Os mecanismos da censura no teatro no ABC Paulista: Processos de comunicação e cultura no subúrbio (1960-1980)[1]

Paula Venâncio[2]
Priscila Ferreira Perazzo[3]

Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, SP
Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, SP

RESUMO

Entre as décadas de 1960 e 1980, o país viveu sob um regime ditatorial, obrigando os artistas de teatro a se relacionarem com os mecanismos de censura do Estado. Esse texto aborda diversos movimentos teatrais que buscaram a valorização da cultura popular, como forma de enfrentamento à imposição de uma cultura nacional e ao cerceamento do Estado. Tem como objetivos apresentar as experiências censórias vivenciadas e relatadas por esses artistas e discutir a ambiguidade entre a acomodação aos mecanismos censores e a ousadia da resistência. A prática teatral na região do ABC paulista, tanto para os artistas amadores como para os profissionais, significou um movimento de luta e resistência, como possibilidade de interação e criação de um circuito alternativo, da mesma forma que refletiu valores e cultura local, características do subúrbio da capital paulista.

PALAVRAS-CHAVE: comunicação; teatro; censura; região do ABC, resistência.

TEXTO DO TRABALHO

Pelo fato do país ter vivido um período de estado ditatorial, em que houve o embrutecimento de práticas censoras e repressoras, cerceando os direitos civis, é comum não se perceber que a censura está nas entranhas da formação do povo brasileiro, que convive com esta prática cotidianamente, desde os tempos coloniais.

Em relação às artes cênicas, entre as décadas de 1960 e 1980, o país viveu sob um regime ditatorial, obrigando os artistas, mesmo dos grupos amadores, a se relacionar com os

[1] Trabalho apresentado no GP Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Esse texto originou-se de parte da dissertação de mestrado defendida em 2012.Email: paula.venancio@gmail.com

3 Doutora em História Social. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), orientadora desse trabalho, email: prisperazzo@ig.com.br

mecanismos de censura ao teatro. Esse texto aborda o surgimento de diversos movimentos que buscaram a valorização da cultura popular, como forma de enfrentamento à imposição de uma cultura nacional e ao cerceamento do Estado. Tem como objetivos apresentar as experiências censórias vivenciadas e relatadas por esses artistas e discutir a ambiguidade entre a acomodação aos mecanismos censores e a ousadia da resistência. A prática teatral na região do ABC paulista, tanto para os artistas amadores como para os artistas que buscaram a profissionalização, significou um movimento de luta e resistência, como possibilidade de interação e criação de um circuito alternativo.

As manifestações teatrais, no século XX, conviveram com o Serviço de Censura da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo que censurou peças de teatro desde 1927 a 1968. Com o "endurecimento" da ditadura em 1968, esse serviço foi "federalizado", ou seja, transferido para a sede da Polícia Federal em Brasília. Assim, desde o Império até 1988 – quando a Constituição Brasileira definiu as atuais bases da livre expressão e da manifestação artístico-cultural – várias instituições do Estado se ocuparam dos serviços de censura.

Muitas vezes a censura e repressão são indicadas como ações exercidas somente pelo Estado e é deixada de lado a compreensão de que a sistematização e burocratização das práticas censórias, aplicadas por órgãos do governo, refletiram o pensamento da sociedade civil. Como indica Chauí (2006, p. 90) por "termos o hábito de supor que o autoritarismo é um fenômeno político que, periodicamente, afeta o Estado, tendemos a não perceber que é a sociedade brasileira que é autoritária e que dela provêm as diversas manifestações do autoritarismo político".

Antonino Assumpção, diretor e um dos criadores do Grupo Cênico Regina Pacis[4], na edição de setembro de 1977 do Boletim Informativo do grupo, assinou um artigo em que arrolava sobre os mecanismos de censura ao teatro. Para ele a censura podia ser definida, em linhas gerais, como

> um órgão do Governo cuja função específica é zelar para que os espetáculos levados a público sejam feitos com respeito às normas e códigos de bons costumes e não deturpem fatos ou coisas, incentivando a qualquer tipo de subversão contra os

[4] O nome do Grupo Cênico Regina Pacis é uma referência a ladainha em louvor a Nossa Senhora, pronunciada em latim, significando Rainha da Paz. O Grupo iniciou suas atividades em 1962 ligado a um grupo de jovens de São Bernardo do Campo, congregados marianos e filhas de Maria, frequentadores da Igreja da Matriz do município. Está na ativa até hoje, sendo dirigido por Hilda Breda, viúva de Antonino Assumpção.

> poderes constituídos. Isso é bom e deve existir em todo tipo de atividade, principalmente aquelas que levam mensagens diretas aos que as assistem.[5]

Por meio do trecho apresentado, pode-se identificar que havia a associação do procedimento de censura prévia ao teatro a um aval de legitimidade para a encenação do espetáculo, como um atestado de boa conduta social, dentro das normas estabelecidas pela sociedade conservadora, da qual também, querendo ou não, faziam parte.

