JOSÉ ISMAR PETROLA JORGE FILHO

Jornalistas e dramaturgos:

influência da prática jornalística na dramaturgia no Brasil em meados do século XX, a partir dos prontuários de censura do Arquivo Miroel Silveira

São Paulo

2013

JOSÉ ISMAR PETROLA JORGE FILHO

Jornalistas e dramaturgos:

influência da prática jornalística na dramaturgia no Brasil em meados do século XX, a partir dos prontuários de censura do Arquivo Miroel Silveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Área de concentração: Interfaces Sociais da Comunicação

Linha de pesquisa: Comunicação, Cultura e Cidadania

Orientadora: Profª. Drª. Maria Cristina Castilho Costa

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catalogação na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Jorge Filho, José Ismar Petrola
Jornalistas e dramaturgos : influência da prática jornalística na dramaturgia no Brasil em meados do século XX, a partir dos prontuários de censura do Arquivo Miroel Silveira / José Ismar Petrola Jorge Filho – São Paulo : J. I. P. Jorge Filho, 2013.
214 p. : il.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Maria Cristina Castilho Costa

1. Jornalismo 2. Dramaturgia 3. Censura 4. Teatro Brasileiro I. Costa, Maria Cristina Castilho II. Título

CDD 21.ed. – 869.92

Nome: JORGE FILHO, José Ismar Petrola

Título: Jornalistas e dramaturgos: influência da prática jornalística na dramaturgia no Brasil em meados do século XX, a partir dos prontuários de censura do Arquivo Miroel Silveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Aprovado em: ___/___/_____

Banca examinadora

Prof.(a) Dr.(a)_____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof.(a) Dr.(a)_____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof.(a) Dr.(a)_____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

AGRADECIMENTOS

À Profª. Drª. Maria Cristina Castilho Costa, minha orientadora, pelo apoio na realização deste trabalho e incentivo para prosseguir na pesquisa.

Às professoras que fizeram parte da minha banca de qualificação, Profª. Drª. Mayra Rodrigues Gomes, da ECA/USP, e Profª. Drª. Bárbara Heller, da Unip/SP, pelos questionamentos e sugestões apresentados na banca, que foram muito frutíferos para as etapas finais desta pesquisa.

Aos professores das disciplinas cursadas, nas quais tive a oportunidade de conhecer diversos ramos da pesquisa em comunicação e assim embasar melhor minha pesquisa: Profª. Drª. Roseli Aparecida Fígaro Paulino, Profª. Drª. Irene de Araújo Machado e, em especial, ao Prof. Dr. Eugenio Bucci, cujas aulas me permitiram uma compreensão profunda dos conceitos que envolvem o jornalismo.

Aos funcionários do Banco de Dados da *Folha de S.Paulo*, do Arquivo Público do Estado de São Paulo, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, cujo apoio foi essencial para que eu pudesse conhecer o legado que os dramaturgos-jornalistas deixaram para a imprensa brasileira.

Aos colegas de Arquivo Miroel Silveira e Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura, por terem me apoiado desde o início deste projeto. À Jaqueline Pithan dos Santos, pelo auxílio em diversas fases da realização deste mestrado; ao Prof. Dr. Antônio Reis, por me apoiar na elaboração de uma metodologia de pesquisa; ao Prof. Dr. Walter de Sousa Júnior, pela ajuda na elaboração do projeto; ao Prof. Dr. Ferdinando Martins, pelas preciosas indicações de bibliografia sobre teatro; e aos amigos Caio Túlio Padula Lamas, Denise Ramos Gonçalves, Nara Lya Cabral, Ana Maria de Sousa, por toda a colaboração, troca de ideias e palavras de incentivo.

À professora Renata Pallottini, pela sugestão de estudar a obra de Jorge Andrade.

Aos grandes amigos que conheci na USP e na redação da *Folha de S.Paulo*, pelo incentivo para prosseguir nesta aventura intelectual que é uma pesquisa de mestrado.

À minha família que acompanhou essa trajetória com valiosas palavras de apoio. Com especial carinho, ao meu pai, José Ismar Petrola Jorge, pelo exemplo e pelo incentivo para prosseguir nessa jornada, e à memória de minha mãe, Rosmari Daenekas Petrola Jorge, que sempre apostou em meu futuro acadêmico.

RESUMO

JORGE FILHO, José Ismar Petrola. **Jornalistas e dramaturgos: influência da prática jornalística na dramaturgia no Brasil em meados do século XX, a partir dos prontuários de censura do Arquivo Miroel Silveira**. 2013. 214 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

A presente monografia analisa influências do jornalismo na produção de dramaturgos que também trabalharam como jornalistas, no Brasil, em meados do século XX. A partir de pesquisas no Arquivo Miroel Silveira, formado por documentos da censura prévia ao teatro no Estado de São Paulo de 1930 a 1970, e em acervos de jornais como o Banco de Dados da *Folha de S.Paulo* e a Hemeroteca do Arquivo Público do Estado de São Paulo, foi identificado que alguns desses dramaturgos escreveram peças inspiradas em acontecimentos relatados pela imprensa, num procedimento que aproxima as duas formas de narrativa. Com base num referencial teórico unindo categorias do jornalismo e das artes, estudaremos cinco peças onde se observa essa influência – *O poço*, de Helena Silveira (1950); *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues (1961); *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade (1964); *Barrela*, de Plínio Marcos (1959) e *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes (1965). Analisaremos as influências do jornalismo nestes textos e a forma como a censura teatral lidava com estas aproximações entre dramaturgia e jornalismo.

Palavras-chave: Jornalismo; Dramaturgia; Censura; Teatro Brasileiro.

ABSTRACT

JORGE FILHO, José Ismar Petrola. **Journalists and playwrights: influence of journalistic practice in playwriting in Brazil in mid-twentieth century, based on censorship documents from Archive Miroel Silveira.** 2013. 214 f. Dissertation (Msc) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo.

This monograph analyzes influences of journalism in the production of playwrights who also worked as journalists in Brazil in the mid-twentieth century. From research in the Archive Miroel Silveira, formed by theater censorship documents in the State of São Paulo from 1930 to 1970, and in archives of newspapers such as *Folha de S.Paulo* and *O Estado de S. Paulo*, it was identified that some of these playwrights wrote plays inspired by events previously reported by the press, a procedure which approximates both forms of narrative. Based on a theoretical framework linking categories of journalism and arts, we will study five pieces in which we can observe this procedure – *O poço*, by Helena Silveira (1950), *O beijo no asfalto*, by Nelson Rodrigues (1961); *Vereda da salvação*, by Jorge Andrade (1964), *Barrela*, by Plínio Marcos (1959) and *Liberdade, liberdade*, by Millôr Fernandes (1965). We will analyze the influences of journalism in these texts and how theatrical censorship dealt with these similarities between drama and journalism.

Keywords: Journalism; Playwriting; Censorship; Brazilian Theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Prontuários de censura do Arquivo Miroel Silveira acondicionados em estante..... 64

Figura 2 - Texto publicado na coluna *Helena Silveira Vê TV*..... 71

Figura 3 - Trecho de *O poço* publicado na coluna de Helena Silveira na *Folha da Tarde*..... 73

Figura 4 - Primeira manchete publicada na capa da *Folha da Manhã* sobre o crime do poço..... 77

Figura 5 - Matéria publicada na capa da *Folha da Manhã* em 25 de novembro, com foto de Isaltina dos Amaros dando depoimento aos repórteres das Folhas..... 78

Figura 6 - Artigo de Oswald de Andrade na capa da *Folha da Manhã*..... 78

Figura 7 – Artigo de Oswald de Andrade, com introdução de Hideo Onaga, na capa da *Folha da Manhã*..... 79

Figura 8 - Carta de Dinah Silveira de Queiroz a Helena Silveira publicada na *Folha da Manhã*, desejando sorte na estreia de *O poço*..... 83

Figura 9 - Foto publicada na *Folha da Manhã*, ilustrando matéria sobre o processo judicial sofrido por Helena Silveira..... 84

Figura 10 - Pedido de reconsideração do veto à peça *O poço*, assinado por Sandro Polloni em 18 de fevereiro de 1950..... 88

Figura 11 - Nota breve do diretor teatral Graça Mello, anexada ao pedido de reconsideração da censura de *O Poço*..... 89

Figura 12 - Certificado de censura da peça *O poço*, após a reconsideração..... 90

Figura 13 - Pedido de providências enviado pelo diretor da censura..... 91

Figura 14 - Coluna onde Nelson Rodrigues publicava os contos de *A vida como ela é...* na *Última Hora*..... 95

Figura 15 - Requerimento enviado ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) em 7 de novembro de 1977, pedindo censura da peça *O beijo no asfalto*, que seria exibida no Rio no início do ano seguinte..... 113

Figura 16 - Despacho de 3 de dezembro de 1977 autorizando a exibição de *O beijo no asfalto*, justificando a decisão com base em processo anterior da censura federal, datado de 1974..... 114

Figura 17 - Anúncio da temporada de *Vereda da salvação* no TBC, publicado na *Folha de S.Paulo* em 11 de julho de 1964, no 2º caderno, p. 6..... 121

Figura 18 - Coluna que Jorge Andrade publicou na *Folha de S.Paulo* entre janeiro e março de 1979..... 122

Figura 19 - Capa da *Folha da Noite* de 13 de abril de 1955, dando destaque aos acontecimentos do Catulé..... 130

Figura 20 - Capa da *Folha da Noite* de 15 de abril de 1955..... 131

Figura 21 - Capa da *Folha da Noite* de 18 de abril de 1955..... 131

Figura 22 - Certificado de censura da peça *Vereda da Salvação*, encenada pelo TBC em julho de 1964..... 141

Figura 23 - Coluna de Millôr Fernandes publicada na revista *Veja*, edição de 15 de outubro de 1975..... 146

Figura 24 - Requerimento de censura da peça *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, assinado por Pedro Giaquinto Filho, empresário do grupo Opinião, em 11 de outubro de 1965..... 161

Figura 25 - Parecer do censor Carlos Caldas Graieb, de 25 de outubro de 1965..... 162

Figura 26 - Trecho da peça *Liberdade, liberdade*, com marcações em vermelho, que podem ser da censura. Embora o processo indique que a peça sofreu cortes, não estão explicitados quais são os trechos cortados..... 163

Figura 27 - Coluna de Plínio Marcos no jornal *Guaru News*, edição de 10 a 16 de outubro de 1972..... 171

Figura 28 - Coluna de Plínio Marcos sobre futebol na revista *Veja*..... 172

Figura 29 - Terceiro e último capítulo do folhetim curto de Plínio Marcos na *Folha de S.Paulo*, com ilustrações de Conceição Catu..... 173

Figura 30 - Coluna de Plínio Marcos sobre política no *Movimento*, jornal de oposição ao regime militar..... 174

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 11

1 CARACTERÍSTICAS DO TEXTO FICCIONAL..... 20
1.1 A FICCIONALIDADE..... 20
1.2 A PERSONAGEM DA FICÇÃO..... 22
1.3 O ENREDO DA NARRATIVA FICCIONAL..... 28
1.4 ESPECIFICIDADES DA FICÇÃO TEATRAL..... 29

2 AS HISTÓRICAS RELAÇÕES ENTRE JORNALISMO E FICÇÃO LITERÁRIA..... 34
2.1 CONCEITO DE JORNALISMO..... 34
2.2 O JORNALISMO E O IDEAL DA VERDADE NA ESFERA PÚBLICA..... 36
2.3 MUDANÇA ESTRUTURAL NO JORNALISMO: A SEPARAÇÃO ENTRE OS GÊNEROS OPINATIVOS E INFORMATIVOS NO JORNALISMO INDUSTRIAL..... 40
2.4 O FOLHETIM E A CRÔNICA. TRÂNSITOS ENTRE JORNALISMO, LITERATURA E DRAMATURGIA NO BRASIL DO SÉCULO XIX..... 43
2.5 A TRANSIÇÃO PARA O SÉCULO XX: A VALORIZAÇÃO DA REPORTAGEM E O JORNALISMO POLICIAL..... 46
2.6 A MODERNIZAÇÃO DA IMPRENSA BRASILEIRA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX. SEPARAÇÃO ENTRE GÊNEROS JORNALÍSTICOS INFORMATIVOS E OPINATIVOS..... 50
2.7 CARACTERÍSTICAS DA CRÔNICA: GÊNERO HÍBRIDO..... 56

3 JORNALISTAS-DRAMATURGOS NO ARQUIVO MIROEL SILVEIRA..... 59
3.1 METODOLOGIA DE PESQUISA EMPÍRICA..... 65

4 *O POÇO*, DE HELENA SILVEIRA..... 69
4.1 ATUAÇÃO NO JORNALISMO..... 69
4.2 ATUAÇÃO NA DRAMATURGIA: *O POÇO*..... 72
4.3 INFLUÊNCIA DO JORNALISMO EM *O POÇO*..... 74
4.4 HELENA SILVEIRA E A CENSURA..... 84

5 *O BEIJO NO ASFALTO*, DE NELSON RODRIGUES..... 92
5.1 ATUAÇÃO NO JORNALISMO..... 92
5.2 ATUAÇÃO NA DRAMATURGIA..... 98
5.3 OUTRAS ATIVIDADES PROFISSIONAIS..... 101
5.4 *O BEIJO NO ASFALTO*..... 102
5.5 INFLUÊNCIA DO JORNALISMO EM *O BEIJO NO ASFALTO*..... 104
5.6 NELSON RODRIGUES E A CENSURA..... 110

6 *VEREDA DA SALVAÇÃO*, DE JORGE ANDRADE..... 115
6.1 ATUAÇÃO NA DRAMATURGIA..... 115
6.2 ATUAÇÃO NO JORNALISMO..... 118
6.3 *VEREDA DA SALVAÇÃO*..... 123
6.4 INFLUÊNCIAS DO JORNALISMO EM *VEREDA DA SALVAÇÃO*..... 125
6.5 JORGE ANDRADE E A CENSURA..... 139

7 *LIBERDADE, LIBERDADE*, DE MILLÔR FERNANDES..... 142
7.1 ATUAÇÃO NO JORNALISMO..... 142
7.2 ATUAÇÃO NA DRAMATURGIA..... 146
7.3 OUTRAS ATIVIDADES PROFISSIONAIS..... 150
7.4 *LIBERDADE, LIBERDADE*..... 152
7.5 INFLUÊNCIA DO JORNALISMO EM *LIBERDADE, LIBERDADE*..... 155
7.6 MILLÔR FERNANDES E A CENSURA..... 157

8 *BARRELA*, DE PLÍNIO MARCOS..... 164
8.1 ATUAÇÃO NA DRAMATURGIA..... 164
8.2 ATUAÇÃO NO JORNALISMO..... 166
8.3 OUTRAS ATIVIDADES PROFISSIONAIS..... 175
8.4 *BARRELA*..... 176
8.5 INFLUÊNCIA DO JORNALISMO EM *BARRELA*..... 178
8.6 PLÍNIO MARCOS E A CENSURA..... 181

CONCLUSÃO..... 185

REFERÊNCIAS..... 199

ANEXO..... 211

INTRODUÇÃO

O Arquivo Miroel Silveira (AMS), composto por 6.137 processos de censura prévia ao teatro[1] do período entre 1930 e 1970, originários do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, constitui um rico acervo da história do teatro paulista. Enquanto arquivo, é resultado de um processo de organização e dominação – o procedimento burocrático da instituição censória, que obrigava todas as companhias teatrais a apresentarem os textos de suas peças antes da estreia, para serem liberados, modificados ou vetados pelos censores. E, ao mesmo tempo, uma fonte de memória sobre o teatro paulista, reunindo e organizando dados sobre uma produção teatral extensa, não só de grandes companhias, mas também de amadores, imigrantes, operários, estudantes, circos, companhias de revista, entre outros.

Embora tenha havido pequenas alterações nos trâmites do processo e na organização burocrática da censura, o procedimento, em linhas gerais, era o seguinte: um representante da companhia teatral (geralmente o empresário) enviava um requerimento de censura, tendo em anexo duas cópias do texto dramatúrgico a ser analisado pelos censores, bem como um comprovante do pagamento de direitos autorais. No requerimento deveriam constar dados como nome do autor, nome da companhia e data e local previstos da estreia. Após lerem o texto, os censores davam um certificado, no qual constava se a peça tinha sido vetada, liberada ou parcialmente liberada – no caso de liberação com cortes, estes eram indicados no texto.

Assim, os prontuários de censura da Divisão de Diversões Públicas reúnem dados como nomes de companhias, atores e dramaturgos, locais de estreia de espetáculos e o próprio texto integral das peças, bem como eventuais cortes da censura.

A DDP, criada na década de 1920, exerceu a censura prévia a espetáculos circenses e teatrais até 1968, ano em que a censura se tornou federal. Como a transição da censura estadual para a federal não foi imediata, há alguns prontuários posteriores a 1968. A peça mais antiga do acervo data de 1926 e a mais recente é de 1973.

Esse período de quatro décadas foi um dos de maior expansão das artes cênicas no Brasil, e o Estado acompanhou essa diversificação criando novas formas de cercear a produção artística. Desta forma, o Arquivo Miroel Silveira se revela, ao mesmo tempo, um

[1] O número varia em torno de 6200 processos conforme a metodologia utilizada para contagem.

dispositivo de dominação e memória, que abre "uma brecha no tecido dos dias", se quisermos usar a poética expressão de Arlette Farge[2].

A documentação da censura estadual paulista foi preservada graças à iniciativa de Miroel Silveira, ele próprio jornalista, dramaturgo e professor do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Com o fim da censura prévia aos espetáculos, em 1988, os documentos estavam destinados à destruição. Conta-se que Miroel Silveira, que tinha utilizado esses arquivos como base para sua tese de doutorado *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*[3], ao saber que os documentos seriam queimados, tomou a iniciativa de ir pessoalmente ao Departamento de Diversões Públicas para recolher os prontuários, que guardou em sua sala no Departamento de Artes Cênicas. Com a morte de Miroel Silveira, pouco tempo depois, o material ficou sob custódia da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes.

Porém, os prontuários só se tornaram objeto de pesquisa a partir de 2002, graças ao Projeto Temático *Arquivo Miroel Silveira: a censura em cena, organização e análise dos processos de censura teatral do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Estado de São Paulo*, financiado pela Fapesp e coordenado pela Profª. Drª. Maria Cristina Castilho Costa, com duração de dois anos e meio.

O projeto *A Censura em Cena* foi seguido pelo Projeto Temático *A Cena Paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo, de 1930 a 1970, a partir do Arquivo Miroel Silveira*, também financiado pela Fapesp, com duração de 2005 a 2009. Atualmente, as pesquisas sobre o acervo estão organizadas sob o *Projeto Temático Comunicação e censura: análise teórica e documental de processos censórios a partir do Arquivo Miroel Silveira (AMS) da Biblioteca da ECA-USP*, iniciado em 2009 com patrocínio Fapesp[4].

A partir dos trabalhos realizados para estas pesquisas, que inicialmente eram mais voltadas para a documentação do Arquivo Miroel Silveira e depois foram se alargando para a questão da censura e da liberdade de expressão como um todo, formou-se o Grupo de Pesquisa Arquivo Miroel Silveira, em 2009. No ano seguinte, foi institucionalizado o Núcleo de Pesquisas em Comunicação e Censura (NPCC-USP), coordenado pela Profª. Drª. Maria Cristina Castilho Costa, com seu escopo de pesquisa alargado para questões relacionadas à

[2] COSTA, Maria Cristina Castilho. A censura de O poço: mediação entre a realidade e o simbólico. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v. 34, n. 1, jan./jun.2011, p. 154.
[3] Tese posteriormente publicada em livro. SILVEIRA, Miroel. A contribuição italiana ao teatro brasileiro, 1895-1964. São Paulo: Quíron: MEC, 1985.
[4] O histórico do grupo pode ser consultado no site: <http://obcom.nap.usp.br/historico>

comunicação e à liberdade de expressão, como as formas atuais de persistência da censura e a opinião pública a respeito da censura.

Na pesquisa de Iniciação Científica *A presença portuguesa no Arquivo Miroel Silveira*[5], cujo objetivo era estudar a produção dos autores luso-brasileiros encontrados nos documentos do Arquivo Miroel Silveira, foram localizados textos teatrais de mais de 130 dramaturgos portugueses[6], dos quais 33 trabalharam na imprensa, como João Bastos, André Brun e Luiz d'Aquino, também[7] - destacando-se no teatro de revista, gênero que, como o jornal, é caracterizado pelo comentário de acontecimentos da política e da sociedade[8].

Os dramaturgos luso-brasileiros se revelaram, aliás, muito diversos e híbridos em seu exercício profissional, tendo desenvolvido diferentes atividades além do teatro. Não só a imprensa, mas outros meios de comunicação e linguagens, como o rádio, o cinema e a literatura, também eram atividades exercidas pelos mesmos que escreviam teatro. Encontramos exemplos interessantes como o de Chianca de Garcia, que, nos anos 1920, destacou-se como autor de teatro de revista e principalmente como cineasta em Portugal, sendo um pioneiro do cinema falado no país. Nos anos 30, veio ao Brasil, onde se dedicou às mesmas atividades, utilizando no cinema um *know-how* que já possuía no teatro, e também teve outras experiências na área de comunicações, no rádio e na imprensa escrita[9]. Houve ainda casos como o do dramaturgo, escritor e jornalista Júlio Dantas, que teve suas peças encenadas com frequência no Brasil, influenciando artistas brasileiros, e chegou a colaborar com um jornal brasileiro enviando notícias de Lisboa[10].

A conclusão foi de que muitos dramaturgos também haviam sido jornalistas e trabalhado em outros meios de comunicação, denotando uma aproximação entre os dois campos.

Em pesquisa posterior, cruzando os dados do Arquivo Miroel Silveira com notícias e críticas de teatro publicadas nos jornais *A Platéa* e *O Estado de S. Paulo*[11], foi constatado que,

---

[5] Pesquisa realizada pelo autor com bolsa PIBIC/CNPq, no período de agosto de 2007 a julho de 2009, orientado pela Profª. Drª. Maria Cristina Castilho Costa.

[6] JORGE FILHO, José Ismar Petrola. A presença portuguesa no Arquivo Miroel Silveira. (Relatório Final de Pesquisa em nível de Iniciação Científica). São Paulo: ECA-USP, 2009, p. 117.

[7] COSTA, Cristina. A presença portuguesa no Arquivo Miroel Silveira: um estudo sobre censura, teatro e indústria cultural em Portugal e Brasil, na primeira metade do século XX. (Relatório Final de Pesquisa em nível de Pós-Doutorado). Coimbra: Instituto de Estudos Jornalísticos, Universidade de Coimbra; São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008, p. 180.

[8] Conferir REBELLO, Luiz Francisco. História do teatro de revista em Portugal. Lisboa: D. Quixote, 1985.

[9] JORGE FILHO, José Ismar Petrola, op. cit., p. 47.

[10] JORGE FILHO, José Ismar Petrola, op. cit., p. 60.

[11] JORGE FILHO, José Ismar Petrola. Teatro português nos palcos brasileiros: travessias na arte e na imprensa. (Trabalho de Conclusão de Curso). São Paulo: ECA-USP, 2010. Os jornais foram consultados na Hemeroteca do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

na década de 1930, quando havia mais encenações de textos portugueses, a cobertura de teatro nos jornais quase se resumia a notas sobre os eventos[12]. A partir da década de 1940, o teatro português perde importância no Brasil, enquanto se fortalece o teatro brasileiro e os jornais dão mais peso às críticas teatrais, que passam a ser feitas por autores especializados, acompanhando a formação do teatro brasileiro moderno[13] e as inovações técnicas de uma imprensa que amplia seu público[14] e investe em conteúdos diferenciados[15].

Percebe-se, neste período, a profissionalização da imprensa e do teatro no Brasil, juntamente com um trânsito maior de profissionais entre estas áreas. Aparece na imprensa brasileira uma crítica teatral feita por autores ligados a movimentos artísticos de vanguarda. Também ficam em evidência profissionais que transitam entre os dois campos, escrevendo peças teatrais e trabalhando na imprensa como repórteres, cronistas ou críticos – é o caso de Nelson Rodrigues, Helena Silveira e Plínio Marcos. Este intercâmbio não ocorre somente no trânsito de profissionais entre uma área e outra, mas também nos próprios textos teatrais e jornalísticos destes autores. Sábato Magaldi observa que Nelson Rodrigues utilizava assuntos do noticiário policial como base para sua criação artística[16], e Cristina Costa registra que Helena Silveira tomou o material usado pelos repórteres da *Folha da Manhã* para cobrir um fato real como ponto de partida para criar uma obra de ficção teatral[17].

Intuímos que haveria uma influência entre as duas atividades – jornalismo e dramaturgia – quando praticadas por uma mesma pessoa. Pretendemos, a partir dos documentos do Arquivo Miroel Silveira, estudar peças de teatro de autores que foram jornalistas e dramaturgos a fim de identificar se e como estas influências se revelam nos textos teatrais de cada um.

Partindo do padrão de jornalismo que atualmente vigora na grande imprensa, jornalismo e dramaturgia parecem, à primeira vista, atividades opostas. A linguagem jornalística procura ocultar impressões e juízos de valor. Não se trata propriamente de uma "objetividade", mas de um modo específico de relatar fatos. Um exemplo do imperativo da objetividade jornalística, tal como hoje se configura, pode ser encontrado no atual manual de

---

[12] JORGE FILHO, José Ismar Petrola. Teatro português nos palcos brasileiros: travessias na arte e na imprensa. (Trabalho de Conclusão de Curso). São Paulo: ECA-USP, 2010, p. 56.
[13] GARCIA, Maria Cecília. Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais: Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004, p. 69-70.
[14] SODRÉ, Nelson Werneck. História da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S. A., 1966, p. 447.
[15] GARCIA, Maria Cecília. Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais. Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004, p. 164.
[16] MAGALDI, Sábato. Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações. São Paulo, Perspectiva, 1992.
[17] COSTA, Maria Cristina Castilho. A censura de O poço: mediação entre a realidade e o simbólico. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v. 34, n. 1, jan./jun.2011.

redação da *Folha de S.Paulo*. Mesmo reconhecendo que o repórter age segundo sua subjetividade, o manual recomenda que:

> Para relatar um fato com fidelidade, reproduzir a forma, as circunstâncias e as repercussões, o jornalista precisa encarar o fato com distanciamento e frieza, o que não significa apatia nem desinteresse. Consultar outros jornalistas e pesquisar fatos análogos ocorridos no passado são procedimentos que ampliam a objetividade possível[18].

A linguagem do jornalismo é moldada para dar a impressão de precisão e fidelidade aos fatos que o repórter pode provar – seja porque observou ou porque pode atribuir os dados a uma fonte. É assim que se define o jornalismo desde os seus primórdios – uma atividade de divulgação de informações verídicas para a esfera pública. Não se trata de uma arte da ficção, como o teatro.

O texto jornalístico é diferente do texto ficcional. Rotineiramente, e com boas razões para isto, a imprensa utiliza a fórmula clássica do texto jornalístico, na qual se coloca a informação mais importante no primeiro parágrafo (o famoso *lead*) e depois vão se acrescentando os detalhes.

Não se trata de uma simples diferença de estilo, mas de modos diversos de apreender a realidade. Para fazer uma notícia padrão, é comum que se tenha apenas a pauta, os dados (se possível, números) e as citações das principais fontes da matéria. O repórter muitas vezes consegue produzir a matéria apenas com entrevistas pelo telefone.

Há, porém, vertentes do jornalismo que utilizam recursos literários no texto, como as formas de descrição de ambiente, cena e personagem características do romance ou da dramaturgia. Exemplos disto seriam os trabalhos da geração do *New Journalism* norte-americano dos anos 1950 e 1960 (Truman Capote, Tom Wolfe, Gay Talese) ou, entre os jornalistas brasileiros, profissionais como Joel Silveira, José Hamilton Ribeiro, Marcos Faerman, Jorge Andrade. Porém, o jornalismo literário exige uma apuração bastante diversa da que normalmente basta para o jornalismo padrão[19]. É preciso prestar mais atenção ao ambiente onde ocorrem as ações, sentir as cores, os cheiros, os ruídos. O repórter deve anotar detalhes como roupas e gestos das pessoas que participam do acontecimento. Uma reportagem literária não é algo que se faça em poucas horas, no calor do momento. Em geral, a ela se

[18] FOLHA DE SÃO PAULO. Manual da Redação. 14ª ed. São Paulo: Publifolha, 2010, p. 49.
[19] LIMA, Edvaldo Pereira. Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 4ª ed. Barueri, SP: Manole, 2009.

destina a "pauta fria", aquela que fala de um assunto que não fica datado com rapidez, permitindo um aprofundamento no tema.

No jornalismo padrão, o redator não deve "aparecer" no texto. É levado a tentar apagar indícios de sua subjetividade. Todos os dados que se coloca num texto noticioso devem ser precisos, comprovados com dados ou com citações de fontes. Não pode haver juízo de valor. Qualquer informação duvidosa ou que implique uma tomada de posição clara só pode ser colocada no texto se for atribuída à sua fonte.

Quando se sai do estilo padronizado da reportagem para um estilo literário, onde há mais espaço para o adjetivo e o advérbio de valor, fica mais clara a subjetividade do narrador que escreve. O jornalista só pode contar com algumas pistas fatuais – aquelas que conseguiu perceber durante a apuração. Já o escritor de ficção sabe tudo sobre suas personagens. Pode contar o que elas pensam e sentem.

Não que a forma literária de narrativa seja necessariamente melhor ou mais interessante do que a jornalística. O jornalismo padrão tem sua utilidade para a rotina da imprensa diária, quando é necessário ser rápido e informar com precisão. E também não negamos a possibilidade de formas intermediárias entre os dois. O que queremos destacar é que parece haver uma diferença irredutível entre o jornalismo e a literatura.

Apesar deste aparente antagonismo, as duas atividades sempre estiveram ligadas. No Brasil, as relações entre jornalismo, literatura e teatro são registradas desde que foi legalizada a imprensa com a vinda da Corte em 1808. Nelson Werneck Sodré aponta que, no século XIX, eram as mesmas pessoas - os "homens de letras", em geral formados em Direito, os que se dedicavam à imprensa – e também ao teatro, ao romance, às atividades políticas.

Nesta imprensa do século XIX, ainda não havia separação clara entre gêneros jornalísticos e literários. Foram os jornais brasileiros, notadamente através do folhetim, a seção de variedades que incluía crônicas, ensaios, críticas e romances seriados, que lançaram a carreira de dramaturgos como José de Alencar e Manuel Antônio de Almeida como colaboradores[20]. Machado de Assis foi crítico teatral e cronista.

A imprensa permitia aos escritores se tornarem conhecidos do público e terem uma fonte de renda mais segura do que a literatura. Configurava-se como a instância de debates que forma a esfera pública num Brasil que se torna independente e, depois, república. É neste campo que ainda não separa jornalismo de literatura que se debatem questões do Brasil novecentista, como o antiescravagismo e o republicanismo.

[20] SODRÉ, Nelson Werneck. História da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S. A., 1966, p. 221.

