, enpresei, gobernuz kanpoko erakundeei, elizei, elkarteei, komunitateei, etab. lotuta daude, eta beren publikoaren nahiak identifikatu eta artatzeaz arduratzen dira, instituzioen helburu sozialei lagunduz. Guztiak aurkezten dira jaialdietara, topaketetara, festetara, bileretara, inaugurazioetara eta profil anitzeko ekitaldietara.

Antzerki *amateurra* kultur-adierazpide bezala ulertzen da hemen, taula gainean aurkezten diren gai buruzko gogoeta bat eskaintzeko gai den komunikazio-esperientzia bezala. Bere balio artistiko eta estetikoa proposamen horri lotuta dago eta horrela ebaluatu behar da. Artea zer den eta zer ez den eztabaida konplexua da, betiere gizartearen ikuspegi batekin lotua dagoena, eta kontuan hartu behar da ikuspegi honek kulturarekin, estetikarekin eta ordena ekonomiko baten pean ematen diren botere-erlazioekin duela harremana. Horren inguruan zera esango dugu, antzerkia gizarte-harremanak ezbaian jartzeko gai den prozesu komunikatibo bezala interesatzen zaigula.

Gramscik (1978) dio: gizaki oro filosofoa da eta bere parodia egiteko aukera ematen digu antzerki-egintza gizaki arruntarentzat beharrezkoa den esperientzi bezala bermatzeko. Guztiok egiten ditugu bizitzari buruzko galderak, bere helburu eta bere esanahiari buruzkoak. Modu berean, antzerki-izaera eguneroko esperientzietan ere antzeman dezakegu. Antzerki-izaera dago izaki sozialaren sorreraren oinarrian. Hori da Bornheimek (2004) erakusten diguna honakoa baieztatzen duenean:

Uma das possibilidades de se pensar a origem da arte é através de um conjunto de ideias ligadas à noção de teatralidade. [...] Essa teatralidade corresponde a um núcleo originário da arte que tem que ser entendido no seu sentido mais amplo: nele se manifesta a vida política da cidade

e também certos atos que se fazem na política, como a guerra. (2004, p. 15)

Eta hemen autorea poliseko gizarte-harremanen antzerki-izaerari buruz ari da, gizatasunaren oinarri diren hiria eta politikaren inguruko ideiei buruz. Gizarte-harremanen alderdi erritualista horren zentzuan antzerkia arte totala da. Brechten aburuz,

Todo aquele que quiser estudar a arte do teatro e sua função social seriamente, faria bem em observar também as múltiplas formas nas quais o jogo teatral acontece para além das grandes instituições, ou seja, os esforços espontâneos, toscos e pouco desenvolvidos dos amadores. (BRECHT, apud KOUDELA, 1991 (Estudos, 117))

Antzerki-izaera bermatzeko saiakera hauek subjektua eremu soziokultural jakin batean formatu eta hezteko prozesuak dira. Bizitzaren eskolaren antzeko zerbait da, eta hor erreparatu dezakegu nola instituzioek (familiak, estatuak, eskolak, elizak) gizartearen interes orokorren eta hiritar arruntaren interes espezifikoen arabera funtzionatzen duten. Baloreak, moralak nahiz ohiturak eguneroko bizitzaren eszenatokiaren planoan nabarmentzen dira, eta ikusleek eztabaida eta ebalua ditzaten daude hor. Brecht da azaltzen duena:

Uma peça de teatro, seja ela boa ou medíocre, contém sempre uma imagem do mundo. Seja ela boa ou ruim, os atores mostram como os homens se comportam sob determinadas circunstâncias. [...] além disso, o espectador é encorajado a tirar determinadas conclusões sobre o andamento do mundo. (Brecht, 15,433, apud KOUDELA, 1991 (Estudos, 117))

Antzerki *amateurraren* partaideek, hiritar arruntarengandik gertuago dauden pertsonak izaki, beharbada trinkotasun handiagoz itzultzen dituzte eguneroko bizitzaren gaiak eta gatazkak. Izan ere, antzerki-egintzan ez dira pertsona bereziak, ezberdinak eta besteak baino garrantzitsuagoak bezala ikusten. Teknika eta baliabide eszenikoen faltan ere (hau ez da beti gertatzen), antzerki-taldearen eta antzezpeneren tokira doan hiritarraren esperientzien gertutasunak haien arteko komunikazio-prozesua bermatzen du. Gertutasun honek laguntzen du antzezten diren gaiak errepresentazioaren mailan bizitzen, hau da, bizitzatik beratik aparte; beste maila batean, baina platean parte hartzen duen haren eremuan. Brechtengana joko dugu azpimarratzeko:

É importante como o amor, o casamento, o trabalho, a morte são tratados no palco, quais ideais são propostos e propagados para os amantes, para os que lutam pela subsistência e assim por diante. O palco realiza aí, em terreno muito sério, quase a função de desfile de moda; nele não são apresentados os mais novos trajes, mas sim os mais novos tipos de comportamento. [...] Muitas vezes se esquece o quanto é teatral a educação do homem [...] São processos teatrais que formam o caráter. O homem copia gestos, mímica, falas. (15,433, apud KOUDELA, 1991 (Estudos, 117))

Antzerkia, lehenengo eta behin, komunikazio une bat da, eta bertan lengoaiak besteentzat eta besteekin lan egiten dute. Antzerkiaren taularatzeak kolektibitatearekin topatzea probokatzen du. *Amateurren* antzerkiak bere komunikazio-aparatua tokiko kulturaren zerbitzura ipintzen du. Gaien eta pertsonaia moten izaera zirkularra da eszenaren gramatikak martxan jartzen duen estrategia, soziabilitate berrien larritasunetik sortua.

Antzerki-produkzio *amateurraren* ulermen eta abordatze hori dela eta, *amateurrek* egindako antzerkia eta inposatu zitzaizen zentsura gizartearen gainean (eta batez ere klase herrikoien gainean) ezarri nahi den kontrol sozialaren denotatzaile moduan aztertzen dira. Eta bide batez, talde *amateurrek* zentsura ororen aurka beren jarduerak mantentzeko izan zuten iraunkortasuna ikertzen da.