A figura do censor era vista por alguns de forma positiva. Noretta Vezzá[6], do Grupo PAN-WD[7], o Panelinha, de Santo André, disse[8] que o *seu grupo nunca teve problemas como a censura, pois o censor vinha para verificar se nós estávamos com o texto correto, se não tinha gestos obscenos ou coisa que o valha. Tivemos até grandes pessoas que nos ajudavam dando palpite, dando indicação, falando alguma coisa que para nós foi melhor.* Segundo Lucia Vezzá[9], irmã de Noretta, *os espetáculos eram singelos e a gente já fazia uma pré-alteração sem envolver.*

O fato dos artistas realizarem uma "pré-alteração" do texto pode ser interpretado como uma forma de autocensura, em que os próprios artistas já modificavam trechos, substituam determinadas palavras, às vezes só na presença do censor, outras vezes de forma definitiva, com o intuito de garantir a liberação de seus espetáculos. Vale ressaltar que o certificado só era emitido depois que o censor assistisse ao espetáculo com todos os seus elementos em cena: atores, figurinos e cenografia. A não liberação do espetáculo representava, dessa forma, um alto prejuízo aos grupos, cuja verba para produção sempre foi escassa.

Sobre a presença dos censores, Antonino Assumpção pontuou que havia uma falta de esclarecimentos quanto aos procedimentos adotados. Além da censura escrita, havia uma

---

[5] Boletim Informativo Teatrando. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo, n. 3, ano 0, setembro de 1977. Acervo Hilda Breda/ Grupo Cênico Regina Pacis.

[6] Noretta Vezzá nasceu em Santo André em 1927. Começou a fazer teatro no grupo de teatro do Clube Panelinha (PAN-WD), em Santo André.

[7] O Grupo de Teatro Amador PAN-WD surgiu no início dos anos de 1960, com uma proposta de diversão e socialização entre jovens frequentadores do Clube de mesmo nome. A família Vezzá foi fundadora do clube, mantenedora e muito atuante nas atividades propostas pelo grupo de teatro.

[8] Serão apresentadas em itálico as falas transcritas das entrevistas realizadas para essa pesquisa de forma que inseridas no texto o componham. Tratam-se de entrevistas de História Oral, gravadas entre 2003 e 2011 no núcleo de Memórias do ABC, do Laboratório de Hipermídias das USCS. Essas entrevistas podem ser acessadas pelo sistema HiperMemo no link: http://memoriasdoabc.uscs.edu.br/hipermemo/

[9] Lúcia Vezzá nasceu em Santo André, em 1933. Foi uma das fundadoras do grupo do Panelinha (PAN-WD) em Santo André. Presidiu a Federação Andreense de Teatro (FEANTA) no final dos anos de 1960.

censura visual e a inexistência de critério demonstrava o caráter subjetivo das avaliações, ficando a cargo dos censores estabelecerem as regras. Para Assumpção a vaidade fazia com que os censores, ao analisar os textos e as apresentações, tivessem como intuito "atingir seu próprio interesse, e não o do público a quem é dirigido o espetáculo, fazendo-se o verdadeiro dono da verdade"[10].

Segundo Costa (2006, p. 209), "o censor era um funcionário público que se sentia, quase sempre, desempenhando uma função qualificada e de relativa importância", cujo cargo era designado por meio de indicação política. Questão que se estendeu até a década de 1970, em que foi instituído um concurso público, tornando obrigatório o diploma de curso superior. É preciso ressaltar que os censores não agiam sozinhos. Entre os mecanismos a seu dispor estavam: o silêncio, o esquecimento, a autocensura e a tolerância da sociedade, que mantém a censura na zona sombreada do passado (COSTA, 2008, p. 7).

A maioria dos grupos de teatro amador do ABC paulista não se envolveu com facções organizadas da luta política, muitas vezes tratadas e reprimidas pelo Governo Militar como subversivos. Esses atores e atrizes achavam que não "tinham problema com censura", mesmo que fossem obrigados a enviar textos para órgãos censores e apresentar suas peças antes da estreia para policiais ou censores do Estado. Ou seja, essa prática, cotidiana e irrefletida, não era um problema para eles.

O ABC nos processos de censura

Com base nos processos de censura prévia ao teatro do DDP-SP, guardados no Arquivo Miroel Silveira, foram encontrados 52 processos relacionados à região do ABC correspondentes ao período de 1942 a 1967.

Percebe-se que a grande maioria dos processos foi solicitada a partir de meados dos anos de 1960, período em que começaram as apresentações das fases eliminatórias do Festival de Teatro Amador organizado pelo Estado de São Paulo. Além disso, há uma demanda maior em relação à liberação de espetáculos de comédia.

Tais processos encontrados no Arquivo Miroel Silveira, referentes aos grupos amadores do ABC, confirmam o caráter politicamente despretensioso dos espetáculos apresentados e comprovam as declarações dos entrevistados dos grupos amadores quando afirmam que seus textos e apresentações não passaram por vetos exacerbados dos censores

[10] Boletim Informativo Teatrando. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo, n. 3, ano 0, setembro de 1977. Acervo Hilda Breda/ Grupo Cênico Regina Pacis.

da época. A maioria dos processos relacionados ao ABC se apresenta totalmente liberado ou com algumas restrições etárias. Raros foram as palavras cortadas e os processos censurados.

