

HISTÓRIA, COMUNICAÇÃO, TEATRO E MEMÓRIAS: O ARQUIVO

MIROEL SILVEIRA DA ECA/USP

LIS DE FREITAS COUTINHO¹

INTRODUÇÃO

Uma lembrança é um diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, ela seria uma imagem fugidia. (CHAUI, 1994: 21)

O período de 1964 a 1985 tem estado na agenda de país (MARTÍN-BARBERO, 2009) do Brasil nos últimos anos, como atesta a quantidade de pesquisas e livros produzidos por comunicadores, historiadores e sociólogos². Essas pesquisas foram possíveis devido à abertura de parte dos arquivos e documentos do período ditatorial, suas sistematizações e à necessidade de resgatar as memórias dos que vivenciaram esse episódio brasileiro, como forma de trazer à tona questões importantes como a liberdade de expressão, a coerção e censura durante regimes autoritários, etc. Assim, o que se observa é o crescimento daquilo que Martín-Barbero denomina *boom* da memória, “desde o crescimento e expansão dos museus nas duas últimas décadas à restauração dos velhos centros urbanos, ao sucesso da novela histórica e relatos biográficos, à moda retro em arquitetura e vestidos, ao entusiasmo pelas comemorações e ao auge dos antiquários.” (MARTÍN-BARBERO, 2006: 71)

O Arquivo Miroel Silveira (AMS) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) é um desses Arquivos. Trata-se de um grande acervo documental constituído de processos de censura prévia ao teatro paulista, de 1930 a 1970. São documentos originais, oriundos do Serviço de Censura da Divisão de Diversões Públicas (DDP) da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo que estão, hoje, sob guarda da Biblioteca da ECA/USP. O nome que recebeu essa documentação se deve ao fato de ter sido Miroel Silveira³ o responsável pelo seu resgate

¹ Mestranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da ECA-USP e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), e-mail: lis_guess@yahoo.com.

² Conferir entre outros a série de livros de GASPARI, 2003; o trabalho do historiador FICO, 2004; e a obra do sociólogo RIDENTI, 2000.

³ Sobre a trajetória de Miroel Silveira, ver: COSTA, 2006.

quando a censura prévia exercida pelo Estado seria extinta pela Constituição de 1988. Em torno dessa documentação reuniram-se pesquisadores coordenados pela Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa, que deu origem ao Grupo de Pesquisa Arquivo Miroel Silveira (GPAMS) e ao Núcleo de Pesquisa Comunicação e Censura (NPCC) da ECA/USP, onde se insere esta pesquisa.

No Brasil, 1968 é o ano da Passeata dos Cem Mil no Rio de Janeiro, em que participaram artistas, padres, deputados e estudantes, em geral. Teve como ponto de partida a Cinelândia e terminou em frente ao prédio da Câmara dos Deputados, foi considerada a maior vitória da oposição desde as eleições de 1965, e teve como slogan a derrubada da ditadura militar. É importante lembrar que no teatro, é neste período que duas bombas foram colocadas em apresentações, além da ocorrência de ataques por grupos de extrema direita, como o do Comando de Caça aos Comunistas à peça *Roda Viva* de Chico Buarque de Hollanda.⁴

Em 13 de dezembro de 1968 foi promulgado o Ato Institucional nº 5, no qual pela primeira vez desde 1937 e pela quinta vez na história do Brasil o Congresso foi fechado por tempo indeterminado. Dentre as restrições que trazia, o AI-5 restabelecia as demissões sumárias, cassações de mandatos, suspensão de direitos políticos e suspendia as franquias constitucionais de liberdade de expressão e de reunião.⁵ Sendo assim, para alguns pesquisadores como Maria Aparecida de Aquino, “o marco de uma censura política lentamente institucionalizada é estabelecido a partir de 13 de dezembro de 1968, data da edição do AI-5.” (AQUINO 1999: 206, 207) Como se vê, é um período de extrema importância para se entender os regimes autoritários no Brasil, bem como a

⁴ “Na noite de 17 de julho, quando o espetáculo acabou, os camarins foram invadidos. Dezenas de galaláus entraram batendo, com pedaços de pau e socos-ingleses. Organizaram um corredor polonês e obrigaram os atores a ir para a rua como estivessem. A atriz Marília Pêra e seu colega Rodrigo Santiago foram nus. Continuaram apanhando em frente ao prédio do teatro, diante de uma platéia atônita e de duas garnições da radiopatrulha, imóveis.” (GASPARI, 2002: 299)

⁵ “Art. 5º - A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente em:

(...)

III – proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;

IV – aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:

- a) Liberdade vigiada;
- b) Proibição de freqüentar determinados lugares;

Domicílio determinado.” (BRASIL. *Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968*. Apud: FICO, 2004: 384.)

cultura produzida e coibida. A escolha deste recorte temporal se deu por conseguir abarcar, justamente, o ápice da relação entre teatro e poder, mais especificamente a censura, isto é, trata-se do período da federalização do sistema censório, bem como é quando o AI-5 é promulgado atacando grande parte da classe teatral, que teve que resistir recorrendo inclusive ao exílio.

A escolha do teatro deu-se devido não apenas à sua importância durante o período, como também pelo fato de ter ocupado o terceiro lugar na escala de prioridades da censura, isto é, perdia apenas para os livros e os jornais e revistas (ALBIN, 2002: 2). E o caso de *O Rei da Vela*, encenado pelo Oficina, vem justamente ao encontro destas questões, visto que se trata de um texto de 1933, escrito por Oswald de Andrade, e só encenado em 1967. Assim, este trabalho tem por objetivo analisar os desdobramentos históricos da montagem de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina, cujo processo de censura integra o AMS, buscando entender o conflito entre teatro e repressão. A partir do processo de censura buscou-se analisar o imaginário envolvido no processo de construção da memória do AI-5 como um marco na história da censura no Brasil.

NOVAS FONTES: OS PROCESSOS DE CENSURA DO ARQUIVO MIROEL SILVEIRA

A questão da censura no Brasil foi muitas vezes estudada referindo-se à imprensa, e menos ao teatro. É o caso dos trabalhos de Beatriz KushniR (KUSHNIR, 2004) e Anne-Marie Smith (SMITH, 2000) que muito contribuíram na discussão sobre como a censura era aplicada, seus mecanismos e legislação. Contudo, as autoras ao argumentarem sobre a legalidade ou não da censura prévia, parecem diminuir o fato de que este tipo de censura já existia e era legalizada para o teatro antes mesmo do Golpe de 1964 (COSTA, 2006). A relação entre teatro e censura no Brasil data de 1845, ano em que o decreto nº 425 foi promulgado, estabelecendo a censura prévia no teatro.

Com o advento da República, o teatro deixou de ser apenas entretenimento das elites e se tornou uma diversão de classe média. Além disso, a censura foi institucionalizada em 1891 e tornou-se caso de polícia, isto é, a fiscalização dos espetáculos das diversões públicas e o exercício da censura estariam subordinados a ela.

Com o decreto nº 16.590, de 1924, se regularizou a censura e a fiscalização das diversões públicas. Além disso, estabeleceu-se a necessidade de uma licença emitida pelo chefe de polícia com base nas informações de empresário ou diretor do espetáculo.

Já no período do governo de Getúlio Vargas, a censura foi organizada de maneira uniforme e federativa através do Decreto nº 21.240 de 4 de abril de 1932. A censura desse período tinha preocupação educativa e por isso controlava e coibia tudo que fosse considerado moral ou politicamente reprovável. Por isso, a função censória não era atribuída a um único órgão: a censura “cultural”, por exemplo, era de responsabilidade do Ministério da Justiça e Negócios Interiores (MJNI), e a repressão de caráter civil pertencia à Polícia Civil do Distrito Federal.

Em 1934, com o novo regulamento da Polícia Civil do Distrito Federal, foi criada a Censura Federal, subordinada à Diretoria Geral de Publicidade, Comunicações e Transporte. Em 1939, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que tinha funções de propaganda, informação, documentação, controle, fiscalização e censura prévia. Em cada estado da União, o DIP contava com um órgão estadual, o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP). Já São Paulo contava com uma sucursal do DIP, diretamente subordinada à Interventoria Federal. É justamente esse DEIP de São Paulo que compõe o Arquivo Miroel Silveira, que esteve em funcionamento até o final da década de 1960, contendo portanto, o processo censório estadual de *O Rei da Vela*.

