

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 meua 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.