Ao mesmo tempo, o número identificado referente à região do ABC paulista não reflete a quantidade de trabalhos e grupos amadores que existiram no período de 1927 a 1968. Foram identificados os nomes de apenas 10 grupos das cidades de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul. Pode-se inferir que, pelo fato dos grupos amadores realizarem suas apresentações nos bairros e comunidades, de forma esporádica e fechada para um público local, não havia uma repercussão que provocasse o interesse dos órgãos censores, tampouco a precipitação dos artistas amadores em solicitar a liberação de suas produções. Mas, com a organização dos festivais, a abertura de processos tornou-se inevitável, uma vez que o poder público financiava a atividade. Outra questão relevante é que com a organização da Sociedade de Cultura Artística de Santo André[11] e a construção do Teatro de Alumínio[12] a região começou a receber também a apresentação de companhias de teatro profissional, ganhando repercussão na mídia.

Já, a partir do Golpe Militar, em 1964, voltou o período de forte repressão sistematizada na esfera do poder público e intensificou-se a ação do Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS). A partir de 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº5 (AI-5), o governo federal centralizou o controle a opinião pública por meio da "perseguição a jornais e demais meios de comunicação e a censura violenta e sistemática da prática artística" (COSTA, 2008, p. 21).

O "endurecimento" da censura

O controle tornou-se mais rígido da mesma forma que, no plano político, o regime endurecia. E nessa época também se viu o aumento populacional na região do ABC, o fortalecimento dos grupos de teatro e o amadurecimento da produção cultural local. Antonio Petrin[13] afirmou que *foi um período tenebroso, onde os atores transformaram*

[11] A Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA) foi fundada em 1953, a partir dos trabalhos desenvolvidos pelo corpo cênico do Clube Atlético Rhodia, em meados da década de 1940, com o objetivo de consolidar o teatro amador em Santo André. Muitos artistas da região do ABC paulista iniciaram suas atividades junto a SCASA.

[12] O Teatro de Alumínio foi o nome dado ao pavilhão de zinco de um antigo circo comprado pelo SCASA depois que perderam o espaço que ocupavam na Escola Júlio de Mesquita. O Teatro de Alumínio foi montado em terreno alugado em Santo André passou a ser a sede de diversas edições de festivais de teatro amador promovidos pelas federações.

[13] Antonio Petrin nasceu na cidade de Laranjal Paulista em 1938. Sua família veio para Santo André em 1940. Começou a fazer teatro junto ao grupo da igreja nos anos de 1960. Participou da Sociedade de Cultura Artística de Santo André

nosso teatro numa trincheira em favor da democracia e da liberdade de expressão. Para Augusto Maciel[14] embora tenha sido um período cruel, também teve seu lado bom, pois *aguçou um pouco a classe artística que escrevia mais coisas tentando falar coisas de outras maneiras, tentando driblar a censura.*

O Grupo Teatro da Cidade de Santo André[15], por exemplo, após ter o texto *A Heróica Pancada*[16], proibido pela censura, montou dois outros espetáculos, um classificado como espetáculo infantil, chamado *Nem tudo está azul, no país azul*, e outro dirigido ao público adulto, chamado *O incidente no 113*.

Sobre a montagem infantil Sônia Guedes[17], *disse que o espetáculo era cheio de metáforas, mas a censura burra, como sempre foi, não percebeu. Nós montamos e falávamos tudo que a gente queria falar. O público infantil percebia a historinha infantil. [...] O que estava por trás, os adultos assistiam.*

Já em relação à produção destinada ao público adulto, Antônio Petrin, em 1974, havia montado o espetáculo, originalmente chamado *El Ascensor*, e traduzido como *O incidente no 113*, com alunos da Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. A autora Nelly Vivas era praticamente desconhecida no Brasil, mas, pelas resenhas publicadas, dava-se conta de suas preferências por Lorca, Arrabal e Ionesco (SILVA, 2001, 75).

(SCASA). Estudou na Escola de Arte Dramática de São Paulo. Foi um dos fundadores do Grupo Teatro da Cidade de Santo André (GTC). Lecionou teatro no Serviço de Ensino Vocacional e na Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS). Diretor e ator de teatro, cinema e televisão ganhou diversos prêmios por sua atuação.

[14] Augusto Maciel nasceu em Ibitinga, interior de São Paulo, em 1939. A família mudou para São Paulo, em 1946, e depois para Santo André, em 1954. Começou a fazer teatro na Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA). Dirigiu diversos grupos de teatro amador em Santo André como: TAMOJU, TATRIM, TEAR e TECO (que ainda continua em atividade).

[15] O Grupo Teatro da Cidade foi o primeiro grupo de teatro profissional fora da cidade de São Paulo, criado no final dos anos de 1960, por artistas moradores da região do ABC paulista que estudavam na Escola de Artes Dramáticas da USP. Heleny Guariba, professora da EAD, dirigiu o grupo até o seu desaparecimento.