Em 1945, o DIP foi extinto e criou-se o Departamento Nacional de Informações (DNI), subordinado ao MJNI que tinha, dentre outras funções, algumas que antes eram atribuídas ao DIP: censura ao teatro, cinema, atividades recreativas e esportivas, radiodifusão, literatura social e imprensa. Ou seja, embora houvesse o objetivo de acabar com os desmandos do Estado Novo, a censura ao teatro e às diversões públicas permanece, mesmo no chamado período de reabertura.

Durante a ditadura militar iniciada em 1964, embora os nomes dos órgãos censórios tenham mudado, a estrutura permaneceu basicamente a mesma. O Arquivo Miroel Silveira (AMS) é justamente a chamada Divisão de Diversões Públicas de São Paulo, órgão estadual que, dentre outras atribuições, realizava a censura prévia ao teatro de São Paulo. O processo de censura de *O Rei da Vela* apresentado pelo Teatro Oficina integra esse acervo sob o número de chamada DDP 6078.

Como pedia a burocracia, o processo presente no AMS contém: capa do processo com o número de chamada, um requerimento de registro de certificado de censura, de 05 de dezembro de 1967; um xerox autenticado de carta de liberação da peça, feita por Geraldino Russomano, de 20 de setembro de 1967; um texto datilografado, extraído da edição do jornal "O Estado de São Paulo", uma peça datilografada.

Era de praxe que o produtor ou diretor enviasse uma carta à DDP requerendo que a peça fosse avaliada pela censura, pois só assim seria expedido o certificado de censura, que permitia a apresentação da peça no estado. Sobre a burocracia necessária

SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA SEGURANÇA PÚBLICA
SETOR DE ÓRGÃOS AUXILIARES POLICIAIS
DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS
SÃO PAULO

CERTIFICADO N.º 1.656

CERTIFICO que a peça intitulada A PONTE

com um ato e quadros, do gênero de Drama

original de Genaro de Queiroz Telles

tradução de

adaptação de

foi censurada a requerimento de Oficina registrada

no livro G. à fls. 171, sob n.º 1.656, em

23 de outubro de 1958, foi julgada apta para ser representada

em público, no território do Estado de São Paulo.

RESTRICÇÕES: IMPROBIO PARA MENORES DE DEZ ANOS (18) ANOS

São Paulo, 23 de outubro de 1958.

Paulo A. Monte Alegre Censor Responsável

Marcelo de F. Almeida Escrivente

VISTO: *Paulo A. Monte Alegre* Delegado de Polícia responsável pelo expediente da Divisão

CONFERE: *Luiz Costa de Azevedo* Chefe de Seção (Luiz Costa de Azevedo)

para uma peça passar pela censura, Coelho Neto, censor da DDP paulista, assim resume o processo:

A atuação da censura não se restringia aos espetáculos teatrais, estendia também aos cinemas, aos circos, espetáculos de revista e shows em geral. Profissionais e amadores. Os promotores dessas atividades requeriam licença para que seus espetáculos pudessem ser representados. Os requerimentos deveriam ser acompanhados de duas vidas das peças, ou da descrição dos espetáculos circenses, musicais, etc. Este documento era distribuído a um censor para análise e uma das vias era devolvida ao requerente com os cortes e as observações do que seria proibido. Então, marcava-se o ensaio geral, que era assistido pelo censor. Este observava a obediência aos eventuais cortes, a decência dos figurinos, dos gestos e até dos cenários. Estando tudo de acordo com a moral, os costumes e os preceitos políticos vigentes, o censor autorizava a estréia. (COSTA, 2008: 121)

No caso de *O Rei da Vela* o requerimento fugia do comum, pois ao invés de solicitar que a peça passasse pela censura, requeria que a peça fosse registrada junto à DDP de São Paulo, ao que juntava no processo, uma cópia da peça e o memorando da Censura Federal. Ou seja, a peça havia passado primeiramente pela Censura Federal. Este requerimento, datado de 5 de dezembro de 1967, era apresentado como da Sociedade Cultural Teatro Oficina. Embora haja a indicação de que o memorando da Censura Federal tenha sido arrolado, este não se encontra no processo estadual.