2. XX. mendearen hasieran São Paulon eginiko antzerki *amateurra*

Antzerki *amateurraren* mugimendua aro desberdinetatik igarotzen da bere historian eta antolakuntzan, eta helburu eta xedeak dibertsifikatu egin ziren denboran zehar. XX. mendearen hasieran langile-mugimendu anarkista eta komunistari oso lotua zegoen. Gainera, elkarte eta eskoletako (batez ere eskola konfesionalak) praktika pedagogiko bat zen. Komunitatean adierazpen askatasunerako espazio gisa finkatu zen. Beharginen errealitateko arazoak eztabaidatzeko topaketa-gune gisa.

Beharginek eta langile etorkinek antzerki herrikoi baten sortzaile bezala parte-hartze erabakigarria daukate, eta burgesia paulistaren kulturaren alternatiba den kultur-zirkuitu bat sortzen dute. Foot Hardmanek, *Nem pátria, nem patrão* (2002) lanean, langile-erakundeen (batez ere anarkisten) ekimen anitzak erregistratzen ditu, XX. mendearen lehen bi hamarkadetan kultura proletario baten sustapenerako eginak. Mutualitateak eta erakunde anarko-sindikalistak ziren dibertsio eta aisialdirako alternatiben arduradunak, zeinak, aldi berean, berdintasunezko idealen propaganda egiten baitzuten. Foot Hardmanek dio:

Num levantamento sumário na imprensa operária de São Paulo, pude encontrar referências às representações de *Ideale* [bozzetto poético de autoria de Pietro Gori] em festas operárias de propaganda em 1905, 1906, 1912, 1913 e 1915. Número embora muito inferior às encenações do 'bozzetto drammatico sociale' *Il Primo Maggio* (presença constante) e de *Senza Patria* que indica, de qualquer modo, a importância da obra de Gori nas atividades culturais anarquistas de São Paulo [...]. (p.48-49)

Soziabilitatea, agitazio politikoa eta, batez ere, klase politizazioa helburu izanda egindako antzerki hori erakunde proletarioen

ezaugarria da. Haren bitartez zapalkuntza, diskriminazioa, beharra eta langile-antolakuntza nahiz gizarte justu baten aldeko borrokaren gaiak eztabaidatzen dira. Egoerak naturalistak eta errealistak dira, edozein espazio bihur daiteke palko. Maria Thereza Vargasen aburuz «O teatro torna-se também, além de meramente didático, uma forma de facilitar o agrupamento. Engloba a aprendizagem, o lazer e a aspiração artística dos operários» (1980, p.24).

Hasierako denboraldi honetan, esan liteke antzerki-talde *amateur*rak elkarrizketa bizian ari direla hiriko errealitate sozial eta politikorekin. São Paulok merkantziak pilatzen diren toki bat izateari uzten dio, modernitatearen eta herrialdearen garapen industrial eta ekonomikoaren metropoli bihurtzeko. Hiriaren taupadak populazioaren hazkunde trinkoaren erritmoa daramate, eta lanera datozenak jasotzeko azpiegiturarik ez du. Bi hiri daude São Paulon: bata Paulista etorbideko eliteko etxetzarrena; bestea, Glicérioko etxabeena. Azken honetan finkatuko dira langileak, hutsetik sortuz bizitzeko leku berriak. Honela, alde batetik Rio de Janeiro hiriburutik etorritako konpainia atzerritarren antzerkia daukagu, zirkuitu profesionaleko antzoki handietan aurkezten diren ikuskizunekin; eta bestetik, *amateurren* antzerkia, herrikoia eta langileek egina, propaganda eta dibertsioa xede, eta eliza, eskola, klub, plaza, sindikatu zein langile-elkarteen aretoetan aurkezten dena.

Hainbat langile-erakundek hartu zuten parte langile-taldean antzerkian, besteren artean Guglielmo Oberdan Ongintza Elkarteak, etorkin italiarrena, Espainiar Federazioa edo Langile-Klaseen Laguntzarako Elkarteak. 1940tik aurrera ere jarraitu zuten antzerki *amateur*ren beren espazioak irekitzen, baina langile-identitateaz gain beste identitate batzuek ere bideratzen zuten dagoeneko antzerki horren profila.

Badira ikasleen antzerki-talde *amateur*ak ere, gordian zeuden familien seme-alabez osatuak. Horiek, nahi izanez gero esperimentatzeko aukera izaten zuten, mendearen lehen erdian antzerki profesionalean gailentzen ziren hainbat molderekin haustekoa, esaterako, inpostazioaren eta lehenengo aktorearen moldeak, barbarismoen eta Portugalgo doinuarena. Sevçenkok, *Orfeu extático na metrópole* ([1992] 2003) lanean, elite paulistak hauspotutako antzerki *amateurren* adierazpen bat jasotzen du, moderno eta nazionalista moduan posizionatua, eta hiriko bizitza kulturalaren gertakari garrantzitsutzat jotzen du.

[...] um amplo grupo de amadores, ligados à Sociedade de Cultura Artística e aos clubes desportivos, inicia planos para uma monumental montagem dramático-musical da obra póstuma de Arinos, *O contratador de diamantes*. A notícia se espalha e já no início de 1919, após o Carnaval, ela é a coqueluche da cidade.

Aurrerago, jarraitzen du Svecenkok:

Não era apenas a peça em si e o prestígio do nome de Arinos que contavam. Ganhava realce o fato de que a montagem era uma iniciativa da juventude, uma nova geração de amadores, sem portanto mesquinhos interesses pecuniários, e que se dispunha a uma iniciativa integralmente nacional, sem um único detalhe estrangeiro, com destaque para a pronúncia, genuinamente paulista, em vez das línguas européias ou do português de acento lusitano, que inclusive os atores profissionais brasileiros assumiam nos palcos. (2003, p. 240-241)

Elite paulisten seme-alabek osatutako talde *amateur* batez ari da, kutsu nazionalista, joria eta luxuzkoa zuen ikuskizun baten finantziatorako laguntza publikoak (prefekturak Herri-Antzokia utzi zien, eszenografiaren kostuaz gain) eta Prado eta Penteado familien laguntzak (figurinak eta agertokiko objektuak) jaso zituen. Sentimendu hauek, Lehenengo Mundu-Gerraren gerraostean, tokiko burgesiaren izpiritua pizten zuten, eta izpiritu honek bere parte izan zuen herrialdea modernizaziora bidean jartzean.