[16] A ideia do texto surgiu após uma viagem do grupo à Colômbia, em que os atores tiveram contato com o trabalho de diretor do Teatro Experimental de Cali (TEC), Enrique Buenaventura, que partia de improvisações para a criação dos espetáculos. Concebido, a partir de uma experiência de produção colaborativa, em parceria com o dramaturgo Carlos Queiroz Telles, o texto *A Heróica Pancada* buscava desmistificar a Revolução Constitucionalista de 1932, fato que o fez ser totalmente vetado pela Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal, em Brasília.

[17] Sônia Guedes nasceu em Paranapiacaba, distrito do município de Santo André, em 1933. Aos 14 anos mudou-se para o centro de Santo André. Começou a fazer teatro junto a Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA), nos anos de 1960. Participou do Centro Popular de Cultura de Santo André (CPC). Profissionalizou-se na Escola de Arte Dramática de São Paulo e foi uma das fundadoras do Grupo Teatro da Cidade de Santo André (GTC). Desenvolveu diversos trabalhos no teatro, cinema e televisão.

O espaço de encenação ficou limitado a poucos metros quadrados para representar um elevador, onde a ação estava centrada, com máquina de luzes e sons repetitivos representando seu funcionamento ininterrupto e angustiante, em que

> as únicas comunicações possíveis eram notícias terrivelmente convencionais: a esposa reclamando do marido, a velha acariciando seu cachorrinho, cientistas recitando teorias exóticas, mascarados em direção a uma festa, um mudo e um anjo conversando em latim. A esperança de uma solução, do sentido desta interminável viagem se esvai com a mesma rapidez com que os personagens descem ou desaparecem do elevador. (SILVA, 2001, p. 75)

Sônia Guedes disse que o elevador que não tinha fim representava *a própria vida, o próprio sistema político, o governo. O elevador era tudo isso. E a censura não viu nada e deixou a gente montar.*

Por essas passagens, se reforça o caráter subjetivo das análises dos censores, cujos procedimentos se mostraram arbitrários, complexos e ambíguos. Havia um cerceamento em torno de determinadas palavras e expressões ao mesmo tempo em que se deixava passar as possibilidades de interpretação do contexto abordado na história. Tanto que os artistas passaram a se manifestar contra a repressão com a elaboração de dramaturgia e formas de encenação que pudessem refletir seus anseios na luta pela liberdade e democracia.

Para aqueles que se posicionavam de forma mais direta, havia o risco de perseguição. Durante a sua entrevista Tin Urbinatti[18] disse que, por duas vezes, foi interrogado por funcionários do Departamento de Ordem Pública e Social. A primeira foi quando ainda dirigia o grupo de teatro da Faculdade de Ciências Sociais na USP e montou *A invasão dos bárbaros ou a prova de fogo*, no primeiro semestre de 1976, encenada no esqueleto do prédio da faculdade. E a segunda, em 1979, quando foi pego na rua em uma noite em que participava de um piquete dos bancários. Tin ficou quatro dias detidos e, como ele mesmo, contou: *a tortura psicológica que esses caras fizeram comigo foi a coisa mais degradante e terrível que eu passei na minha vida. Eles diziam: - E esse filho da puta? Ah, esse filho da puta aqui hoje vai sentir o que é bom para tosse! Vamos chamar o capitão Pereira. Ele vai chupar a rola do Capitão Pereira! Fiquei lá quatro dias..*

[18] Tin Urbinatti nasceu em Catanduva, interior de São Paulo, em 1949. Veio para São Paulo, no final dos anos de 1960 para trabalhar no Banco do Brasil. É sociólogo graduado pela Universidade de São Paulo, em 1978. Fundador e Diretor do Grupo de Teatro de Ciências Sociais da USP. Foi fundador e diretor do Grupo de Teatro Forja, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, em 1979. De 1982 a 1985, foi assessor cultural do mesmo sindicato. É autor do livro Peões em Cena, em que narra a história do Grupo Forja.

A repressão política no Brasil sempre fora institucionalizada nas ações governamentais e procedida sempre de forma violenta, repercutindo por toda a década de 1960. Não era tão simples assim partir para a cena política. Casos de detenção e tortura, como o vivido por Tin Urbinatti e outros tantos artistas, acionavam o sentimento de medo. O imaginário da repressão violenta era uma realidade para aqueles que vivenciaram à época. Foi um tempo de produção intensa que, pelo contexto histórico, ganhou maior repercussão e ficou mais presente na lembrança e no imaginário dos artistas, mesmo para aqueles que não vivenciaram o período ou não sofreram, diretamente, intervenções repressivas.

