

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

**Roseli Figaro**

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



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

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

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

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

## 0. Introdução

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

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

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

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

São Paulo ao longo do século XX.

## 1. Organização e participação nos grupos de amadores teatrais

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

Adiante, Svecenko continua:

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

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

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

### **3. Censura e teatro amador no Arquivo Miroel Silveira**

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



---

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

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

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

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

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

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

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

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

autores estrangeiros ligados a grupos de imigrantes, sobretudo, comédias e dramas. Até 1942, as peças podiam ser encenadas em quaisquer línguas, depois, com a proibição<sup>1</sup> do governo Vargas, só em português. No arquivo Miroel Silveira, há peças em italiano, espanhol, alemão, lituano, árabe, francês, entre outras.

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

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

---

## NOTAS

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Outro fator que abala a presença dos amadores teatrais na cena paulista é o Golpe Militar de 1964 e, em 1968, o golpe dentro do golpe, com o Ato Institucional número 5, AI-5, que aprofundará a repressão a toda e qualquer iniciativa de reunião e discussão sobre temas de interesse popular. A intenção dos golpistas foi frear a crescente mobilização popular em prol da reforma política, da reforma agrária e dos direitos dos trabalhadores. Nas artes e na cultura, os jovens e os intelectuais progressistas colocam-se a favor das reformas e impulsionam o movimento estudantil e artístico. Na música e no teatro, sobretudo, havia em curso uma revolução cultural<sup>2</sup>. É também a partir do AI-5 que a censura torna-se federal, centralizada em Brasília. As Divisões de censura às Diversões Públicas são unificadas no Distrito Federal sob os auspícios do Governo Militar e toda a documentação relativa às solicitações de

---

## NOTAS

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

encenação é para lá encaminhada.

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

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

#### **4. Relato de experiência com a censura da Ditadura Militar<sup>3</sup>**

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

---

#### **NOTAS**

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



*ficção*» utilizados pelas populações das periferias:

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

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

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

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

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

## 5. Considerações finais

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

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

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

---

## Referências

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