1940ko hamarkadatik aurrera, langile-askapenerako propaganda egiten duen antzerkia urritzen joango da eszena paulistan. Gora egingo du etorkinen komunitateak, lanbide ezberdinetako langileek, gazteek nahiz ikasleek egindako antzerki *amateur*ak, hezkuntza, aisia eta kohesio soziala xede.

3. Zentsura eta antzerki *amateur* Miroel Silveira Artxiboan

Brasilgo historian zehar, XX. mendera arte, hiru momentu garrantzitsu izan ziren brasildar Nazio-estatuaren pentsatzeko. Lehena, zalantzarik gabe, independentziarena izan zen, nazio-estatu baten sorrera ofiziala. Bigarrena, Errepublikarena izan zen, Nazio-estatuak bere antolakuntza eta boterearen ardatzak oinarri berri batzuetan finkatzen dituen momentua. Estatuaren mamia jada ez da kasta baten edo odolaren bereizkuntzak determinatutako oinordekotasunean oinarritzen. Aitzitik, botere judizial, legegile eta betearazlearen autonomian antolatzen diren gizarteko indar politikoen borondatea dago erdigunean. Hirugarren momentua 1930eko Iraultza da. Iraultza hau indar sozial eta politiko berrien protagonismoaren ondorio da, hauek Estatuaren botere-egituraren beren lekua eta adierazpidea eskatzen baitute. Kapitala eta lana forma berrien pean erlazionatzen hasten dira. Estatu-nazioa modernitatean sartzen da. Hirugarren momentu horrek XX. mendeko garai luze bat hartu zuen, hainbat foku politiko-ekonomikoren petik igaroz, tartean bi diktadura eta aldi demokratikoak.

Estado Novoren Diktadura (1937-1945), protagonista Getúlio Vargas

izan zuena, gerraren nazioarteko testuinguruan aztertu behar da, zatiketa politiko globala borrokatzen duten indarren polarizazio orokortuaren testuinguruan; eta baita nekazal-aristokraziaren eta sortu berria zen burgesia industrialaren arteko desadostasunek eragindako barne-lehien testuinguruan ere. 1945etik 1963ra garai demokratiko bat izan zen, lehendabizi gerraosteko eskariek (demokratizazio eta giza-eskubideen erregulazioak) eta gero Gerra Hotzaren hertsadurak hutsal bihurtua. 1964ko martxoaren 31n, Brasilek estatu-kolpe militar bat jasaten du, eta demokratikoki hautatutako presidentea, João Goulart, kargutik kentzen du. Diktadura militarra 1985a arte luzatzen da. Orduan gobernu zibilaren itzulera onartzen da Kongresu Nazionalan; hori bai, zeharkako hautapenaren bidez oraindik. 1988ko Konstituzioarekin hasi eta 2002raino, demokraziaren bermatze garaia izanen da, nahiz eta nahiko modu asaldatuan izan, bai joera neoliberalengatik eta baita Nazio-estatua zerbitzu publikoen (baita kulturaren) pribatizazio-logikara makurtzen delako. 2003tik aurrera garai berri bat hasten da herrialdean. Kulturaren antolakuntzarako pizgarri publiko gehiago daude, eta herrialdeko lurralde ezberdin guztietako artistei diru-laguntza gehiago ematen zaizkie. Kultura Ministerioaren politika kulturalak tokiko eta eskualdeko arte-ekoizle taldeak identifikatu eta sustatzen ditu, eta kulturgune deiturikoak aurrera eramanez nahi ditu, biztanleriak Brasilgo kultura eta artea gozatu eta produzitu dezan espazioak zabalduz.

Testuinguru honetan, antzerki *amateurretik* abiatuta, langileen, etorkinen eta herri-elkarteen produkzio kulturala klasifikatu eta mapan kokatzen dugu. Kultur-talde hauek São Pauloko metropoli kosmopolitaren eraketan duten presentziaren garrantzia egiaztatzen dugu. XX. mendean zehar, batez ere 1960/1970 arte, etnien, nazionalitateen eta kulturen arteko mestizajeek São Paulo hiriararen soslai kulturala eraiki zuten.

Historiaren adarjotzei esker, Dibertsio Publikoen Dibisioaren (DPD) polizia-organoak izan ziren antzerkiaren zentsura-prozesuen antolaketa mantendu zutenak. 1988ko Konstituzioak, aldarrikatzearekin bat, Estatuaren praktika zentsuratzaileri amaiera ipini zion. Horrela, DPDren artxiboak funtziorik gabe geratu ziren, eta ahanzturatik erreskatatu zituen Miroel Silveirak (1914-1988), garai hartan São Pauloko Unibertsitateko (USP) Komunikazio eta Arteen Eskolako irakaslea zenak. Horiek dira São Pauloko antzerki-mugimendua xehetasun guztiekin ezagutzea ahalbidetzen duten dokumentuak, eta horiei esker baieztatu daiteke, talde *amateurren* kasuan, antzerki-praktika horren ahalmena XX. mende osoan zehar, nahiz eta ezaugarri desberdinek bereizi eta bultzatu zuten antzerki-praktika hori garai horretan guztian.

