

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

**Roseli Figaro**

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



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

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

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

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

## 0. Sarrera

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

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

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

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

ekarpena ikertzeko.

## 1. Antzerki-talde *amateurren* antolaketa eta partaidetza

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



---

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

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

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

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

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

Aurrerago, jarraitzen du Svecenkok:

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

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

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

### **3. Zentsura eta antzerki *amateur*ra Miroel Silveira Artxiboan**

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

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



---

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

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

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

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

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

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

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

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

elizetakoak, kirol-elkarteetakoak, etab. Beste batzuen artean Brás, Sé, Consolação, Bela Vista, Mooca, Cambuci, Ipiranga edo Pari bezalako auzoetan topatzen ditugu. Hiriaren bizitza kultural bizi-biziaren erantzuleak dira, eta ez dira profesionalak aurkezten diren palkoen menpeko. *Amateurrek* batez ere komediak eta dramak antzezten dituzte, munduko antzerkiaren klasikoak, etorkin-taldeei lotutako autore atzeritarren antzezlanak. 1942ra arte antzezlanak edozein hizkuntzatan eman zitezkeen; gero, Vargasen gobernuaren<sup>1</sup> debekuarekin, portugesez soilik. Miroel Silveira Artxiboan badira antzezlanak italieraz, espainolez, alemanieraz, lituanieraz, arabieraz eta frantsesez, besteen artean.

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

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

---

## OHARRAK

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



kokatzen dira eta ikasle-mugimendua nahiz mugimendu artistikoa bultzatzen dituzte. Iraultza kultural bat martxan zegoen, bereziki musikan eta antzerkian<sup>2</sup>. Era berean, 5-Elaren ondoren zentsura federala bihurtzen da, Brasiliar zentralizatua. Gobernu Militarren gerizpean, Dibertsio Publikoen gaineko zentsura Dibisioak Distritu Federalean batzen dira, eta emanaldi-eskakizunei dagokien dokumentazio guztia hara bidaltzen da.

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

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

---

## OHARRAK

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



## 4. Diktadura Militarren zentsurarekin izandako esperientziaren kontakizuna<sup>3</sup>

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

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

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

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

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

---

### OHARRAK

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

Teatro Arenan hasitako Celso Frateschi aktoreak kontaktzen du

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

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

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

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

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

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

## 5. Azken gogoetak

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

agerrarazi eta gure bizipenen esku jartzeko gai baita.

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

## Bibliografia

- ARAÚJO RODRIGUES CRUZ, ME de (2001): *Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (1956-1960)*. Dissertação. Orientador Clóvis Garcia. São Paulo, ECA-USP.
- ARQUIVO MIROEL SILVEIRA. [www.eca.usp.br/ams](http://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.