No início do século XX, esse intercâmbio permanece, favorecido pela expansão da imprensa que, tornada mais barata pelas novas tecnologias, busca ampliar seu público leitor oferecendo conteúdos diversos, como as crônicas e os folhetins. A maior rapidez na impressão e nas comunicações permitem que as notícias sejam transmitidas com mais velocidade, o que aumenta a importância da reportagem. Destacam-se cronistas como Alcindo Guanabara e Paulo Barreto (João do Rio), este considerado um dos primeiros repórteres do Brasil, pelas crônicas que escrevia a partir de extensas apurações nas ruas do Rio de Janeiro, bem como as entrevistas com personalidades literárias. Mas ainda não existe uma separação clara entre os gêneros jornalísticos e literários, nem entre os gêneros jornalísticos informativos e os opinativos. Na obra jornalística de João do Rio não há, por exemplo, um limite que separa a reportagem (apuração dos fatos) da crônica (gênero mais subjetivo, que permite juízos de valor), nem da crítica (que emite juízos de valor sobre obras literárias ou teatrais).

A presença da crônica na imprensa brasileira desde meados do século XIX é claramente um resultado desse trânsito que envolve jornalismo, literatura e dramaturgia. Gênero híbrido que transita entre a literatura e o jornalismo sem mudar sua estrutura, a crônica só se consolida como gênero separado de outros, como a reportagem, a partir da década de 1930. Sua popularidade a faz ganhar espaço numa imprensa em expansão[21].

Marialva Barbosa aponta que, na primeira metade do século XX, um dos recursos utilizados pelos jornais para atrair público é usar, na própria reportagem, elementos do folhetim, já consolidado por décadas como gênero com boa aceitação entre os leitores[22]. O exemplo são as seções policiais jornais da década de 20, como *A Manhã*, onde Nelson Rodrigues iniciou sua carreira como jornalista. Notícias de crimes eram descritas com tons literários, explorando assuntos como pactos de morte entre namorados, suicídios, crimes passionais, nunca se limitando ao registro dos fatos, mas buscando o sensacionalismo para prender a atenção do leitor[23].

Esta influência se observa em peças como *O beijo no asfalto*, que conta a história de um homem que, minutos antes de morrer vítima de atropelamento numa praça no centro do Rio, pede um beijo a um pedestre que ali passava. Um repórter inescrupuloso que passava perto fotografa o beijo e cria a partir daí um escândalo midiático, fazendo conchavo com um delegado de polícia a fim de conseguir material para suas reportagens sensacionalistas. O

[21] BROCANELLI, Noelma da Silva. A morte nas crônicas memorialísticas de Helena Silveira. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2008, p. 30.
[22] BARBOSA, Marialva. História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
[23] Para encontrar detalhes sobre essa ficcionalização da notícia, conferir PASTRO, Sandra Maria. Os folhetins de Nelson Rodrigues: um universo de obsessões em fatias parcimoniosas. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2008.

homem, acusado de "pederastia em praça pública", perde o emprego, o casamento e termina por ser morto. Eugenio Bucci observa que esta peça é fruto do jornalismo sensacionalista no qual Nelson Rodrigues se formou na prática como profissional – não uma crítica, mas uma narrativa elaborada a partir dos mesmos estereótipos e expressões de linguagem desse jornalismo[24].

Não por acaso, Nelson Rodrigues também é um dos autores mais estudados om relação a influências entre dramaturgia e jornalismo. Podemos citar, aqui, o trabalho do crítico teatral Sábato Magaldi, segundo o qual Nelson usava a coluna *A vida como ela é* como uma espécie de "tubo de ensaio" para criar narrativas de ficção a partir de acontecimentos jornalísticos reais e ir testando a reação do público leitor[25].

Ruy Castro, na biografia de Nelson Rodrigues, *O anjo pornográfico*, também aponta para uma influência da produção jornalística do autor sobre o teatro – por exemplo, o fato de Nelson Rodrigues ter tido bastante contato com o meio artístico, como crítico de ópera e teatro, antes de começar a escrever peças teatrais. Além disto, por motivos ligados à profissão, o autor teve contato desde cedo com mortes e assassinatos, o que se reflete em sua produção teatral. Nelson começou no jornalismo policial aos 13 anos, cobrindo crimes; aos 17 anos, viu o irmão ser assassinado por uma pessoa que se sentiu caluniada por matéria publicada no jornal do pai; viu a redação do jornal ser empastelada na revolução de 1930; perdeu um irmão para a tuberculose[26].

O pesquisador Mário Guidarini, da UFSC, aponta para uma grande unidade de temas, linguagens e estruturas narrativas em toda a obra de Nelson Rodrigues, incluindo peças teatrais, folhetins e crônicas jornalísticas. Por isto, ele afirma que Nelson foi uma "flor de obsessão", girando sempre em torno dos mesmos assuntos (assassinatos, paixões proibidas, incesto, loucura, pactos de morte) e formas de expressão (uma linguagem própria do jornalismo policial sensacionalista do início do século XX, carregada nos adjetivos, abusando da expressividade nas manchetes)[27].

Nelson Rodrigues não foi o único que manteve os mesmos temas e muitas das características de linguagem ao transitar entre as formas narrativas do jornalismo e da ficção. Outro exemplo é Millôr Fernandes, que, nas colunas que manteve em revistas como *O Cruzeiro* e *Veja*, em jornais da imprensa alternativa (*Pif-Paf*, *O Pasquim*) e na produção

[24] BUCCI, Eugenio. A imprensa e o dever da liberdade: a independência editorial e suas fronteiras com a indústria do entretenimento, as fontes, os governos, os corporativismos, o poder econômico e as ONGs. São Paulo: Contexto, 2009, p. 50.
[25] MAGALDI, Sábato. Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações. São Paulo, Perspectiva, 1992.
[26] CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
[27] GUIDARINI, Mário. Nelson Rodrigues: flor de obsessão. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.

teatral, Millôr manteve a mesma linha de humor político, satirizando os diversos governos pelos quais o Brasil passou, como aponta Glória Maria Cordovani[28].

Não só o jornalismo influencia o teatro, como o contrário também ocorre. Em seu doutorado sobre a obra jornalística do dramaturgo Jorge Andrade na revista *Realidade* no início dos anos 70, Terezinha Tagé Fernandes observa que o dramaturgo utiliza em suas reportagens alguns procedimentos estilísticos próprios da narrativa de ficção e, diversas vezes, declarou em entrevistas que sua preocupação era a mesma no teatro e no jornalismo – a análise e denúncia de problemas da realidade brasileira[29]. Inclusive algumas peças de Jorge Andrade, como *Vereda da Salvação*, são baseadas em fatos reais, o que as aproxima de uma reportagem[30].

Este procedimento de tomar um acontecimento jornalístico como base para escrever uma peça teatral, como forma de intervenção na realidade, também foi realizado pela jornalista e autora teatral Helena Silveira, que se inspirou num fato real, o "crime do poço", para criar a peça *No fundo do poço*. Ao analisar o processo de censura desta peça, Cristina Costa mostra que até os censores perceberam essa influência de acontecimentos reais na inspiração artística da dramaturgia[31].

Em vista dessas constatações feitas ao longo das pesquisas que acompanhei como bolsista no Arquivo Miroel Silveira, assumi fazer meu mestrado sobre estas influências entre jornalismo e dramaturgia, partindo dos autores encontrados nos prontuários de censura do arquivo. Para tanto, faz-se necessário definir uma metodologia que permita trabalhar com categorias que definem o texto ficcional e o texto jornalístico, a fim de identificar elementos dessas duas formas de narrativa nos textos selecionados, o que será feito nos próximos dois capítulos. Em seguida, a partir das biografias e do estudo da produção teatral dos autores do AMS, identificaremos peças significativas desta influência do jornalismo na dramaturgia e procederemos ao estudo de caso de cada texto.

---

[28] CORDOVANI, Glória Maria. Millôr Fernandes, uma voz de resistência. (Tese de Doutoramento). São Paulo: FFLCH-USP, 1997.

[29] FERNANDES, Terezinha Fátima Tagé Dias. Jorge Andrade, repórter Asmodeu (Leitura do discurso jornalístico do Autor na Revista "Realidade". Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP. 1988.

[30] QUEIROZ, Renato da Silva. O demônio e o messias: notas sobre o surto sociorreligioso do Catulé. Rev. USP, São Paulo, n. 82, ago. 2009. Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892009000300010&lng=pt&nrm=iso,>. Acesso em 24 jun. 2012.

[31] COSTA, Maria Cristina Castilho. A censura de O poço: mediação entre a realidade e o simbólico. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v. 34, n. 1, jan./jun.2011.

1 CARACTERÍSTICAS DO TEXTO FICCIONAL

1.1 A FICCIONALIDADE

A ficção surge com o desenvolvimento da cultura humana e da própria subjetividade simbólica, a partir do momento em que o homem vê a si mesmo como separado das circunstâncias que o rodeiam. Neste processo, o homem se vê obrigado a enfrentar o mundo por meio de um processo cognoscente, que exigiu o desenvolvimento do imaginário e da abstração, responsáveis pela consciência humana e por seus processos simbólicos.

A ficção surge como um discurso que não se orienta diretamente para o real, mas o subentende, aderindo não às coisas, mas às consciências que as percebem, criando experiências novas que respondem a imperativos de sua subjetividade, e não da realidade concreta. A ficção não se opõe à realidade dos fatos nem à sua objetividade, apenas a apresenta a partir da subjetividade que a vivencia, realizando-se como o encontro entre os mundos da objetividade e da subjetividade. É, nas palavras de Cristina Costa, "uma forma peculiar de apreensão do mundo e, eminentemente, de comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista"[32].

Esse apelo à imaginação, esse deslocamento da realidade objetiva para a subjetiva, são possíveis pela experiência libertadora da *poesia*, que estimula o poeta a conceber uma aparência exterior de si mesmo, situando-se ao mesmo tempo como poeta, ator e espectador – ou seja, uma experiência de entrega e de contemplação, que permite também a autocontemplação e a reflexão.

A ficção possivelmente tem sua origem no mito, mas dele se distingue porque está descolada de sua origem sagrada. Com o início da agricultura e do sedentarismo, que levaram a profundas transformações sociais, o universo mítico foi dessacralizado, transformou-se o mito em lenda. O rito de passagem, narrado nos mitos e revivido simbolicamente por cada jovem na transição da infância para a vida adulta da comunidade, dá origem à jornada do

[32] COSTA, Cristina. Ficção, comunicação e mídias. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002, p. 22.

herói, o caminho do protagonista do conto de ficção por vários obstáculos que fazem parte da estrutura do conto de ficção[33].

Por outro lado, a ficção distingue-se do discurso não-ficcional e do discurso histórico pela possibilidade de construir *personagens* que são pura *intencionalidade*, desencadeando um processo de identificação que desfaz as amarras com a circunstância e a objetividade.

De modo que a ficção não se resume a um tipo de obra, referindo-se na verdade a um tipo de *relação intersubjetiva* que estabelecemos com a realidade, o qual pode apresentar-se em diversas linguagens e suportes.

Pelo exposto, vemos que a ficção não é um gênero literário, mas uma forma de produção simbólica que sempre acompanhou as culturas humanas. Se a ficção também se reporta à realidade, ainda que de forma sempre mediada pela subjetividade humana, quais são as características intrínsecas a todo texto ficcional, que o separam da dita não-ficção?

Na parte anterior deste capítulo adiantamos um ponto crucial nesta divisão: a ficção constrói *personagens* que são *pura intencionalidade*. Isto significa que, no texto de ficção, não é necessário que as personagens às quais o texto se refere tenham uma existência própria independente da vontade de quem enuncia o texto.

Anatol Rosenfeld, em *Literatura e personagem*, aponta dois problemas que distinguem a ficção da não-ficção. Primeiro, temos o problema ontológico:

> Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem contextos objectuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, a seres também intencionais (onticamente autônomos), ou seja, a objetos determinados que independem do texto. (...) Já nas orações de outros escritos, por exemplo, de um historiador, químico, repórter etc., as objectualidades puramente intencionais não costumam ter por si só nenhum (ou pouco) 'peso' ou 'densidade', uma vez que, na sua abstração ou esquematização maior ou menor, não tendem a conter em geral esquemas especialmente preparados de aspectos que solicitam o preenchimento concretizador. O raio de intenção passa através delas diretamente aos objetos também intencionais[34].

Em segundo lugar, Rosenfeld elenca o problema lógico: os enunciados de textos não-ficcionais, como notícias e reportagens, constituem juízos, ou seja, enquanto objectualidades puramente intencionais, pretendem corresponder aos seres reais. Já na obra de ficção, a

[33] PROPP, Vladimir I. Morfologia do conto maravilhoso. Org. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
[34] ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In.: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. PRADO, Décio de Almeida et al. A personagem de ficção. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, p. 17.

verdade não existe neste sentido de *adequatio orationis ad rem*[35], e sim no sentido de verossimilhança. As proposições de um texto ficcional não necessitam de comprovação empírica. Sua verossimilhança está muito mais ligada a uma coerência interna. Como exemplifica Renata Pallottini, uma fada é verossímil no contexto de um conto de fadas, mas não de uma obra realista[36].

Mas, como nos lembra Rosenfeld, é inútil tentar estabelecer uma diferença entre ficção e não-ficção apenas com base na estrutura das orações. As orações ficcionais, assim como as outras, também parecem constituir juízos. O que as diferencia é a intenção diversa – "a intenção que se detém nas objectualidades puramente intencionais (e nos significados mais profundos por elas sugeridos), sem atravessá-las, diretamente, em direção a quaisquer objetos autônomos"[37].

Não obstante, há marcas no estilo do texto de ficção que acentuam seu caráter ficcional. Uma delas é a preocupação do texto de ficção em particularizar, concretizar e individualizar os contextos objectuais, pela criação de aspectos esquematizados e múltiplos pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária. A partir do momento em que, num texto, vemos conjecturas sobre o que a personagem estava pensando ou planejava fazer no momento, há indícios de ficcionalidade, por exemplo.

1.2 A PERSONAGEM DA FICÇÃO

É a partir desta observação que Rosenfeld nos coloca, em terceiro lugar, um problema epistemológico, que se revela na construção da personagem. É a personagem que torna patente o caráter ficcional de um texto. Isto ocorre de forma exemplar na personagem da literatura narrativa ou épica, e de forma menos marcada na poesia lírica (onde a personagem, no caso, seria o eu-lírico). Segundo Rosenfeld, o caráter fictício se revela quando aparece a personagem, pois qualquer detalhe revela que se trata de uma criação imaginária – verbos

[35] Literalmente, adequação da oração à coisa. É o que ocorre em enunciados como os das reportagens e notícias, em que os enunciados, enquanto objetualidades puramente intencionais, pretendem corresponder exatamente aos seres reais referidos.

[36] Conferir PALLOTTINI, Renata. Dramaturgia: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989. (Série Fundamentos, nº 46) e COSTA, Cristina. Ficção, comunicação e mídias. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002.

[37] ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In.: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. PRADO, Décio de Almeida et al. A personagem de ficção. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, p. 19.

como "pensava" e "duvidava", por exemplo, raramente apareceriam num texto científico ou numa reportagem. Um repórter dificilmente teria condições de averiguar o que a personagem de seu relato de fato pensava.

Na ficção narrativa, mesmo o enunciador não é real. Constrói-se um narrador fictício, que faz parte do mundo narrado e pode ser onisciente ou se identificar com uma ou mais personagens da narrativa. Narrador e autor não se confundem – ainda que muitos autores façam jogos com isto[38].

A personagem constitui a ficção pela ilusão da presença real do objeto, conseguida através da presença de personagens em ação.

> Homero, em vez de descrever o traje de Agamenon, narra como o rei se veste, e em vez de descrever o seu cetro, narra-lhe a história desde o momento em que Vulcano o fez. Assim, o leitor participa dos eventos em vez de se perder numa descrição fria que nunca lhe dará a imagem da coisa[39].

Esta ilusão de participação nos eventos é conseguida através da maneira como o narrador dispõe o enredo e os pormenores ao longo da narrativa. A narrativa de ficção se distingue do texto científico e do texto jornalístico (padrão) pelo modo como as informações são oferecidas ao leitor. A diferença entre a sequência cronológica frequentemente utilizada em narrativas e a hierarquização dos fatos no formato de *lead* e pirâmide invertida que é usual no jornalismo seria um bom exemplo disto. Tanto o texto ficcional quanto o não-ficcional transmitem uma visão parcial da realidade, da qual fragmentos são escolhidos, hierarquizados e esquematizados, porém de formas diferentes. Exemplo disto é a construção da personagem.

Cabe ressaltar que, ainda assim, as personagens são construídas a partir da realidade, como aponta Antônio Cândido, para quem "o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste"[40]. Cândido explica que, apesar de ter um lastro na realidade, a personagem de ficção se caracteriza por um trabalho de recortes e modificações a partir do

---

[38] Por exemplo, no conto *O Aleph*, de Jorge Luis Borges, o narrador se refere a si mesmo como sendo Borges, tentando criar uma ilusão de realidade. Mas sabemos que se trata de uma narrativa fictícia e mesmo esse "Borges" do conto é igualmente uma criação ficcional. Jogos desse tipo são frequentes na literatura moderna e muitos outros exemplos poderiam ser mencionados – Umberto Eco, Ricardo Piglia (em *Prisão perpétua*), Clarice Lispector (em *A hora da estrela*), etc.

[39] ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In.: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. PRADO, Décio de Almeida et al. A personagem de ficção. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, p. 27.

[40] Idem, p. 55.

material da realidade percebida: "o princípio que rege o aproveitamento do real é o da modificação, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas" [41].

Semelhante é a posição de Eric Bentley, ao ressaltar que "muitas coisas, tanto da experiência trivial como da vital, estão necessariamente faltando na literatura, e o que na literatura está presente ocorre em proporções diferentes da vida real" [42].

É impossível para o homem apreender um ser humano integralmente em suas características. Nas palavras de Anatol Rosenfeld, as pessoas reais e os objetos reais são totalmente determinados, apresentam-se como unidades concretas, com uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser colhidos e retirados por meio de operações cognoscitivas, as quais são sempre finitas. Assim, nunca conheceremos todas as características do outro. E, se a nossa visão da realidade já é fragmentária, mais ainda são as orações de um texto. Em consequência, se a percepção que temos das outras pessoas já é fragmentária, mais ainda é a personagem de um texto.

Desta forma, são possíveis na produção ficcional diversas nuances da relação da personagem com seu referente real, permitindo inclusive classificações de personagens de acordo com seu caráter mais ou menos próximo do real. Cândido cita a distinção feita pelo escritor francês François Mauriac, que divide as personagens da ficção em: "disfarce leve do romancista", "cópia fiel de pessoas" e "inventadas a partir de um trabalho de tipo especial sobre a realidade". Para Cândido, a personagem de ficção é sempre inventada, contudo "esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca" [43]. Desta forma, a personagem oscila entre dois extremos – a personagem que é uma transposição fiel da realidade e a personagem que é uma invenção totalmente imaginária – sendo que nenhum dos casos extremos é possível. Antônio Cândido sugere uma tipologia de personagens com sete classificações, conforme sua relação com a realidade matriz:

1) Personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta;

2) Personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente, através de documentação ou testemunho;

[41] Idem, p. 67.
[42] BENTLEY, Eric. A experiência viva do Teatro. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 46.
[43] CÂNDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. PRADO, Décio de Almeida et al. A personagem de ficção. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, p. 68.

3) Personagens construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida, de modo que, apesar da desfiguração promovida pela criação ficcional, ainda é possível identificar o modelo;

4) Personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização;

5) Personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vêm juntar-se outros modelos secundários;

6) Personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre outros, resultando numa personalidade nova;

7) Personagens cujas raízes desaparecem de tal modo na personalidade fictícia resultante que, ou não têm qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor [44].

Cândido ressalta que, em todos esses casos é realizado um trabalho criador, em grande parte realizado no inconsciente, e no qual memória, observação e imaginação se combinam em graus variáveis.

Além disto, é preciso lembrar que a personagem existe na narrativa cumprindo uma função (como já apontava Propp em seu estudo sobre o conto de magia). Assim, no romance e na peça teatral, a verdade da personagem depende não apenas da relação de origem com a vida, mas, acima de tudo, da função que exerce na estrutura do romance. Aí torna-se necessário o trabalho de convencionalização, que é a seleção dos traços de uma personagem, já que não seria possível descrever a totalidade de uma existência, e principalmente porque é preciso que a personagem seja coerente com sua função na estrutura da narrativa. Cada traço de uma personagem tem sentido em função de outro, ou seja, trata-se de uma verossimilhança, mais do que de uma referência à realidade.

Por isto Cândido afirma que "na vida tudo é praticamente possível; no romance é que a lógica da estrutura impõe limites mais apertados, resultando, paradoxalmente, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida" [45].

A seleção dos traços que compõem cada personagem está submetida a uma forma. Um exemplo disto é a classificação de E. Forster que divide as personagens em planas e

[44] CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. PRADO, Décio de Almeida et al. A personagem de ficção. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, p. 71.
[45] Idem, p. 76.

redondas[46]: planas são aquelas que "só podem fazer o que fazem", de modo que sabemos antecipadamente do que se trata, já que elas não se modificam ao longo da narrativa. São como a bruxa do conto de fadas, que fará sempre o mal, tentando destruir o herói. Já as personagens redondas são mais livres, imprevisíveis, surpreendentes. Possuem densidade psicológica e vida interior complexa. São frequentes na literatura moderna, como heróis que vacilam e personagens cuja atitude e função muda completamente ao longo da narrativa.

As personagens também podem ser tipos, definidos por alguns traços que as acompanham ao longo de toda a obra, de modo a representar uma parcela da humanidade. Bentley acrescenta mais uma classificação, a de arquétipo – personagens típicas que são personagens principais e adquirem grande complexidade, não se limitando a tipificar grupos com suas pequenas idiossincrasias, mas tipificando características maiores, mais universais. Seriam personagens como o Otelo de Shakespeare, que é ciumento, mas "não facilmente ciumento", tendo uma psicologia bem mais complexa do que a de personagens típicas secundárias.

O autor russo Vladímir Propp, nos anos 20, já apontava para a importância das personagens por sua função na estrutura de uma narrativa. Em seu estudo *Morfologia do conto maravilhoso*, no qual compara mais de cem contos de fantasia do folclore russo, o autor chega à conclusão de que o enredo do conto maravilhoso se baseia em 31 etapas (funções) básicas que constituem a trajetória pela qual o herói (protagonista) enfrenta diversos obstáculos até alcançar o objeto desejado. A partir de um estudo detalhado dessas funções, Propp observa que certas funções tendem a se agrupar logicamente em determinadas esferas, que correspondem *grosso modo* aos personagens que realizam as funções. Com base nos contos maravilhosos que estudou, Propp elenca sete esferas de ação, que podem corresponder a sete personagens básicos:

1. A esfera de ação do Antagonista ou Malfeitor, que compreende: o dano, a perseguição, o combate e as outras formas de luta contra o herói.

2. A esfera de ação do Doador ou Provedor, que compreende: a preparação da transmissão do objeto mágico e o fornecimento do objeto mágico ao herói.

3. A esfera de ação do Auxiliar, que compreende: o deslocamento do herói no espaço, a reparação do dano ou da carência, o salvamento durante a perseguição, a resolução de tarefas difíceis, a transfiguração do herói.

[46] BENTLEY, Eric. A experiência viva do Teatro. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

4. A esfera de ação da Princesa (personagem procurado) e seu pai, que compreende: a proposição de tarefas difíceis, a imposição de um estigma, o desmascaramento, o reconhecimento, o castigo do segundo malfeitor e o casamento.

5. A esfera de ação do Mandante. Inclui somente o envio do herói.

6. A esfera de ação do Herói. Compreende: a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, o casamento. A primeira função caracteriza o herói-buscador, e o herói-vítima preenche as demais.

7. A esfera de ação do Falso Herói, compreendendo também a partida para realizar a procura, a reação negativa perante as exigências do doador, e, como função específica, as pretensões enganosas[47].

Com esta classificação, a personagem é associada a um conjunto de ações desenvolvidas durante a narrativa e uma estrutura submetida a um tempo, já que necessariamente depende da temporalização de suas funções[48]. As esferas de ação não correspondem exatamente aos personagens, sendo que em muitos casos uma esfera de ação pode compreender várias personagens ou uma personagem pode pertencer a várias esferas de ação.

Greimas, partindo do estudo de Propp, reduz ainda mais os elementos básicos da narrativa de ficção. As personagens – "actantes" para Greimas – são divididas em três categorias:

1. Categoria actancial sujeito X objeto (em Propp, herói e pessoa procurada)
2. Categoria actancial remetente X destinatário (em Propp, mandante e herói)
3. Categoria actancial auxiliar X oponente (em Propp, doador e vilão)

Nesta divisão, novamente não há uma correspondência unívoca. Uma personagem pode corresponder a dois ou mais actantes. Segolin menciona como exemplos os casais de apaixonados em obras do período romântico, nas quais a mesma personagem pode ser sujeito, destinatário e remetente em relação ao seu amado, que é o objeto.

Assim, a narrativa de ficção constitui um mundo restrito, que não é capaz de abarcar a complexidade do mundo "real", mas concentra-se em alguns elementos para deles extrair significações – que não são significações dadas de forma unilateral. Nas palavras de Umberto Eco:

---

[47] SEGOLIN, Fernando. Personagem e anti-personagem. São Paulo: Cortez & Moraes Ltda., 1978, p. 36.
[48] Idem, p. 38.

> Qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo (...) todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca[49].

Uma história pode ser mais ou menos rápida, ou seja, mais ou menos elíptica, mas o que determina até que ponto a narrativa pode ser elíptica é o leitor a que ela se destina, o leitor-modelo, nas palavras de Umberto Eco.

Desta forma, a ficção, mesmo nos casos em que se baseia na realidade, é uma arte de recortes e modificações, e a forma como tais escolhas são feitas diz muito a respeito do autor e de seu contexto. Este processo de seleção encontra-se presente na personagem, no enredo, no diálogo, na ação, em todos os componentes de uma narrativa ficcional, seja ela literária ou dramatúrgica.

1.3 O ENREDO DA NARRATIVA FICCIONAL

Outra característica própria da ficção é a construção do enredo, uma seqüência de ações, conflitos. O enredo e a história não se confundem, como adverte Umberto Eco, em seu livro *Lector in fabula*:

> Fábula é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe das personagens, o curso de eventos ordenado temporalmente. [...] O enredo, pelo contrário, é a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com as suas deslocações temporais, saltos para frente e para trás [...], descrições, digressões, reflexões parentéticas [50].

História e enredo não são funções da linguagem, mas estruturas passíveis de tradução para outro sistema semiótico. É possível recontar a história de um texto, respeitando o enredo, através de paráfrases – como ocorre quando se faz uma peça de teatro baseada num romance, por exemplo. Aliás, é possível até criar um enredo sem história.

---

[49] ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 9.
[50] ECO, Umberto. Lector in fabula. Tradução do italiano por Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 85-6.

Bentley menciona que o enredo, no teatro, está geralmente ligado a um conflito. Constrói-se um enredo teatral a partir de acontecimentos, ocorrências, sucessos, incidentes, elementos que constituem um conflito que atrai a visão do espectador[51]. Assim o enredo é a disposição dos acontecimentos da narrativa tal como aparece na obra, dando ao material disforme da vida uma ordenação.

Contudo, Bentley alerta para que não confundamos o enredo com uma imitação fiel da vida real, embora seja baseado nesta: "Pode o enredo ser considerado uma imitação da vida? Não pode. Poderá incorporar algumas daquelas imitações fiéis que Aristóteles mencionou, mas, em si mesmo, é uma alteração da vida e um seu melhoramento" [52]. Portanto, mesmo no caso de uma obra de ficção baseada em acontecimentos reais, a relação entre enredo e realidade é nuançada e complexa, análoga à que ocorre com a personagem de ficção.

1.4 ESPECIFICIDADES DA FICÇÃO TEATRAL

O teatro, expressão artística que, como os mitos, tem sua origem nos rituais sagrados, constitui-se na modernidade como um gênero especial de ficção, marcado pela ambiguidade do texto destinado à encenação – um texto que pode ser lido, enquanto texto teatral, mas que só se realiza como teatro no espetáculo, através do ator que interpreta a personagem. Por isso temos, no teatro, o texto dramatúrgico (oral ou escrito) e o espetáculo ou encenação. Isto nos coloca frente a uma encruzilhada. No campo dos estudos do teatro ocidental, há uma tradição, calcada na literatura, que se atém ao texto dramatúrgico, e há vertentes mais modernas que levam em consideração o espetáculo, o momento em que um texto teatral é levado à cena diante de um público[53].

No presente trabalho, estaremos nos referindo especificamente ao texto dramatúrgico, que constitui nosso acervo de pesquisa (os textos teatrais contidos nos processos de censura do AMS) e que pode ser comparado com a obra jornalística dos autores em questão. Não faremos, portanto, uma análise do espetáculo como a proposta por Patrice Pavis (muito

[51] BENTLEY, Eric. A experiência viva do Teatro. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 18.
[52] BENTLEY, Eric. A experiência viva do Teatro. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 27.
[53] Conferir BALME, Christopher B. The Cambridge introduction to Theatre Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 2008 e PAVIS, Patrice. A Análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

interessante para o estudo da cena enquanto cruzamento de linguagens verbais e não-verbais) [54], mas uma análise focada no texto.

O texto teatral é construído a partir das personagens e de suas ações. Na encenação, personagens e ações se materializam através da presença viva do ator, enquanto o texto o faz por meio de falas e rubricas indicando as ações, frequentemente dispensando a figura do narrador[55]. A personagem no teatro se torna essencial, visto que a narrativa teatral se constrói no diálogo, e mais ainda, na *ação* (que não se confunde com o ato físico)[56]. Uma personagem é caracterizada não só através de sua descrição, mas também pelo que diz e faz em cena[57].

Eric Bentley identifica cinco componentes básicas da ficção dramatúrgica: enredo, personagem, diálogo, pensamento e representação. As observações do autor a respeito de enredo e personagem não diferem muito do que já elencamos anteriormente. Porém, interessa fazer algumas observações sobre as outras componentes. Para Bentley, o enredo é formado como um prédio cujos tijolos são as ações, e também o diálogo.

Diálogo este que também é moldado, como demonstra Bentley ao observar que, na história do teatro europeu, houve correntes mais naturalistas (como o naturalismo do século XIX), que procuraram retratar a linguagem das personagens o mais próximo possível do falar real, valorizando o conteúdo, e correntes mais formalistas, que modificam a linguagem para levá-la a outro patamar, diverso do falar real, aproximando-se da poesia, por exemplo.

Também variável é a importância do "pensamento" e do "sentimento" na dramaturgia, segundo Bentley. O autor observa que, ao longo da história do teatro, a construção do enredo, das personagens e dos diálogos variaram conforme as diversas correntes estéticas, sendo que algumas privilegiaram no teatro o uso do "pensamento", ou seja, da argumentação racional, e outras valorizaram mais o "sentimento", as emoções. Não que um exclua o outro – mas, em determinados momentos da história do teatro, observa-se a tentativa de fazer com que um dos dois predomine.