Era comum nos processos censórios que após o requerimento viesse um certificado da censura como este ao lado, da peça *A Ponte*, montada pelo grupo Oficina.

Após esse certificado, o processo trazia uma autorização da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais SBAT, que dava direito de representação ao grupo teatral que estava montando a peça.

Embora tais procedimentos fossem padrão, o processo da peça de Oswald de Andrade não apresenta nenhum desses documentos, ao que temos como hipótese que talvez estejam arrolados ao processo de Censura Federal, presente no Arquivo Nacional de Brasília.

Embora não tenhamos o certificado de censura no processo de *O Rei da Vela* presente no AMS, podemos saber quais as restrições impostas à peça através da xerox de uma carta assinada por Geraldino Russomano, censor da DDP paulista. Esta carta era endereçada à chefia da DDP de São Paulo, e trazia os seguintes dizeres:

A peça “O REI DA VELA” foi submetida a ensaio oficial perante a Comissão de Censores, srs., Coelho Netto, Mário Francisco Russomanno, Antonio Fernandes Sylos e Geraldino Russomanno, que chegou à conclusão de que a mesma pode ser encenada mas com restrições de certos gestos físicos e de alguns “símbolos”.

Assim é que os gestos dos atores em segurar e levantar o pênis por cima da calça, a imitação de sorvete caracterizando um “pênis” e o “canhão” que aparece repentinamente no meio das pernas de um boneco estrategicamente colocado no procênio, foram cortados pela Comissão de Censura, sendo que os responsáveis têm de obedecer rigorosamente a referida determinação, sob pena de séria punibilidade por parte desta Censura.

LIBERADA COM PROIBIÇÃO PARA MENORES ATÉ DEZOITO ANOS DE IDADE.

São Paulo, 20 de setembro de 1967.

Geraldino Russomano p/ Comissão.

Ou seja, o texto de Oswald de Andrade não sofreu nenhum corte, porém o texto de direção de José Celso Martinez Corrêa sim, sendo liberado para maiores de 18 anos. Essas restrições são, à primeira vista, de cunho moral, ao que José Celso comentou em entrevista a Tite Lemos:

A comunicação negativa da peça, entretanto, já nos trouxe problemas. Tanto que o espetáculo terminou por ser mutilado e exatamente no “texto de direção”. Por pressões do público que ficou atingido pela violência. Pelo canhão do boneco... Imaginem, uma pessoa sair de casa para ir fazer uma reclamação contra um pedaço de madeira e de repente a segurança do país passa a ser, ter ou não ter aquele canhão no boneco? (LEMOS, 1968: 128,129)

Esse tipo de pressão do público era comum e levada em consideração pelos censores. De acordo com Coelho Neto, censor que participou da decisão de *O Rei da*

Vela, a liberação da peça se deu nessas condições: “Foram escalados dois censores para julgá-la. Fiz-me convidado por eles para o ensaio geral. Sentei-me entre os dois, e, como já havia assistido no dia anterior, procurava distraí-los durante os trechos mais críticos. Consegui a liberação.” (COSTA: 2008, 130)

Atrás da carta que liberava a peça sem vetos, havia porém, carimbos da censura, que nos dão pistas da sequência do processo: o processo foi encaminhado e, em 8 de dezembro de 1967 o censor Liz Monteiro dá ciência, nada se opondo, tendo em vista o certificado da Censura Federal. Ou seja, o processo de censura de *O Rei da Vela* foi iniciado em setembro de 1967, provavelmente em nível federal, de acordo com a carta de Geraldino Russomano de 20 de setembro. Porém, o processo estadual teve seu início em 5 de dezembro de 1967, como atesta o requerimento arrolado. Isso nos leva a crer que a turma de censura designada para censurar a peça tenha sido composta de censores da DDP paulista. Isso só será comprovado ao cruzarmos as informações do processo federal.