Laura Figueiredo[19] trabalhou na Fundação das Artes de São Caetano do Sul durante a ditadura militar e disse que ouvia falar sobre a suspeita de espiões da censura na escola. Como ela mesma narrou: *não que eu tenha visto algum espião, porque para mim todos eram espiões. Quando eu via uma pessoa diferente, todo mundo falava para tomar cuidado.* Sua irmã, Haydée Figueiredo[20], contou durante sua entrevista que também sentia medo, pois *já estava no ABC há alguns anos, quatro ou cinco anos, mas era muito crua ainda no pedaço.*

As falas de Laura e Haydée explicitam o sentimento de medo que tomou conta da sociedade durante o período de embrutecimento da ditadura, fazendo com que a população reprimisse ainda mais suas ações. O controle do Estado era exercido não apenas pela intervenção direta, mas também por coação moral, em que se criavam mecanismos de vigilância e autocensura imposta pela disciplina do medo. O envolvimento da sociedade civil gerava o receio de ser "dedurado", pois não se tinha conhecimento das pessoas que estavam vinculadas aos departamentos de censura. Questão que reforça a compreensão de que os mecanismos censórios de controle e repressão faziam parte uma postura adotada por uma parcela da sociedade civil, que apoiava a intervenção do Estado.

Augusto Maciel contou que tinha um amigo que trabalhava no DOPS, mas só ficou sabendo depois de muito tempo. Durante sua entrevista, ressaltou o fato de que não entregou ninguém, pois, como ele mesmo disse, *não sabia quem estava envolvido. Eu*

[19] Laura Figueiredo nasceu em 1952, na cidade de Guará, interior de São Paulo. Veio com sua irmã Haydée para São Caetano do Sul, no início dos anos de 1970. Trabalhou na Fundação das Artes de São Caetano do Sul e participou de alguns trabalhos do Grupo Teatro das Artes (TEAR) de Santo André.

[20] Haydée Figueiredo nasceu na cidade de Guará, no interior de São Paulo, em 1950. Veio para São Caetano do Sul com 20 anos. Estudou na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS) e participou do grupo Teatro das Artes (TEAR) de Santo André. Atuou em diversos espetáculos vinculados a grupos da FASCS e coordenou a Escola de Dança da instituição.

conhecia a Heleny, mas naquela época eu era muito ingênuo. Não estava nem pensando que ela participava ativamente do pessoal da revolução. E sobre o pessoal da cidade eu não vi ninguém fazer nada. A gente tinha aquele teatro mesmo que a gente fazia, como 'Eles não usam Black-tie', um teatro mais ou menos de contestação, mas não era um teatro engajado.

A repressão impunha o silêncio. Assim como existia a possibilidade de ser preso por conta de suas ações, existia também o perigo de, involuntariamente, prejudicar outras pessoas. O trecho narrado por Maciel elucida o medo e a necessidade de justificativa de que nada foi dito. O mesmo em que ele se refere à Heleny Guariba, que se tornou um caso emblemático na região por conta de sua prisão e desaparecimento, também se assume ingênuo diante daquela situação, por não ter tido uma participação ativa e revolucionária.

Em relação à encenação do texto *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, foram localizados os registros de apresentação realizada pelo Centro Popular de Cultura de Santo André (CPC), em 1962, Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA), em 1965, e, sob direção de Augusto Maciel, os grupos Teatro Amador Movimento Juvenil (TAMOJU), em 1970, e Teatro e Comunicação (TECO), em 1978.

Pela fala de Augusto Maciel, quando diz que o teatro que ele fazia era "mais ou menos de contestação" e pelas datas de encenação do texto por grupos sob sua direção, pode-se inferir que não havia o propósito de engajamento e sim o ímpeto de estar em contato com o que se percebia como referência e tendência do movimento teatral paulista.

A encenação de *Eles não usam Black-tie* no final dos anos de 1950 iniciou a fase nacionalista do Teatro de Arena e foi um marco para o teatro brasileiro. A dramaturgia de Guarnieri trouxe para a cena o operário e os problemas sociais provocados pela industrialização, personagem e situação, que remetiam à região do ABC paulista, principalmente com a articulação dos movimentos sociais.

Segundo Costa (1996, p. 39), "a verdade de *Eles não usam Black-tie* reside justamente na contradição entre forma (conservadora) e conteúdo (progressista)". Do ponto de vista da forma, o texto apresenta o drama de um jovem trabalhador que, por temor de perder o emprego, enquanto sua namorada está grávida, fura a greve e desencadeia um conflito familiar. Embora aja uma discussão em torno do movimento grevista, há também a forte discussão em torno de um conflito familiar e sua relação de sobrevivência social e econômica. Nessa perspectiva se endossa a análise de que a encenação realizada pelos

grupos dirigidos por Augusto Maciel não se atentava necessariamente às possibilidades de contestação social que a dramaturgia permitia.

Liberdade, liberdade!

O Grupo Cênico Regina Pacis de São Bernardo do Campo se propôs a encenar o texto *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, em 1969. A primeira montagem desse texto, com o Grupo Opinião, no Rio de Janeiro, em 1965, teve repercussão internacional. A matéria publicada no *New York Times* atribuía o sucesso de público ao "fato da irada mensagem da peça vir temperada com humor, música e um otimismo ansioso com respeito ao futuro do Brasil" [21].