No século XX, torna-se mais evidente uma oposição (para Bentley, artificial) entre um teatro mais de "sentimento" e outro de "pensamento", este almejado por autores politicamente engajados como Bertolt Brecht, que desenvolveu um método de dramaturgia com o fim de

---

[54] PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

[55] BENTLEY, Eric. A experiência viva do Teatro. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. Deve-se acrescentar a observação que há formas de teatro em que existem um ou mais narradores, ou mesmo um narrador que é um coro.

[56] Conferir BENTLEY, op. cit. e PALLOTTINI, Renata. Dramaturgia: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989. (Série Fundamentos, nº 46).

[57] PRADO, Décio de Almeida. A personagem de teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. PRADO, Décio de Almeida et al. A personagem de ficção. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968 pp. 84-100.

"esfriar" os sentimentos, de modo que o espectador não se deixasse dominar por eles e pudesse analisar a situação. Embora, como observa Bentley, o teatro brechtiano jamais tenha abolido a emoção ("enquanto certos sentimentos são esfriados pelo procedimento de Brecht, outros são aquecidos até o ponto de ebulição"), ele não tenta levar o espectador à identificação e catarse emocional, nem esconde que é um teatro com intenção de ensinar, de propagar uma tese.

Enquanto alguns autores como Bentley observam uma divisão entre o teatro de "sentimento" e o de "pensamento", outros vão opor idealismo e realismo. O termo "realismo" é mais propriamente utilizado para se referir a uma escola artística específica, surgida em meados do século XIX, com influências e ramificações em diversas áreas da produção artísticas, como a literatura, a dramaturgia e a pintura[58]. Na arte do século XIX, observa-se uma oposição entre o realismo crítico, que procura mostrar a sociedade com suas imperfeições, e o romantismo, que idealiza o objeto retratado, mostrando a sociedade como deveria ser.

Jacques Roubine identifica esta oposição nas artes cênicas. Segundo ele, para os dramaturgos românticos, como Stendhal ou Schlegel, o teatro deveria fazer uma "representação verídica da História", explorando fatos de um passado não muito distante, no qual destinos individuais e reviravoltas políticas estão imbricados. No entanto, a História nas peças românticas aparecia idealizada pela ação do gênio criador que exerce sua liberdade poética ao escrever.

A esta estética romântica se opuseram, nas últimas décadas do século XIX, autores como Émile Zola, que propunham o teatro como "imagem viva da vida", retratando o real com exatidão, ainda que isto implicasse em subverter normas estéticas ou morais. "O palco, livre de qualquer obrigação de decoro, deve acolher, caso se faça necessário, todas as feiuras sociais, fisiológicas ou outras, uma vez que fazem parte do real e que não se tem o direito de ocultá-las a partir do momento em que se pretende mostrar esse real sem trapaça ou truques"[59]. Os dramaturgos realistas se opunham à ideia de que o teatro deveria ser um exemplo de moral e de civismo para a população. Esta corrente ganhou força com artistas

[58] Com relação à pintura, Cristina Costa explica que o realismo surgiu na França do século XIX: "Sob influência do pensamento revolucionário, alguns pintores haviam exercitado esse tipo de composição forte, utilizado principalmente em obras de cunho social, nas quais procuravam dar destaque ao caráter das personagens, à sua coragem e determinação." Conferir COSTA, Cristina. A imagem da mulher: um exemplo de arte brasileira. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002, p. 109.

[59] ROUBINE, Jean-Jacques. Introdução às grandes teorias do teatro. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 11.

afinados com o ideário socialista, que atribuíam ao teatro a missão de levar o espectador-cidadão a uma tomada de consciência.

Experiências mais radicais surgiram no início do século XX, notadamente na Alemanha e na União Soviética, pautadas pela ideia de que a função do teatro deve ser a de incitar o povo a aderir a uma causa, a apoiar as ideias e o partido que trabalham a favor dessa causa. Além disso, colocam em termos radicais a questão dos conteúdos, das formas, da prática e da articulação dessas três problemáticas. Por exemplo, Brecht, com sua proposta de "teatro épico", rejeita diversos preceitos estéticos que existiam desde o teatro grego, como a ideia de que a peça deveria levar o espectador à identificação e à catarse[60]. Torna-se mais evidente uma oposição entre um teatro mais de "sentimento" e outro mais de "pensamento" (na definição de Bentley), este almejado por autores politicamente engajados como Bertolt Brecht, que desenvolveu um método de dramaturgia com o fim de "esfriar" os sentimentos, de modo que o espectador não se deixasse dominar por eles e pudesse analisar a situação. Embora, como observa Bentley, o teatro brechtiano jamais tenha abolido a emoção ("enquanto certos sentimentos são esfriados pelo procedimento de Brecht, outros são aquecidos até o ponto de ebulição"[61]), ele nem tenta levar o espectador à identificação e à catarse, nem esconde que é um teatro com intenção de ensinar, propagar uma tese.

Assim, a oposição entre uma arte idealista e outra realista se acentua no século XX com as vanguardas modernistas, que, unindo posicionamentos artísticos e políticos, preocupam-se com a busca de uma identidade nacional e o questionamento de problemas sociais[62]. Embora o teatro brasileiro tenha acompanhado com atraso as vanguardas modernistas, devido a questões como a pressão da censura e a posição marginal das artes cênicas em relação a outras artes no país, não está afastado destes movimentos que se

---

[60] ROUBINE, Jean-Jacques. Introdução às grandes teorias do teatro. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 130. O conceito de catarse está discussão estética desde Aristóteles, que, em sua *Poética*, dizia que a tragédia, ao produzir terror e piedade no espectador, levaria a um efeito de purgação dos maus sentimentos. O papel moralizante da catarse foi destacado nas interpretações modernas da poética aristotélica, principalmente no século XVIII. Foram também os teóricos do século XVIII que, em sua interpretação, conferiram maior importância à identificação que o espectador sente com as personagens e que levaria à catarse. Para uma maior compreensão destes conceitos, consultar BALME, Christopher B. The Cambridge Introduction to Theatre Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 64-75.

[61] BENTLEY, Eric. A experiência viva do Teatro. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 134.

[62] Não se trata de uma divisão exclusiva do teatro. Cristina Costa observa que, no âmbito da pintura, "no século XX, esse Romantismo idealizado é substituído por um criticismo realista, bastante influenciado pela ideologia socialista que impregna o mundo da cultura e das artes. No Brasil, a atitude política contestatória evidencia-se a medida que a ditadura de Getúlio Vargas fere os ideais democráticos e republicanos do País. Perseguições a intelectuais e artistas tornam ainda mais decisiva a postura de oposição e denúncia que se manifesta na arte. As mulheres que protagonizam essas cenas, pintadas com realismo, contrapõem-se às bucólicas camponesas do século XIX. Desaparecem as cores suaves das telas e o ambiente lírico dos cenários campestres, predominando os tons terrais, os cenários áridos e as fisionomias sofredoras." (COSTA, Cristina. A imagem da mulher: um exemplo de arte brasileira. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002, p. 131-132).

observam em outras formas de produção artística. Na metade do século XX, enquanto a pintura e a literatura passavam a se dedicar a questões do Brasil contemporâneo, o teatro também passou a explorar essas temáticas e, na esteira das vanguardas europeias, incorporar novas propostas – por exemplo, o teatro épico de Brecht, que foi uma das diversas fontes de inspiração de dramaturgos brasileiros como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Jorge Andrade.

Assim, como vimos, a ficção tem suas peculiaridades, assim como a dramaturgia, em especial, apresenta características próprias. Ao percebermos a tendência, no século XX, a uma dramaturgia mais realista ou crítica, podemos pensar que tal tendência tenha favorecido a aproximação com o jornalismo, objeto de nossa pesquisa.

2 AS HISTÓRICAS RELAÇÕES ENTRE JORNALISMO E FICÇÃO LITERÁRIA

2.1 CONCEITO DE JORNALISMO

Michael Kunczik define jornalismo como a "profissão principal ou suplementar das pessoas que reúnem, detectam, avaliam e difundem as notícias; ou que comentam os fatos do momento"[63]. Desta forma, jornalista é aquele que "está envolvido na formulação do conteúdo do produto da comunicação de massa, seja na reunião, na avaliação, na apuração, no processamento ou na divulgação de notícias"[64].

Para outro pesquisador alemão, Otto Groth, a essência do jornalismo está no fluxo de informações da atualidade que ocorre nas páginas dos jornais[65]. Groth procura entender o jornalismo como um processo social, que se articula a partir da relação (periódica ou oportuna) entre organizações formais (editoras ou emissoras) e coletividades (públicos), através de canais de difusão que asseguram a transmissão de informações atuais em função de interesses e expectativas (culturais ou ideológicos). Assim, Groth elenca como principais características do jornalismo a periodicidade, a difusão, a atualidade e a universalidade.

O jornalista e pesquisador brasileiro José Marques de Melo faz uma reserva à definição de Otto Groth, acrescentando que ela não dá conta da diferença entre o jornalismo e as atividades de publicidade ou de relações públicas:

> A fronteira entre elas está no território da persuasão. Enquanto a propaganda e as relações públicas processam mensagens que pretendem persuadir e levar os cidadãos à ação, adentrando muitas o espaço do imaginário e apelando para o inconsciente, o jornalismo atém-se ao real, exercendo um papel da orientação racional[66].

Temos, aqui, uma tentativa de definir o jornalismo pela referência à realidade. Sobre o jornalismo, "nada se explica fora do pressuposto que organiza as expectativas sociais em relação ao jornalismo – o de que o discurso jornalístico contém o predicado essencial da

[63] KUNCZIK, Michael. Conceitos de jornalismo: norte e sul. São Paulo: Edusp / Com-Arte, 1997, p. 16.
[64] Idem, ibidem.
[65] MELO, José Marques de. A opinião no jornalismo brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 8.
[66] Idem, p. 9.

veracidade", afirma Manuel Carlos Chaparro[67]. Assim, no jornalismo, ao contrário de outras atividades de comunicação, como a propaganda, os propósitos devem se limitar à finalidade de informar tendo em vista o interesse público.

Chaparro diz ser o jornalista, basicamente, um "contador de histórias"[68]. Mas não qualquer história. O jornalista se ocupa do acontecimento real, recente e com implicações para certos grupos sociais. O *acontecimento* com o qual o jornalismo trabalha, mais do que um simples fato, é "aquilo que, ao acontecer e ser revelado, produz alterações significativas na realidade presente das pessoas"[69].

Desta forma, o jornalismo, para Chaparro, não é somente uma profissão, mas "transformou-se numa linguagem e num ambiente que a sociedade organizada utiliza para expressar e ajustar discursos interessados, conflitantes, para os confrontos discursivos do tempo presente"[70]. Ou seja, uma linguagem dos conflitos, o território onde se desenrolam os conflitos na esfera pública.

O bom repórter, na visão de Chaparro, é aquele que vai a campo, assegura-se da veracidade das revelações, completa a informação e, desta maneira, faz da ação jornalística uma *intervenção completa na realidade* [71].

Embora procure a referência à realidade, o jornalismo se distingue de outras formas de conhecimento, como a ciência, por ser um conhecimento do mundo sensível e se pautar pelo acontecimento singular – o acontecimento jornalístico[72], a chamada *pauta* no jargão da imprensa.

Há autores que, considerando o jornalismo como revelação de acontecimentos reais e relevantes para a sociedade, também o definem por uma postura ética, como Eugênio Bucci:

> O jornalismo já é em si mesmo a realização de uma ética: ele consiste em publicar o que outros querem esconder mas que o cidadão tem o direito de saber. Isto é a notícia: a informação que, uma vez revelada, afeta as expectativas do cidadão, do consumidor, do homem e da mulher comuns quanto ao mundo que os cerca, quanto ao futuro ou quanto ao passado. Notícia não é apenas uma "novidade". É uma novidade que altera o arranjo dos fatos, dos poderes ou das idéias em algum nível. A notícia incide, portanto, sobre as relações humanas: ela é socialmente notícia. Ou não é. O jornalismo não lida prioritariamente, portanto, com a 'divulgação' de relatos.

[67] CHAPARRO, Manuel Carlos. Pragmática do jornalismo: buscas práticas para uma teoria da ação jornalística. São Paulo: Summus, 2007, p. 11.
[68] CHAPARRO, Manuel Carlos. Linguagem dos conflitos. Coimbra: Minerva, 2001, p.35.
[69] Idem, p. 41.
[70] Idem, p. 38.
[71] Idem, p. 176 (grifo nosso).
[72] MEDITSCH, Eduardo. O conhecimento do jornalismo. Florianópolis: UFSC, 1992.

> Ao contrário, sua justificativa é descobrir segredos que não se quer divulgar.[73].

Desta forma Bucci define o jornalismo como a divulgação *veraz* de fatos que possam alterar a vida de grupos sociais – e com um destaque para o termo *veraz*, pois, ainda que não tenha acesso "à realidade", o jornalista deve se manter o mais fiel possível aos fatos que é capaz de apurar. Esta é a diferença que, para o autor, separa o jornalismo de outras atividades do campo da comunicação social, como a publicidade e as relações-públicas: "jornalista é estritamente o profissional encarregado de levar notícias ao público, num serviço que atende, no fim da linha, o titular do direito à informação e mais ninguém"[74].

Chaparro também relaciona a ética e o ideal de verdade no jornalismo: "A âncora ética do jornalismo, da qual deriva a responsabilidade moral de cada jornalista pelo seu fazer, é o direito individual e universal de investigar, receber e difundir informações e opiniões"[75].

O jornalismo, tal como o conhecemos, é fruto do iluminismo burguês dos revolucionários franceses e se alimenta do mesmo ideal, o da revelação da verdade que, em última instância, levaria a humanidade à emancipação. Esta razão de ser do jornalismo, bem como os processos através dos quais a imprensa se transformou numa grande indústria, são os responsáveis pelo estabelecimento das formas de narrativa próprias do texto jornalístico.

2.2 O JORNALISMO E O IDEAL DA VERDADE NA ESFERA PÚBLICA

> O jornalismo tem, entre outras, uma origem panfletária que conclama à ação política, que congrega em torno de ideais e mobiliza em direção a lutas. (...) tal posição implica a presença de uma verdade central, de preferência para além de época e circunstância, que se reparta em outras tantas de forma a manter coerência e harmonia.
> Uma verdade primeira, a *alethéia* ambicionada, é tão cara ao Jornalismo porque é só a partir dela que se pode falar da justa medida para nossos costumes e instituições. É por isso, por uma vontade de verdade, que o jornalismo se faz crítico, e é por uma carência que ele se faz um discurso fundado na referencialidade: sempre testemunhando sua palavra, sempre apresentando provas, ou ao menos simulando apresentá-las[76].

---

[73] BUCCI, Eugênio. Sobre ética e imprensa. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 42.
[74] Idem, p. 80.
[75] CHAPARRO, Manuel Carlos. Pragmática do jornalismo: buscas práticas para uma teoria da ação jornalística. São Paulo: Summus, 2007, p. 33.
[76] GOMES, Mayra Rodrigues. Poder no jornalismo: Discorrer, Disciplinar, Controlar. São Paulo: Hacker Editores. Edusp, 2003, p. 15.

Nesta citação, Mayra Rodrigues Gomes observa que o jornalismo está, desde sua origem, ligado à participação ativa num espaço de debate público através da informação referente a acontecimentos de relevância para determinado grupo. Foi a imprensa uma das instituições responsáveis pela criação deste próprio espaço, que é a esfera pública, como demonstra Jürgen Habermas em *Mudança estrutural da esfera pública*.

No final da Idade Média, com a ampliação da economia de mercado, aumenta a importância do intercâmbio de informações. As três instituições que surgem nesse período – as bolsas de valores, os correios e a imprensa – se desenvolvem simultaneamente e institucionalizam contatos permanentes de comunicação. Com a maior troca de mercadorias, desenvolve-se também a troca de informações[77].

Desaparece a representatividade pública da Idade Média, mediatizada pelas autoridades estamentais através dos senhores feudais, e surge a *esfera pública burguesa*, ligados à atividade econômica. Esfera que desde o início vive numa relação conflituosa com uma atividade estatal que procura novos meios de controlar a troca de informações.

Marques de Melo registra que, no início da Idade Moderna, havia uma imprensa oficial, produzida pelos governos dos Estados, que divulgava os boletins e versões oficiais[78]. Enquanto censurava a imprensa independente, o Estado nacional moderno também utilizava a imprensa para divulgação das informações oficiais. Se, antes, a autoridade só se dirigia, quando muito, às camadas cultas, com o moderno aparelho de Estado surgem novas camadas burguesas que assumem papel central no "público", que passa a ser o público que lê.

Ao mesmo tempo, lutando contra a censura, formava-se um jornalismo independente dos governos, preocupado em denunciar os desmandos das autoridades. Tratava-se de folhas impressas ou mesmo manuscritas que circulavam clandestinamente de mão em mão.

Forma-se, portanto, um âmbito de conflitos, oposições, discussões e debates através do jornalismo. Daí Habermas afirmar que é a imprensa que torna a sociedade uma *coisa pública* em sentido estrito[79].

Segundo Marques de Melo, as primeiras manifestações do jornalismo são as relações, avisos e gazetas, que circulam a partir do século XV e se ampliam no século XVI, fornecendo informações a cidadãos e mercadores, súditos e governantes. No entanto, estas publicações encontravam-se rigidamente controladas por uma censura prévia oficial. Como exemplo, Melo cita o historiador inglês Kenneth Olson, segundo quem os primeiros jornais britânicos

[77] HABERMAS, Jürgen. Mudança estrutural da Esfera Pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, p. 29-30.
[78] MELO, José Marques de. A opinião no jornalismo brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 13.
[79] HABERMAS, op. cit., p. 38.

limitavam-se a descrever crimes, catástrofes e mortes importantes, evitando notícias políticas, para escapar da censura oficial[80].

Eduardo Luiz Correia aponta que, embora panfletos com notícias fossem vendidos desde o século XVI, o comércio de informação jornalística propriamente dita surgiu nas primeiras décadas do século XVII, com as "folhas volantes" que, já naquela época, dedicavam grande parte de seu espaço a narrativas de crimes[81].

No entanto, o jornalismo em sentido estrito – a divulgação de fatos da atualidade e opiniões sobre a conjuntura, de forma regular, em veículos periódicos – demora a surgir, segundo Melo, não por limitações técnicas, mas por causa da censura prévia que era exercida pelos Estados e pela igreja na Europa dos séculos XV e XVI.

Assim, o jornalismo, desde o início caracterizado como atividade eminentemente política, só se consolida a partir das revoluções burguesas que eliminam a censura prévia imposta pelo absolutismo. Na França, a liberdade de imprensa foi estabelecida parcialmente em 1788, e de forma plena após a revolução, com o artigo 11 da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão:

> A livre comunicação dos pensamentos e das opiniões é um dos mais preciosos direitos do homem. Todo cidadão pode, portanto, falar, escrever, imprimir livremente, respondendo, todavia, pelos abusos desta liberdade nos termos previstos na lei[82].

Marques de Melo registra que "o fim da censura prévia constituiu um fator preponderante para que o jornalismo assumisse fisionomia peculiar – a de uma atividade comprometida com o exercício do poder político, difundindo ideias, combatendo princípios e defendendo pontos de vista"[83].

Neste contexto é que surge o jornalismo propriamente dito, com "jornais políticos", primeiro semanais e depois diários, inicialmente ligados ao comércio e que passam a se ocupar mais dos assuntos da corte. No final do século XVII, surgem as revistas, com instruções pedagógicas, críticas e resenhas. A imprensa diária, que se torna por excelência a instância onde os opositores passam a criticar as autoridades. Também é em reação a este poder da imprensa que os governos começam a investir em diários e boletins oficiais, bem

---

[80] MELO, José Marques de. A opinião no jornalismo brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 12.
[81] CORREIA, Eduardo Luiz. O enigma como categoria estruturante do jornalismo investigativo. In: ASSIS, Francisco de; LAURINDO, Roseméri; MELO, José Marques de (orgs.). Gêneros jornalísticos: teoria e práxis. Blumenau: Edifurb, 2012, p. 117.
[82] DECLARAÇÃO dos direitos do homem e do cidadão de 1789, art. 11.
[83] MELO, op. cit., p. 14.

como em mecanismos de censura à imprensa, que se tornam mais institucionalizados e burocráticos do que a inquisição medieval. É nesta época que surgem as noções de *público* e *opinião pública*.

Com a esfera pública, inverte-se o princípio da soberania absoluta. O público se volta contra a política de segredo do Estado e passa a pretender que a lei seja baseada numa racionalidade em que o correto converge com o justo.

O ideal iluminista pressupõe um elo direto entre esfera pública, verdade e razão. Aí se encontra a semente do ideal (utópico) da objetividade jornalística. Milton Meira do Nascimento resgata essa ligação feita pelo ideal iluminista entre opinião pública e verdade: para Mirabeau, a verdade já estaria dada e ao debate público caberia sua revelação: "Deixemos que se batam [as doutrinas contrárias] e veremos de que lado estará a vitória. Por acaso a verdade alguma vez foi derrotada quando atacada abertamente e quando teve a liberdade para defender-se?"[84]. Em outra linha, Malesherbes sustenta a hipótese de que a verdade não é previamente dada, sendo na verdade fabricada no calor dos debates: "a discussão pública das opiniões é um meio seguro para se fazer brotar a verdade, e talvez seja o único"[85].

Segundo Nascimento, os jacobinos da França revolucionária entendiam o papel do intelectual no processo da revolução como um compromisso com a verdade e a necessidade de se ver reconhecido por um público. Assim, o "homem de letras" assume o papel pedagógico de esclarecer o público através da verdade, de modo que o povo esclarecido por essa verdade se volte contra a tirania e se torne o único poder soberano. Surgem daí diversas partes de um ideário que está ligado ao jornalismo desde a época da revolução francesa: termos como *vigilância pública*, *quarto poder*, *censura pública*, identificados com o conceito de *opinião pública*[86].

Difunde-se a ideia de que a liberdade de imprensa é que tornaria possível o desvelamento da verdade libertadora. A liberdade de imprensa tornaria transparente a administração pública – e, aos "homens de letras", caberia a difusão da verdade. Os revolucionários franceses identificavam defesa da liberdade de imprensa e defesa da soberania

[84] NASCIMENTO, Milton Meira do. Opinião pública e revolução: aspectos do discurso político na França revolucionária. São Paulo: Nova Stella: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 61.
[85] Idem, ibidem.
[86] Idem, p. 25. Apesar de ter posição crucial no ideal iluminista, burguês e liberal no qual se forjaram e democracia e o jornalismo tal como o entendemos, o conceito de opinião pública é, entre os iluministas, algo ainda vago.

popular[87]. A formação da opinião seria a criação de uma força racional que pudesse vigiar e pressionar o sistema de poder, ou seja, a opinião pública como um tribunal, defendendo o esclarecimento contra a opressão. Neste espírito é que os iluministas lutam pela liberdade de imprensa e a colocam como um dos direitos fundamentais do homem e do cidadão.

Agindo de acordo com este ideal de esclarecimento da opinião pública, o jornalismo dos primeiros tempos era predominantemente opinativo – um jornalismo político e mesmo panfletário. As autoridades reagiam a esta atuação virulenta da imprensa através de diversas formas de censura mais ou menos diretas, tais como instituição de taxas, impostos e controles fiscais, procurando dificultar a sobrevivência econômica dos jornais.

Segundo José Marques de Melo, estas restrições estimulam o jornalismo de informação, em detrimento do jornalismo de opinião[88]. Um exemplo de como as restrições à imprensa favoreceram o jornalismo informativo em detrimento do opinativo é o do jornalista inglês Samuel Buckley, que compra um jornal em dificuldades financeiras, o *Daily Courant*, e introduz um novo padrão de cobertura, separando as notícias dos comentários para evitar polêmicas. A censura financeira, ao sufocar os jornais pequenos, também contribuiu para que a imprensa se concentrasse nas mãos de grandes empresários, como observa Julian Petley com relação ao jornalismo inglês[89].

2.3 MUDANÇA ESTRUTURAL NO JORNALISMO: A SEPARAÇÃO ENTRE OS GÊNEROS OPINATIVOS E INFORMATIVOS NO JORNALISMO INDUSTRIAL

Com as tecnologias introduzidas a partir de meados do século XIX, tornando mais barata a difusão da imprensa diária, o jornal passa a ser uma atividade lucrativa. A venda da parte editorial está em correlação com a venda dos anúncios. Temos, assim, a transformação do jornalismo numa indústria cultural – o que, para Habermas, representa a mudança do

[87] Trata-se, aqui, do ideal burguês da liberdade de imprensa. Posteriormente, no século XIX, Karl Marx sustentou a tese de que este ideal, na verdade, não se sustenta no capitalismo, onde o capitalista tem muito mais liberdade de imprensa do que aquele que não dispõe dos meios para produzir um jornal. Marx afirma, sem rodeios, que esta situação onde só há liberdade de expressão para alguns é o que define o conceito de censura. Um século mais tarde, no contexto da Revolução Russa, Lênin também atacava esta liberdade de imprensa burguesa que, na verdade, significaria a liberdade do burguês de publicar mentiras no jornal (KUNCZIK, Michael. Conceitos de jornalismo: norte e sul. São Paulo: Edusp / Com-Arte, 1997, p. 115.).
[88] MELO, José Marques de. A opinião no jornalismo brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 15.
[89] PETLEY, Julian. Censoring the word. London/ New York/Calcutta: Seagull Books, 2007.

jornalismo de uma atividade antes voltada para o interesse público numa atividade cujo objetivo principal é a expansão capitalista do lucro[90].

É nesta conjuntura que o jornalismo britânico e o norte-americano estabelecem desde o início do século XIX uma distinção radical entre os gêneros jornalísticos informativos e os opinativos. Esta distinção vai se acentuar durante o século, à medida que o jornalismo se transforma em indústria cultural[91].

Por gêneros jornalísticos *informativos*, entendemos aqueles dos quais se pressupõe informarem a verdade sem juízos de valor. São eles: a nota, a notícia, a reportagem e a entrevista, segundo Marques de Melo. Já os gêneros *opinativos* são aqueles que permaneceram ligados à tomada explícita de posição política, como o artigo, o editorial, a coluna, a crítica, a resenha, as caricaturas e charges.

Estes gêneros, tais como os conhecemos hoje, só se delineiam em meados do século XX, e seu desenvolvimento se deu com peculiaridades no jornalismo anglo-saxão, francês, hispano-americano e luso-brasileiro. No entanto, este processo de diferenciação se desenvolve desde o século XIX e se acentua à medida que o jornalismo se torna uma indústria cultural de grande porte.

Quando a informação jornalística se converte em mercadoria, temos duas tendências, que não se excluem. Uma delas, citada por Marques de Melo, é a separação entre *news* e *comments* que se observa no jornalismo inglês e de forma mais acentuada ainda no jornalismo norte-americano[92].

Outra tendência é a da espetacularização da notícia visando a atrair os leitores. O século XIX é o tempo da *penny press* nos EUA, que, em busca de público, apela às emoções

---

[90] HABERMAS, Jürgen. Mudança estrutural da Esfera Pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Tradução de Flávio. R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, p. 218. Devemos fazer uma ressalva quanto ao interesse de Habermas na reconstituição histórica da imprensa, como feita em *Mudança estrutural da esfera pública*. Nesta obra, Habermas defende um jornalismo politicamente atuante e vê, na transformação do jornalismo em grande indústria, uma perversão, pois o jornalismo passa a ser uma indústria do prazer e da alienação. Trata-se de um trabalho de 1968, quando o autor se encontrava mais ligado à linha central de pensamento da chamada "Escola de Frankfurt". Há uma semelhança entre esta análise e o diagnóstico pessimista feito por Theodor Adorno e Max Horkheimer a respeito de outras manifestações da indústria cultural em *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Ao longo de sua carreira, Jürgen Habermas, influenciado pela pragmática e outras correntes filosóficas, afasta-se da matriz frankfurtiana e adota uma postura mais conciliadora, que se assemelha bastante ao ideal iluminista da revelação da verdade e da formação de consenso através da esfera pública – conferir *Teoria da ação comunicativa*. Frente ao questionamento da Escola de Frankfurt – a razão que deveria emancipar a humanidade se converteu em dominação total no capitalismo avançado – Habermas vê uma possibilidade de solução através da *ação comunicativa*, a formação de consenso através do debate racional entre sujeitos igualmente capazes de razão. Evitaremos aqui uma discussão mais aprofundada a este respeito, pois foge ao nosso escopo. Utilizamos Habermas com interesse especificamente na parte de reconstituição histórica do ideal jornalístico.

[91] MELO, José Marques de. A opinião no jornalismo brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 15.

[92] MELO, op. cit.

do público, utilizando-se de elementos da narrativa de ficção, em especial do melodrama[93]. Este tratamento da notícia não contradiz a separação entre notícia e comentário. O que ocorre é que a própria notícia, ainda que aparentemente separada dos textos opinativos, passa a ter um tratamento sensacionalista.

Também para atrair público, os jornais passam a divulgar os *folhetins* – narrativas ficcionais em série. No Brasil, o gênero folhetim teve muito sucesso, lançando a carreira de escritores como José de Alencar e Manuel Antônio de Almeida e deu origem a gêneros, como a crônica, que, mesmo ligados ao jornalismo, utilizam recursos ficcionais, como a narrativa cronológica e a construção de personagens[94].

Ainda que atrasado em relação à Europa, no Brasil também se observa este movimento de um jornalismo inicialmente ligado ao campo literário e à política e que, à medida que se torna indústria cultural, procura maneiras de atrair o público e se manter vivo financeiramente – por um caminho, através de uma separação entre fato e opinião, visando vender uma imagem de credibilidade e evitar melindres com políticos ou anunciantes e, por outro, pelo uso de formas narrativas de apelo popular, recorrendo a temas como sexo e morte.

O que não significa que uma posição como a de Habermas, para quem um jornalismo antes "politicamente pensante" se degrada em "entretenimento agradável que tende a substituir a captação totalizadora do real por aquilo que está pronto para o consumo" [95] seja a única possível. Onde o pensador de Frankfurt viu a substituição de uma esfera pública atuante por mais uma indústria de consumo através da qual o sujeito alienado da sociedade capitalista moderna procura satisfazer suas pulsões inconscientes, Jesús Martín-Barbero viu também o reaproveitamento de formas ancestrais de narrativas. Em seu livro *Dos meios às mediações*, Barbero faz uma reconstituição interessantíssima do surgimento do gênero folhetim no jornalismo latino-americano, com ligações profundas ao melodrama, ao circo-teatro, ao cordel, às *payadas*[96] e a outras formas de narrativa popular da América Latina. Narrativas estas que, antes mesmo da imprensa no sentido estrito, já faziam o papel jornalístico de relatar

[93] SOUSA JÚNIOR, Walter de. O jornal das oito: noticiário e melodrama no Jornal Nacional. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, 2003.
[94] Conferir MEYER, Marlyse. Folhetim, uma história. São Paulo Companhia das Letras, 1996, e SODRÉ, Nelson Werneck. História da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S. A., 1966.
[95] HABERMAS, Jürgen. Mudança estrutural da Esfera Pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Tradução de Flávio. R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, p. 201.
[96] Forma de música improvisada, contando narrativas em versos, tradicional na Argentina, Uruguai e sul do Brasil. Semelhante ao repente do Nordeste brasileiro, a *payada* se inspira com frequência em narrativas tradicionais (ou de folhetins, telenovelas, filmes, peças de teatro), e mesmo em acontecimentos recentes. Daí Martín-Barbero citá-la como exemplo de mediação.

feitos atuais na forma de narrações em verso – não só os acontecimentos, mas principalmente histórias antigas e atuais, envolvendo valores da sociedade[97].