Miroel Silveira Artxiboan (MSA) 6000tik gora prozesu daude artista

talde profesional eta *amateurrek* eginiko emanaldi eskabideenak, eta horietatik antzerki-talde *amateurrek* eskatutako 1200 bat antzezlan emanaldi katalogatu genituen, 1927tik 1970era bitartekoak (eta hori São Paulon bakarrik). Ikerketa honek hurrengo puntuen berri ematen du:

- atzerriko testuen kopuru esanguratsua, batez ere italiarrak, portugesak, espainolak eta lituaniarrak, zirkuitu alternatibo eta herrikoian antzeztuak, eta askotan etorkinen komunitateek ekarriak;
- zeintzuk diren komunitateek gehien maite dituzten antzerki-generoak, eta nola antzerki-taldeek hiriarekin elkarrizketa mantentzen duten emanaldietarako antzezlanak aukeratzekoan, jorratzen diren gaiei dagokienez (familia eta maitasun-harremanak antolatzen dituzten baloreen eztabaidak). Taularatutako antzezlanen gaien azterketak batez ere azaleratzen du ze eztabaida ematen ziren amodioaren eta diruaren esanahi sozialaren inguruan, ze esanahi zuten kontsumitzeko modu modernoek hastapenetan zegoen gizarte batentzat.
- Estatuaren presentzia eta interesa, dela zentsuratu, debekatu eta mozteko, dela kultur-politikak sustatu eta babateko mugimendu hori bertan txertatzeko, horretarako entitateen debeku edo/eta erregulazioaren bidez esku-hartuz zein finantziario eta beste baliabide batzuen bidez babestuz (antzokiak, jaialdiak, komisioak, etab.).

Antzerki *amateurraren* gaineko zentsuraren zenbatekoak erakusten du zeinen krudela izan zen Estatuak gizarte zibileko komunitateetako adierazpide herrikoia eta *amateurrekin*. Izan ere, garairik demokratikoenetan ere Estatuak produkzio kultural eta artistikoaren gaineko zentsura mantendu zuen, moralaren eta ohitura onen defentsari erabateko babesa emanez, eskolen, kirol-elkarteen eta elizen agerraldi xumeagoak gainbegiratzeaz salbuetsi gabe. Bestalde, zentsura-prozesuek aukera ematen digute antzerki-agerraldiek bete zuten paper soziabilizatzailerak eta bateratzaileak ulertzeko, baita antzerkiak eztabaidaz betetako historiaren garai batean elkarbizitzarako moduen eraikuntzan nola kooperatu zuen ulertzeko ere. Zentsuraren dokumentuek São Pauloko kulturaren zirkuitu alternatibo eta herrikoia mapa egitea ahalbidetu zuten. Mota guztietako elkarteak (kulturalak, ongintzakoak, kirol-elkarteak, langileenak, etorkinenak, etab.) identitate multikulturaletan oinarritutako soziabilitatean izan zuten paper erabakigarria agerian uzten dute. Izan ere, São Paulo hiria ohitura eta hizkuntzen kaleidoskopio bat bihurtu zuten.

Talde *amateurren* emanaldien hainbat lekutako erregistroak daude, profil ezberdinetako erakundeetakoak: eskoletakoak, fabriketakoak,

elizetakoak, kirol-elkarteetakoak, etab. Beste batzuen artean Brás, Sé, Consolação, Bela Vista, Mooca, Cambuci, Ipiranga edo Pari bezalako auzoetan topatzen ditugu. Hiriaren bizitza kultural bizi-biziaren erantzuleak dira, eta ez dira profesionalak aurkezten diren palkoen menpeko. *Amateurrek* batez ere komediak eta dramak antzezten dituzte, munduko antzerkiaren klasikoak, etorkin-taldeei lotutako autore atzeritarren antzezlanak. 1942ra arte antzezlanak edozein hizkuntzatan eman zitezkeen; gero, Vargasen gobernuaren¹ debekuarekin, portugesez soilik. Miroel Silveira Artxiboan badira antzezlanak italieraz, espainolez, alemanieraz, lituanieraz, arabieraz eta frantsesez, besteen artean.

Adibide moduan, Miroel Silveira Artxiboko zentsuratik pasatako zenbait antzezlana aipa ditzakegu. *O maluco da Avenida* komedia, Carlos Arniches espainiarrarena, Restier Juniorrek itzulia, 1944an antzeztu zen São Paulon, Externato São João ko aretoan. Aita Benedito M. Cardoso, Externatoaren zuzendaria, ageri da eskatzaile bezala. Komedia hori Brasilgo Opereta eta Komedia Musikalen Konpainiako enpresariak ere eskatu zuen 1944an, Aristides de Basilek. Obraren gaia diruaren inguruko gatazka familiarra da. *Amodioa eta Sakrifizioa*, Juan Santestebanen drama, 1947an eskatu zitzaion zentsuari bere antzezpenerako. Cassiano Ricardo Filho zentsoreak egin zuen antzezpeneraren debekurako ziurtagiria 1947ko martxoaren 4an, eta egun batzuk geroago, 1947ko martxoaren 9an, zentsore berberak drama inongo murrizterik gabe jaregitea erabakitzen du. *La fidanzata di Cesare* antzezlana Dopo Lavoro elkarteak prestatu zuen, etorkin italiarren integrazioa zuzendutako entitateak. *Cenas do mundo*, Henrique Peixoto portugaldarrarena, alokairu-zorrak dituzten senar-emazte batzuen dramari buruzkoa da; gizonak dirua edanean gastatzen du, eta bitartean emakumeak jabeak berarekin alde egiteko egiten dizkion plan maltzurak jasan behar ditu. Langileei zuzendutako ohiko entitate batek, Oihal-Fabriko Langileen Batasunak (OFLB), ekoitzi eta bere areto propioan taularatu zuen. *Antonietta non s'imbrogli* obra italiarra, Maurizio Hennequin eta Pietro Veberrena, Udal-Antzokian aurkeztu zuen CITL Italiar Elkarteak. Instituzio honen funtzio nagusia etorkin italiarren kolonia batzea zen, eta, bigarren maila batean, baita langileen gizarteratzea ere.