Quando o grupo de São Bernardo do Campo estava com a apresentação marcada no salão paroquial da Igreja Matriz, em 1969, foi noticiada, no jornal *O Estado de S. Paulo*, a proibição da encenação do texto nacionalmente. O elenco e a direção do Grupo Cênico Regina Pacis decidiram não realizar a apresentação, embora, como narrou Hilda Breda[22], não tivessem sido oficialmente comunicados. Em satisfação ao público, segundo Hilda, o grupo *foi ao salão paroquial para avisar que não poderíamos apresentar a peça. Levamos o recorte do jornal para mostrar que tinha sido proibida. [...] Foi até bom, porque aquelas veraneios sem placas se postaram em frente ao teatro naquela noite e na noite seguinte.*

Com o anúncio da abertura, a partir da Lei de Anistia ampla, geral e irrestrita, em 1979, o texto *Liberdade, liberdade* foi liberado e montado pelo grupo no ano seguinte com duas sessões. Para Hilda, a possibilidade de apresentar o espetáculo *era mesmo um grito de liberdade*, ainda mais diante da ebulição do movimento operário que ganhava espaço na região. Tanto que, Hélio Roberto de Lima, um dos atores do grupo, modificou a frase de Abraham Lincoln que se referia ao governo do povo e disse, segundo Hilda: - *O governo do trabalhador, pelo trabalhador e para o trabalhador não desaparecerá da face da terra. O teatro veio abaixo com isso! Ele foi aplaudido em cena aberta.*

A tentativa de montagem de *Liberdade, liberdade* por um grupo amador em um salão paroquial no final dos anos de 1960 evidencia a ousadia a que se permitiam os artistas do ABC paulista. O que não significa que a escolha do texto fosse, necessariamente, uma

[21] ESPETÁCULO mistura protesto, humor e música. New York Times. Estados Unidos. 25 de abril de 1965 in FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. Liberdade, liberdade. Porto Alegre: L&PM, 2006, p. 9-11.

[22] Hilda Breda nasceu em 1952 no município de São Bernardo do Campo. Começou a fazer teatro durante os anos de 1960, a convite de Antonino Assumpção, diretor do Grupo Cênico Regina Pacis de São Bernardo do Campo, com o qual foi casada durante sete anos. Atualmente é a presidente e diretora artística do Grupo Cênico Regina Pacis.

forma de se posicionar explicitamente frente à ditadura. Segundo Ana Maria Medici[23], o trabalho desenvolvido pelo Grupo Cênico Regina Pacis de São Bernardo do Campo *nunca teve uma grande proposta vanguardista. [...] A proposta era realmente fazer um trabalho com qualidade, para ser visto por todos, dirigido ao público em geral, todos os níveis de público. Não tinha uma linha definida. [...] A nossa linha era fazer.*

Luis Alberto de Abreu[24] ao fazer referência à importância do grupo falou sobre a diversidade da produção que foi desde encenações litúrgicas às dramaturgias nacionais que estavam em voga no período. Como disse Abreu: *falavam, na época, que era um grupo conservador. Mas era um pouco daquilo: o que não fosse Zé Celso na época, graças ao Senhor, era conservador! [...] Eles montaram 'Ralé, 'Arena conta Zumbi'. Então, era um grupo que estava sintonizado sempre com o seu momento. Isso que era a coisa legal do Regina Pacis que, em 1962, numa comunidade extremamente religiosa, começaram com o teatro com a comunidade. E, em 1969, estavam montando 'Liberdade, Liberdade'.*

A fala de Abreu explicita a diversidade da prática teatral realizada pelos grupos da região do ABC paulista. Mesmo que se questione sua qualidade estética, a produção dos grupos revela as relações de conflito de uma região, a não obediência a uma coerência geral e a não preocupação em fixar tendências ou suas próprias regras de atuação. Como afirma Peixoto (1989, p. 176), "o movimento não profissional não pode ser visto como um todo unificado e monolítico", pois cada região possui suas exigências e necessidades particulares, assim como grupo e cada espetáculo "possuem contradições próprias e tendências especiais".

Desmontando a censura

Já em meados dos anos de 1980, ainda havia a necessidade do aval dos censores para a encenação dos textos, mas os órgãos de controle não despertavam mais tanto temor aos artistas. Para Solange Dias[25] aquele procedimento *era risível, porque já era o final da censura.*

[23] Ana Maria Medici nasceu em São Bernardo do Campo em 1954. Iniciou sua prática teatral, no final dos anos de 1960, por influência de seu pai que participava do Grupo Cênico Regina Pacis de São Bernardo do Campo. Trabalhou como Agente Cultural na Prefeitura de São Bernardo do Campo durante a década de 1980.

[24] Luis Antonio de Abreu nasceu em São Bernardo do Campo, em 1952. Começou a fazer teatro com alunos da Escola Estadual João Ramalho, com que fundou o Centro Cultural Guimarães Rosa em São Bernardo do Campo. Atuou no grupo Doces e Salgados de Santo André. Como dramaturgo, recebeu diversos prêmios e escreveu alguns textos ligados à região do ABC paulista. Lecionou na Escola Livre de Teatro de Santo André.

[25] Solange Dias nasceu em Santo André em 1965. Morou na periferia de São Paulo, durante toda sua infância e adolescência. Começou a fazer teatro em uma oficina de iniciação teatral no colégio técnico Pentágono, em Santo André.