Se, como pretendiam os iluministas, o jornalista transmite objetivamente os fatos para que a verdade se revele através do debate público, seria de se supor que houvesse uma distinção radical entre os gêneros jornalísticos e ficcionais. Mas, como veremos, nos séculos XIX e XX diversas correntes estéticas pretenderam aplicar, na ficção, este ideal jornalístico. E, por outro lado, o próprio jornalismo, mesmo vendendo uma imagem de veracidade e credibilidade, adota mecanismos de ficcionalização.

2.4 O FOLHETIM E A CRÔNICA. TRÂNSITOS ENTRE JORNALISMO, LITERATURA E DRAMATURGIA NO BRASIL DO SÉCULO XIX

Desde os primórdios do jornalismo brasileiro, no início do século XIX, observa-se a presença de autores que circulam entre a imprensa, a literatura e a dramaturgia. Eram os mesmos intelectuais, frequentemente os bacharéis em Direito, que faziam os jornais – e também escreviam peças teatrais, romances e folhetins. Escritores e dramaturgos como José de Alencar e Machado de Assis colaboravam para a imprensa, e não havia distinção clara entre gêneros jornalísticos e literários[98].

Um fenômeno representativo dessas intersecções entre jornalismo e literatura é o *feuilleton* ou folhetim, que surgiu na imprensa francesa, no início do século XIX, como um espaço reservado no *rez-de-chaussée*, ou seja, o rodapé, em geral da primeira página, no qual se publicavam textos de linguagem e temática "mais leves" do que o restante do jornal, dedicado aos temas políticos e econômicos. O *feuilleton* era um espaço de estilo livre, colocado sob a rubrica de "variedades". Podia incluir crítica literária e teatral, crônicas, contos, poesias, receitas, entre outros textos recreativos.

Na década de 1830, o jornalista francês Émile de Girardin passou a utilizar o folhetim para publicar narrativas de ficção seriadas, como uma forma de atrair leitores fiéis para o jornal. O primeiro romance a virar folhetim – e com sucesso – foi o *Lazarillo de Tormes*, em

[97] MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
[98] SODRÉ, Nelson Werneck. História da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S. A., 1966, p. 221.

1836. Em pouco tempo, o romance-folhetim foi conquistando espaço e se tornando o carro-chefe das vendagens dos jornais franceses.

A estratégia de publicar os romances em série para atrair o público exigia um tratamento especial da narrativa. O folhetinista precisava dominar a técnica do corte, interrompendo a ação entre um capítulo e outro de modo a gerar suspense. Assim como a mítica Sheherazade que, com suas narrativas, conseguiu manter o sultão Shahriar enleado por mil e uma noites e salvar sua vida, os autores de romance-folhetim desenvolveram criativas iscas para fisgar o olhar do crescente público dos jornais. Os folhetins sempre indicavam se haveria uma continuação no dia seguinte, e era comum iniciar com uma recapitulação de eventos passados (para conquistar o leitor que começa a ler a história pelo meio). Além dessa estrutura própria, a busca pela simpatia do público levou a uma simplificação na caracterização dos personagens, distribuídos de modo maniqueísta em heróis e vilões[99], remontando às antigas formas de narrativas populares e ao modelo de Propp.

Pela temática e pela forma de narrar, o folhetim é irmão do melodrama, gênero teatral muito popular na França do início do século XIX. No melodrama, como no folhetim, as histórias se guiam pela disputa maniqueísta entre Bem e Mal, na qual um herói bom passa ser uma série de peripécias, nas quais tudo pode mudar em um instante, mas, graças ao auxílio da Divina Providência, tudo termina bem no final. A uma trama centrada no conflito entre anseios individuais e regras sociais, adiciona-se a estrutura narrativa de um gênero já consolidado no gosto popular[100].

> Suas histórias deveriam mobilizar questões de interesse comum através de uma forma consagrada – muita ação, diálogos vivos, personagens típicas e enredos que misturassem determinados ingredientes, importantes para a sociedade da época, como a luta pelo sucesso e pela ascensão social, desejo de justiça, realização afetiva e mistério. Além desses recursos temáticos que passam a caracterizar essa literatura jornalística, a sedução do leitor é obtida com o auxílio do gancho como elemento narrativo – a interrupção da ação no ponto de maior tensão, adiando-se o seu desfecho ou a satisfação das expectativas [101].

Meyer registra que o primeiro romance-folhetim publicado em jornal no Brasil foi *O capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, lançado aos capítulos pelo *Jornal do Comércio* a partir de 31 de outubro de 1838. Em 1844, o *Jornal do Comércio* anunciou *A Moreninha*, de

[99] MEYER, Marlyse. Folhetim – uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 31.
[100] SOUSA JÚNIOR, Walter de. O jornal das oito: noticiário e melodrama no Jornal Nacional. Dissertação de Mestrado. Sâo Paulo: ECA-USP, 2003, p. 60.
[101] COSTA, Maria Cristina. A milésima segunda noite, São Paulo, Annablume e Fapesp, 2000, p. 89-90.

Joaquim Manuel de Macedo, ao mesmo tempo em que se preparava para publicar folhetins franceses de sucesso, começando por *Os mistérios de Paris* e *O judeu errante*, de Eugène Sue.

Marlyse Meyer registra que há um intercâmbio entre o folhetim, gênero literário-jornalístico, e o teatro. Folhetins como *O judeu errante* e *Rocambole* foram adaptados para teatro e apresentados com êxito no Brasil[102]. O folhetim se tornou generalizado na imprensa brasileira. Escritores brasileiros publicam folhetins em jornal, como fonte de renda e meio de ganhar nome junto ao público. Muitos destes folhetinistas foram também autores de teatro, como Aluísio de Azevedo, José de Alencar, Martins Pena. E, assim como se importava da França, também se importava bastante de Portugal, dispensando a tradução. Marlyse Meyer registra que, na segunda metade do século XIX, todos os grandes jornais do Brasil tinham o folhetim como um de seus atrativos – e não só a imprensa carioca, sediada na capital, mas também os veículos das capitais provincianas e cidades importantes do interior.

No entanto, nem todos esses "folhetins" se destinavam à publicação de romances-folhetim. Alguns jornais chamavam de folhetins textos que hoje seriam considerados crônicas ou mesmo notícias – os relatos de *fait-divers*, acontecimentos insólitos, envolvendo coincidências estranhas. Folhetim e *fait-divers* se aproximam e mesmo se hibridizam, gerando mesclas entre ficção e realidade. Um exemplo é o folhetim *Misterios del Plata*, de Joana Paula Manso de Noronha, publicado no *Jornal das Senhoras* na década de 1850, que romanceava o levante contra o caudilho Rosas na Argentina. Também eram inspiração acontecimentos menores, como o inusitado caso do roubo das joias da corte de D. Pedro II no Rio de Janeiro, acobertado pela monarquia porque um dos autores do crime ajudava o imperador a ter encontros com amantes. Três autores - Raul Pompéia, Artur Azevedo e "Giuseppe do Patrocínio", usando pseudônimos, escreveram cada um o seu folhetim sobre a história.

A sátira e a irreverência são um tempero adicionado ao gênero por folhetinistas brasileiros, como Aluísio de Azevedo, Coelho Neto, Olavo Bilac. Diversos folhetins jocosos foram escritos por estes autores, frequentemente a quatro mãos, e com o uso de pseudônimos – talvez porque colaborar com um gênero "menor" como o folhetim pudesse manchar uma carreira literária, ou talvez porque o pseudônimo conferisse maior liberdade para comentar sobre a atualidade.

O folhetinista, assim como o dramaturgo de teatro de revista, está com os olhos atentos para a atualidade. Tanto a realidade jornalística é material para o folhetim que alguns autores

[102] MEYER, Marlyse. Folhetim – uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 289-290.

utilizavam procedimentos investigativos a fim de conseguir material para suas obras. Para escrever *Os mistérios de Paris*, Sue se disfarçava de homem do povo e ia aos lugares frequentados pelas classes baixas. No Brasil, Aluísio de Azevedo e Pardal Mallet fizeram o mesmo entre os pobres do Rio de Janeiro.

O folhetim deixou marcas no romance "oficial" brasileiro, aquele considerado como "alta" ou "boa" literatura – seja nos temas, como em *O moço loiro*, de Joaquim Manuel de Macedo, na construção das personagens, como o Peri de *O guarani* ou o Arnaldo de *O sertanejo*, de José de Alencar, ou ainda na estrutura narrativa. O corte de capítulos, próprio do romance-folhetim publicado em jornal, está presente no *Guarani* de Alencar, nas *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida, e até mesmo em contos de Machado de Assis, que, mesmo desprezando o folhetim, usou o formato para publicar alguns de seus textos.

O folhetim continuou a existir na imprensa brasileira primeira metade do século XX. No início dos anos 20, veículos como *A Gazeta* e o *Jornal do Comércio* continuaram a publicar romances seriados, no rodapé da página ou em fascículos separados que poderiam ser colecionados pelo leitor. E o repertório destes folhetins permaneceu o mesmo, ou seja, as obras dos folhetinistas franceses do século XIX: Octave Feuillet, Xavier de Montépin, Paul Féval, Ponson du Terrail, Adolphe d'Ennery.

O folhetim-romance convive com outra seção também denominada folhetim e destinada a crônicas, criticas literárias e *fait-divers*. Este gênero tem espaço de destaque na imprensa, como demonstra o fato de o *Correio Paulistano* dedicar uma seção aos "fatos diversos", ou seja, "assaltos, suicídios, crimes e dramas passionais" que "não são ligados a pessoas de destaque"[103]. Os *fait-divers*, prestando-se a uma narrativa com tons folhetinescos, vão aos poucos tomando o espaço do romance-folhetim.

2.5 A TRANSIÇÃO PARA O SÉCULO XX: A VALORIZAÇÃO DA REPORTAGEM E O JORNALISMO POLICIAL

No começo do século XX, colaborar com a imprensa continuou sendo fonte de renda para escritores como Alcindo Guanabara e Paulo Barreto (que assinava com o pseudônimo

[103] MEYER, Marlyse. Folhetim – uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 364.

João do Rio)[104]. Produzidos por literatos, os jornais desta época se marcavam pelo uso de recursos folhetinescos nos artigos e reportagens[105].

Graças às inovações tecnológicas que chegaram ao Brasil no final do século XIX e início do XX, torna-se cada vez mais rápida a preparação e difusão de notícias, o que põe em primeiro plano o trabalho do repórter. João do Rio é um exemplo desta transição de um jornalismo que, antes, ocupava-se principalmente do debate político, da resenha literária e cultural, do folhetim, para um jornalismo que está cada vez mais preocupado com a notícia em cima da hora, o furo de reportagem. Ainda escreve com o estilo literário da imprensa do século anterior. Mas, em vez de escrever só no gabinete, João do Rio vai às ruas da capital, visita os morros e cortiços para onde as reformas urbanísticas promovidas pelo prefeito Passos expulsavam as camadas pobres (textos reunidos no livro *A alma encantadora das ruas*), entrevista personalidades ilustres da literatura e do teatro luso-brasileiro (textos reunidos em *Momento literário*). Utiliza com frequência a reportagem de rua e o procedimento da entrevista, que na época ainda não eram o padrão do jornalismo aqui praticado.

Nas décadas de 1910 e 1920, assume cada vez mais importância a figura do repórter, o jornalista que vai à rua, ver os acontecimentos de perto e retorna correndo à redação para redigir seu relato dos fatos. Ainda sem a concorrência do rádio e da TV, o jornal impresso toma para si a responsabilidade do furo de reportagem. Mas o estilo de linguagem ainda é o literário.

A historiadora Marialva Barbosa chama a atenção para a importância que ganha a reportagem policial na década de 1920, utilizando elementos de melodrama e folhetim para narrar histórias de crimes[106]. Ao estudar reportagens policiais desse período, ela observa:

> A sociedade parece de tal forma contida nessas narrativas que o leitor tem a impressão de participar daquela realidade. Compondo o texto a partir de seu mundo, o repórter gera um novo mundo: um mundo que mescla realismo e romance, uma vez que a estrutura narrativa lembra a dos romances folhetins, ainda que os personagens sejam retirados da realidade. Podemos dizer que o que dá coerência a esses textos são os leitores (...)
> Ao procurar transpor a realidade para a narrativa, o autor dessas notícias procura construir personagens e representações arquétipas. Quando isso ocorre, a narrativa passa a representar a existência, atingindo, em

[104] SODRÉ, Nelson Werneck. História da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S. A., 1966, p. 401.
[105] PASTRO, Sandra Maria. Os folhetins de Nelson Rodrigues: um universo de obsessões em fatias parcimoniosas. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FFLCH-USP, 2008, p. 40.
[106] BARBOSA, Marialva. História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 132.

> conseqüência, diretamente o público. Não é a representação de dados concretos que produz o senso de realidade, mas a sugestão de uma certa generalidade. O público é, assim, movido tanto pelo inusitado da trama quanto pela participação – ainda que indireta – na vida daqueles personagens[107].

A reportagem policial, nessa época, tem lugar de destaque. O crime e o *fait-divers* são acontecimentos que se prestam a uma folhetinização da realidade – sem grande preocupação com a veracidade do relato. Foi este trabalho, envolto por uma aura romântica, que atraiu o jovem Nelson Rodrigues para a redação do jornal de seu pai, como relata Ruy Castro:

> Exceto pelos redatores políticos e pelo editor da página literária, os repórteres policiais, mesmo mal pagos, eram as estrelas da redação. [...] Os jornais da época, principalmente os vespertinos, davam dezenas de ocorrências policiais por dia. E. numa cidade lindamente sem assaltos como o Rio, em que a captura de um ladrão de galinhas era uma sensação, quase todos os crimes envolviam paixão ou vingança. Maridos matavam mulheres por uma simples suspeita, sogras envenenavam genros porque estes não lhes tinham dado bom-dia aquela manhã e casais de namorados faziam pactos de morte como se estivessem marcando um encontro no 'Ponto Chic' [...] Quando chegavam antes da polícia, repórter e fotógrafo julgavam-se no direito de vasculhar as gavetas da família e surrupiar fotos, cartas íntimas e róis de roupa do falecido. Os vizinhos eram ouvidos. Fofocas abundavam no quarteirão, o que permitia ao repórter abanar-se com um vasto leque de suposições. Como se não bastasse, era estimulado, quase intimado pela chefia, a mentir descaradamente. (No futuro, Nelson lamentaria: 'Hoje o repórter mente pouco, mente cada vez menos'.) De volta à redação, o repórter despejava o material na mesa do redator e este esfregava as mãos antes de exercer sobre ele os seus pendores de ficcionista[108].

Nelson Rodrigues é de uma geração anterior a esta. Iniciou-se no jornalismo ainda nos anos 20, num ambiente em que as redações brasileiras (ao menos as dos grandes veículos) dividiam-se entre jornalistas mais literatos e uma espécie de segundo escalão jornalístico, o dos repórteres mal qualificados e quase analfabetos, relegados a setores como a cobertura policial. No tocante à linguagem, o jornalismo desse tempo era folhetinesco. Utilizava-se sem parcimônia efeitos expressivos, buscando chamar a atenção do leitor. Em termos de práticas, tampouco existia o ideal de objetividade. O jornal não pretendia se posicionar de forma isenta ou distante dos fatos – era até valorizado o envolvimento entre o repórter e o objeto da reportagem.

---

[107] BARBOSA, Marialva. História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 50.

[108] CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 47.

Em uma de suas crônicas autobiográficas reunidas no livro *O reacionário*, Nelson Rodrigues conta o motivo pelo qual sua primeira reportagem causou boa impressão. Trata-se de uma questão interessante para nós: Nelson tinha sido incumbido de cobrir a história de um casal de jovens que se matou cumprindo um pacto de amor. Foi ao local, apurou as informações, conversou com vizinhos, policiais e supostas testemunhas do caso. Mas, ao redigir a notícia, não se ateve aos fatos. Querendo dar mais colorido ao texto, incluiu um detalhe fictício na história: o passarinho da moça tinha parado de cantar após a morte do casal. Não havia passarinho nenhum no local[109]. Mas isto não foi, de modo algum, considerado um deslize; pelo contrário, essa habilidade em "carregar nas tintas" ao descrever um fato foi o que alavancou a carreira de Nelson Rodrigues na reportagem ou crônica policial (note-se que nos anos 20 a separação entre os gêneros reportagem e crônica não era muito nítida e um estilo literário não era considerado incompatível com a reportagem).

Outro exemplo de ficcionalização da notícia, confessado pelo próprio Nelson Rodrigues em crônica de 1967 para o *Correio da Manhã*, é uma das primeiras matérias que fez para *A Manhã*, sobre um singelo atropelamento:

> Não vou me esquecer nunca: - era uma notícia de atropelamento. Um rapaz, ao atravessar a rua São Francisco Xavier, fora apanhado por um automóvel. (...) Comecei pelo nome, claro. Escrevi à mão. E procurei, inclusive, trabalhar a caligrafia. "Fulano de tal, de 27 anos" (não sei se era essa a idade. O morto era preto. Muito bem: - preto. Mas a reportagem policial tinha, então, certos achados estilísticos. Por exemplo: - preto era pardo. E eu continuei: - "Pardo, solteiro". Realmente, o estado civil do atropelado está na meinha memória. Não há menor dúvida: - solteiro. E fui na minha adiante: - "Pardo, solteiro, foi colhido". Ninguém era simples e crassamente atropelado, e sim "colhido" (...) Penso, penso e não me ocorre nada. - Sim, é pouco "colhido e morto por um automóvel". Faltava algo. Desde que me destinaram à reportagem policial, eu andava lendo, relendo e meditando as notas de atropelamento. Puxo pela memória. E, de repente, baixa uma luz e completo a frase: "- Colhido e morto por um automóvel em disparada". (...) E, súbito, brota uma ideia que a mim próprio surpreendeu. No Brasil, quando alguém morre na rua, aparece uma vela acesa, ao lado do cadáver (...) E eu me lembro de terminar com uma menção à vela. (...) Em seguida, comecei a enriquecer a ideia. Podia dizer que uma senhora, vestida de preto, acendera uma vela etc., etc.[110].

Esta liberdade de ficcionalização era uma das marcas da reportagem de crime na época em que Nelson Rodrigues, ainda com 13 anos, começou na profissão. O jornalismo policial,

[109] RODRIGUES, Nelson. O reacionário: memórias e confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
[110] RODRIGUES, 1993. A menina sem estrela – memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 189-190, apud PASTRO, op. cit., p. 71-2.

tratado desta forma, ocupava posição de destaque no jornalismo que Nelson aprendeu a exercer, como relata o autor:

> Antigamente havia uma redação estilista. O diretor era o gênio absoluto, o Proust, o dono da língua. Havia sempre um diretor que escrevia, coisa que hoje não precisa. E o sujeito escrevia artigos notáveis.
> O Castelar escreveu uma notícia sobre um incêndio, num pardieiro imundo, mas não tinha morrido ninguém. Não morreram nem as ratazanas, que saíram correndo. Então o Castelar pensa, pensa, e põe lá um canário cantando durante todo o incêndio e, de repente, o silêncio do canário, que tinha morrido. Morto torrado como Joana D'Arc, cantando.
> Havia também o repórter de atropelamento, que escrevia desde 1905:'Fulano de tal, não sei o quê, 29 anos, pardo, residente à rua tal, número tanto, foi colhido por um automóvel. Isso era a escória da reportagem policial, que fazia isso com a objetividade que se usa hoje no *Jornal do Brasil*.
> Havia os estilistas que faziam as tragédias. Uma tragédia como a da amante do senador: 'Ela estava amando o senador no terceiro andar e entra o marido de revólver; a santa senhora se atira de camisola' – e por que a camisola ninguém sabe – 'do terceiro andar, em cima de um toldo'.
> Antigamente toldo não era de cimento, de sorte que a senhora salvou-se com vagas escoriações e com aquele susto tremendo. Tragédias dessa natureza, dessa amplitude, eram com os repórteres mais categorizados, então eles faziam literatura. Julgavam-se obrigados a fazer literatura. O nariz de cera, que a imprensa atual não usa, era inevitável. O leitor babava na gravata de satisfação literária e estilística, porque o sujeito caprichava no nariz de cera, em seguida saía galopando a fantasia. Ninguém era preto, nunca uma adúltera era preta ou mulata; tinha olho azul, era loura. O pessoal retocava a realidade[111].

2.6 A MODERNIZAÇÃO DA IMPRENSA BRASILEIRA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX. SEPARAÇÃO ENTRE GÊNEROS JORNALÍSTICOS INFORMATIVOS E OPINATIVOS

Encontramos no Brasil um processo que, apesar de suas especificidades, repete com algumas décadas de atraso o processo estudado na Europa por autores como Habermas. A consolidação do jornalismo como indústria editorial, entre nós, ocorre nas primeiras décadas do século XX.

Marialva Barbosa, ao entrevistar jornalistas experientes como fontes de história oral para seu livro *História cultural da imprensa*, observa que há, entre eles, uma percepção generalizada de que, antes da década de 1950, os jornais brasileiros teriam sido amadores,

[111] RODRIGUES, Nelson. Nelson Rodrigues por ele mesmo. (Org. Sônia Rodrigues). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 31-32.

editorializados e pouco objetivos. Esta percepção se deve ao processo de modernização pelo qual passou o jornalismo brasileiro durante toda a primeira metade do século XX, da qual uma das marcas foi a separação entre o jornalismo informativo e o opinativo e a consolidação de um formato padrão para o texto informativo[112]. Este padrão de jornalismo se reflete nos procedimentos de reportagem e, de forma ainda mais clara, na própria construção do texto jornalístico, que busca ser mais enxuto, com menos recursos emotivos, e procurando um vocabulário mais simplificado e direto.

Não se trata apenas de uma questão de linguagem. É nas primeiras décadas do século XX que o jornalismo brasileiro procura se consolidar como um campo profissional autônomo, rompendo com a tradição do jornalismo produzido por literatos que vigorava desde a introdução da imprensa no país. Este movimento em busca de uma independência pressupõe a criação de uma identidade profissional do jornalista, que tem entre seus componentes principais uma ética própria, um conjunto de práticas e limites que definem a profissão[113].

Esta autonomização do campo jornalístico está ligada ao crescimento da imprensa enquanto atividade econômica. É na primeira metade do século XX que o modelo "artesanal" da imprensa brasileira perde lugar para jornais que se tornam, cada vez mais, grandes empresas capitalistas, uma indústria cultural. Repete-se no Brasil, algumas décadas, aquele processo que Habermas identificou na imprensa europeia e norte-americana: se inicialmente a imprensa era uma atividade essencialmente política, instituidora de uma esfera pública, à medida que as novas tecnologias e a veiculação de anúncios publicitários tornam a imprensa lucrativa, o jornalismo ganha caráter informativo e industrial.

É dentro deste contexto que se dão as reformas nos jornais brasileiros de meados do século XX, e que na tradição do jornalismo brasileiro se colocam como momentos fundadores. Em 1951, Luís Paulistano introduziu na *Última Hora* do Rio de Janeiro o formato padrão americano de apresentação de notícias, o famoso texto modelado em *lead* e pirâmide invertida, e colocou na redação a figura do copidesque, profissional encarregado de fazer a revisão do texto. Estes novos padrões buscavam a "objetividade" e "imparcialidade" da narrativa jornalística. Paralelamente, outro jornal carioca que introduz mudanças neste sentido é *O Globo*[114].

A partir de meados dos anos 50, como observa Marialva Barbosa, o campo jornalístico ganha autonomia e consolida-se, criando para si uma identidade pautada por eventos

[112] BARBOSA, Marialva. História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
[113] BARBOSA, op. cit.
[114] Conferir BARBOSA, op. cit. e SODRÉ, Nelson Werneck. História da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S. A., 1966.

fundadores (como as reformas introduzidas por *Última Hora* e *O Globo*), e por uma ética que tem como principal baliza a ideia de que o papel do jornalismo é a divulgação da verdade. Na segunda metade do século XX, a tendência é de que o jornalismo se torne cada vez mais atento a um padrão de "objetividade" e "imparcialidade", e a certas normas de conduta e de redação que procuram distanciar o repórter do fato. Aumenta o prestígio das *hard news* e, nas décadas posteriores, os jornais se padronizaram cada vez mais, criando manuais de redação para normatizar não só a escrita, mas também a atuação do repórter – como o pioneiro *Manual da Redação* da *Folha de S.Paulo*[115]. Mudam os valores éticos da profissão, impondo novos limites, como resguardar a integridade e o direito à intimidade de suas fontes. Não que os abusos deixem de existir, mas o ideal perseguido pelo jornalismo torna-se outro.

Na década de 1950, a *Última Hora*, do Rio de Janeiro, e outros jornais incorporaram a figura do *copy-desk*, profissional encarregado de uniformizar a redação das notícias e corrigir erros. Foi instituído o padrão da redação jornalística estruturada em *lead* e pirâmide invertida, com uma inovação brasileira, o *sublead*. O *lead* é o início da matéria, resumindo seus principais elementos, as respostas para as famosas seis perguntas: *quem*, *o quê*, *onde*, *quando*, *como* e *por quê*. O *sublead* é um segundo parágrafo, que complementa o lead, que pode expor fatos de menor importância ou desenvolver fatos expostos no *lead*. Surgiu como um recurso gráfico, para melhorar a organização visual das matérias na página impressa. A estrutura de pirâmide invertida consiste em ordenar os fatos logicamente de acordo com sua relevância para a compreensão da matéria, do mais para o menos importante, ficando os pormenores para o final. Isto facilita a leitura (pode-se ler apenas o começo da matéria) e a edição, pois os trechos menos relevantes estão no final e podem ser facilmente cortados.

Por volta dos anos 60, este padrão de linguagem objetiva já era predominante na imprensa brasileira, e nas décadas seguintes os jornais se esforçariam por padronizar ainda mais a linguagem jornalística, através de instrumentos como os manuais de redação. Não obstante, ainda no final da década de 60, surgem também vertentes do jornalismo que se voltam contra esse padrão e buscam o uso de recursos da literatura na reportagem, exercendo assim o chamado jornalismo literário. Entre os veículos pioneiros nessa abordagem estiveram a revista *Realidade*, lançada em 1966 pela Editora Abril, e o *Jornal da Tarde*, em sua primeira fase, que tinham a proposta de se contrapor a esse padrão de jornalismo, oferecendo reportagens com "pautas frias" (que não ficam desatualizadas muito rápido), apuradas com

[115] ROMANCINI, Richard; LAGO, Cláudia. História do jornalismo no Brasil. Florianópolis: Insular, 2007.

mais aprofundamento e precisão, e com textos mais trabalhados, permitindo-se o uso de recursos próprios da literatura.

Alguns autores afirmam que esse movimento é influenciado pela geração que, nos EUA dos anos 50 e 60, fundou o *New Journalism* e contestava o padrão da linguagem jornalística objetiva em sua própria terra de origem. Nos principais jornais norte-americanos, repórteres como Truman Capote, Gay Talese, Tom Wolfe, Norman Mailer se destacaram pelo uso de elementos literários, como a descrição detalhada de ambientes, a construção de personagens e diálogos, para escrever reportagens de fôlego, que muitas vezes eram publicadas em livros. Os jornalistas dessa geração contestavam o paradigma segundo o qual um repórter não interfere no objeto de sua investigação. O repórter do *New Journalism* sente-se livre para deixar transparecer, em sua narrativa, qual o seu envolvimento com as personagens que retrata, obscurecendo as fronteiras entre jornalismo e ficção[116].

Outros autores, porém, relacionam essa guinada literária no jornalismo brasileiro à extensa tradição luso-brasileira de hibridações entre jornalismo e literatura, que vai da crônica dos séculos XIX e início do XX, passando pelos relatos de João do Rio, até as reportagens em estilo literário de Joel Silveira nos anos 1940, entre outros exemplos. A favor desta tese, estão indícios de que, nos anos 60 a experiência americana do *New Journalism* ainda não era muito conhecida entre os jornalistas brasileiros da geração que fez a revista *Realidade*[117]. Terezinha Fernandes, em sua tese sobre Jorge Andrade, aponta que o jornalismo literário foi também usado como forma de resistência à ditadura militar[118], posição corroborada por outros pesquisadores, como Cremilda Medina, que menciona o recurso à "narrativa autoral" no jornalismo como forma de burlar um sistema que cerceava a imprensa através da censura[119].

No entanto, apesar destas experiências com o jornalismo literário, o padrão que prevaleceu no jornalismo dos anos 60 para cá foi mesmo o da linguagem objetiva na maior parte do jornal (composta por textos informativos, como notas, notícias, reportagens e entrevistas), com espaços delimitados, nas páginas dos jornais, para textos de gêneros opinativos e textos não-jornalísticos. Desta forma, criou-se uma categorização de gêneros

---

[116] LIMA, Edvaldo Pereira. Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 4ª ed. Barueri, SP: Manole, 2009, p. 191.

[117] IJUIM, Jorge Kanehide. Jornalismo além da fórmula: a supervalorização do referencial estrangeiro e o desprezo às experiências brasileiras. In: ASSIS, Francisco de; LAURINDO, Roseméri e MELO, José Marques de (orgs.). Gêneros jornalísticos: teoria e práxis. Blumenau: Edifurb, 2012, p. 109-116.

[118] FERNANDES, Terezinha Fátima Tagé Dias. Jorge Andrade, repórter Asmodeu (leitura do discurso jornalístico do Autor na Revista "Realidade"). Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP. 1988, p. 12.

[119] MEDINA, Cremilda. A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano. São Paulo: Summus Editorial, 2003, p. 127-9.

jornalísticos, assimilada pelos jornalistas durante a prática da profissão, e que diversos teóricos tentaram classificar.

Os gêneros textuais não são imutáveis, eles se formaram ao longo da história, e no caso do jornalismo esta observação é importante, pois muitas destas categorias, como a reportagem, a crônica e a crítica, são relativamente recentes. Esta maleabilidade dos gêneros jornalísticos, que se desenvolveram de diferentes formas em cada país, também nos leva a uma dificuldade quando se trabalha com uma categorização. Cada um dos autores que analisaram o tema criou a sua própria, utilizando critérios próprios.

Para o brasileiro Luiz Beltrão, os textos jornalísticos podem ser divididos em: notícia básica; entrevista; crônica; reportagem; de rotina ou de setor; história de interesse humano; grande reportagem[120].