1950eko hamarkadak aukera berriak ekarri zituen herrialdearentzat eta São Paulo hiriarentzat. Gerraren eta diktaduraren bukaerak, 1945ean, aro demokratiko bat irekitzen du herrialdean. Brasil modernizazio ekonomikoaren eta hirien hazkundearen fruituak jasotzen hasten da. Aro demokratikoa emankorra da kulturarentzat. Brasilgo antzerki-lengoiaren eremuan iraultza bat gertatzen ari da eta talde *amateurrak* funtsezkoak dira prozesu honetan. Konpainia profesionalen antzerki nagusiaren inpostazioekin oso engaiatuak ez egonik, kopiatzeko edo berritzeko libre izan ziren betitik. Heziketa

OHARRAK

1 | Atzeritar hizkuntzen ahozko eta idatzizko zirkulazioaren debekua (batez ere alemanierarena, espainolarena, japonierarena eta italierarena) Brasilek Ardatzari gerra deklaratu orduko etorri zen. Susmo eta jazarpen hori nazionalitate horietako atzeritar orori zabalduko zaio.

politikodun antzerki-taldeetatik hasita talde ez konprometituen zuzendarietaraino, izan hauek eskoletakoak, klub eta elkarteetakoak, edota unibertsitate-taldeak, denek egiten dituzte antzerki-hizkuntzan aldaketa zehatzak dakartzaten ekarpenak. 1940koak dira Os Comediantes (Rio de Janeiro) taldeak, Teatro Popular de Artek (São Paulo) eta Teatro Paulista do Estudantek antzerkiarekin izandako esperientziak. Horiek izan ziren eszenatoki nazionalaren aldaketa momentuari hobeki egokitzen zitzaien antzerki-lengoaia bat sendotzeko beharrezko jauzi kualitatiboa eman zutenak. Era berean, lengoaia hori bat zetorren antzerki *amateurrari* laguntza eta egitura bat emateko gogoz zeuden politika publikoekin ere. Baina dibertsio publikoen gaineko zentsura mantendu egin zen, familiaren, moralaren eta ohitura onen babesa argudiatuz. Gizarteak modernizazioa eta adierazpen askatasunaren zabalkuntza bultzatzen ditu. Estatuak jarrera kontraesankorra eta anbigua dauka, izan ere, zentsura mantentzen du eta aldi berean agente publikoentzako espazioak sortzen ditu, arteen eta kulturaren alde jardun dezaten.

Oinarri berrien gaineko hazkunde garai bat da hau. Etorrinen elkarte eta langile-izaerako elkarteen talde *amateurrek* bidea ematen diete xede artistiko-kulturalak dituzten talde *amateurrei*. Hauek Estatuaren laguntza bilatzen dute, jaialdi, lehiaketa, ikastaro, eta abarrentzako baliabideak lortzeko. Hein batean, politika publikoen bidezko instituzionalizazioa 1937tik dator, urte hartako abenduaren 21eko 92. Lege-dekretuarekin. Lege honekin Vargasen gobernuak Antzerkiaren Zerbitzu Nazionala (AZN) eratu zuen, Hezkuntza eta Osasunaren Ministerioari lotua. AZNren helburua honakoa zen:

[...] a construção de teatros em todo o país, organizando e direcionando as companhias de teatro de todos os gêneros. Visava também à criação de grupos de amadores nas fábricas, escolas e associações, como também o teatro infantil. [...]. (Cruz, 2001, p.12)

Ondoren, 1952tik aurrera, antzerkiaren udal- eta estatu-batzordeak abiarazi ziren. Batzorde hauek, ordura arte komunitatearen beraren edo antzerki-taldearen esku zeuden jarduerak bideratzeko funtzioa zeukaten. Komisio hauen papera zalantzazkoa izan zen. Izan ere, bai zentsuraren kontra (artisten aliatu moduan) eta bai organo zentsoreen ordeko bezala jokatzeko zuten, zuzenagoa eta onargarriagoa zenaren aldera «bideratzeko» eta limurtzeko funtzioa betez. Horren adibide bat 1956. urteari dagozkien jardueren informeeetan ikus daiteke, «Fiscalização das empresas teatrais pelo Estado» titulatzen den puntuan:

Cogitou, a CET, de indagar sobre a fiscalização exercida pelo Estado às companhias teatrais. Após verificações, concluiu ser falha essa fiscalização. Julgando necessária essa medida e considerando que a colaboração da Divisão de Diversões Públicas, da Secretaria da Segurança Pública, muito poderia contribuir para a resolução do assunto, estabeleceu, a CET, contato com o senhor Joaquim Büller Souto, Diretor

da citada divisão, que compareceu à 2ª reunião extraordinária desta Comissão, realizada em 19 de dezembro de 1956, em companhia do seu Secretário, o senhor Liz Monteiro. Prestados que foram, por esses Senhores, detalhados esclarecimentos sobre a ação fiscalizadora exercida pela mesma Divisão, bem como a informação de que está em estudo um projeto de reorganização dos serviços fiscalizadores da DDP, prontificou-se, a CET, a apresentar sugestões e pareceres sobre esses trabalhos, a título de colaboração. (CRUZ, 2001:45-46)

Badago bat-egite bat kultura sustatzeko praktiken eta errepresio praktiken artean, zeren eta biek ala biek eskatzen zuten «fiskalizazio» hori, existitzen ziren kultur-adierazpenen klasifikazio hori. Hala ere, badago halako gogo bat harreman hori gainditzekoa, Antzerkiaren Estatu-Komisioa (AEK) zenbaitetan obrak zentsuratzearen kontra agertu baitzen.

Miroel Silveira Artxiboko zentsura prozesuek argi uzten dute aparatu zentsorearen biribiltasun eta sofistikazioa. Ez bakarrik aparatu zentsorearena, baizik eta, batez ere, kultur-jarduerak sustatu, babestu eta kontrolatzen dituzten estatu-politikena. 1950etik aurrera, espezializazio hori hobetzen doa, eta aldi berean merkatuaren eremura eramaten da.

1953an, Antzerkiaren Zerbitzu Nazionalaren Batzorde Aholkulariak iradokita, São Pauloko prefetak, Lino Mattosek, Antzerkiaren Udal-Batzordea eratzen du. 1956an Batzordea Antzerkiaren Udal-Komisioa izatera pasatu zen. Hauek ziren bere partaideak: Décio de Almeida Prado, Miroel Silveira, Clóvis Garcia, Alfredo Mesquita, Gianni Ratto, Sérgio Cardoso, Waldemar Seyssel eta J. E. Coelho Neto zentsore ezaguna. Urte bereko abuztuan, 26348 Dekretuaren bitartez, São Pauloko Estatuko Gobernuak Antzerkiaren Estatu-Komisioa sortzen du. Antzerkiaren Komisio Nazionalak eta Estatu-Komisioak antzerki-mugimendu *amateurraren* erakunde bitartekari eta erregulatuak izatea dute helburu.