Esdras Domingos[26] se lembrou durante sua entrevista de como era a relação com os censores na época. Ele e Cássio Castelan encenaram o texto *Perseguição ou o longo caminho que vai de zero a ene*, de Timochenco Wehbi. Como Esdras estudava na USP, os ensaios eram realizados em uma sala da Universidade. Para liberar o texto, Esdras foi buscar as censoras com seu fusca 66, que, como ele disse, *andava meio de lado, porque era muito antigo. E eu não jogava lixo na rua. Por ética, jogava tudo dentro do carro! [...] Eu fui buscar as censoras e o carro estava bem horroroso mesmo. Eu fui com bastante prazer. A cara que elas fizeram para entrar no carro, já valeu toda viagem.*

Com o processo de abertura política, a intervenção da censura ao teatro tornou-se uma relação mais de restrição etária do que necessariamente retaliação das produções. A figura dos censores não despertava mais o medo nos artistas. Como se percebe, pelas narrativas de Solange e Esdras, o aval da censura estava relacionado ao cumprimento de uma atividade pró-forma que garantia a possibilidade de apresentação.

É possível inferir, por meio das narrativas dos artistas e documentos levantados, que os espetáculos apresentados de forma polarizada refletiram o pensamento conservador desses cidadãos e o autoritarismo da sociedade. Principalmente durante a década de 1960 o teatro no ABC carregou, na maior parte do tempo, o seu título de diversão pública. E aqui não podemos imprimir juízo de valor, afirmando que o ABC esteve atrasado em relação à produção cultural da capital paulista. As manifestações artísticas locais estavam de acordo com a formação dos municípios e a constituição de sua população. Deve-se entender essa opção pelo entretenimento a partir das possibilidades que aquele momento histórico permitia à ação dos sujeitos da cena.

Os mecanismos de censura e repressão à produção artística se mostraram contraditórios e subjetivos, ficando, muitas vezes, a cargo dos censores o cerceamento das produções. Os grupos e artistas que se posicionaram de forma mais engajada nas discussões políticas, para evitar a perseguição e a repressão, encontraram formas de driblar o controle do regime militar e de buscar a construção de um discurso contra-hegemônico.

Graduou-se em Artes Cênicas pelas Faculdades Integradas Teresa D'Avila (FATEA/FAINC) na década de 1980. Participou dos grupos Teor e Movimento, Pós-tumo e Diluto e Teatro do Abaporu, ligados ao movimento experimental dos anos de 1980. Atualmente dirige junto com Cássio Castelan e é dramaturga do Teatro da Conspiração, em Santo André.

[26] Esdras Domingos nasceu em 1964, em Santo André. Começou a fazer teatro durante o ensino fundamental no SESI 221, em Santo André. Participou do grupo de teatro do colégio Singular e depois participou dos grupos Pós-tumo e Diluto e Teatro do Abaporu, ligados ao movimento experimental dos anos de 1980. Estudou direção teatral na USP e frequentou a Escola de Teatro Macunaíma. Atualmente dirige a Cia do Nó, em Santo André.

Concluindo

Foi assim que os artistas amadores do ABC paulista vivenciaram os mecanismos de censura do período da ditadura militar brasileira. Tiveram maior contato com os mecanismos de censura e repressão ao teatro, controlados por instituições do Estado. Para garantir a participação era preciso ter o aval dos departamentos de censura.

Para alguns grupos a visita do censor não era um problema pois era vista como a possibilidade de obtenção de um aval de boa conduta e de legitimação da realização de um bom trabalho. Muitos afirmaram não terem tido problemas com a censura, revelando a associação das práticas censórias com os mecanismos repressivos e violentos e não se dando conta dos procedimentos de coerção moral e de controle social, o que evidencia o caráter autoritário da sociedade brasileira, uma vez que a censura não era apenas uma prerrogativa do Estado, mas também uma ação aprovada pela sociedade autoritária.

Procuravam se acomodar às normas censórias, afinal a não liberação dos trabalhos representava um alto custo, pois o procedimento dos censores não se restringia ao julgamento da dramaturgia, mas também contemplava a avaliação visual dos trabalhos, implicando na construção dos cenários e figurinos, antes da emissão do certificado de aprovação. Com isso, muitas vezes, a autocensura se estabelecia previamente nas ações cotidianas.

Pela narrativa dos atores e atrizes do ABC paulista e pelos processos de censura prévia ao teatro encontrados no Arquivo Miroel Silveira, foi possível identificar que os trabalhos desenvolvidos pelos grupos amadores no ABC Paulista, em sua maioria, não apresentavam características de engajamento nas causas políticas do período.

A produção estava mais voltada a encenações de comédias, que sofreram poucos cortes e restrições. O que não diminui a importância dos trabalhos, apenas relevou as características dos grupos da região que buscavam no teatro uma forma de socialização, a partir da apropriação dos moldes de encenação aos quais tinham acesso. Não havia uma preocupação de enfrentamento político e sim de valorização de seu desempenho, diante da tentativa de se mostrarem como sujeitos da ação.

São análises como essas que nos fazem perceber como a cultura local se apresenta, a partir de práticas cotidianas e se comunica, a partir de expressões artísticas e comportamento políticos e sociais de uma comunidade.