O jornalista espanhol Gonzalo Martín Vivaldi divide os gêneros jornalísticos da seguinte forma: notícia; grande reportagem; entrevista; comentário; crítica[121]. Já o peruano Juan Gargurevich, no início dos anos 80, procurou uma classificação com categorias que pudessem ser aplicadas ao jornalismo hispano-americano: nota informativa; entrevista; crônica; reportagem; gráficos; coluna; artigo; testemunho; resenha; crítica; polêmica ou debate; campanha ou cruzada; titulação; folhetim[122].

José Marques de Melo, partindo do estudo da imprensa brasileira, cria sua própria categorização, a partir de dois critérios. Primeiro, agrupar os gêneros em categorias que correspondem à intencionalidade determinante dos relatos: reprodução do real (gêneros informativos) ou leitura do real (gêneros opinativos). Segundo, identificar os gêneros a partir da natureza estrutural dos relatos.

Desta forma, temos, segundo Melo, os seguintes gêneros jornalísticos informativos: nota, notícia, reportagem e entrevista, que se distinguem mais pelo grau de aprofundamento e angulação:

> A nota corresponde ao relato de acontecimentos que estão em processo de configuração e por isso é mais frequente no rádio e na televisão. A notícia é o relato integral de um fato que já eclodiu no organismo social. A reportagem é o relato ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que são percebidas pela instituição jornalística. Por sua vez, a entrevista é um relato que privilegia um ou mais

[120] GARGUREVICH, Juan. Géneros periodísticos. Quito: Editorial Belén, 1982, p. 18.
[121] VIVALDI, Gonzalo Martín. Géneros periodísticos: reportaje, crónica, artículo (análisis diferencial). Paraninfo: Madrid, 1973.
[122] GARGUREVICH, op. cit., p. 20.

> protagonistas do acontecer, possibilitando-lhes um contato direto com a coletividade[123].

A característica comum a todos os gêneros informativos é que, ao contrário dos textos mais literários, eles se propõem a dar um relato preciso dos fatos, sem juízos de valor e ocultando sinais da subjetividade do narrador. Se, antes, eles tendiam a ser escritos num estilo mais literário, com a consolidação do jornalismo como indústria cultural no século XX torna-se padrão a fórmula do jornalismo norte-americano, que, ao invés de narrar os acontecimentos em ordem cronológica, hierarquiza-os em *lead* (parte inicial, que resume a notícia que se quer contar) e expõe os dados restantes em ordem decrescente de importância.

Já os gêneros opinativos, na classificação de Marques de Melo, são:

a) Editorial: texto que expõe a opinião da empresa jornalística a respeito de um acontecimento ou tema de grande repercussão no momento;
b) Comentário: texto que aprofunda e comenta um fato do momento;
c) Artigo: texto breve, que elabora julgamentos mais ou menos provisórios sobre fatos que ainda estão se configurando;
d) Resenha e crítica: textos que avaliam uma obra de arte, com a finalidade de orientar a ação dos consumidores;
e) Coluna: seção fixa, marcadamente opinativa, e com estilo textual mais livre – pode ter crônicas, notas, artigos. Costuma ser especializada num assunto específico;
f) Crônica;
g) Caricatura: desenhos humorísticos, destinados à publicação na imprensa, representando ou comentando graficamente uma notícia do momento;
h) Carta.

Marques de Melo publicou essa proposta de classificação em livro em 1985, e, poucos anos mais tarde, realizou pesquisas que tentavam aplicar essa metodologia a exemplos reais de jornalismo, como os textos publicados na *Folha de S.Paulo*[124].

Porém, conforme suas pesquisas avançaram, ele reviu sua categorização, prestando atenção às mesclas entre gêneros e surgimento de novos gêneros jornalísticos que ocorreram no final do século XX. Em estudos mais recentes, Marques de Melo tem adotado uma terminologia mais flexível, que distingue o "jornalismo argumentativo", segundo ele, pautado pela versão sobre os fatos, e predominante nos países latinos, e o "jornalismo referencial", que valoriza em primeiro lugar o relato impessoal dos acontecimentos, mais típico dos países

[123] MELO, José Marques de. A opinião no jornalismo brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 49.
[124] MELO, José Marques de. Gêneros jornalísticos na Folha de S. Paulo. São Paulo: IPCJE/ECA/USP, 1987.

anglo-saxões. Além destes dois gêneros básicos, novas variantes aparecem na virada do século XX para o XXI: "o jornalismo analítico que se nutre do gênero interpretativo; o jornalismo de entretenimento, também rotulado como jornalismo literário, cuja seiva provém do gênero diversional; e o jornalismo de serviço, metamorfoseado pela volúpia do gênero utilitário"[125].

Além disto, cabe destacar mais uma vez, a narrativa jornalística é – ou no mínimo procura ser – sempre uma narrativa do real. Assim, podemos, como Marques de Melo, descartar como gêneros jornalísticos os gêneros ficcionais de textos publicados na imprensa periódica. Por esta linha divisória, um escritor que publica contos de ficção não será um jornalista ainda que escreva em jornal; mas sim se escrever crônicas a partir de acontecimentos atuais. Contudo, quando lermos os textos jornalísticos dos dramaturgos do Arquivo Miroel Silveira, veremos que esta linha não é uma divisória rígida, mas admite nuances complexas. A crônica e o folhetim representam uma zona intermediária entre o literário-ficcional e o jornalístico. E, como muitos dos jornalistas-dramaturgos brasileiros transitaram por esta zona, teremos de estudá-la em detalhe.

Desta forma, mesmo nos baseando na divisão entre o jornalismo informativo (ou referencial) e o opinativo (ou argumentativo), e na classificação estabelecida por Marques de Melo, trabalhamos com as nuances entre os gêneros, levando em conta o período histórico no qual os textos analisados foram escritos.

2.7 CARACTERÍSTICAS DA CRÔNICA: GÊNERO HÍBRIDO

O termo *crônica*, referindo-se a um gênero textual caracterizado como a narração de acontecimentos reais, é anterior ao surgimento do jornalismo. Vem do grego *chronos*, tempo, o que denota a necessária ligação da crônica com o tempo atual ou passado. Gargurevich chega e afirmar que a crônica é a antecessora do jornalismo informativo[126]. A característica definidora da crônica medieval era justamente a de ser narração pura, que não pretendia encontrar uma ideia geral ou uma explicação reflexiva sobre as coisas. Estas crônicas ou

[125] MELO, José Marques de. Panorama diacrônico dos gêneros jornalísticos. Texto apresentado no XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Caxias do Sul (RS), 2010. In: ASSIS, Francisco de; LAURINDO, Roseméri; MELO, José Marques de (orgs.). Gêneros jornalísticos: teoria e práxis. Blumenau: Edifurb, 2012, p. 24.
[126] GARGUREVICH, Juan. Géneros periodísticos. Quito: Editorial Belén, 1982, p. 109.

relações (*relaciones*, em espanhol) narravam em ordem cronológica os fatos ocorridos durante um período de tempo determinado. Já a crônica como gênero jornalístico se desenvolve juntamente com a imprensa.

Martín Vivaldi define a crônica como "informação interpretativa e valorativa de fatos noticiosos, atuais ou atualizados, onde narra algo ao próprio tempo que se julga o narrado", portanto, um híbrido entre os gêneros informativos e opinativos.

Por outro lado, Gargurevich entende a crônica como o que os americanos chamam de *feature story*, ou história de interesse humano, um "relato sobre pessoas, feitos ou coisas reais, com fins informativos, redigidos preferentemente de modo cronológico e que, diferentemente da nota informativa, não exige atualidade imediata, mas sim vigência jornalística"[127].

Já Luiz Beltrão não tem dúvida em definir a crônica como um gênero de opinião que consiste numa "forma de expressão do jornalista para transmitir ao leitor seu juízo sobre fatos, ideias e estados psicológicos", mas sempre ligada à atualidade, aos acontecimentos recentes.

Estas discrepâncias ocorrem pelo fato de a crônica ter se desenvolvido de maneira diferente nos países onde foi praticada. Martín Vivaldi elabora uma descrição apropriada para o jornalismo espanhol, enquanto a definição de Gargurevich se baseia num modelo que foi criado no jornalismo norte-americano e difundido em meados do século XX para a América Latina. Esta crônica hispano-americana seria, para nós, uma reportagem, porém com tratamento mais literário – algo na linha do *Relato de um náufrago* de Gabriel García Márquez ou das reportagens literárias de Gay Talese. Diferencia-se da reportagem por ser uma informação comentada, que admite o viés subjetivo do autor, podendo se ater às impressões subjetivas ou a uma reelaboração mental dos fatos. A crônica hispano-americana também admite subgêneros como a *croniquilla*, que se diferencia por tratar poeticamente de assuntos menos importantes, mais prosaicos que os da crônica, e o *suelto*, um gênero de textos breves, à maneira da nota curta, porém dela se diferenciando pelo viés subjetivo. É comum haver colunas formadas por conjuntos de *sueltos*, às vezes combinados com gêneros gráficos (fotografias, cartuns, charges etc.).

Embora as definições de crônica de Martín Vivaldi e Gargurevich não nos sejam totalmente alheias, cabe recordar que, em Portugal e no Brasil, a crônica surgiu com o folhetim e desenvolveu uma forma peculiar enquanto gênero jornalístico. A crônica luso-brasileira é, na definição de Marques de Melo, um "relato poético do real, situado na fronteira entre a informação de atualidade e a narração literária"[128].

---

[127] GARGUREVICH, GARGUREVICH, Juan. Géneros periodísticos. Quito: Editorial Belén, 1982, p. 116.
[128] MELO, José Marques de. A opinião no jornalismo brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 111.

Entre os cronistas que contribuíram para o estilo próprio deste gênero jornalístico no Brasil, destaca-se Machado de Assis, que, buscando na crônica um meio de participação direta na vida social, aproxima-se da linguagem coloquial em sua narrativa, afastando-se da linguagem rebuscada e literária que predominava no jornalismo da época[129].

Antônio Cândido afirma que a crônica se consolidou como gênero jornalístico no Brasil através de escritores e jornalistas como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e, em especial, Rubem Braga. De forma semelhante à que ocorre com a crítica teatral, nos anos 30 e 40 do século XX a crônica ganha um estilo moderno, brasileiro e diferenciado com relação a outras formas de jornalismo.

> Se a crônica de costume se valia do real (fatos ou idéias do momento) simplesmente como deixa ou como inspiração para um relato poético ou para uma descrição literária, a crônica moderna assume a palpitação e a agilidade de um jornalismo em mutação. Ela figura no corpo do jornal não como objeto estranho, mas como matéria inteiramente ligada ao espírito da edição noticiosa[130].

A crônica moderna, assim, é um gênero essencialmente jornalístico, pois, mesmo utilizando recursos poéticos e narrativos próprios da literatura e não utilizados em outros gêneros jornalísticos, está sempre voltada para a interpretação e comentário de acontecimentos reais, atuais e de impacto social. Entre as características da crônica, Melo destaca:

a) Fidelidade ao cotidiano, vinculação temática e analítica com relação às notícias; preocupação em captar os estados de espírito da opinião pública;
b) Crítica social;
c) Interpretação do significado dos atos e sentimentos do homem[131].

No entanto, alerta Marques de Melo, o Brasil tem uma diversidade cronística tão grande que se torna muito difícil definir características que valham para qualquer texto do gênero.

Assim, este capítulo permitiu estudar como no jornalismo também é possível identificar formas de produção de matérias que se aproximam da ficção e da dramaturgia, validando nossa proposta de identificar e estudar a influência da prática jornalística e dramatúrgica em certos autores.

---

[129] MELO, José Marques de. A opinião no jornalismo brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 114.
[130] MELO, op. cit., p. 115.
[131] MELO, op. cit., p. 116.

3 JORNALISTAS-DRAMATURGOS NO ARQUIVO MIROEL SILVEIRA

Uma parte relevante da história das relações entre jornalismo e dramaturgia no Brasil se encontra preservada nos documentos da censura prévia ao teatro que hoje fazem parte do Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP. Trata-se de um acervo de cerca de 6200 prontuários, provenientes da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, dos quais o mais antigo data de 1926 e o mais recente de 1973 – um dos períodos mais prolíficos na história do teatro paulista e brasileiro.

Os prontuários contêm o texto integral de cada peça avaliada pela censura, junto com os requerimentos feitos pelas companhias teatrais, certificados com a avaliação dos censores e, em alguns casos, recursos das companhias e pareceres dos censores. Além dos prontuários completos, também há um acervo de aproximadamente 5700 fichas com os dados principais de cada prontuário.

Cada prontuário contém, na maioria dos casos, um requerimento de censura (normalmente assinado pelo empresário da companhia), um certificado de censura (indicando se houve vetos ou cortes), um recibo do pagamento de direitos autorais e uma cópia do texto integral da peça. Assim, é possível reconstituir o trâmite pelo qual cada obra passava pela censura prévia antes de poder estrear, conforme a legislação.

Como os prontuários de censura não identificam a profissão dos autores, foi necessário realizar um estudo biográfico para identificar quais autores foram também jornalistas. Foram identificados quinze autores que comprovadamente trabalharam em jornais, sendo possível definir em que veículos cada um trabalhou e em qual período. A lista com as peças de autoria de cada um, presentes no Arquivo Miroel Silveira, encontra-se no Anexo I. São estes jornalistas-dramaturgos:

Abílio Pereira de Almeida (São Paulo, 1906 - 1977), dramaturgo, advogado e jornalista, autor de uma produção teatral extensa, passando por gêneros como a comédia, o drama e o melodrama. Também escreveu roteiros para cinema e televisão. Nos anos 70, foi colunista no jornal *Última Hora*[132].

[132] Ver FESTER, Antonio Carlos Ribeiro. Em moral corrente do país (estudo sobre o teatro de Abílio Pereira de Almeida). Dissertação de Mestrado. São Paulo FFLCH-USP, 1985 e NAZÁRIO, Aparecido José Carlos. Descontinuidade e literatura: historicidade de São Paulo na ótica de Abílio Pereira de Almeida. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2002.

Alberto d'Aversa (Casarano, Itália, 1920 – São Paulo, 1969), diretor, crítico e professor de teatro italiano, vindo para o Brasil após a Segunda Guerra, com passagem pela Argentina. Foi diretor do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) nos anos 50 e, em 1965, passou a escrever no jornal *Diário de São Paulo*, onde tinha uma coluna de crítica teatral. Escreveu peças de teatro de revista[133].

Bráulio Pedroso (São Paulo, 1931-1990), autor de diversas comédias, incluindo O fardão, premiada pela APCT, e de telenovelas, como *Beto Rockfeller*, que fez sucesso na TV Tupi entre novembro de 1968 e novembro de 1969. Começou a trabalhar em 1958 no jornal *O Estado de S.Paulo*, onde publicava crítica literária e contos, e chegou a ser editor de arte[134].

Eratóstenes Frazão (Rio de Janeiro, 1901-1977) trabalhou em diversos jornais cariocas nas décadas de 20 e 30, como *O País*, *A Notícia*, *A Folha*, *A Manhã* e *Crítica*. Em 1926, mudou-se para São Paulo, onde foi trabalhar nos veículos *A Nota do Dia*, *Diário de São Paulo*, *Diário da Noite* e *Diário Nacional*. Como dramaturgo, foi coautor de peças de teatro de revista e comédias, destacando-se a sátira política *Aluga-se um cavanhaque* (1930)[135].

Ferreira Gullar (São Luís, 1930 -), jornalista desde 1948, quando começou a trabalhar na rádio Timbira e no jornal *Diário de São Luís*. Em 1951 se mudou para o Rio de Janeiro, onde trabalhou na revista *O Cruzeiro*, no *Diário Carioca* e no *Jornal do Brasil*, *O Estado de S. Paulo* (sucursal no Rio), e, nos anos 60, colaborou com *O Pasquim*. Simultaneamente ao jornalismo, manteve uma carreira literária, publicando contos, poemas e traduções, além de ensaios teóricos sobre arte. Foi coautor de peças como *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966, com Vianinha) e traduziu peças de teatro como *Ubu Rei*, de Jarry, e *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand;

Helena Silveira (São Paulo, 1911 - 1984), jornalista e escritora, colunista dos jornais do Grupo Folha de 1945 até 1984, escrevendo sobre teatro e depois televisão, autora da peça teatral *O poço* (1950);

Joracy Camargo (Rio de Janeiro, 1898 - 1973), começou no jornalismo em 1919, no jornal *O Imparcial* e depois em *A Pátria* e *A Manhã*. Como dramaturgo, teve produção

---

[133] MERCADO NETO, Antônio. Crítica teatral de Alberto D'Aversa no Diário de São Paulo. 1979. 2 v. (Dissertação de Mestrado). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo. Apud Enciclopédia Itaú Cultural. Teatro. Alberto d'Aversa. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfmfuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=688> Acesso em 01 mar. de 2012.

[134] SÉRGIO, Renato. Bráulio Pedroso. Audácia inovadora. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

[135] Sobre esta peça de Eratóstenes Frazão, consultar CASADEI, Eliza Bachega. Getúlio Vargas e o teatro: comunicação, poder e censura na construção simbólica do imaginário varguista (1930-1954). São Paulo: Scortecci, 2011.

extensa, sendo *Deus lhe pague* (1932) uma de suas obras mais conhecidas. Escreveu ainda livros infantis, letras de canções e roteiros de rádio[136];

Jorge Andrade (Barretos, 1922 – São Paulo, 1984), dramaturgo formado pela EAD em 1954, escreveu diversas peças teatrais nos anos 50 e 60, parte delas reunidas no livro *Marta, a árvore e o relógio*. No final dos anos 60 e começo dos 70, atuou como jornalista, na revista *Realidade*, onde foi repórter, e escreveu crônicas para a *Folha de S.Paulo*;

Millôr Fernandes (Rio de Janeiro, 1923 - 2012), jornalista desde a adolescência, trabalhou nas revistas *O Cruzeiro*, *A Cigarra*, *Papagaio*, *Voga* e *Comício*, onde teve várias colunas fixas, além dos jornais *Tribuna da Imprensa* e *Correio da Manhã*. Nos anos 60, criou alguns veículos da imprensa alternativa como *Pif-Paf* e *O Pasquim*, ao mesmo tempo em que trabalhava na grande imprensa, escrevendo para *Veja*. A partir dos anos 80, foi para *IstoÉ* e outros veículos. Manteve a carreira teatral concomitantemente à jornalística, sendo autor de textos como *Liberdade, liberdade* (1965), considerada uma das principais obras artísticas de resistência ao regime militar, e tradutor de diversos textos teatrais, como *Lisístrata*, de Aristófanes, e *A megera domada*, de Shakespeare;

Miroel Silveira (Santos, 1914 – São Paulo, 1988), dramaturgo, tradutor e escritor. Começou a atuar no jornalismo no final dos anos 30, como crítico teatral nos jornais *O Diário* e *Tribuna de Santos*, além das revistas *Esfera*, *Dom Casmurro* e *Cultura*. Entre 1945 e 1957, publicou críticas teatrais na coluna *Folha do Teatro*, que era publicada na *Folha da Manhã* e na *Folha da Noite*. Já no teatro, sua carreira começou em 1942, quando entrou como ator no grupo *Os comediantes*, do Rio de Janeiro. Fundou em 1944 a primeira companhia de Bibi Ferreira, para a qual fez traduções e adaptações de obras; em 1946, o Teatro Popular de Arte, e, um ano depois, o Teatro Popular de Arte de Santos. Ao mesmo tempo manteve a carreira de escritor, publicando livros de contos, literatura infantil e um romance (*Caiu na Vida*, 1966, posteriormente adaptado para telenovela na TV Cultura), além de escrever roteiros para cinema[137].

Nelson Rodrigues (Rio de Janeiro, 1912-1980), começou no jornalismo ainda adolescente, como repórter policial de *A Manhã*, jornal fundado por seu pai, e depois trabalhou em *Crítica*, *O Globo*, *O Jornal* (dos *Diários Associados*), *Última Hora*, *Jornal dos Sports*, *Manchete*, *Manchete Esportiva*, *Brasil em Marcha*, entre outros. É considerado um dos autores mais importantes do teatro brasileiro, devido à repercussão e polêmica que

[136] GOMES, Mayra Rodrigues. Censura ao teatro: articulações com o jornalismo. Trabalho apresentado no VIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. São Luís: SBPJor, 2010, p. 9.
[137] SANTOS, Jaqueline Pithan dos. Miroel Silveira: um homem de teatro no espírito do seu tempo. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2010.

envolveu a maioria de suas peças teatrais, como *Vestido de noiva* (1943), *Álbum de família* (1946), *Anjo Negro* (1948), *Doroteia* (1949), *A falecida* (1953), *Senhora dos afogados* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Boca de ouro* (1960), *O beijo no asfalto* (1961), entre outras. Em suas peças teatrais, usou muitas vezes temas e acontecimentos com os quais já tinha trabalhado como jornalista, em especial na coluna *A vida como ela é*, que publicou na *Última Hora* durante os anos 1950 – por exemplo, em *O beijo no asfalto*, há referência a um acontecimento noticiado em jornais, e o próprio jornalismo é um tema da peça. A linguagem inovadora para a época e principalmente o modo como tratava temas ligados à moral e à sexualidade causaram para o autor polêmicas e problemas com a censura;

Oduvaldo Vianna (São Paulo, 1892 – Rio de Janeiro, 1972) foi jornalista profissional desde os 17 anos, como revisor no *Diário da Manhã* e repórter e redator em *A Plateia*, veículo para o qual foi correspondente em Portugal e Espanha, em 1914. Voltando ao Brasil, trabalhou em diversos jornais do Rio, como *Diário da Noite*, *A Razão*, *A Rua* e *Gazeta de Notícias*. Também foi fundador do semanário *O Momento*. Conciliava o jornalismo com a dramaturgia. Começou a escrever para teatro em 1919 e, dois anos depois, fundou sua primeira companhia de comédias, que durou um ano. Em 1922, montou outra companhia, com a esposa, Abigail Maia, com a qual viajou para Uruguai e Argentina apresentando obras do teatro brasileiro. Mais tarde, foi diretor da Companhia Brasileira de Comédias, dirigindo inclusive a encenação de textos seus, como *Um tostãozinho de felicidade* (1931) e *Amor* (1933), um de seus maiores sucessos. Foi um dos pioneiros no uso da prosódia brasileira no teatro, numa época em que os atores usavam, de praxe, o português europeu. Também se destacou por tratar, em suas comédias, de temas brasileiros, como a imigração, além de usar recursos técnicos inovadores para a época[138]. Foi ainda roteirista e diretor de cinema. No rádio, se destacou por introduzir no Brasil a radionovela, com a qual já tinha trabalhado na Argentina. Em 1941, lançou a primeira radionovela brasileira, *Predestinada*, na Rádio São Paulo.

Oduvaldo Vianna Filho (Rio de Janeiro, 1936 - 1974), ou **Vianinha**, dramaturgo e jornalista, ligado a movimentos políticos. Em 1955, fundou junto com Gianfrancesco Guarnieri o Teatro Popular do Estudante (TPE), que mais tarde se uniu ao Teatro de Arena. Conciliando a dramaturgia com um emprego na Rádio Nacional, escreveu em 1957, escreveu sua primeira comédia, *Bilbao via Copacabana* e, em 1959, *Chapetuba Futebol Clube*. No

[138] COSTA, Jeannette Ferreira da. **Oduvaldo Vianna: um inovador no teatro, no rádio e no cinema brasileiros**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldovianna-um-inovador-no-teatro-no-radio-e-no-cinema-brasileiros/.> Acesso em 28 mar. 2012.

início dos anos 60, participou da fundação do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), onde escreveu peças teatrais visando à conscientização política das classes trabalhadoras, frequentemente inspiradas em acontecimentos jornalísticos, como os Autos, que discutiam problemas como a dificuldade de acesso à faculdade, a repressão policial ao movimento estudantil, entre outras questões. Como jornalista, Vianinha escreveu crônicas para a *Folha da Semana*, veículo semanal do PCB. Também fez papéis como ator de cinema, nos filmes *A derrota*, de Mário Fiorani, e *Mar corrente*, de Luís Paulino dos Santos. Outra atividade em que se destacou foi a teledramaturgia – Vianinha foi o roteirista e um dos idealizadores da série *A Grande Família*, da Rede Globo[139];

Oswald de Andrade (1890-1954), escritor, jornalista e dramaturgo, começou sua carreira no jornalismo em 1909 como redator e crítico de teatro na coluna *Teatros e salões* do *Diário Popular*. Em 1911 fundou a revista humorística *Pirralho*, que manteve por três anos. Também foi colunista na revista *A Vida Moderna* e redator em *O Jornal*, além de trabalhar no *Jornal do Comércio* e *A Gazeta*. Em 1920, começou a editar *Papel e Tinta*, com Menotti del Picchia, ao mesmo tempo em que participava das revistas modernistas como *Klaxon* e escrevia artigos sobre modernismo para *Correio Paulistano*, *Correio da Manhã* e *Jornal do Comércio*. A partir dos anos 30, passa a escrever para *Jornal da Manhã* e tem colunas fixas em *Meio Dia*, *Diário de São Paulo*, *Correio da Manhã* e *Folha da Manhã*, isto sem contar contribuições esporádicas para outros veículos. Escreveu quatro peças de teatro, mas não viu nenhuma ser encenada – a mais conhecida, *O rei da vela*, de 1937, só pôde ir à cena em 1970. Oswald dedicou-se bastante à literatura, sendo um dos principais artistas do movimento modernista de 22. Publicou quatro livros de poesia e cinco romances[140].

Plínio Marcos (Santos, 1935 – São Paulo, 1999) começou sua carreira nas artes cênicas como palhaço de circo, passando dali para o teatro amador. Escreveu sua primeira peça, *Barrela*, em 1959, inspirado num caso real. Apresentada por um grupo estudantil, a peça causou polêmica e foi proibida pela censura, por falar de um tema tabu (estupro na cadeia) e usando uma linguagem cheia de gírias e palavras de baixo calão. Nas peças que escreveu depois, como *Dois perdidos dentro de uma noite suja* (1966) e *Navalha na carne* (1967) seguiu a mesma linha, pondo em evidência personagens de classes marginalizadas usando sua linguagem própria, em enredos violentos e de denúncia de problemas sociais, e ganhou uma pecha de "autor maldito". Entrou para o jornalismo em 1969, na sucursal paulista de *Última*

[139] MORAES, Dênis de. Vianinha: cúmplice da paixão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.
[140] Conferir COUTINHO, Lis de Freitas. O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2011.

Hora, escrevendo crônicas e depois reportagens, nas quais entrevistava personalidades. Nos anos 70, escreveu também para o *Diário da Noite*, *Guaru News*, *Veja* (onde teve uma coluna sobre futebol), *Folha de S.Paulo* e veículos da imprensa alternativa, como *Movimento* e *Opinião*, em que escrevia mais sobre política. Em vários destes jornais, publicava crônicas sobre as pessoas e o cotidiano do subúrbio, as *Histórias das quebradas do mundaréu*.

Figura 1 - Prontuários de censura do Arquivo Miroel Silveira acondicionados em estante
Fonte: Arquivo Miroel Silveira (ECA-USP)

3.1 METODOLOGIA DE PESQUISA EMPÍRICA

O levantamento biográfico aponta para uma diversidade muito grande entre os dramaturgos-jornalistas. O conjunto é formado por autores de diferentes períodos, desde alguns bem representativos do teatro brasileiro dos anos 1930, como Oduvaldo Vianna e Joracy Camargo, até dramaturgos das décadas de 1950 e 1960, como Oduvaldo Vianna Filho, Millôr Fernandes, Plínio Marcos. Há, entre eles, autores bastante diversos quanto às características da produção dramatúrgica, por exemplo, Nelson Rodrigues e Oduvaldo Vianna Filho.

Foi realizado um levantamento das peças de cada um desses autores no Arquivo Miroel Silveira. Durante o processo de pesquisa e leitura dos textos teatrais desses autores, foi possível identificar que, em algumas obras dramatúrgicas, havia referências a acontecimentos noticiados anteriormente nos jornais – como é o caso de *O poço*, de Helena Silveira, estudado por Cristina Costa[141].

Como este procedimento de elaborar um texto teatral a partir de uma reportagem denota uma aproximação da dramaturgia com o jornalismo, optamos por este recorte, selecionando textos com esta característica na produção dos jornalistas-dramaturgos aqui identificados.

De acordo com este critério, selecionamos os seguintes textos, apresentados pela ordem cronológica de nascimento dos autores:

a) *O poço*, de Helena Silveira;
b) *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues;
c) *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade;
d) *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel;
e) *Barrela*, de Plínio Marcos.

Todos estes textos foram escritos num espaço de aproximadamente quinze anos, correspondendo ao período entre o segundo governo de Vargas e os primeiros anos do regime militar no Brasil.

Embora todos os autores sejam dramaturgos-jornalistas, com textos nos prontuários de censura do Arquivo Miroel Silveira, nem todas as peças selecionadas se encontram no arquivo. Os textos de *Barrela*, de Plínio Marcos, e *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues,

[141] COSTA, Maria Cristina Castilho. A censura de O poço: mediação entre a realidade e o simbólico. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v. 34, n. 1, jan./jun.2011.

foram localizados através da pesquisa bibliográfica em fontes externas ao arquivo. Embora não tenhamos os documentos de censura das peças, optamos por estudá-las, por serem textos inspirados em relatos jornalísticos específicos, o que torna possível comparar as narrativas nas duas linguagens a fim de identificar se houve ou não influências do jornalismo na dramaturgia. Além disto, são peças que foram encenadas no estado de São Paulo, no mesmo período coberto pelos prontuários do Arquivo Miroel Silveira.