Além da carta e do requerimento, o processo presente no AMS traz antes da cópia da peça datilografada, um trecho retirado do jornal *O Estado de S. Paulo*, de abril de 1967:

....." A estreia de "O rei da vela" é aguardada como um dos maiores acontecimentos artísticos e culturais da temporada de 1967. Os estudiosos da literatura de Oswald de Andrade acreditam que o lançamento de "O rei da vela" tenha uma profunda repercussão no teatro brasileiro, onde o texto continua como um monumento isolado da mais legítima vanguarda.

Morto em 1954, Oswald de Andrade se vem beneficiando, nos últimos anos, de um processo de revalorização de sua obra, que se estende a todos os gêneros. Chegou a vez do teatro, de uma novidade absoluta, no panorama da década de trinta, em que foi criado, até hoje parece escrito por um autor novo, dominando os mais recentes processos de comunicação dramática.

Espera-se que Oswald de Andrade, um dos principais responsáveis pelo Movimento Modernista de 1922, seja 45 anos depois uma voz inédita e atuante na cultura brasileira atual."

Extraído de "O Estado de S. Paulo"
abril 1967

Além desses documentos apresentados, havia uma cópia da peça, datilografada, sem nenhuma marcação da censura, com 88 páginas, fiéis ao texto publicado em 1937.

No processo censório estadual da peça presente no AMS pode-se constatar que esta foi liberada em 1967, com impropriedades para 18 anos e cortes no texto de

direção, sendo posteriormente vetada em 5 de julho de 1968 para apresentação em território nacional (BERG, 2002: 144) A peça foi apresentada sob liminar até 1974, quando o diretor do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) escreveu um ofício ao superintendente regional do Departamento de Polícia Federal a fim de que a peça fosse proibida e seus *scripts* recolhidos. Mais uma vez, o Oficina recorreu à Justiça e conseguiu um certificado de liberação, que expirou em dezembro de 1975. Em 1977, a companhia novamente requereu um novo exame censório, pelo qual a peça foi vetada e o texto seguiu do Rio de Janeiro a Brasília, até chegar às mãos do diretor da DCDP que, em 30 de janeiro de 1978, negou sua liberação (BERG, 2002: 144).

Importante frisar que em processos censórios podia acontecer de se arrolar não somente os documentos burocráticos, como também telegramas, abaixo-assinados e até recortes de jornal que ajudaram a compor a decisão da censura.

Porém, o caso de *O Rei da Vela* se parece mais com o que Coelho Neto narrou: “Vários militares passaram a “colaborar” com a censura. Militares mais graduados e suas esposas (essas especialmente), quase todas as semanas telefonavam reclamando sobre alguma “irregularidade” ou “imoralidade”.” (COSTA, 2008: 132)

Isso nos leva a levantar como hipótese que houve pressão da sociedade, ou até mesmo de pessoas ligadas ao governo militar para que a peça de Oswald, em montagem pelo Oficina, fosse completamente vetada em 1968. Por que então a peça passou pelas censuras em nível estadual e federal, aparentemente sem grandes cortes no texto e, em 1968 foi completamente vetada? A razão talvez seja não apenas a pressão externa, mas também a completa federalização da censura. Por fim levantamos a hipótese de que o contexto político brasileiro e mundial levou à censura de uma peça que atacava e ridicularizava os setores liberais da sociedade. Para entendermos como se deu esse processo buscamos a discussão da memória como nova abordagem para tratar esse tipo de fonte.

MEMÓRIAS: RE-FAZER

A questão da memória na história é um assunto polêmico e sem um ponto final. Existe uma relação de conflito, oposição, identificação, divisão, aproximação, que nunca foi resolvida. Pesquisadores têm se debruçado sobre esse assunto (SEIXAS,

2004: 37-58) e o tratamento da memória como conhecimento vem desde a tradição platônica e tem longa tradição na Idade Média, através da concepção agostiniana de memória. Isso se modifica na década de 1980, quando a historiografia aborda a relação memória-história mais do ponto de vista de oposição do que complementaridade. É neste ponto que encontramos Pierre Nora, defensor dessa oposição, que acusa como causa da memória deixar de existir a aceleração da história (NORA: 1993: 7-28). O autor argumenta que história e memória são opostos, tendo em vista que a memória “é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações.” (NORA: 1993: 9)

Nesse sentido, a história está longe de ser seu sinônimo, porque ela “é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado.” (NORA: 1993: 9)

Nora chega mesmo a afirmar que aquilo que se chama hoje de memória, na verdade trata-se de história, isto é, a obsessão pelo arquivo e o culto aos vestígios são devidos ao desaparecimento da memória, daí a necessidade de sua materialização.