A partir de 1968, como se dera em todo o Brasil, os casos de repressão violenta àqueles que se posicionavam de forma mais explícita frente ao regime militar acionavam o

imaginário do medo, fazendo com que muitos grupos e artistas limitassem suas produções e incrementassem mecanismos de autocensura. É provável que tenha sido esse mesmo o propósito do "endurecimento" do regime: enraizar os processos censórios e promover o controle social ao extremo.

Mas, sempre havia as formas de driblar a censura, fazendo uso de metáforas que, muitas vezes, não eram compreendidas pelos censores, evidenciando as limitações dos procedimentos. Os responsáveis pela emissão dos certificados eram pessoas que seguiam um ritual de cerceamento em torno de um rol de palavras e expressões, que atentavam a ordem moral e que, nem sempre, se davam conta do contexto das dramaturgias e das encenações. Portanto, são nas fissuras provocadas pela resistência que se pode dar – sempre – o grito de liberdade.

REFERÊNCIAS

Boletim informativo Teatrando. Grupo Cênico Regina Pacis. São Bernardo do Campo. Edições publicadas entre junho de 1977 a dezembro de 1979. Acervo Grupo Cênico Regina Pacis, sob custódia de Hilda Breda.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil.** Mito fundador e sociedade autoritária. 6reimp. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Maria Cristina Castilho (org.). **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro.** São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

_____. **Censura em cena.** Teatro e censura no Brasil. O arquivo Miroel Silveira. São Paulo: EDUSP; FAPESP; Imprensa Oficial (SP), 2006.

O Estado de S. Paulo, São Paulo. Edições publicadas nos anos de 1970. Hemeroteca da Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento.** 3ed. São Paulo: HUCITEC, 1989.

Processos de censura ao teatro do Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP) referentes às encenações de grupos do ABC paulista entre 1942 e 1967. Arquivo Miroel Silveira, ECA-USP.

SILVA, José Armando Pereira. **A cena brasileira em Santo André.** 30 anos do Teatro Municipal. Santo André, SP: Secretaria de Cultura, Esportes e Lazer, 2001.

Fontes Orais

ABREU, Luis Alberto de. Memórias do ABC. HiperMemo/USCS: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Herom Vargas e Eduardo Chaves.

ASSUMPÇÃO, Hilda Breda. Memórias do ABC. HiperMemo/USCS: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista temática concedida a Paula Venâncio.

ASSUMPÇÃO, Hilda Breda. Memórias do ABC. HiperMemo/USCS: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Elias Estevão Goulart, Herom Vargas e Eduardo Chaves.

CAVALHERI, Ana Maria Medici. Memórias do ABC. HiperMemo/USCS: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista temática concedida a Paula Venâncio.

CAVALHERI, Ana Maria Medici. Memórias do ABC. HiperMemo/USCS: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Priscila F. Perazzo, Tiago Magnani e Danielle Barbosa.

DIAS, Solange Aparecida. Memórias do ABC. HiperMemo/USCS: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista de história de vida concedida a Paula Venâncio.

DOMINGOS, Esdras Roberto. Memórias do ABC. HiperMemo/USCS: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista de história de vida concedida a Paula Venâncio.

FIGUEIREDO, Haydée. Memórias do ABC. HiperMemo/USCS: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Priscila F. Perazzo e Eduardo Chaves.

FIGUEIREDO, Laura. Memórias do ABC. HiperMemo/USCS: São Caetano do Sul, 2005. Entrevista de história de vida concedida a Priscila F. Perazzo e Eduardo Chaves.

GUEDES, Sônia. Memórias do ABC. HiperMemo/USCS: São Caetano do Sul, 2003. Entrevista de história de vida concedida a Priscila F. Perazzo e Daniela Macedo da Silva.

MACIEL NETO, Augusto. Memórias do ABC. HiperMemo/USCS: São Caetano do Sul, 2003. Entrevista de história de vida concedida a Vilma Lemos e Vanessa Guimarães de Macedo.

MACIEL NETO, Augusto. Memórias do ABC. HiperMemo/USCS: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista temática concedida Paula Venâncio.

PETRIN, Antônio Aracílio. Memórias do ABC. HiperMemo/USCS: São Caetano do Sul, 2003. Entrevista de história de vida concedida a Vilma Lemos e Daniela Macedo da Silva.

URBINATTI, José Alberto. Memórias do ABC. HiperMemo/USCS: São Caetano do Sul, 2011. Entrevista de história de vida concedida Paula Venâncio.

URBINATTI, José Alberto. Memórias do ABC. HiperMemo/USCS: São Caetano do Sul, 2010. Entrevista temática concedida Paula Venâncio.

VEZZÁ, Lucia. Memórias do ABC. HiperMemo/USCS: São Caetano do Sul, 2003. Entrevista de história de vida concedida a Vilma Lemos e Daniela Macedo da Silva.

VEZZÁ, Noretta. Memórias do ABC. HiperMemo/USCS: São Caetano do Sul, 2003. Entrevista de história de vida concedida a Priscila F. Perazzo e Daniela Macedo da Silva.