Para estudar as aproximações entre jornalismo e dramaturgia nesses textos, foi necessário elaborar uma metodologia interdisciplinar, unindo categorias do jornalismo e da dramaturgia. Procedemos à leitura e análise do conteúdo das peças, a partir dos seus elementos jornalísticos e ficcionais:

a) Fontes jornalísticas dos textos dramatúrgicos – Identificaremos textos jornalísticos que possam ter servido de fonte para a dramaturgia, tais como notícias, artigos e entrevistas. Estes textos podem ser encontrados em acervos de jornais como o Banco de Dados da *Folha de S.Paulo*, o Acervo do *Estado de S.Paulo*, o Arquivo Público do Estado de São Paulo e a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
b) Linguagem – Procuramos identificar, nos textos teatrais, aproximações com o padrão jornalístico de linguagem. Como vimos anteriormente, o jornalismo, no período que nós estudamos, trabalha na maioria das vezes com uma linguagem objetiva, ao passo que a ficção permite uma linguagem mais metafórica, na qual transparece a subjetividade do narrador.
c) Diálogos – Analisamos as falas das personagens, prestando atenção a elementos da linguagem jornalística ou referências ao jornalismo. Se houver um narrador na peça, estudaremos como ele aparece na narrativa e se, de alguma forma, isto aproxima a peça da linguagem jornalística, na qual a presença do narrador é mais frequente que no teatro[142].
d) Personagens – Estudamos as personagens quanto a suas características, observando em que se aproximam ou se afastam do modelo que as inspirou no relato jornalístico. Identificamos se há personagens na narrativa que preenchem as

[142] No teatro ocidental moderno, ao contrário do que acontece no jornalismo, o mais frequente é o uso de um narrador oculto, ao passo que a colocação em cena de um narrador (que ocorre em outras tradições teatrais, como a da Grécia Antiga), no teatro moderno, está ligada a determinadas correntes estéticas, como algumas daquelas influenciadas pelo ideário socialista (por exemplo, as dramaturgias de Brecht e, por vezes, Augusto Boal). Conferir BALME, Christopher B. The Cambridge introduction to Theatre Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 2008 e ROUBINE, Jean-Jacques. Introdução às grandes teorias do teatro. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. Sobre a teoria do teatro de Augusto Boal, que propõe o uso de recursos como coros e narradores na encenação, consultar BOAL, Augusto. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

funções de herói e de antagonista e também se as personagens se aproximam mais ou menos do referente real, numa gradação como a sugerida por Antônio Cândido[143]. Também observamos se as funções narrativas das personagens são modificadas na passagem da narrativa jornalística para a teatral. Comparamos o acontecimento tal como relatado na imprensa e na ficção e verificamos se há personagens novos, acrescentados pelo dramaturgo no processo de criação, mesmo sem um referente real, de modo a promover maior coerência narrativa na peça teatral.

e) Anexação de novos fatos aos acontecimentos - Analisamos como é construída a sequência dos acontecimentos na obra teatral, ou seja, o enredo, e confrontamos a sequência narrativa da peça teatral com a usada nos jornais, observando quais foram as alterações feitas pelo dramaturgo, tais como acréscimo de novos fatos aos acontecimentos, bem como a seleção dos acontecimentos que recebem mais destaque na peça. No processo de ficcionalização, é possível que o autor teatral dê destaque em sua peça a determinados pormenores que não foram tão explorados pelo jornalismo, dando-lhes outra dimensão. Por isso, demos especial atenção a detalhes, que podem ser bastante reveladores a respeito das razões que levaram um dramaturgo a fazer esta ou aquela escolha ao usar material jornalístico como base para um enredo ficcional.

f) Justificação dos fatos narrados - Procuramos identificar se a peça apresenta em seu desenvolvimento ou desfecho algo que apareça como uma explicação ou referência ao acontecimento jornalístico retratado, ou mesmo uma "moral da história".

Como nosso foco é estudar as influências do jornalismo na dramaturgia, não fizemos um estudo aprofundado dos textos jornalísticos de cada autor, porém, detalharemos mais o levantamento biográfico dos autores selecionados, para identificar, de cada um desses dramaturgos, em que jornais trabalharam e por quanto tempo, que tipo de textos jornalísticos produziram (levando em consideração a classificação de gêneros jornalísticos levantada no capítulo anterior) e quais os assuntos de que tratavam nos jornais. Desta forma, teremos mais indícios a respeito de influências do jornalismo na dramaturgia. Também procuramos entrevistas, textos jornalísticos ou autobiográficos, a fim de identificar se estes autores relatam haver algum tipo de influência da atividade jornalística sobre a teatral ou, no sentido inverso, do teatro para o jornalismo.

[143] CÂNDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. PRADO, Décio de Almeida et al. A personagem de ficção. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, p. 71.

Nas seções seguintes, procedemos ao estudo de caso das obras, passando primeiro pela biografia detalhada das atividades de cada autor no teatro, no jornalismo e eem outras atividades, para depois proceder ao estudo do texto jornalístico, e, em seguida, a comparação com o fato jornalístico que inspirou a peça. Por último, quando houver, analisamos o prontuário de censura do Arquivo Miroel Silveira.

4 *O POÇO*, DE HELENA SILVEIRA

4.1 ATUAÇÃO NO JORNALISMO

Helena Silveira (1911-1984) veio de uma tradicional família paulistana, irmã da escritora Dinah Silveira de Queiroz, prima da escritora Rachel de Queiroz e do crítico teatral e dramaturgo Miroel Silveira[144]. Nascida em São Paulo, passou a infância entre Casa Grande e Batatais, no interior paulista, mas estudou na capital e depois em Paris, onde fez um curso na Comédie Française, teatro estatal francês. Desenvolveu carreira sólida no jornalismo, começando em 1941 no *Correio da Manhã*[145]. Trabalhou como colunista em jornais do Grupo Folha, desde 1946 até a sua morte, em 1984. As contribuições quase diárias – colunas sociais, críticas de televisão e teatro, crônicas – inicialmente na *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde* e *Folha da Noite*, depois na *Folha de S.Paulo*[146], somam cerca de 3900 textos registrados no banco de dados do jornal.

Os primeiros textos de Helena Silveira para as *Folhas* são variados, como demonstram os títulos. Há uma reportagem, intitulada *História de um menino pobre do Carandiru* (Folha da Manhã, 26/05/1946), uma entrevista – *Dois dedos de prosa com Gilberto Freyre* (Folha da Manhã, 30/06/1946), textos sobre teatro, como *Uma vitória do teatro nacional* (18/08/1946). A autora fazia entrevistas com personalidades – *Josephine Baker em Buenos Aires* (Folha da Manhã, 30/07/1947), *Com a Senhora Carlos Prado Mendonça* (Folha da Manhã, 10/08/1947), *Fala às Folhas o autor de Madre América* (Folha da Manhã, 24/08/1947).

O feminismo, ou de forma geral, a condição feminina era uma das preocupações da jornalista Helena Silveira, em textos como *Senhoras, sejam docemente femininas* (Folha da Manhã, 22/09/1946), *Aspectos de um Congresso Internacional de Mulheres* (Folha da Manhã, 12/11/1947), *Feminismo antifeminista* (07/12/1947). A política não fica de fora, como já demonstram os títulos *Depoimento sincero de um negro americano* (Folha da Manhã, 10/11/1946), *Evita Perón – A descamisada que possui dois milhões de cruzeiros* (Folha da Manhã, 22/05/1949).

---

[144] SANTOS, Jacqueline Pithan dos. Miroel Silveira: um homem de teatro no espírito do seu tempo. (Dissertação de Mestrado) São Paulo: ECA-USP, 2010, p. 38.

[145] MEMORIAL DA Fama. Helena Silveira. <http://memorialdafama.com/biografiasEI/HelenaSilveira.html> Acesso em 27 jun. 2013.

[146] O jornal *Folha de S.Paulo* foi fundado no início dos anos 60 a partir da fusão de *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde* e *Folha da Noite*.

A partir de maio de 1949, as publicações de Helena Silveira na *Folha da Manhã* se tornam semanais, quase sempre no gênero crônica. Os temas são os mesmos – a condição da mulher, algumas figuras relevantes do teatro, das letras, da política e da alta sociedade, o teatro, as artes. Entre outras questões de gênero, a autora toca várias vezes na polêmica do divórcio – *Divórcio, convicção e hipocrisia* (Folha da Noite, 29/08/1951), *Opiniões sobre o divórcio* (Folha da Noite, 11/09/1951), *Do casamento e do divórcio* (Folha de S.Paulo, Ilustrada, 23/11/1961). Helena Silveira também escreveu sobre teatro: *Um espetáculo do Teatro Folclórico Brasileiro* (Folha da Manhã, 28/01/1951), *Ouvindo uma psicologista sobre "Seis personagens à procura do autor*" (Folha da Manhã, 13/03/1951), *A temporada do teatro francês* (Folha da Noite, 30/08/1951), *Maria Della Costa* (Folha da Manhã, 20/09/1951).

Na *Folha da Manhã*, foi responsável pela seção *Paisagem e memória*, onde publicava crônicas, posteriormente reunidas no livro *Sombra Azul e Carneiro Branco*. Em sua dissertação de mestrado, Noelma Brocanelli aponta que, entre os temas principais das crônicas de Helena Silveira, um tema recorrente é a presença da morte como problema social, fator de indignação, tema místico e elemento inerente à vida humana[147]. Brocanelli destaca que a crônica de Helena Silveira, com profundas raízes num gênero que historicamente fez pontes entre o jornalismo e a literatura de ficção no Brasil, é marcada pela influência do gênero memorialístico e pela exploração de nuances entre a realidade, muitas vezes autobiográfica, e a ficção.

Em 1956, Helena Silveira fundou o *Suplemento Feminino* da *Folha da Manhã*. Porém, é o novo meio de comunicação que chega às casas brasileiras na década de 1950, a televisão, o assunto do qual a jornalista Helena Silveira mais se ocupou, com a coluna *Helena Silveira Vê TV* na *Folha de S.Paulo*. Em suas críticas de televisão, a autora mostra uma preocupação em familiarizar o leitor com a linguagem televisiva.

Além de jornalista e dramaturga, Helena Silveira foi escritora de ficção. Estreou como contista no *Suplemento Literário* da *Folha da Manhã*. Seu primeiro livro foi *A humilde espera* (1944), seguido por *Mulheres, frequentemente* (1953). Boa parte de sua obra literária consiste em contos e crônicas, mesclando elementos de ficção e jornalismo, sendo que os textos estão calcados na sua própria experiência como jornalista. Exemplos disto são os livros *Damasco e outros caminhos* (1957), escrito após um período vivendo no Líbano e na Líbia, e *Os dias chineses* (1961), em que a escritora conta sua experiência numa viagem à China. Reconhecida

[147] Conferir BROCANELLI, Noelma da Silva. A morte nas crônicas memorialísticas de Helena Silveira. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2008.

em seu meio como escritora, Helena Silveira chegou à presidência da União Brasileira de Escritores entre 1961 e 1963. Entre suas obras publicadas em livro, destacam-se *Sombra azul e carneiro branco* (1960), *Na selva de São Paulo* (1966), *Memória da terra assassinada* (1976), *Amanheceu e já é ontem* (1984), além da já mencionada autobiografia *Paisagem e memória*, e livros infantis como *A cachorrinha Cósmica* (1984)[148].

46

Helena Silveira vê TV

Antonio Fagundes em "Jorge, um brasileiro".

Ponto perdido na Globo

Quarta-Feira, a Globo ofereceu repeteco de seu Case Especial-Jorge, Um Brasileiro, transtado televisivo do romance de França Jr. que deu ao autor o Prêmio Walmap.

O adaptador fez com que o roteiro para o vídeo se centrasse, apenas, num capítulo do livro onde se conta a acidentada viagem de caminhões de Caratinga a Belo Horizonte.

Ficou-se, assim, impressivamente, a vida das pessoas que dirigem e habitam esses mastodontes que são singulares navios no mar estaleado de nossas estradas.

Ao que consta, a Globo fará desse romance de França Jr. um seriado com o nome de A Estrada. Até aí tudo bem. Revi o Especial, evocativamente. Trazia a supervisão do mestre Zerebinski. Naquela altura da produção ele sonhava com roteiros Especiais unidamente plasmados com nossa melhor literatura. Sobre isto conversou comigo diversas vezes. Desejava contar o Brasil através de seus escritores.

Desejava, sobretudo, enriquecer a TV com a história curta a ensejar um caminho rico de surpresas, de fatos e fastos.

Mas, ao mesmo tempo em que embarcava no relato primorosamente dirigido em imagens por Paulo José, vinha-me afrontação de saber que a Globo acabava com a produção dos Cases Especiais, o que tira pontos da emissora para este ano de 1979.

No relato simples, sem heróis, ou com heróis mineiros na concepção de Paulo José, há de se grifar várias interpretações sendo de se pôr em destaque o Jorge vivido por Antônio Fagundes. O personagem avulta mais porque, em programa anterior, havíamos visto o mesmo Fagundes em criatura tão esvaziada que, mesmo com todo seu talento, não consegui por de pé. Refiro-me ao Cacá de Gilberto Braga, desenhado pelo autor tão centestramente, que nenhum gênio da interpretação poderia passá-lo, plástica telespectadora.

Esse Especial transmite um cheiro de terra, de suor de homem brasileiro. Faz pensar um pouco no clássico Salário do Medo, de Clouzot. Mas sem a eloqüência heróica deste. O próprio Paulo José, assim define o relato:

"É um "caso". E a história do caminhão sendo contada. Tem uma certa descentração nesse sentido. Não é elegante. Não tem grande beleza. Um programa simples que foi de maneira fácil. Não se pode pretender nunca a eloqüência, o deslumbramento pelas grandes paisagens ou os grandes acidentes. Não. São pequenos incidentes, que se tornam suficientemente grandes para um homem normal".

Enfim, diante da tristeza do final dos Especiais, fica-me um vago consolo: talvez Antônio Fagundes prossiga o seu Jorge no seriado prometido. Ele soube plasmar uma grande figura.

Figura 2 - Texto publicado na coluna Helena Silveira Vê TV. (SILVEIRA, HELENA. Ponto perdido na Globo. Folha de S.Paulo. São Paulo, 12 de janeiro de 1979, 1º caderno, p. 46.)
Fonte: Banco de Dados da Folha de S.Paulo

No Arquivo Miroel Silveira, encontra-se apenas uma peça teatral de sua autoria, *O poço* (DDP 2946), de 1950, a única que chegou a ser encenada. Após *O poço*, Helena Silveira escreveu um texto teatral com o título *A Torre*, para um concurso de dramaturgia, no qual

[148] PREFEITURA DE São Paulo. Biografia da patronesse Helena Silveira. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bibliotecas/bibliotecas_bairro/bibliotecas_a_l/helena silveira/index.php?p=5254> Acesso em 26 jun. 2013.

ficou em terceiro lugar, atrás de Nelson Rodrigues e Abílio Pereira de Almeida, o que a decepcionou bastante. Esta, entre outras razões, levaram a autora a continuar investindo no jornalismo e na literatura de ficção, abandonando a dramaturgia.

4.2 ATUAÇÃO NA DRAMATURGIA: *O POÇO*

A trajetória de Helena Silveira chama atenção pelo fato de ela ser uma jornalista que começou a fazer teatro em certo momento de sua carreira, ao escrever uma peça inspirada num fato amplamente noticiado nos jornais da época, o "crime do poço" ou "crime da rua Santo Antônio" [149]: um jovem matou a mãe e as duas irmãs e enterrou-as num poço no quintal de casa. Quando a polícia foi investigar o desaparecimento das mulheres, fez buscas na casa onde ocorreu o crime e o rapaz, ao perceber que seria pego, se suicidou.

Na peça, a personagem principal é Júlio, um estudante de medicina. Ele vive com a mãe, Úrsula, que sofre de uma doença incurável, e duas irmãs, Conceição e Cornélia, que sofre de delírios e convulsões, causados por uma espécie de neurose. A família é extremamente conservadora, religiosa e rígida nos costumes, e não aceita o relacionamento de Júlio com sua namorada Ismênia. Naquele ambiente repressor, que gera diversas neuroses, a morte aparece como única saída possível. Júlio planeja o crime, mata a mãe e as irmãs, numa espécie de eutanásia.

Na peça, a história é narrada em *flashback*, a partir do momento em que os policiais, desconfiados do desaparecimento das mulheres, vão até a casa de Júlio investigar a cena do crime. Entre diálogos com os policiais, lembranças e delírios do protagonista, a peça se desenvolve misturando planos do passado e do presente, e termina sugerindo que Júlio se suicida no final, enquanto a polícia vasculha a casa.

A peça foi publicada em livro com o título *O poço* e estreou em 1950, encenada pela companhia do Teatro Cultura Artística, em São Paulo. Além disto, o texto de *O poço* teve alguns trechos publicados na *Folha da Tarde*, no espaço habitualmente destinado às crônicas de Helena Silveira, em 1950. Em 4 de fevereiro, foi publicada a primeira cena da peça, para

[149] A título de curiosidade, o terreno onde ocorreu o crime, na rua Santo Antônio, 104, no centro de São Paulo, fica na mesma área onde, anos após o acontecimento, foi construído o edifício Joelma, destruído por um incêndio em 1974. Circulam na internet diversas lendas urbanas a respeito da sucessão de tragédias no mesmo local.

divulgar o espetáculo com estreia prevista para março[150]. Porém, a peça foi proibida pela censura, para depois ser liberada com cortes em quinze páginas. A estreia só se deu em março, com as alterações pedidas pela censura, e mesmo assim a autora foi processada por parentes do autor do crime. Em abril, após a polêmica da proibição e do processo, Helena Silveira publicou o trecho final da peça em sua coluna na *Folha da Tarde*, na versão original sem os cortes impostos pela censura[151].

O DELIRIO DE JULIO

(Cenas fora de "O Fundo do Poço", peça representada pelo Teatro Popular de Arte no auditório grande do Teatro de Cultura Artística).

HELENA SILVEIRA e JAMIL ALMANSUR HADDAD

Ilustração de DARCI PENTEADO

Estudante universitario

Importante organização bancaria e imobiliaria oferece ao seu DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PUBLICAS E PROPAGANDA um lugar para estudante universitario que saiba redigir e deseje iniciar-se em posição do futuro. Trabalho interessante. Somente meio expediente, pela manhã ou a tarde, a combinar. Cartas a PUBLICISTA, neste jornal.

Figura 3 - Trecho de *O poço* publicado na coluna de Helena Silveira na Folha da Tarde. (Folha da Tarde, 22 de abril de 1950, p. 5.)
Fonte: Banco de Dados da Folha de S.Paulo

[150] SILVEIRA, Helena. O poço. Folha da Tarde. São Paulo, 4 de fevereiro de 1948, p. 9.
[151] SILVEIRA, Helena. O delírio de Júlio. Folha da Tarde. São Paulo, 22 de abril de 1950, p. 5.

4.3 INFLUÊNCIA DO JORNALISMO EM *O POÇO*

O crime do poço – o relato jornalístico

O texto de *O poço* se destaca por ser baseado num caso relatado nos jornais e reproduzir os principais eventos da história que foi divulgada pela imprensa, mantendo as mesmas personagens. Para analisar este texto, estudamos o acontecimento jornalístico que inspirou o enredo da peça. Foram pesquisadas notícias sobre o "crime do poço" nos jornais *Folha da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*. Nossa principal fonte será a *Folha da Manhã*, por ser o mesmo jornal onde Helena Silveira trabalhava na época e a autora conta, em sua autobiografia, que escreveu o texto com base no material colhido por seus colegas de redação, na época em que o caso foi descoberto.

O fato, tal como noticiado pelos jornais: em 5 de novembro de 1948, um jovem professor de Química da USP, Paulo Ferreira de Camargo, matou a mãe e as duas irmãs. Os corpos foram enterrados num poço que o químico tinha mandado construir para este fim no quintal da casa onde morava com a família, na rua Santo Antônio, no centro de São Paulo. Repórteres do *Estado de S. Paulo* averiguaram que Paulo tinha pagado a dois pedreiros negros para construírem o poço, com o pretexto de que precisava de água sem cloro para produzir adubos químicos em seu laboratório[152].

O caso só foi descoberto pela polícia no dia 23 de novembro, quando a polícia fez investigações na casa para investigar o desaparecimento da irmã de Paulo, Cordélia Francisco Camargo, que trabalhava como datilógrafa na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Aos policiais e a algumas pessoas próximas, Paulo teria dito que as mulheres morreram num acidente de carro enquanto viajavam para Curitiba. Os repórteres do *Estadão* afirmam que Paulo teria chegado a viajar de avião a Curitiba, onde, fazendo-se passar por outra pessoa, enviou telegramas a parentes e amigos, incluindo a si mesmo, para reforçar o álibi do desaparecimento da mãe e das irmãs[153]. Quanto ao poço, Paulo dizia tê-lo aberto porque precisava de água sem cloro para fazer experimentos químicos, mas decidiu fechá-lo devido a uma contaminação na água.

Não confiando apenas na palavra do professor, os policiais começaram a fazer buscas no poço. Ao perceber que os corpos seriam encontrados, Paulo foi ao banheiro e se suicidou

[152] CRIME de um demente. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 25 de novembro de 1948, 1º caderno, p. 11.
[153] CRIME de um demente. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 26 de novembro de 1948, 1º caderno, p. 11.

com um tiro[154]. O crime chocou a sociedade paulista da época e a imprensa publicou diversos artigos e reportagens tentando desvendar o que teria levado o rapaz a cometer o assassinato. Em depoimento a jornalistas da *Folha da Manhã*, a namorada de Paulo, a enfermeira Isaltina dos Amaros, revelou que a família do rapaz não aprovava o relacionamento dos dois, o que foi apontado como uma das possíveis motivações do ato[155]. Já *O Estado de S. Paulo* informava que Isaltina era noiva do criminoso. As informações publicadas pelos diferentes jornais eram desencontradas e surgiam na mídia rumores – sem nenhuma comprovação – de outras paixões proibidas de Paulo de Camargo. Até a leitura de livros existencialistas ou de folhetins policiais chegou a ser apontada como uma influência nefasta que teria levado o jovem a cometer o crime[156].

O caso explorado pela mídia com tal riqueza de detalhes chamou a atenção do escritor Oswald de Andrade, que escreveu uma série de cinco artigos, com o título *Crime sem castigo*, publicados na *Folha da Manhã* entre 11 e 16 de dezembro de 1948, com introdução escrita pelo repórter Hideo Onaga. Para escrever estes artigos, Andrade acompanhou o trabalho de apuração dos repórteres da *Folha da Manhã*, que entrevistaram numerosas fontes, visitaram o local do crime e ali recolheram muitas das cartas que Paulo de Camargo trocava com as irmãs (material ignorado pelos policiais que investigaram o caso), em busca de indícios das raízes psicológicas do crime[157]. As cartas, segundo Oswald de Andrade, eram exemplares de "escrita autista" que indicavam um relacionamento neurótico entre os integrantes da família, que vivia sob padrões morais muito rigorosos.

No primeiro de seus artigos sobre o crime do poço, publicado em 11 de dezembro de 1948, Andrade expõe os fatores da situação que culminou no crime: as dificuldades financeiras enfrentadas pela família desde a morte do pai; frustrações profissionais e amorosas; a educação rígida que Paulo e as irmãs receberam do pai; as doenças de que sofriam a mãe e a irmã. O crime teria se apresentado à mente do rapaz como uma forma de

---

[154] UM PROFESSOR mata a própria mãe e duas irmãs e enterra-as no quintal. Folha da Manhã. São Paulo, 24 de novembro de 1948, 1º caderno, p. 1-2.

[155] FORAM MORTAS a tiros as vítimas da tragédia da rua Santo Antônio, 104. Folha da Manhã. São Paulo, 25 de novembro de 1948, 1º caderno, p. 1-2.

[156] Oswald de Andrade, que acompanhou de perto o trabalho dos repórteres que cobriram o crime, observa que não havia livros de filosofia, quanto mais existencialista, entre os pertences da família, tampouco havia referências a este tipo de leitura em cartas e diários da família Camargo. Com isto, desmentiria artigos publicados em vários jornais afirmando que o crime teria sido motivado pela má influência de livros. Os existencialistas não foram os únicos suspeitos. Um artigo de Edgar Braga na *Folha da Manhã* em 17 de dezembro de 1948 culpa "livros rotulados de infantis" pelo crime. Pelo teor do texto, podemos supor que estivesse se referindo à literatura policial, de mistério e/ou aos romances-folhetim de jornais. Não deixa de ser importante a frequência no noticiário do crime de argumentos dessa ordem sobre a perniciosa influência dos livros, tão semelhantes aos usados nos pareceres de censura do Arquivo Miroel Silveira.

[157] ANDRADE, Oswald de. Crime sem castigo. I. Folha da Manhã. São Paulo, 11 de dezembro de 1948, 2º caderno, p. 1 e 4.

quebrar o compromisso que tinha de cuidar da mãe e das irmãs. Andrade interpreta a motivação do crime como "delírio eutanásico". Na hipótese do escritor, o crime teria ocorrido após uma crise de epilepsia da irmã Maria Antonieta. A outra irmã, Cordélia, não sofria de doenças graves, trabalhava e tinha chances de subir na carreira. Porém, a rigidez dos costumes da família atrapalhava a própria inserção de Cordélia na sociedade.

A partir dos relatos de fontes, os dois autores dos artigos concluem que Paulo era obsessivo no cuidado com as irmãs, em especial a mais velha, por causa da doença mental, e sentia a família como "uma carga". Os repórteres também descobriram que Maria Antonieta fazia um tratamento psicanalítico, contra as recomendações da família, de religião "espírita não militante" e "puritana nos costumes".

Oswald de Andrade identifica traços de ilusionismo na tentativa de ocultar as vítimas dentro de um poço. Elabora hipóteses sobre traços psicológicos de Paulo Ferreira, que compara aos de grandes criminosos e artistas: timidez, sensibilidade, inconstância, complexo de superioridade. A partir destas observações, o articulista sugere que o namoro de Paulo com a enfermeira, sem aprovação da família dele, teria funcionado como um gatilho para a tragédia.

O último artigo, de 16 de dezembro de 1948, explora a relação entre a atitude de Paulo Ferreira e a filosofia existencialista, citando *O Ser e o Nada*, de Jean-Paul Sartre, para explicar o impulso de Paulo Ferreira: "a consciência deve assumir a situação que criou, mesmo que ela seja insustentável. Deve ir até o fim, sem remorso, pena ou desculpas"[158]. Andrade refuta a hipótese de que leituras existencialistas tenham levado ao crime – não havia nem mesmo indícios desse tipo de leitura por parte de Paulo.

Com a expressão "crime existencialista", o escritor quis dizer que o acontecimento seria, na verdade, reflexo das mesmas mudanças profundas na sociedade que produziram a filosofia existencialista. Ao contrário do que ocorre no romance *Crime e Castigo*, de Dostoievski, neste caso não há arrependimento[159]. Paulo Ferreira seria um Raskolnikov sem culpa, incapaz de se arrepender, entregar-se à polícia e depois redimir-se no casamento como o personagem de Dostoievski.

---

[158]ANDRADE, Oswald de. Crime sem castigo. V. Folha da Manhã. São Paulo, 16 de dezembro de 1948, 2º caderno, p. 1.

[159] Em *Crime e Castigo*, de Fiodor Dostoievski, o ex-estudante Raskolnikov decide matar uma velha agiota. Ao cometer o crime, é surpreendido pela meia-irmã da senhora, e também a mata para não deixar testemunhas. Graças a uma série de coincidências, Raskolnikov consegue deixar a cena do crime sem ser visto e nem identificado como autor do crime, porém, nas semanas seguintes, mergulha num turbilhão de sentimentos de remorso, culpa e medo por conta dos atos que cometeu. Conta o acontecido à confidente Sônia e, destruído pelos remorsos, aceita o conselho dela e se confessa à polícia, redimindo-se na prisão e no posterior casamento com Sônia.

Andrade vê no criminoso um "tipo novo, já descristianizado, mas não tendo encontrado ainda uma moral para guiá-lo", que não se arrepende e não assume a culpabilidade dos seus atos. A imagem do local onde a família morava, uma casa velha e acanhada na rua Santo Antônio, em contraposição aos prédios novos que eram erguidos no centro de São Paulo, servia como metáfora para a situação da família Ferreira de Camargo – desajustada aos novos valores da sociedade, numa situação que terminou por levar o jovem Paulo a esta atitude.

Ao mostrar como o crime está ligado em sua raiz a estas questões, o escritor compara o fato à tragédia de matricídio de Orestes[160], tema clássico da dramaturgia no qual se aventuraram Shakespeare, Sartre e Eugene O'Neill – chega a dizer que Paulo de Camargo poderia muito bem ter sido uma personagem teatral de Sartre[161].

FOLHA DA MANHÃ

PROPRIEDADE DA EMPRESA "FOLHA DA MANHÃ" S. A.

ANO XXIV ★ SÃO PAULO — QUARTA-FEIRA, 24 DE NOVEMBRO DE 1948 ★ N.º 7 559

1.o CADERNO — 10 PAGINAS

Um professor mata a propria mãe e duas irmãs e enterra-as no quintal

ANTECIPADO O DEBATE SOBRE A EMENDA QUE PERMITE A CRIAÇÃO DE NOVOS TERRITORIOS

OCUPOU-SE DO ASSUNTO NA CAMARA FEDERAL O SR. MUNHÓS DA ROCHA — AGRICULTORES GAUCHOS AMEAÇADOS DE DESPEJO

Projeto sobre concessão de abono de Natal a todos os trabalhadores

A TRAGEDIA OCORRIDA A RUA SANTO ANTONIO, 104

Paulo Ferreira de Camargo, o criminoso, suicidou-se ao ser procurado pela policia

O criminoso-suicida, no lugar onde tombou

O gen. Dutra e o problema da sucessão presidencial

FRENTE DEMOCRATICA CONTRA PRESTES E GETULIO

COLABORAÇÃO DO TRIBUNAL DE JUSTIÇA NA REFORMA DA CONSTITUIÇÃO PAULISTA

O PSD E A LEI QUINQUENAL

Proposta à Assembléia uma moção de simpatia à causa defendida pelos estudantes de comercio

RECLAMA-SE CONTRA OS PREÇOS EXTORSIVOS COBRADOS NOS RESTAURANTES DO CENTRO

CRITICAS AOS METODOS UTILIZADOS PELO INSTITUTO BIOLOGICO PARA EXTINÇÃO DA BROCA CAFEEIRA

Assinada convenção coletiva de trabalho entre as empresas de transporte de carga por meio de

Figura 4 - Primeira manchete publicada na capa da *Folha da Manhã* sobre o crime do poço. À direita, foto de Paulo de Camargo encontrado morto na cena do crime. (UM PROFESSOR mata a própria mãe e duas irmãs e enterra-as no quintal. Folha da Manhã. São Paulo, 24 de novembro de 1948, 1º caderno, p. 1)
Fonte: Banco de Dados da Folha de S.Paulo

[160] Na mitologia grega, Orestes era filho do rei Agamenon de Micenas e da rainha Clitemnestra. Obedecendo a ordens do deus Apolo, Orestes mata a própria mãe e seu amante, Egisto, para se vingar da morte de Agamenon. O mito de Orestes é contado nas tragédias *Agamemnon*, *As Coéforas* e *Eumênides*, de Ésquilo.

[161] ANDRADE, Oswald de. Crime sem castigo. V. Folha da Manhã. São Paulo, 16 de dezembro de 1948, 2º caderno, p. 1.