Pierre Nora está, na verdade, estabelecendo um intenso diálogo com Maurice Halbwachs (HALBWACHS, 1990), estudioso da sociologia da memória, que defende uma memória coletiva e uma memória histórica. Halbwachs inicia seu trabalho constatando a existência da memória individual e da memória coletiva, e conclui que a primeira seria um ponto de vista sobre a memória coletiva de determinado grupo, dependendo do lugar que o indivíduo ocupa, suscetível a mudanças conforme as relações que se mantêm com outro meio. Embora exista a memória coletiva e a individual, o indivíduo sofre ainda a influência de certos discursos e informações dos quais ele mesmo não assistiu ou participou, é a chamada memória exterior, ou memória social. A essa memória histórica, teríamos, em contrapartida, uma memória interior, autobiográfica, que se apoiaria na primeira, “pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral”. (HALBWACHS, 1990: 55) É importante frisar que a memória coletiva é diferente da história, ao menos em dois aspectos. No primeiro, a memória coletiva

é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente, aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição ela não ultrapassa os limites deste grupo. Quando um período deixa de interessar ao período seguinte, não é um mesmo grupo que esquece uma parte de seu passado: há na realidade dois grupos que se sucedem. (HALBWACHS, 1990: 81,82)

Diferentemente opera a história, segundo Halbwachs, que divide a seqüência dos séculos em períodos, onde os atores modificam-se a cada divisão, assim como os interesses envolvidos, tradições, perspectivas. A segunda distinção entre memórias coletivas e história é justamente o fato das primeiras serem muitas, e a história ser apenas uma.

Como se vê, Nora e Halbwachs se aproximam ao oporem memória e história, porém, enquanto o primeiro alega a inexistência da memória, o segundo a descreve como algo que ocorre inerente à própria vontade.

Uma autora que também trata da questão da memória é Ecléa Bosi (BOSI, 1994) que aborda a posição do velho neste exercício de lembrar. Bosi utiliza para sua discussão teórica Halbwachs e afirma que para o autor há uma diferença primordial entre o sentido da evocação do velho em relação ao adulto: para este, devido às suas tarefas cotidianas, o evocar é a hora do repouso, do relaxamento da alma, do sonho. “Para o adulto ativo, vida prática é vida prática, e memória é fuga, arte, lazer, contemplação.” (BOSI, 1994: 60)

Para a pessoa idosa, o evocar é se ocupar conscientemente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida. Ou seja, para *Halbwachs a atividade mnêmica é a função social* exercida aqui e agora pelo sujeito que lembra. Isso porque para este autor “o depoimento não tem sentido senão em relação a um grupo do qual faz parte, pois supõe um acontecimento real antes vivido em comum e, por isso, depende do quadro de referência no qual evoluem presentemente o grupo e o indivíduo que o atestam.” (HALBWACHS, 1990: 13)

Daí a função/obrigação social do velho seja a de lembrar, já que não é mais um membro ativo da sociedade. Apesar disso, é preciso alertar que nem toda sociedade espera ou exige da pessoa idosa essa função. Porém, pode-se observar como hipótese que o homem ativo se ocupa menos em lembrar, e o idoso é mais dado à refacção do seu

passado. Neste processo de refacção, Halbwachs alerta para o processo de desfiguração que o passado sofre, devido às idéias e ideais presentes do velho.