Laguntza instituzionalak, hein batean, *amateurrei* lan-baldintza hobek bermatzea ekarri zuen. Bestalde, arlo artistikoarekiko konpromiso handiagoa ere ekarri zuen, eta baita aurreko lotura komunitarioekiko halako urruntze bat ere.

Antzerki *amateurrak* eszena paulistan duen presentzia ahultzen duen beste faktore bat 1964ko Kolpe Militarra da, eta honen ondoren 1968an ematen den kolpearen baitako kolpea, 5. Ekintza Instituzionalarekin (5-EI). Azken honek errepresioa interes herrikoia duten gaien inguruko eztabaida- eta bilkura-ekimen orotara zabaltzen du. Kolpisten xedea erreforma politikoaren, laborantza-erreformaren zein langileen eskubideen aldeko herri mugimendu geroz eta handiagoa geldiaraztea izan zen. Artearen eta kulturaren eremuan, gazteak eta intelektual aurrerakoiak erreformen alde

kokatzen dira eta ikasle-mugimendua nahiz mugimendu artistikoa bultzatzen dituzte. Iraultza kultural bat martxan zegoen, bereziki musikan eta antzerkian². Era berean, 5-Elaren ondoren zentsura federala bihurtzen da, Brasiliar zentralizatua. Gobernu Militarren gerizpean, Dibertsio Publikoen gaineko zentsura Dibisioak Distritu Federalean batzen dira, eta emanaldi-eskakizunei dagokien dokumentazio guztia hara bidaltzen da.

Miroel Silveira Artxiboan, gutxi dira São Paulon geratu ziren zentsura-erregistroak. Haietariko azkena eta bakarra, 1970ekoa, Isaac Gondim Filhoren *A grande estiagem* piezarena izan zen, ipar-ekialdeko tragedia landatar moduan klasifikatu zena. Obra honen hiru zentsura-eskaera daude: bata 1954an, hurrengoa 1959an eta azkenekoa 1970ean. 1954an São Pauloko Antzerki-Talde *Amateurrak* taularatu zuen. Zentsura-eskaera urte horretako urtarrilaren 9koa da, eta Taldearen zuzendari Evaristo Ribeirok burutu zuen. Dibertsio Publikoen Dibisioko zuzendariari bidalitako ofizioan esaten da urtarrilaren 15, 16, 17 eta 18an emango dela São Pauloko Leopoldo Fróes antzokian. Talde *amateurraren* eskaera honi erantzunez, zentsoreak *barriga grande* adierazpidea seinalatzen du lehenengo ekitaldiko 1. orrialdean, eta 18 urtetik beherakoentzat debekatzen du. 1959an obra berbera eskatu zuen Grupo Experimental do Negrok, apirilaren 30a eta maiatzaren 3a bitartean antzezteko João Caetano antzokian. Zentsuraren despatxua aurrekoaren antzekoa izan zen: lehenengo orrialdean mozketak eta 18 urtetik beherakoentzat debekatua. 1970ean, Brasil Ericsson Merkataritza eta Industria Antzerki Taldeak eskatzen du, Henrique Bordih Junior orduko sistema-analista (eta antzerki-taldearen zuzendaria zena) buru. Eskaera honen ezberdintasuna da ez diola zentsuraren baimenari erreferentziarik egiten, baizik eta obraren maileguari. 1970eko abenduaren 18an Zentsura Departamentuari zuzendutako ofizioan honakoa dio: «[...] venho por meio deste pedir o cedimento para quinze dias da peça “A grande estiagem”, prometendo devolver a mesma no fim do prazo previsto». Dokumentua Henrique Bordih Juniorrek sinatzen du, Fernando Cenegaglio Ericsson Clubeko zuzendariaren bermearekin.

1970eko hamarkadatik aurrera antzerki *amateurrak* bere historiaren aro berri bat hasten du, auzi politikoekin eta biztanleriaren lan- eta bizi-baldintzekin kezkatutako mugimendu gisa, baita erregimen militarri buru egiten dion mugimendu gisa ere. Celso Frateschi aktore eta zuzendaria, Pascual da Conceição aktorea, eta Antonio Macedo zuzendari kulturalaren kontakizunek (garaiko artistak hirurak) Diktadura Militarren garaiko antzerki-mugimenduaren irakinaldia begiztatzen laguntzen digute, baita erregimenak zuzendu zuen zentsura ankerra antzematen ere.

OHARRAK

2 | Mugimendu musikalean honako artista hauek aipa ditzakegu besteak beste: Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Edu Lobo, Rita Lee, Milton Nascimento; antzerkian, beste askoren artean: Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, José Celso Correia, Fernando Peixoto, Plínio Marcos, Oduvaldo Vianna Filho.

4. Diktadura Militarren zentsurarekin izandako esperientziaren kontakizuna³

Diktadura Militarretik —1964-1985— banantzen gaituen denbora laburrak oraindik ez ditu gure artisten memoriatik errepresio indarrek eragindako zentsuraren eta jazarpenaren arrastoak ezabatu. Aipatutako hiru artista horien kontakizunak hartuko ditugu kontuan bereziki. Erregimenaren garaian São Paulo hiriko auzoetan antolatzen ziren antzerki-talde *amateurrei* lotuta zeuden. Bertatik bertara bizitu zituzten zentsurak inposatzen zituen zailtasunak, baita komunitatea antolatzeko erronka ere antzerkia eskura edukitzeko. Toninho Macedok, Abaçai Taldearen zuzendari kulturalak, azaltzen ditu zein ziren antzeztu nahi ziren obrak aztertu eta zentsura-departamentuaren galbahea gainditzeko igaro behar zituzten prozeduren nondik norakoak. Zentsuraren funtzionarioentzat soilik egindako emanaldiaren aurkezpenaz dihardu, eta kontatzen du honek izugarriko tentsioa sortzen zuela aktore eta obraren arduradunengan, obra oso zorrotz ebaluatzen baitzuten: «—... *eles tinham que assistir a portas fechadas pra fazer a avaliação deles, saber se podia ser exibido ou não, então aí a gente chegava ao grau máximo de tensão*» (MACEDO, 2011).