Isaltina Florencio dos Amaros, na redação das Folhas, ladeada por um seu parente e um redator

FORAM MORTAS A TIROS AS VITIMAS DA TRAGEDIA DA RUA SANTO ANTONIO, 104

"Eu era noiva de Paulo" – diz a enfermeira Isaltina dos Amaros, que ontem esteve na redação das Folhas

Figura 5 - Matéria publicada na capa da Folha da Manhã em 25 de novembro, com foto de Isaltina dos Amaros dando depoimento aos repórteres das Folhas. (FORAM MORTAS a tiros as vítimas da tragédia da rua Santo Antônio, 104. Folha da Manhã. São Paulo, 25 de novembro de 1948, 1º caderno, p. 1-2.)
Fonte: Banco de Dados da Folha de S.Paulo

CRIME SEM CASTIGO

Reconstituição historica e psicologica da tragedia da rua Santo Antonio, 104

II

EM DOIS ATOS O DRAMA — DOENÇA, MUSICA E FANTASIA

Oswald de ANDRADE

O escritor Oswald de Andrade, em companhia do reporter Hideo Onaga, entrevista o delegado Leite de Barros

Figura 6 - Artigo de Oswald de Andrade na capa da Folha da Manhã. Na foto, Oswald de Andrade e Hideo Onaga entrevistam o delegado Leite de Barros. (ANDRADE, Oswald de. Crime sem castigo. II. Folha da Manhã. São Paulo, 12 de dezembro de 1948, 2º caderno, p. 1)
Fonte: Banco de Dados da Folha de S.Paulo

FOLHA DA MANHÃ

ANO XXIV — SÃO PAULO — SABADO, 11 DE DEZEMBRO DE 1948 — N.º 7 574

Capital e Interior — ASSINATURAS: Anual .... Cr$ 190,00; Semestral .... Cr$ 100,00; Trimestral .... Cr$ 60,00

VENDA AVULSA: Dias uteis .... Cr$ 0,50; Domingo .... $ 1,00; Atrasados .... $ 2,00

avradores paulistas suas reivindicações

CRIME SEM CASTIGO

Reconstituição historica e psicologica da tragedia da rua Santo Antonio, 104

"A CARGA ERA PESADA DEMAIS PARA OS OMBROS FRANZINOS DE PAULO DE CAMARGO" — AFIRMA UM SEU AMIGO — FOI O TERRENO MORBIDO DE SUA PERSONALIDADE QUE PRODUZIU A HORRENDA SOLUÇÃO

Oswald de ANDRADE
Apresentação de Hideo ONAGA

I

O QUE IMPRESSIONA NÃO É A MORTE DESSE MOÇO, MAS, SIM, A VIDA!

Ela

Ele

O poço

(Desenho de Oswald de Andrade Filho)

Oswald de Andrade

Convenção sindical coletiva de trabalho

Figura 7 - Artigo de Oswald de Andrade, com introdução de Hideo Onaga, na capa da Folha da Manhã. Acima, à esquerda, foto de Paulo Ferreira de Camargo, autor do "crime do poço". No centro, à esquerda, foto de Oswald de Andrade e, à direita, desenho de Oswald de Andrade Filho retratando o poço no quintal da casa da r. Santo Antônio. Abaixo, foto de Isaltina dos Amaros. (ANDRADE, Oswald de. Crime sem castigo. I. Folha da Manhã. São Paulo, 11 de dezembro de 1948, 2º caderno, p. 1)
Fonte: Banco de Dados da Folha de S.Paulo

Passagem do relato jornalístico ao texto teatral

A autora se interessou pelos aspectos psicológicos envolvidos no "crime do poço". Percebeu o contraste entre a família, de costumes muito conservadores, que poderia ser do século anterior, e uma sociedade em transformação, na qual já se questionavam padrões de comportamento e de vestuário, relações entre pais e filhos, bem como os papéis do homem e da mulher.

Para escrever *O poço*, usou como base o material colhido pelos repórteres da *Folha da Manhã* na investigação do crime (em muitos pontos, os jornalistas foram além da polícia em suas apurações, recolhendo cartas e outros materiais do local do crime, prestando atenção a detalhes ignorados pelos policiais).

> Febrilmente, na redação das *Folhas* consegui a correspondência que mantinha a família: cartas do irmão para as irmãs e a mãe, cartas destas para ele. A ideia de que a causa do crime fora uma eutanásia piedosa cada vez mais se avolumava em minha cabeça. Irmão, irmãs, trocavam-se palavras cheias de afeição, mostrando que havia entre eles um poderoso elo de amor[162].

Helena Silveira conhecia a rua Santo Antônio, onde tinha ocorrido o crime, e utiliza a metáfora da casa antiga, cercada pelos prédios, como metáfora para a situação em que vivia a família Camargo: "a casa, esmagada pelos prédios dos arredores, era a própria imagem daquelas vidas encerradas em conceitos de família peremptos. Uma cidade nova nascia e era necessário que a outra acabasse"[163].

A peça de Helena Silveira se ambienta na "atualidade" (final dos anos 1940), numa casinha pobre e muito antiga da rua da Liberdade, no centro de São Paulo.

As personagens principais - um estudante de Medicina, a mãe e as duas irmãs, doentes e recalcadas – são reconstruídas a partir dos relatos jornalísticos, em especial os artigos de Oswald de Andrade. Como coadjuvantes, Helena Silveira coloca três inspetores, um delegado, dois vizinhos, três poceiros negros, três meninos brancos e três meninos negros. Destes, somente os vizinhos e os poceiros são mencionados em algumas reportagens, porém, com poucos detalhes, permitindo supor que aí houve uma liberdade de ficcionalização por parte de Helena Silveira.

De Júlio, Helena modifica ligeiramente algumas características, como substituir a profissão de professor de química pela de estudante de Medicina. Enquanto, em alguns artigos

[162] SILVEIRA, op. cit., p. 74.
[163] Idem, ibidem.

(como os de Oswald) sugere-se que ele contribuía para manter o clima de opressão na casa, tomando para si o papel de "homem da família", na peça este papel de impor as regras cabe a Úrsula e Conceição. Não obstante, muitas características da personagem Júlio coincidem com as do Paulo de Camargo relatado nos jornais, como o gosto pela escrita e pela música (compunha versos para as irmãs).

De Conceição, foram ressaltados o lado religioso e o apego à mãe e aos valores tradicionais da família. Da mesma forma, Úrsula, a mãe, aparece na peça como uma pessoa conservadora, racista, apegada ao passado e preocupada em manter valores morais e religiosos muito rígidos.

Cordélia, nos jornais, é descrita simplesmente como "epiléptica". Na peça, os delírios de Cornélia se revestem de significações místicas e sexuais, revelando um desejo incestuoso pelo irmão. Esse desejo proibido, não mencionado pelos jornais, foi realçado por Helena Silveira na construção das personagens. Na peça, ela trabalha como funcionária pública (mesma profissão da Cordélia real), o que serve para mostrar o contraste entre a vida "lá fora" (na repartição) e na casa onde se seguia tão rígida moral.

Cornélia sofre de delírios e é repreendida pela família por se consultar com um psicanalista. As informações coincidem com dados sobre o crime noticiados nos artigos da *Folha da Manhã*. Também a paixão de Júlio e suas irmãs por música e poesia também é um dado retirado da realidade, das cartas de Paulo que Helena Silveira teve a oportunidade de ler.

Há em *O poço* recriações ficcionais de episódios mencionados nos artigos de Oswald de Andrade, como a ocasião em que Cordélia teria tido os cabelos cortados à força pela mãe e a irmã, muito rígidas quanto aos costumes. No artigo:

> Essa transformação de figura da moça-velha fora mesmo tentada, de acordo com Paulo. Projetou-se que, por ocasião de um seu aniversário, fosse ela conduzida a um instituto de beleza, onde faria uma permanente e um tratamento de pele, a fim de se pintar e andar como as outras. Mas a data passou, e ela ressurgiu franzina, triste, pálida, nas suas vestes escuras. Certo dia um colega lhe perguntou afavelmente porque usava sempre meias, coisa que nenhuma moça mais fazia. Eram meias escuras, de algodão, que ela trazia habitualmente. A sua resposta foi esta: 'Nós andamos assim na rua e em casa'. E a surpresa de um colega, num encontro de escada, ao vê-la certa vez com permanente nos cabelos, deu o seguinte resultado: Cordélia surgiu no laboratório, no dia seguinte, com os cabelos cortados a tesoura. O sacrifício de seus cachos crespos teria sido exigido pela mãe ou por Paulo?[164].

[164] ANDRADE, Oswald de. Crime sem castigo. II. Folha da Manhã. São Paulo, 12 de dezembro de 1948, 1º caderno, p. 1.

Na peça, há uma passagem na qual Cornélia confessa para a irmã e a mãe que se sente deslocada na repartição onde trabalha por não poder se vestir como as outras mulheres, nem poder usar cabelos compridos. Num diálogo tenso, reclama que a família vivia afastada do mundo, mantendo valores do passado que já não faziam mais sentido. A mãe retruca que é por não se apegar a esses valores que Cornélia sofre de delírios e convulsões. A tensão aumenta e Cornélia tem um ataque epiléptico. Aproveitando que ela está inconsciente, Úrsula e Conceição cortam os cabelos da moça.

Helena Silveira acentua, na ficção, o tom incestuoso das relações entre os membros da família - Cornélia tem ciúmes da namorada de Júlio, Ismênia, e por isto desaprova o namoro dos dois. A mãe, também por um desejo incestuoso, não aceita o relacionamento do filho com outra mulher.

Em diálogos tensos entre as personagens, cada vez mais se torna claro que somente a morte seria uma saída para aquela situação. O crime, na peça, é uma suave eutanásia, em que Júlio mata a mãe e as irmãs com injeções. A peça termina com o protagonista tomado por um delírio de remorso, misturando alucinação e reminiscências. Úrsula, Conceição e Cornélia aparecem em cena, chamando Júlio, e o suicídio do rapaz é apenas sugerido, como um passo final para a morte.

Helena Silveira chegou à conclusão de que o crime teria sido uma eutanásia a partir da leitura das cartas que Paulo de Camargo trocava com as irmãs, material trazido para a redação da *Folha da Manhã* pelos jornalistas que cobriram o crime (entre eles, Oswald de Andrade).

> Febrilmente, na redação das *Folhas* consegui a correspondência que mantinha a família: cartas do irmão para as irmãs e a mãe, cartas destas para ele. A ideia de que a causa do crime fora uma eutanásia piedosa cada vez mais se avolumava em minha cabeça. Irmão, irmãs, trocavam-se palavras cheias de afeição, mostrando que havia entre eles um poderoso elo de amor[165].

Temos, aí, a mesma hipótese de Oswald de Andrade – o crime teria sido um gesto de eutanásia, mas também motivado pelo desejo de se libertar das rígidas amarras morais em que vivia a família.

> O fato de se explicar o crime por um delírio de eutanásia, isto é, de eliminação piedosa de inúteis e sofredoras, vai de encontro à lenta e minuciosa preparação do delito. Já em outubro, Paulo dizia à moça que ali almoçava diariamente, que o poço mandado abrir por ele no quintal era

[165] SILVEIRA, op. cit., p. 74.

> destinado a experiências (...) O assassínio de Cordélia era fatal. Aí teria sido o sentimento eutanásico violentamente substituído pelo complexo edipiano[166].

Helena Silveira e Oswald de Andrade trocaram informações sobre o crime da rua Santo Antônio. Oswald chegou a ler a peça em 1949, antes de ela ser encenada, e a elogiou em sua coluna *Telefonema* por ter criado "qualquer coisa de novo e de especial em nosso teatro" a partir do caso da rua Santo Antônio[167].

Artes - Teatro - Cinema -

UMA ESTRÉIA

"TAILLEURS" DE VELUDO

Figura 8 - Carta de Dinah Silveira de Queiroz a Helena Silveira publicada na *Folha da Manhã*, desejando sorte na estreia de *O poço*. Acima, foto de uma cena da peça em que a personagem Conceição relata um delírio místico. (QUEIROZ, Dinah Silveira de. Uma estreia. Folha da Manhã. São Paulo, 19 de março de 1950, 2º caderno, p. 19.)
Fonte: Banco de Dados da Folha de S.Paulo

[166] ANDRADE, Oswald de. Crime sem castigo. II. Folha da Manhã. São Paulo, 12 de dezembro de 1948, 2º caderno, p. 1.
[167] ANDRADE, Oswald. O telefonema. São Paulo: Globo, 2007, p. 164.

Figura 9 - Foto publicada na *Folha da Manhã*, ilustrando matéria sobre o processo judicial sofrido por Helena Silveira. Na imagem, as atrizes Maria Della Costa e Itália Fausta fazem uma cena de *O Poço* (HELENA SILVEIRA fala de sua peça de estreia e da queixa-crime que lhe está sendo movida. Folha da Manhã. São Paulo, 02 de abril de 1950, 1º caderno, p. 15.)
Fonte: Banco de Dados da Folha de S.Paulo

4.4 HELENA SILVEIRA E A CENSURA

Segundo os documentos do prontuário de censura número 2946 do Arquivo Miroel Silveira, a encenação desta peça era prevista para ser a estreia do Teatro Cultura Artística em março de 1950 e foi adiada devido a percalços com a censura estadual paulista (Anexo IV).

Em 2 de fevereiro de 1950, o empresário Sandro Polônio, responsável pelo espetáculo, enviou um requerimento à censura, pedindo a avaliação da peça, conforme exigido pela lei. No dia 13 do mesmo mês, a peça foi vetada, de acordo com parecer assinado pelo diretor da Divisão de Diversões Públicas, Joaquim Büller Souto, e pelos censores Raul Fernandes Cruz e José Américo Cezar Cabral. O principal motivo da proibição desta peça era o fato de se referir a um acontecimento real. Em parecer datado de 13 de fevereiro de 1950, os censores Raul Fernandes Cruz e José Américo César Cabral proibiram a peça, elencando seis motivos que impediriam o texto de ser encenado:

> 1) O artigo 188 do Decreto 4405-A, de 17 de abril de 1928, reza, entre outros motivos, "impedir a representação de peças" que, por sugestões ou ensinamentos, possam induzir alguém à prática de crimes, ou que contenham a apologia, direta ou indireta, destes..." "que procurem criar antagonismo

> entre raças";
> 2) O mesmo artigo proíbe a representação de peças que contenham "ofensas à moral e aos bons costumes" – pormenor esse encontrado na peça em apreço, quando se refere à paixão que sente a irmã pelo próprio irmão (incesto);
> 3) A peça em questão é uma reprodução fiel do crime da rua Santo Antônio – já de si bastante vivo, ainda, na opinião pública;
> 4) Uma das personagens, CORNÉLIA, tem quase o mesmo nome de uma das vítimas reais do aludido crime – CORDÉLIA – cuja troca de consoante não desfaz a impressão auditiva que caracterizaria a personagem;
> 5) Da leitura da peça constata-se que nem mesmo o fundo moral e educativo de que "O crime não compensa" é nela citado; ao contrário, seu final exorta à prática dos crimes, sob a alegação de que "a terra está pedindo mortos... está pedindo mortos o tempo todo!";
> 6) Finalmente, há, numa peça com esse teor, com esses "ensinamentos", a apresentação de 6 menores (3 brancos e treis pretos), o que infringe dispositivos legais [168].

Ao final do parecer, os censores pedem que a decisão seja comunicada ao Serviço de Censura Federal, no Rio de Janeiro, "a fim de que, lá, *por não conhecerem o âmago do assunto em apreço*, evitem aprová-la com cortes ou outras restrições".

Em 15 de fevereiro, Graça Mello, diretor e ator do espetáculo, assinou carta de próprio punho declarando ciência da proibição. Três dias depois, Sandro Polônio envia carta à censura, pedindo reconsideração da decisão da censura, apresentando texto modificado e incluindo como coautor Jamil Almansur Haddad, marido de Helena Silveira. O título foi modificado para *No fundo do poço*. O diretor Graça Mello incluiu, no pedido de reconsideração, uma nota breve, explicando que a encenação previa dois planos distintos: um "plano de realidade", no qual se passam as cenas de tratamento realista onde tudo que ali ocorre "realmente acontece" na narrativa, e o outro que seria um plano de alucinação, de caráter expressionista, no qual os fatos só ocorrem "na imaginação do autor" [169].

No dia 17 de março, a obra foi finalmente levada ao palco na estreia do Teatro Cultura Artística, com pequenas alterações sugeridas pela censura, como trocar o nome Cornélia por Cristina[170]. Ainda assim, a estreia se deu sob protestos, segundo Sábato Magaldi e Maria Tereza Vargas[171].

---

[168] Conferir o processo de censura DDP 2946.

[169] Segundo Helena Silveira, em sua autobiografia, Jamil Almansur Haddad colaborou na autoria da peça, escrevendo os versos das cantigas que são repetidas pelas personagens em diversos momentos da peça e acentuam o caráter angustiante da situação narrada. O único título que ela menciona no livro é *No fundo do poço*, sem citar alterações devidas à censura. Conferir SILVEIRA, Helena. Paisagem e memória: memórias. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

[170] No dia 16 de março, a *Folha da Manhã* publicou uma carta endereçada por Dinah Silveira de Queiroz à sua irmã Helena Silveira, parabenizando-a pela estreia. A carta menciona que todos os ingressos estavam esgotados, apesar da "ousadia e força" da peça. Também há referência a uma *avant-première* do espetáculo, realizada numa

Dois dias após a estreia, Oswald de Andrade publicou uma crítica do espetáculo em sua coluna *3 linhas e 4 verdades*, que publicava regularmente na *Folha da Manhã*. O autor faz críticas pesadas à intervenção da censura no texto:

> Uma foi a peça em três atos de Helena Silveira que eu li de primeira mão e outra a sua transposição em um ato com que ontem estreou a companhia de Sandro Polônio no Teatro de Cultura Artística. Começou pelo título. Era *O poço*, referindo-se sem rebuços à tragédia terrível que comoveu São Paulo em fins de 48. Contam-me que a subtileza da censura exigiu de início que se mudasse o título, para não ter relação com o referido "crime do poço". Ficou *No fundo do poço*! A tese que Helena adotou, para legitimação intelectual e estética da peça, foi a da eutanásia. Júlio, o personagem principal, fez-se o justiçador da família pesada e inútil. Veio Dona Censurinha e não só meteu a tesoura, como exigiu um final que devia ter feito nossa decana melodramática, Itália Fausta, lamber os beiços de puro contentamento evocativo. Um final de remorso capaz de fazer soluçar os auditórios no século passado, mas que iria comprometer a peça atualíssima. Helena devia ter reagido e ficado no empolgante tema da eutanásia [172].

Mesmo elogiando a atuação do Teatro Cultura Artística, Andrade previu que a autora sofreria uma "campanha dura" por sua polêmica obra. De fato, Helena Silveira foi processada por parentes das vítimas do crime[173]. Carlos Coelho de Camargo, irmão de Paulo Ferreira de Camargo, o autor do "crime do poço", fez uma queixa-crime ao presidente do Tribunal do Júri do Estado de São Paulo contra Helena e o marido, Jamil Almansur Haddad, pedindo a proibição da peça *O poço* e do livro com o texto da obra. A queixa alegava "imoralidade do tema" da peça, que estaria deturpando a vida da família Camargo: "toda a família, na peça, foi taxada de esquizoide (...) o incesto sugerido dói como uma bofetada"[174].

Em depoimento publicado na *Folha da Manhã* em 2 de abril de 1950, Helena Silveira rebateu as acusações da queixa-crime, que segundo ela constitui "um precedente perigoso", já que a literatura necessariamente guarda analogias com a vida:

> Acredito que a vida sempre é raiz da obra de arte. E arte sem vida tombará amorfa, como planta privada de seiva. Tais confusões se fazem no campo da criação literária, que estou aqui repetindo lugares-comuns. A queixa-crime, segundo pude verificar, está eivada de contradições: de um lado o advogado

---

exibição de caridade, no Hospital da Cruz Vermelha. Ver QUEIROZ, Dinah Silveira de. Uma estreia. Folha da Manhã. São Paulo, 19 de março de 1950, p. 16.

[171] MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Tereza. Cem anos de teatro em São Paulo – São Paulo: Senac, 2000, p. 248.

[172] ANDRADE, Oswald de. 3 linhas e 4 verdades. Folha da Manhã. São Paulo, 19 de março de 1950, p. 9.

[173] COSTA, Maria Cristina Castilho. A censura de O poço: mediação entre a realidade e o simbólico. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v. 34, n. 1, jan./jun.2011, p. 163.

[174] Notícias de São Paulo. Requerida a proibição da peça "O fundo do poço". Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 4 de abril de 1950, p. 17.

> do querelante, verbera as analogias existentes entre o texto de "O fundo do poço" e a vida da família de Paulo Ferreira de Camargo, e de outro lado analisa as figuras das irmãs e da mãe do desventurado moço da rua Santo Antônio, declarando-as diferentíssimas de meus personagens - Úrsula, Conceição e Cristina Chaves de Albuquerque. Esse advogado facilita-me, assim, a resposta: se a família literária Chaves de Albuquerque mostra diferenças totais de gênio e comportamento com relação à família verídica de Paulo Ferreira de Camargo, é porque meus personagens nada têm a ver com aquelas pessoas cuja memória merece o maior respeito. Se, de início, para a construção de minha peça, tivesse me apoiado num acontecimento relatado fartamente e sem nenhum rebuço pela imprensa e emissoras radiofônicas, não me aproveitaria de personagens vivos ou mortos para meus heróis. Criei-os imaginativamente, conferindo-lhes uma vida que só a mim pertence e que não visa atingir nem diminuir pessoa alguma[175].

Em sua autobiografia *Paisagem e memória*, Helena Silveira também fala sobre a queixa-crime e conta que, durante o processo, foi questionada pelo juiz por usar um fato real como base para uma obra de ficção:

> Expliquei que, do mesmo modo que os jornais podiam cuidar impunemente do fato, dando-lhe, algumas vezes, coloração sensacionalista, eu também podia inspirar-me nele para uma transposição literária. Não compreendia arte desvinculada da realidade. O juiz, então, me indagou: - 'Por que a senhora não foi procurar uma coisa mais remota? Por que não foi buscar um crime do século passado, por exemplo?'
> - Porque, meritíssimo, o século passado ficou para os escritores do século passado. Tenho que dar testemunho das criaturas de meu tempo. Meu material tem que ser tirado do hoje, do aqui, do agora.
> O processo foi arquivado [176].

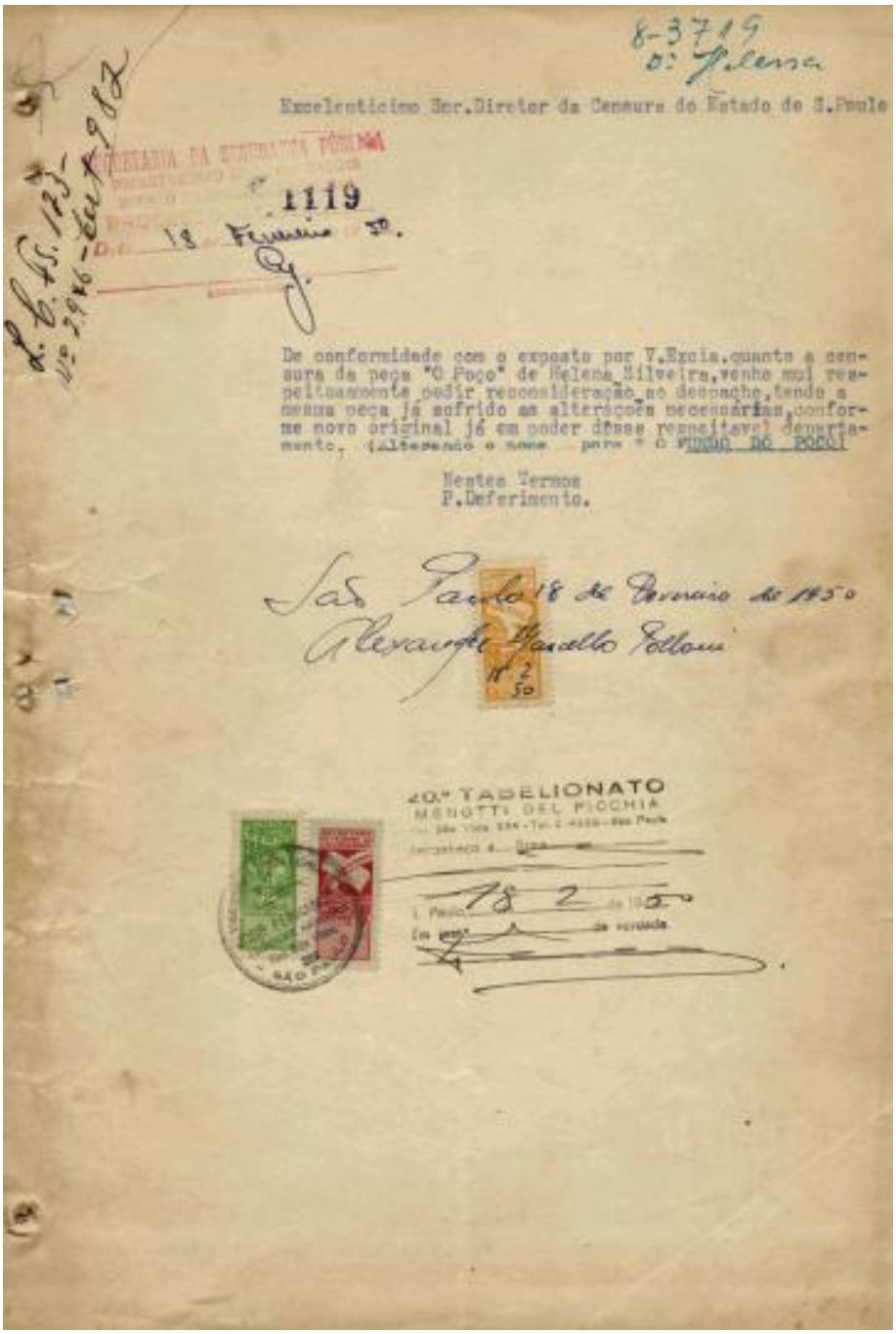
Com este argumento, Helena Silveira mostra sua posição a respeito do papel da arte: para ela, é papel do artista denunciar e analisar os problemas atuais da sociedade em suas causas e consequências.

Esta declaração de Helena Silveira corrobora a análise feita por Cristina Costa sobre o processo de censura de *O poço*, relacionando a proibição da peça com a oposição entre idealismo e realismo. Segundo Costa, no teatro de meados do século XX, entre uma vertente idealista e conservadora, e a vertente realista, alinhada com um ideário socialista.

A pesquisadora observa que, no parecer de censura de *O poço*, os censores justificam a proibição da peça por ser "uma reprodução fiel do crime da rua Santo Antônio – já, de si, bastante vivo na opinião pública". É o fato de uma narrativa teatral se referir a um acontecimento real o que há de perturbador e que motiva a proibição. Tanto é que os censores

[175] Helena Silveira e a queixa-crime. Folha da Manhã. São Paulo, 2 de abril de 1950, p. 15.
[176] SILVEIRA, Helena. Paisagem e memória: memórias. São Paulo: Paz e Terra, 1983, p. 82-3.

chegam a fazer uma advertência para a censura federal, temendo que os censores do Rio de Janeiro aprovassem a peça por não identificar a referência ao crime do poço. A referência ao racismo, observada em algumas cenas em que a personagem Úrsula diz frases preconceituosas a respeito dos poceiros negros, pode ter sido um agravante. Ou seja, é o fato de uma narrativa teatral se referir a um acontecimento real o que há de perturbador e que motiva a proibição por parte da censura.



8-3719
O: Helena

Excelentissimo Snr.Diretor da Censura do Estado de S.Paulo

1119

18 Fevereiro 50.

De conformidade com o exposto por V.Excia.quanto a censura da peça "O Poço" de Helena Silveira,venho mui respeitosamente pedir reconsideração ao despacho,tendo a mesma peça já sofrido as alterações necessárias,conforme novo original já em poder dêsse respeitavel departamento, (alterando o nome para " O MUNDO DO POÇO"

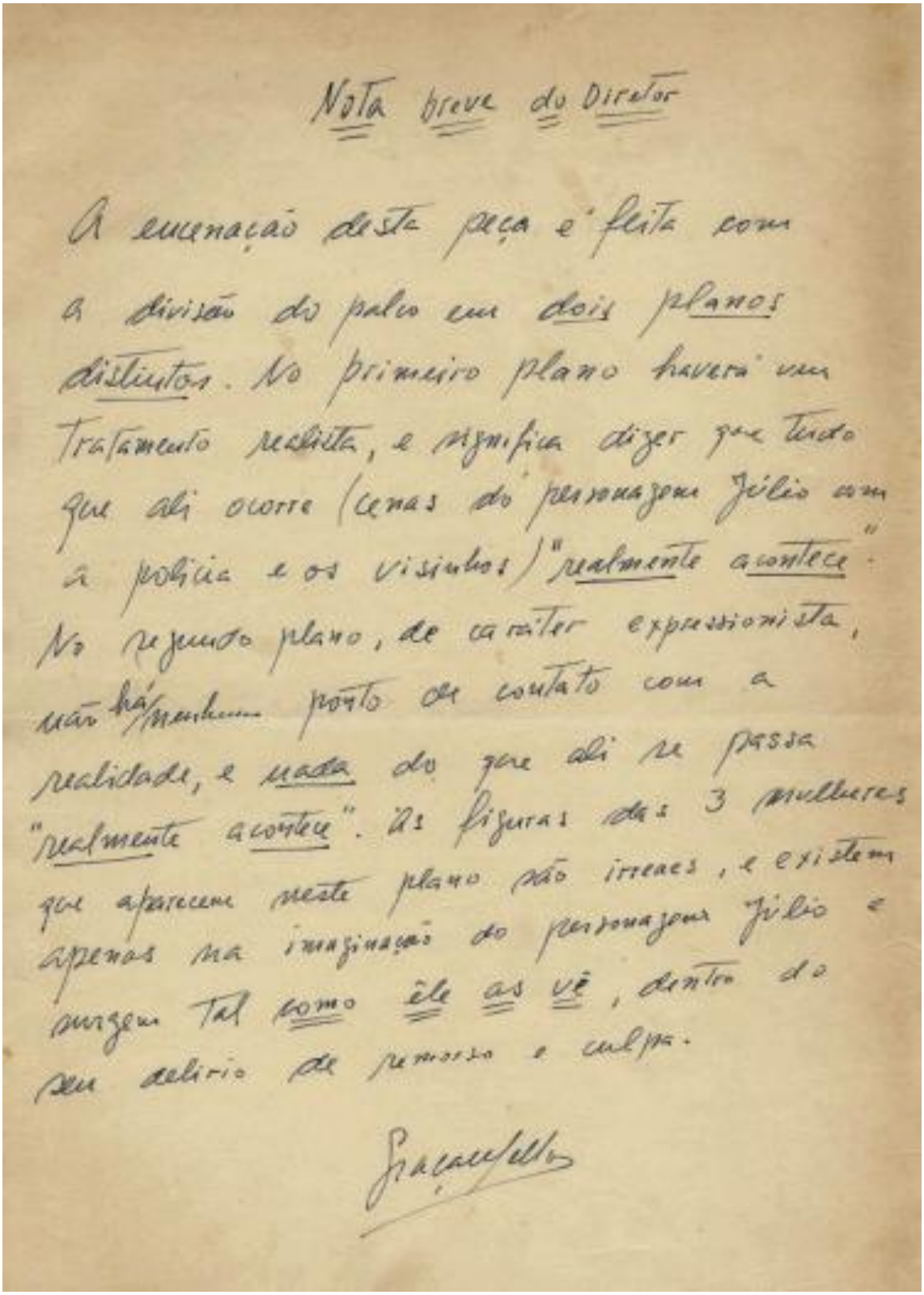
Nestes Termos
P.Deferimento.