Seixas, em sua análise, cita ainda uma nova corrente historiográfica anglo-saxônica que segue a linha de apropriação da memória pela história, na qual, de acordo com ele, a temática da memória é tão aproximada da noção de história, que se efetua uma relação simbiótica entre as duas. Isso porque a memória é tratada como uma reconstrução que responde a demandas e interesses políticos precisos; uma memória que é criação do passado. O problema dessa análise é que, no fundo, ela atribui à memória características e sistemas de análise fundamentalmente históricos.⁶

Outra importante contribuição no debate sobre história e memória é a de Jacques Le Goff (LE GOFF, 1996), que retoma a idéia já posta em Halbwachs e Nora de que memória não é história, mas difere deles na medida em que, além de estabelecer uma outra concepção de história⁷, afirma a existência da memória enquanto objeto de estudo da história: “tal como o passado não é a história mas o seu objeto, também a memória não é história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica.” (LE GOFF, 1996: 23)

Ou seja, a memória está a serviço da história, é seu objeto de estudo, não se confundindo com ela. Para Le Goff a memória coletiva faz parte dos jogos de poder, isto é, aquele que detém e manipula a memória e o esquecimento possui o poder na luta das forças sociais. Nesses jogos de poder, quem possui o domínio da memória possui o domínio da “verdade”.⁸

Dessa forma, na produção desses “regimes de verdade” é que ocorre o embate entre a memória nacional (memória coletiva), e as memórias familiares, de associações, de redes de sociabilidade afetiva e/ou política (POLLAK, 1989: 8). É o embate entre a

⁶ “Difícil então, perceber quaisquer distinções entre memória e história (ainda que não sejam dicotômicas...), porque memória passa a identificar-se com história.” (SEIXAS, 2004: 42)

⁷ Vale lembrar que para Halbwachs a história “assemelha-se a um cemitério onde o espaço é medido e onde é preciso, a cada instante, achar lugar para novas sepulturas”. (Halbwachs, 1990: 55) Já Le Goff retoma o conceito de história de Marc Bloch, isto é, a história como “a ciência dos homens no tempo”, e não como ciência do passado. (LE GOFF, 1996: 23).

⁸ “Por “verdade”, entender um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados. A “verdade” está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apóiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem. “Regime” da verdade.” (FOUCAULT, 1979.)

memória subterrânea e a memória oficial, nacional, daqueles que detêm o poder e, portanto, a “verdade”.

CONCLUSÃO

Ao tratarmos de novas fontes oriundas de períodos de repressão política, como é o caso dos processos de censura prévia ao teatro, é preciso levar em consideração o embate de jogos de poder que envolvem tais fontes. Em relação aos processos que compõem o Arquivo Miroel Silveira, verificamos a memória oficial, daqueles que detinham o poder durante o período ditatorial brasileiro.

Nesse sentido, a abordagem de Ecléa Bosi em *Memória e Sociedade* apresenta uma via para os estudos e pesquisas sobre fontes do período. Tal abordagem parte do cruzamento de diversos tipos de fontes: entrevistas não-diretivas (fonte oral), jornais, escritos, fotografias e documentação em geral da época a que se reportaram os entrevistados. Dessa forma, o pesquisador poderá ampliar seu campo de estudo, cruzando fontes de memórias oficiais, memórias subterrâneas, memória coletivas etc.

Podemos concluir que, com a abertura de arquivos e documentações de períodos de repressão política, se faz necessário que o pesquisador esteja atento à especificidade dessas novas fontes que exigem novas abordagens. Uma possível saída para o tratamento dessas fontes talvez seja o do estudo das memórias. Cabe ao pesquisador dar voz ou silenciar tais memórias.

BIBLIOGRAFIA

ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: De como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002, p. 2.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa e Estado Autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento*. Bauru: Edusc, 1999, pp. 206, 207.

BERG, Creuza de Oliveira. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: Edufscar, 2002.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHAUÍ, Marilena de Souza. “Os trabalhos da memória” in: Bosi, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil: Arquivo Miroel Silveira*. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

FICO, Carlos. *Além do golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 1979.

GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LEMONS, Tite entrevista José Celso Martinez Corrêa, “A Guinada de José Celso” in: *Revista Civilização Brasileira: Caderno Especial nº 2 – Teatro e Realidade Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, julho de 1968.

MARTÍN-BARBERO, Jesús em entrevista a Lopes, Maria Immacolata Vassalo de. “Uma aventura epistemológica” in: *Matrizes*, ano 2, nº 2, 1º semestre 2009.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, *Projeto História*. São Paulo, nº 10, dezembro/93, pp.7-28.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SEIXAS, Jacy Alves de. “Percurso de memórias em terras de história: problemáticas atuais”. BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2004, pp. 37-58.

SMITH, Anne-Marie. *Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.