

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.