Antzerkiaren modalitate bakar bat ere ez zen horren gisako erakustaldietatik libratzen, talde guztiak igarotzen ziren tentsio horretatik, izan profesionalak edo *amateur*ak. Eskoletan ikasleen parte-hartze masiboaz osatutako taldeak ere beren emanaldietarako zentsuraren ziurtagiria aurkeztera behartuta zeuden. Honi lotuta, Pascoal da Conceição aktoreak azaltzen dizkigu berak eta bere eskolako kideek ekoitzi eta antzeztutako obrekin bete behar izaten zituzten tramiteak, 1970eko hamarkadan eta São Paulo hirian, zentsuraren ziurtagiria lortu eta publikoaren aurreko antzezpena egin ahal izateko:

— *O certificado de censura exigia que você mandasse para a censura federal um texto escrito; esse texto ia pra lá, ficava trinta dias (como eu disse a vocês) ficava trinta dias lá, depois vinha o censor, você tinha que buscar, vinham dois censores, não era um, você ia buscar de carro, ou de táxi, tinha que pagar o táxi, tinha que juntar os alunos, cotizava para trazer o censor, daí ele assistia a peça, e ficava bocejando, imagina uma comédia para duas pessoas, que coisa chata! [...]*

— *A violência toda era, imagina, você pegar uma peça, montar essa peça, ter que mandar lá pra censura, ficar trinta dias lá não sei aonde, a gente até fazia essa burocracia, porque achava que era normal.* (CONCEIÇÃO, 2011)

Testuaren eta errepresentazioaren gaineko zentsuraz gain, taldeek erregimen militarren errepresio zuzena jasaten zuten. Antzerki *amateur*aren errepresioari buruz, Toninho Macedok zera azaltzen du:

OHARRAK

3 | Elkarrizketak nire zuzendaritzapean egin zituen ECA-USPeko ikasle eta hastapen zientifikoko bekadun (PIBIC/CNPq) Luciana Penas da Silvak.

— *Eu diria que não era só fazer o teatro, era tudo, qualquer ação, até você andar, ir a uma livraria comprar um livro era uma coisa que tinha que ser pensada. E quando se tem que pensar muito naquele assunto você começa a colocar limites, você começa a definir. Isso acontecia também no teatro, às vezes a gente tava assim improvisando, havia ideias maravilhosas, tinha que avaliar como é que aquilo ia ser visto pelos outros. (MACEDO, 2011)*

César Vieirak, União e Olho Vivo Talde Independenteko zuzendariak, autozentsurari buruz idazten du, esanez nola honek zentsura ofizialaren aurretik ere murriztu dezaken sormena:

A mais profunda, a mais maquiavélica das censuras. A que todo criador diante de uma situação de opressão, instintivamente começa a carregar dentro de si... É algo assim como o medo que se apossa das coletividades, um medo de um não sei que, que vem de não sei onde. Um receio que faz a gente olhar para o chão em vez de encarar e murmurar em vez de falar. É a injunção, a força que obriga os oprimidos a carregar, dentro de si mesmos, o opressor. [...]

Essa autocensura tolhe o autor desde o momento da escolha do tema, e persegue-o, castra suas ideias, segura sua mão durante todo o tempo de criação. (VIEIRA, 2007, p. 61)

Zentsura federala izatera pasa eta Brazilian zentralizatu zenean (1970a eta gero) klase artistiko guztiak pairatu zituen ondorioak, eta talde *amateurrak* oso kaltetuak izan ziren, Hiriburu Federalera dokumentuak bidaltzeko gastuak eta zentsoreek aireportutik emanaldia burutuko zen antzokiraino egiten zuten bidearen gastuak ordaindu behar baitzituzten. Hori guztia taldeko kideek finantzatuta noski, ez baitzuten kanpoko dirurik. MICHALSKIren arabera:

[...] toda censura dos textos foi centralizada em Brasília, o que tornou sobretudo difícil aos prejudicados a defesa de seus interesses, já que poucas produções podiam comportar no seus orçamentos as despesas de envio de emissários a Brasília, para tentativas de entendimento ou barganhar com os funcionários da censura. Para os grupos amadores ou semi-amadores espalhados fora do eixo Rio-São Paulo, sobretudo, essa centralização revelou-se nefasta. (MICHALSKI e TROTTA, 1992: 29)

Dagoeneko prest zegoen ikuskizun bat debekatuz, zentsurak ekoizlearen hondamen-prozesua eragiteko ahalmena zuen. Alde batetik, zeukatena obra horretan inbertitu zutelako, eta bestetik, ezingo zutelako diru hori errekuperatu sarreretako diruarekin. Zentzu honetan, talde *amateurrak* asko kaltetu ziren.

Hiriaren erdialdean antzezten zuten zenbait taldek periferiara alde egin zuen, zentsuraren eta kontrolaren erabateko jomuga izatearekin nekatuta, eta han, gabeziak ezaugarritutako komunitateen artean, beren ikuskizunak eskaintzeko askatasuna bilatu zuten.

Teatro Arenan hasitako Celso Frateschi aktoreak kontaktzen du

periferiara aldatu zenean barne-eztabaidak izaten zituela, ulertzeko ea erdialdetik ekarritako lengoaia publiko berriarekin komunikatzeko gai zen. Era berean, esaten du taldeak beste talde *amateurren* sorreran laguntzen zuela. Halako hurbilpenak periferiako biztanleek erabiltzen zituzten «fikzio-mekanismoak» ulertzen lagundu zion:

—*Então ir pro bairro foi um movimento geral, você tá buscando apoio e tudo mais, mas além dessa visão crítica que a gente tinha desse movimento, não era alinhado ao movimento, mas era organicamente ligado, a gente tinha uma discussão estética, a gente queria saber se o que a gente dizia batia naquele público e a gente foi fundo nisso, porque a gente começou a criar alguns núcleos de artistas populares e começar a entender não só como eles recebiam a nossa criação, mas quais eram os mecanismos de ficção deles (FRATESCHI, 2011).*

Periferian aurkezten ziren halako ikuskizunak ez ziren inolaz ere ez gaizki eginak, ez gaizki ekoitziak, ezta prestaketarik gabeak ere. Taldeak asko arduratzen ziren edertasunaz, estetikaz eta antzeztutako lanen lengoiaz. Celso Frateschik komunitateetako bere taldearekin taularatu zituen eta maila nazionalean errekonozituak eta sarituak izan ziren ikuskizunen berri ematen du. Toninho Macedok, bere elkarrizketan, inguru horietan aurkezten zituzten ekoizpenen edertasunari buruzko kontakizuna egiten du. Hona beren hitzak:

—*Fazíamos espetáculos de extrema qualidade, espetáculos premiados nacionalmente, eram espetáculos, eu gostava muito do que a gente fazia lá e também fazíamos espetáculos na periferia da periferia, ia lá pro Itaim, pra Nhocuné, Camargo Velho, Camargo Novo, todas essas regiões a gente percorria tudo com os espetáculos e formava grupos nesses locais, participávamos do movimento cultural da região. (FRATESCHI, 2011)*

—*Quando a gente armava os bangôs tudo era muito rico, em qualquer lugar a gente fazia isso, e daí nós fomos para Itapeverica da Serra, Taboão, Embu, não sei onde, não sei onde, todos aqueles morros a gente conhecia. (MACEDO, 2011)*

Periferiaren babesera alde egin zuten talde *amateurrek* ez zuten egin soilik jazartzen zituen zentsurari iskin egiteagatik. Han, ahal bezain kalitaterik handieneko ikuskizunak muntatu zituzten, talde *amateur* berriak sortzen lagundu zuten, eta publiko berri bat eraiki zuten. Hiriaren zentro urrunean gelditzera, publikoko pertsona horiek ez zuten obretarako sarbiderik izanen.

5. Azken gogoetak

Antzerki *amateurrak* São Paulon egindako bideak birmarraztea ahalbidetzen duten dokumentu eta kontakizunek Brechtek eta Bornheimen erakutsitakoa berresten dute: antzerkiak berebiziko garrantzia daukela soziabilitate-, formakuntza- eta hiritartasun-eskola bezala, polisaren gataska, aniztasun zein bizitza-politikak

agerrarazi eta gure bizipenen esku jartzeko gai baita.

Egun Miroel Silveira Artxiboan dauden dokumentu hauek Dibertsio Publikoen Dibisiotik (DPD) datoz, eta azken hau izan zen 1970 arte (Erregimen Militarren zentsura Brasilian zentralizatu zen urtea) antzerki eta kultur-jardueren gaineko zentsuraren polizi-organo arduraduna. Dokumentuek São Paulo hiriko bizitza kultural kartsuaren erregistroa dakarte. Langileen, gazteen, etorkinen antolakuntza erakusten digute, hain zuzen, hiria bizitzen laguntzen dien eta beren bizitzetaz hitz egiten duen antzerkia egiteko behar duten antolakuntza. Dokumentuak ia XX. mende guztian zehar artistek eta biztanleek pairatu zuten zentsuraren, kontrolaren, eta errepresioaren proba ere badira. Zeren eta, diktaturaren bi momentuak, kultur-produkzioaren debekua eta ikuskapena latzagoak izan zirenekoak, argiki seinalatuak bagenu ere (1937-1945 eta 1964-1985), zentsura bere aparatu burokratiko errepresibo guztiarekin mantendu zen tarte demokratiko ahuletan. Adierazpen askatasuna 1988ko Konstituzio zibilarekin soilik kontsaktatu zen brasildar legedian. Dena den, zentsura-prozesuek burututako erregistroak dira, batez ere, artista *amateur* hauek beren antzerkia beren publikora eramateko izan zuten indarra eta erresistentzia berreskuratzea ahalbidetzen digutenak.

Bibliografia

- ARAÚJO RODRIGUES CRUZ, ME de (2001): *Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (1956-1960)*. Dissertação. Orientador Clóvis Garcia. São Paulo, ECA-USP.
- ARQUIVO MIROEL SILVEIRA. www.eca.usp.br/ams
- BRECHT, B. *Vale a pena falar sobre o teatro amador?* (Gesammelte Werke in 20. Bänden, 15, 433), tradução KOUDELA, Ingrid D.
- BORNHEIM, G. (2004): A teatralidade da origem. In: CARVALHO, Sérgio. *O teatro e a cidade*. Lições de história do teatro. São Paulo: SMC.
- CONCEIÇÃO, P. (2011): *Entrevista sobre sua atuação no teatro amador*. São Paulo: 6 de maio. Arquivos do Projeto Miroel Silveira. São Paulo, ECA-USP.
- COSTA, C. (2006): *Censura em cena*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- FIGARO, R. et. al. (2008): *Na cena paulista, o teatro amador*. Um circuito alternativo e popular de cultura na cidade de São Paulo (1927-1945). São Paulo: Ícone/Fapesp.
- FRATESCHI, C. (2011): *Entrevista sobre sua atuação no teatro amador*. São Paulo: 3 de junho. Arquivos do Projeto Miroel Silveira. São Paulo, ECA-USP.
- GRAMSCI, A. (1978): *Obras escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes.
- HARDMAN, F. F. (2002): *Nem pátria, nem patrão*. 3.ed. ampliada. São Paulo: Unesp.
- MACEDO, A. (2011): *Entrevista sobre sua atuação no teatro amador*. São Paulo: 1 de junho. Arquivos do Projeto Miroel Silveira. São Paulo, ECA-USP.
- MICHALSKI, Y.; TROTTA, R. (1992): *Teatro e estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil : história e polêmica*. São Paulo: Editora Hucitec.
- SILVA, L. P. (2011): *A contribuição dos grupos amadores de teatro para a vida cultural da cidade de São Paulo apesar da censura e o controle do Estado*. Relatório de pesquisa de Iniciação científica, orientado por Roseli Figaro. São Paulo: ECA-USP-PIBIC/CNPq.
- SEVCENKO, N. (2003): *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras.
- VARGAS, M. T. (org.) (1980): *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, Idart.
- VIEIRA, C. (1981): *Em busca de um teatro popular*. As experiências do União e Olho Vivo. São Paulo: Confenata.