São Paulo 18 de Fevereiro de 1950
Alexandre Marcello Polloni

20.º TABELIONATO
MENOTTI DEL PICCHIA

18 2 de 1950

Figura 10 - Pedido de reconsideração do veto à peça *O Poço*, assinado por Sandro Polloni em 18 de fevereiro de 1950. (Parte integrante do prontuário de censura DDP 2946, do Arquivo Miroel Silveira)
Fonte: Arquivo Miroel Silveira (ECA-USP)

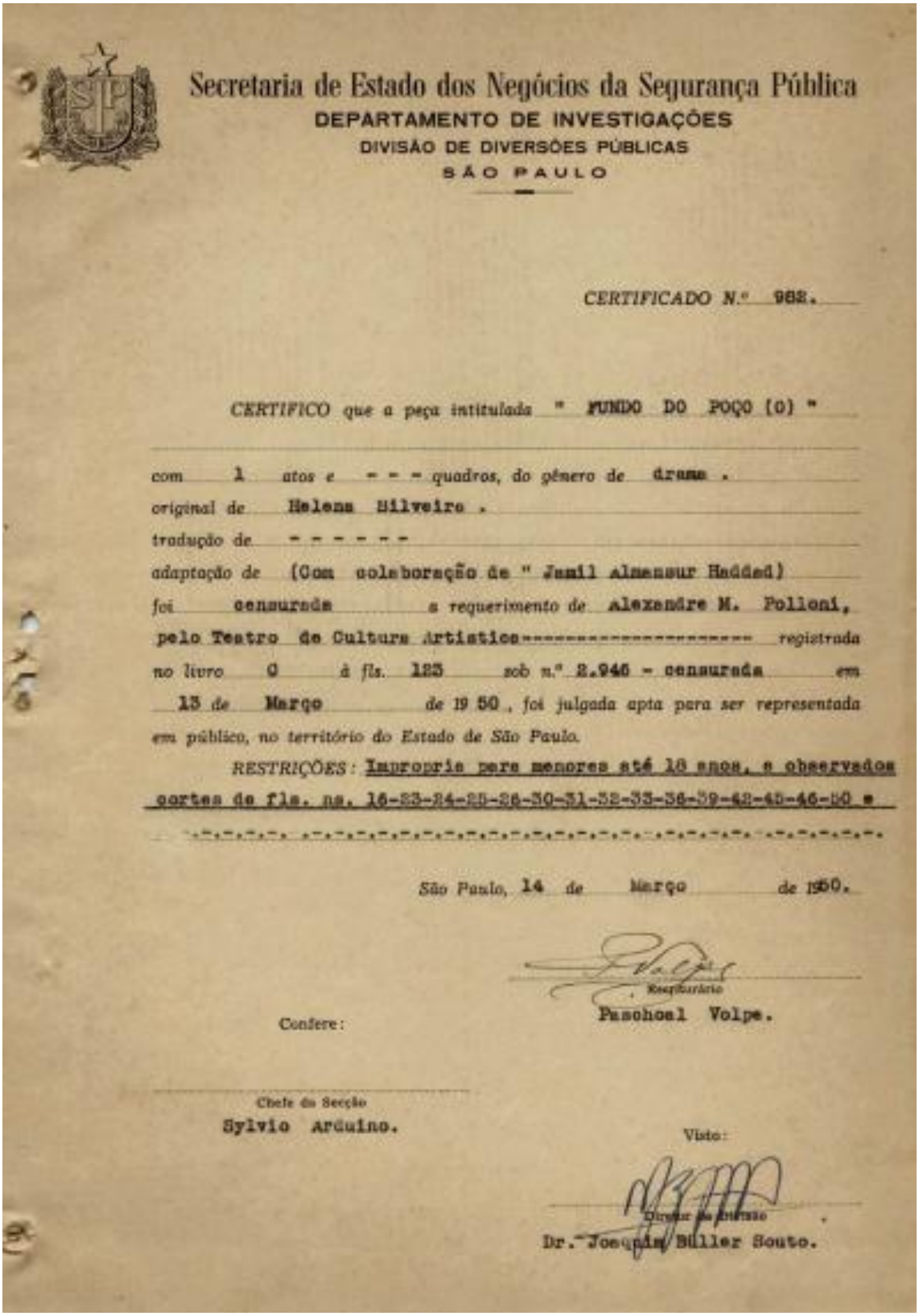


Nota breve do Diretor

A encenação desta peça é feita com a divisão do palco em dois planos distintos. No primeiro plano haverá um tratamento realista, e significa dizer que tudo que ali ocorre (cenas do personagem Júlio com a polícia e os visinhos) "realmente acontece". No segundo plano, de caráter expressionista, não há/nenhum ponto de contato com a realidade, e nada do que ali se passa "realmente acontece". As figuras das 3 mulheres que aparecem neste plano são irreais, e existem apenas na imaginação do personagem Júlio e surgem tal como ele as vê, dentro do seu delírio de remorso e culpa.

Graça Mello

Figura 11 - Nota breve do diretor teatral Graça Mello, anexada ao pedido de reconsideração da censura de *O Poço* (Parte integrante do prontuário de censura DDP 2946, do Arquivo Miroel Silveira)
Fonte: Arquivo Miroel Silveira (ECA-USP)



Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública
DEPARTAMENTO DE INVESTIGAÇÕES
DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS
SÃO PAULO

CERTIFICADO N.º 982.

CERTIFICO que a peça intitulada " FUNDO DO POÇO (O) "
com 1 atos e - - - quadros, do gênero de drama .
original de Helena Silveira .
tradução de - - - - - -
adaptação de (Com colaboração de " Jamil Almansur Haddad)
foi censurada a requerimento de Alexandre M. Polloni,
pelo Teatro de Cultura Artistica---------- registrada
no livro O à fls. 123 sob n.º 2.946 - censurada em
13 de Março de 19 50 , foi julgada apta para ser representada
em público, no território do Estado de São Paulo.
RESTRIÇÕES: Impropria para menores até 18 anos, e observados cortes de fls. ns. 16-23-24-25-26-30-31-32-33-38-39-42-45-46-50 e

São Paulo, 14 de Março de 1950.

Escriturário
Paschoal Volpe.

Confere:

Chefe da Secção
Sylvio Arduino.

Visto:

Diretor da Divisão
Dr. Joaquim Buller Souto.

Figura 12 - Certificado de censura da peça *O poço*, após a reconsideração (Parte integrante do prontuário de censura DDP 2946, do Arquivo Miroel Silveira)
Fonte: Arquivo Miroel Silveira (ECA-USP)

30 março

enhor Diretor

Em virtude de ser responsável pelo Centro Dramáti
ue óra se apresenta no Teatro de Cultura Artística com a p
O Fundo do Poço", de autoria de Helena Silveira, não terem
ervado os cortes que esta Divisão impôs à representação da
erida peça, e isso apesar dos reiterados avisos verbais qu
hes foram feitos e apesar, ainda, de notificados nesse sen
o pelo Serviço de Fiscalização desta Divisão, do que tomou
ncia verbal o Secretário da Companhia, propomos a V.S. a p
idade cabível no caso e, na reincidência, a impugnação ime
a das representações do citado espetáculo.

Respeitosas saudações.

- Darci P. Cruz -

- [illegible] Cover Cabral -

Figura 13 - Pedido de providências enviado pelo diretor da censura (Parte integrante do prontuário de censura DDP 2946 do Arquivo Miroel Silveira)
Fonte: Arquivo Miroel Silveira (ECA-USP)

5 *O BEIJO NO ASFALTO*, DE NELSON RODRIGUES

5.1 ATUAÇÃO NO JORNALISMO

Filho e irmão de jornalistas, Nelson Rodrigues (1912-1980) começou na profissão aos 13 anos, como repórter policial de *A Manhã*, jornal de seu pai, Mário Rodrigues. No início, fazia matérias sobre crimes, e começou a se destacar desde cedo pela forma como contava as histórias – com destaque para os casos de jovens que faziam pactos de morte e se suicidavam. Ainda com dezesseis anos incompletos, Nelson Rodrigues publicou seus primeiros artigos de opinião no jornal – *A tragédia da pedra*, de 7 de fevereiro de 1928, e *Rui Barbosa*, em 12 de abril do mesmo ano.

Ainda em 1928, Mário Rodrigues saiu de *A Manhã* para fundar *Crítica*, na qual empregou seus filhos, incluindo o jovem Nelson. Era um jornal que, numa linha semelhante à de *A Manhã*, dava destaque às páginas de polícia e de política. As matérias costumavam ser escritas em linguagem incisiva, frequentemente associando personagens das matérias a qualificativos como "ladrão", "canalha", "réprobo", "sacripanta", "hiena", entre outros[177]. Os exageros editoriais de *Crítica* terminaram por causar uma tragédia familiar. Em 25 de dezembro de 1929, o repórter Eratóstenes Frazão[178] publicou matéria sobre o desquite da jornalista e escritora Sylvia Thibau, mulher da alta sociedade fluminense, que colaborava com vários jornais usando os pseudônimos *Cendrillon* e *Petite source*. O texto de Frazão fazia acusações não comprovadas a respeito de Sylvia, insinuando que ela teria traído o marido, e que este seria o motivo do desquite. Tratava-se de algo grave para a época. Sylvia, indignada, pegou uma arma e dirigiu-se à redação de *A Manhã* para se vingar matando Mário Rodrigues. Não encontrando o pai, decidiu matar o filho, Roberto Rodrigues, irmão mais velho de

[177] CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 69.

[178] Eratóstenes Frazão, além de jornalista, era dramaturgo, com destaque no teatro de revista, autor da comédia *Aluga-se um cavanhaque*, que satirizava a deposição de Washington Luiz e a tomada de posse de Getúlio Vargas. A pesquisadora Eliza Casadei, ao analisar esta peça, afirma ser ela a primeira de muitas peças favoráveis à imagem de Getúlio Vargas. (Conferir CASADEI, Eliza Bachega. Getúlio Vargas e o teatro: comunicação, poder e censura na construção simbólica do imaginário varguista (1930-1954). São Paulo: Scortecci, 2011.) Frazão não era o único colaborador de *Crítica* a conciliar atividades jornalísticas e teatrais. Outro dramaturgo na mesma redação foi Henrique Pongetti (CASTRO, op. cit., p. 70.).

Nelson. Roberto era ilustrador em *A Crítica* e tinha feito um desenho para a matéria de Frazão, no qual Sylvia era retratada com seu amante[179].

Pouco após o assassinato de Roberto, morreu Mário Rodrigues, em consequência de problemas de saúde, e a direção do jornal passou para Milton Rodrigues e Mário Filho[180]. O prédio de *A Manhã* foi empastelado na revolução de 1930, junto com outras redações de jornais que tinham sido favoráveis ao presidente deposto, Washington Luiz. Foi um período de dificuldades financeiras para a família Rodrigues – devido às tensões políticas, era difícil para eles conseguir emprego em outro jornal. Joffre Rodrigues, irmão mais novo de Nelson, morreu de turberculose. Nelson também teve a doença, mas sobreviveu, porém com sequelas que o acompanharam por toda a vida.

Há indícios de que estas experiências causaram grande impacto no autor – Ruy Castro chega a afirmar que "ninguém conseguirá penetrar no teatro de Nelson Rodrigues sem entender a tragédia provocada pela morte de Roberto". De fato, o tema do assassinato, ainda que de forma indireta, é recorrente na crônica e no teatro rodriguiano.

Em 1931, Mário Rodrigues Filho entrou para *O Globo*, levando junto Nelson, que ali começou a trabalhar no setor de esporte. Transferiu-se depois para *O Globo Juvenil*, um tabloide de histórias em quadrinhos (segundo Ruy Castro, Nelson teria se transferido para esta vaga porque queria a todo custo desligar-se da área de esporte, considerada indigna de um homem que, apesar de não ter completado o ensino formal, era bastante erudito). Em 1936, começou a escrever críticas de ópera no jornal.

Ruy Castro ressalta que, embora Nelson, em entrevistas, costumasse dizer que não tinha nenhuma cultura teatral antes de estrear na dramaturgia, esta afirmação é falsa – durante o período em que trabalhou como crítico de ópera, o jornalista teve livre acesso ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, assistia frequentemente a espetáculos de teatro e ópera e convivia com os artistas. Além disto, possuía grande cultura literária, a despeito de ter

---

[179] O caso teve repercussão na imprensa da época, e o jornal da família Rodrigues publicou muitas reportagens difamatórias a respeito da escritora, chamando-a, entre outros termos, de "meretriz" e "assassina" (CASTRO, op. cit.). Sylvia Thibau foi presa e levada a julgamento, no que foi o primeiro júri transmitido ao vivo pelo rádio no Brasil, e absolvida cinco meses após a morte de Roberto Rodrigues. (Conferir: ASSOCIAÇÃO DOS MAGISTRADOS BRASILEIROS. Presidente da AMB participa do programa Linha Direta. 06 de junho de 2007. Disponível em: <http://www.amb.com.br/?mat_id=8624&secao=mostranoticia)> Acesso em 17 jun. 2013.

[180] Mário Rodrigues Filho (1908-1966), irmão mais velho de Nelson, foi um dos pioneiros do jornalismo esportivo no Brasil e teve papel importante na popularização do futebol no país, ao adotar, em suas matérias sobre esporte, uma linguagem mais simples e coloquial, inspirada na linguagem dos torcedores, usando expressões como "Fla-Flu" (jogo entre Flamengo e Fluminense). Foi também o fundador de *O Mundo Sportivo*, um dos primeiros jornais brasileiros dedicados exclusivamente ao esporte, e criador de diversos torneios esportivos, como o Torneio Rio-São Paulo, precursor do Campeonato Brasileiro de futebol. Também foi um dos idealizadores do estádio do Maracanã, atual Estádio Jornalista Mário Rodrigues Filho, no Rio de Janeiro.

abandonado os estudos na adolescência. Na análise de Ruy Castro, as críticas de ópera escritas por Nelson nesse período já apontam para alguns traços do estilo rodriguiano[181].

Enquanto desenvolvia sua carreira teatral, Nelson Rodrigues enveredou por vários gêneros de imprensa. Freddy Chateaubriand, dos *Diários Associados* (de Assis Chateaubriand), convidou o autor para fazer roteiros de histórias em quadrinhos nas revistas *O Guri* e *Detetive*. Enquanto isto, Nelson também trabalhou em rádio, produzindo o programa radiofônico *Instantâneos sinfônicos Schenly* na Rádio Tupi, em dupla com Guilherme Figueiredo, sobre música e política.

Passou a escrever folhetins para *O Jornal*, de Assis Chateaubriand, usando o pseudônimo Suzana Flag. Os romances publicados em capítulos tinham temáticas semelhantes às do teatro de Nelson Rodrigues – conflitos amorosos, assassinatos, ciúmes, traições – e justamente os temas e linguagens fiéis à tradição do folhetim que garantiram sucesso de público para "Suzana Flag". O primeiro folhetim de "Suzana Flag", *Meu destino é pecar*, publicado em 1944, fez tanto sucesso que, em setembro do mesmo ano, o autor já teve de começar outro, *Escravas do amor* – e mais tarde, uma "autobiografia" de Suzana Flag, *Minha vida* (1946), e o folhetim *Núpcias de fogo* (1948). As rádios do grupo de Chateaubriand também aproveitaram a popularidade dos folhetins de Nelson e *Meu destino é pecar* foi adaptada para o gênero radionovela.

Quando Freddy Chateaubriand saiu do *O Jornal* e foi para o comando do *Diário da Noite*, levou junto o folhetinista Nelson, que adotou novo pseudônimo – "Myrna" – para escrever o folhetim *A mulher que amou demais*. Com esse mesmo pseudônimo, Nelson manteve uma coluna de "correio sentimental" em *O Jornal*, respondendo a dúvidas das leitores sobre relacionamentos amorosos e familiares.

[181] CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 141.

A Vida Como Ela É...

ORELHINHA DE MULHER

MENINA SEM NOME

PRECIOSA

OS VIZINHOS

AMOROSA

Última Hora

Figura 14 - Coluna onde Nelson Rodrigues publicava os contos de *A vida como ela é...* na *Última Hora*. (RODRIGUES, Nelson. Orelhinha de mulher. A vida como ela é.... Última Hora. Rio de Janeiro, 3 de janeiro de 1953, n. 458)
Fonte: Hemeroteca do Arquivo Público do Estado de São Paulo

A vida como ela é – um gancho entre a ficção de Nelson e o relato jornalístico

Em 1951, Nelson Rodrigues foi para o jornal *Última Hora*, a convite do dono Samuel Wainer. Neste periódico estreou a coluna policial *A vida como ela é*, de crônicas baseadas em fatos reais. Samuel Wainer sugeriu ao escritor que criasse crônicas a partir dos fatos policiais. Esta coluna rendeu temas que foram aproveitados no folhetim *Asfalto Selvagem*, que Nelson publicou aos trechos na *Última Hora* ao longo de 1959 – e em suas peças de teatro.

Os textos publicados nessa coluna eram narrativas curtas, divididas em quadros com nítidos cortes temporais e espaciais entre cada um (frequentemente, esses quadros tinham título, à guisa de capítulos). Inicialmente, a coluna tinha uma página inteira, mas o formato que Nelson consolidou ao longo dos anos 50 era mais sucinto, ocupando duas ou até quatro colunas no jornal, com histórias divididas em poucos episódios.

Os temas de *A vida como ela é...* eram variados, mas o sexo, a traição e a morte eram os mais recorrentes. O autor explorava fartamente esses temas por perceber que atraíam a atenção do público.

Por si, os títulos das colunas já eram bastante reveladores do tipo de histórias que Nelson criava para esta coluna: *Casal de três*, *Para sempre fiel*, *A mulher do próximo*, *O canalha*, *O marido sanguinário*, *O homem fiel*, *A dama do lotação*, *O marido silencioso*, *A esposa humilhada*[182].

O crítico Sábato Magaldi afirma que Nelson Rodrigues usava a coluna *A vida como ela é*, na *Última Hora*, como um "tubo de ensaio" para trabalhar certos temas, retirados do noticiário, e verificar a reação do público, antes de ensaiá-los com mais fôlego numa peça teatral. Para Magaldi, Nelson via no teatro um meio de explorar as histórias sem precipitar o desenlace, de uma forma que o conto jornalístico não permitia. Além dos temas, a capacidade de síntese própria do jornal e o suspense exigido pelo formato folhetim também passaram para a dramaturgia do autor[183].

Inicialmente, segundo Ruy Castro, as crônicas de *A vida como ela é...* tinham marcas ficcionais mais explícitas, como o enredo ambientado em lugares longínquos – mas passaram a fazer sucesso quando o autor passou a criar personagens baseadas em figuras que tinha conhecido na zona norte do Rio, como morador e jornalista. Nelson, por sua vez, dizia ter partido primeiro do relato mais jornalístico para o mais ficcional:

---

[182] Estes contos estão reunidos na coletânea em livro: RODRIGUES, Nelson. A vida como ela é: O homem fiel e outros contos; seleção Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
[183] MAGALDI, Sábato. Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações. São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 57.

> ...*A vida como ela é*... começou quando eu estava na *Última Hora*, da qual eu sou pré-fundador, e acumulava a reportagem esportiva com outras matérias, quando o Samuel Wainer pediu-me para valorizar o noticiário policial.
> Passei a fazer uma página inteira de todos os fatos. Mas não tinha resistência física para isso, então, o Samuel me disse: 'Faz um e valoriza um'. Então, comecei a entrar com a minha ficção. Escrevi o *Atire a primeira pedra* e o Samuel me chamou e disse: 'Mas que negócio é esse, isso não aconteceu, você inventou'. Eu confirmei que tinha inventado tudo e ele disse que não era isso que ele tinha pedido.
> O Samuel e toda a redação eram contra a ficção em *A vida como ela é*..., queriam que fosse um fato verídico. Mas o negócio foi de um sucesso tão fulminante que eles acabaram me dizendo que eu tinha razão. Então, desandei a fazer ficção, evidentemente usando fatos ocorridos há cinquenta, duzentos, trezentos anos.
> Muitas dessas crônicas, mais tarde, transformei em peças. Na verdade, poucas foram as que nasceram textos teatrais e entre elas posso citar apenas *Senhora dos afogados*, *Anjo negro*, *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*. As outras nasceram nessa coluna, que fiz durante dez anos, na redação da *Última Hora*, diariamente [184].

O beijo no asfalto, tendo sido escrita em 1959, é contemporânea à coluna e pode ter começado ali, a partir de alguma crônica do autor. É interessante observar este percurso entre a ficção e o jornalismo, que tentaremos traçar em *O beijo no asfalto*. Nelson Rodrigues foi convidado a escrever crônicas, partindo do relato de acontecimentos jornalísticos. No entanto, decidiu dar asas à imaginação e foi gradualmente partindo da crônica, gênero jornalístico, para o conto, gênero literário, e depois para os gêneros teatrais.

Durante e após *A vida como ela é*, Nelson manteve outras atividades como jornalista, com destaque para a atuação no jornalismo esportivo. Entre 1955 e 1959, colaborou com a revista *Manchete Esportiva*. Na década de 1960, manteve uma coluna diária no *Jornal dos Sports*[185]. Além de futebol, também escrevia sobre política, em artigos para veículos como o semanário *Brasil em Marcha*, onde criticava políticos e intelectuais mais à esquerda, como Oduvaldo Vianna Filho. Pediu demissão da *Última Hora* em 1961, trabalhou por um curto período no *Diário da Noite* e de lá foi para *O Globo*, onde manteve uma coluna de futebol

[184] RODRIGUES, Nelson. Nelson Rodrigues por ele mesmo. Org. Sônia Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 126.

[185] Muitas das crônicas de Nelson Rodrigues sobre futebol foram reunidas posteriormente nos livros *À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol*; *A pátria em chuteiras* e *O profeta tricolor*. Em seus textos, Nelson Rodrigues se destacava pela forma apaixonada como narrava os jogos do seu time, o Fluminense. Nestas crônicas, Nelson Rodrigues cunhou expressões que até hoje são frequentemente usadas no jornalismo, e não só na cobertura de futebol, como "pátria de chuteiras" (para se referir ao Brasil) e "complexo de vira-lata" (o sentimento de inferioridade dos brasileiros perante outros países, agravado com a derrota da seleção brasileira para o Uruguai na Copa de 50). Nelson Rodrigues se dedicou à crônica de futebol desde o início de sua carreira, ainda na Crítica dos anos 20, até o início dos anos 80, pouco antes de morrer. (Ver CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 283 e RODRIGUES, Nelson. À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol. Seleção e notas de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 51-53).

intitulada *À sombra das chuteiras imortais*. Em 1966, começou a escrever crônicas autobiográficas para o *Correio da Manhã*, numa seção chamada *Memórias de Nelson Rodrigues*. Esta seção foi levada para *O Globo* em 1967, trocando-se o título para *As confissões*.

5.2 ATUAÇÃO NA DRAMATURGIA

Em 1941, Nelson escreveu sua primeira peça teatral, *A mulher sem pecado*. Com uma carreira ascendente no jornalismo, o que teria motivado a decisão de fazer teatro? Ruy Castro aponta que um dos motivos teria sido complementar a renda, mas não só isto. Nelson Rodrigues queria se contrapor ao teatro dominante, com uma nova proposta artística – que já vinha elaborando como crítico.

A primeira peça de Nelson Rodrigues a ir ao palco não foi *A mulher sem pecado*, escrita em 1941 e recusada por todas as companhias teatrais que receberam a proposta, mas o segundo texto do autor, *Vestido de Noiva*, encenada em 1943 pelo grupo paulista *Os Comediantes*, com direção de Zbigniew Ziembinski.

Ruy Castro registra que a peça enfrentou grandes dificuldades para ser encenada justamente porque sua estética era muito diferente do que se fazia no teatro brasileiro de então – a ruptura era mais radical do que em *A mulher sem pecado*. Em *Vestido de Noiva*, a narrativa se desenvolve em três planos simultâneos de ação – um para a "realidade", outro para a "memória" e outro para a "alucinação", sendo que os três se misturam progressivamente no decorrer da peça. A narrativa começa com um acidente de carro sofrido pela protagonista Alaíde, que, em meio a reminiscências e delírios, transita entre os três planos, recompondo o enredo de um triângulo amoroso. Castro sugere que Tomás Santa Rosa, do grupo amador *Os comediantes*, teria cedido a pressões para aceitar o texto. O problema da estrutura cênica em três planos simultâneos, incomum no teatro da época, foi resolvido pelo encenador polonês Zbigniew Ziembinski.

Vestido de Noiva estreou em 28 de dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio, com subvenções do governo (graças ao auxílio do ministro Capanema) e levou elogios de críticos como Manuel Bandeira (*O Cruzeiro*), Carlos Lacerda, Álvaro Lins e José César Borba. Consta que Nelson Rodrigues teria utilizado sua influência na imprensa para aumentar

o número de matérias com elogios ao seu trabalho, inclusive escrevendo críticas que seriam assinadas por outros.

> Reportagens laudatórias assinadas por outros, mas com o indiscutível estilo nelsonrodrigues, continuariam saindo em 'O Globo' durante janeiro de 1944. E, assim que ele se mudasse para os 'Diários Associados', em fevereiro, passariam a sair nos jornais e revistas de Chateaubriand[186].

A imprensa é uma presença constante no teatro de Nelson Rodrigues, desde sua primeira peça levada ao palco, *Vestido de noiva*, em cujas cenas iniciais aparecem os repórteres, cobrindo com frieza e insensibilidade o acidente que matou a protagonista do enredo. Segundo o autor, a própria peça teve sua inspiração – ainda que de forma indireta – num acontecimento jornalístico, um atropelamento registrado por um fotógrafo de *O Globo*:

> Escrevi *Vestido de Noiva* sem nenhuma sugestão. Eu estava no arquivo d'*O Globo* e tinha lá uma fotografia de velório. Foi a partir dessa foto que comecei a imaginar a peça. Aliás, foi no velório de Madame Clessi que fiz aquilo. Resolvi fazer uma peça onde tivesse um velório e um casamento simultaneamente. Comecei a bolar um processo que resolvesse um problema cênico e *Vestido de noiva* foi realmente isto [187].

Após as temporadas de sucesso das duas peças entre 1944 e 1945, Nelson se consolida como autor teatral. As peças seguintes, que exploram mais os tabus sexuais e preconceitos da sociedade, causam polêmica e conferem a Rodrigues a pecha de autor maldito, proibido pela censura: *Álbum de família* foi proibida pela censura em 1946, com a alegação de que "preconizava o incesto" e "incitava ao crime". *Anjo negro*, que falava de racismo, foi interditada em 1948. *Dorotéia*, em 1950, foi (segundo Castro) um fracasso de público e crítica, ficando apenas treze dias em cartaz.

Em 1953, Nelson lançou *A falecida*, voltando-se para temáticas como o futebol e o cotidiano dos subúrbios cariocas, levada ao palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro pela companhia dramática do Serviço Nacional de Teatro, bancada pelo Ministério da Educação [188]. No mesmo ano, o Teatro Brasileiro de Comédia, de São Paulo, tentou encenar *Senhora*

---

[186] CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 176.

[187] RODRIGUES, Nelson. Nelson Rodrigues por ele mesmo. Org. Sônia Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 57.

[188] Ruy Castro menciona que esta peça teria causado polêmica ao mostrar cenas do cotidiano dos subúrbios cariocas, como partidas de sinuca e jogos de futebol, no palco do Teatro Municipal, frequentado pela elite. A peça, com diversas referências irônicas à política da época, e certamente calcada em temas da coluna *A vida como ela é*, foi uma das primeiras "tragédias cariocas" de Nelson (CASTRO, op. cit., p. 247).

dos afogados, porém a peça foi proibida pela censura estadual. No Rio de Janeiro, o texto foi liberado e estreou pela companhia do SNT. Ainda assim, a peça foi alvo de polêmicas e houve tumulto na estreia.

Além da dramaturgia, Nelson Rodrigues também experimentou ser ator, por uma única temporada, participando de uma peça de sua autoria – *Perdoa-me por me traíres*, em 1957. A produção foi bancada por Nelson e amigos – Gláucio Gill, Léo Jusi e Abdias do Nascimento formaram uma companhia para apresentar o texto e conseguiram dinheiro para apresentar a peça por dez dias no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O espetáculo foi recebido com protestos na estreia e proibido pela censura no dia seguinte, devido a pressões de políticos e da Igreja. Porém, Nelson conseguiu aliados no Legislativo e na Igreja que o ajudaram a ter a peça liberada. A temporada curta, de dez dias, foi sucesso de público, porém muito atacada pela crítica.

Após *Perdoa-me por me traíres*, Nelson escreveu uma peça em que aparecem personagens jornalistas: *Viúva, porém honesta*, uma "farsa irresponsável" na definição do autor. Nesta peça, umas das personagens principais é um dono de um jornal e "gângster" influente a ponto de poder "nomear ministro pelo telefone". As piadas sobram até para os críticos teatrais – com os quais Nelson Rodrigues tinha bons motivos para estar indisposto ao escrever *Viúva, porém honesta*, após o fracasso de crítica da peça anterior. Em *Viúva...* um "pederasta foragido do SAM [Serviço de Assistência ao Menor]" entra na redação, possivelmente fugindo da polícia, e é contratado como crítico de teatro, já que não entende nada do assunto.

Em 1958, além de uma reestreia de *Doroteia* (com o título alternativo de *Vinde emssaboar vossos pecados*, e com Dercy Gonçalves fazendo o monólogo), houve a estreia de mais uma peça de Nelson Rodrigues, *Os sete gatinhos*, no Teatro Carlos Gomes, no Rio.

No início dos anos 60, Nelson coloca o jornalismo mais em evidência como tema de sua dramaturgia, nas peças *Boca de ouro* (1960) e *O beijo no asfalto* (1961). Já *Otto Lara Resende* ou *Bonitinha, mas ordinária* (1962) fazia alusões ao colega de Nelson nas redações mencionado no título, e ainda atribuindo-lhe a autoria da frase "o mineiro só é solidário no câncer". Diversos nomes de jornais e jornalistas conhecidos são mencionados nos diálogos da peça.

Em 1965, estreou no Rio de Janeiro *Toda nudez será castigada*, peça posteriormente adaptada para o cinema. A produção teatral de Nelson se estendeu pela década seguinte, com *A última virgem* (1969), e *Anti-Nelson Rodrigues* (1974).

Ao mesmo tempo, o autor começou a se dedicar também à televisão, escrevendo novelas para a TV Rio – a primeira foi *A morta sem espelho*, que produziu junto com Walter Clark, em 1963, com diversas restrições da censura. No ano seguinte, escreveu *Sonho de amor*, que, para driblar a censura (já indisposta com o nome de Nelson Rodrigues), foi veiculada como se fosse uma adaptação de *O tronco do ipê*, de José de Alencar. Ainda em 1964 escreveu sua terceira e última novela, *O desconhecido*. Em 1966, manteve um quadro fixo na TV Globo, *A cabra vadia*, no qual entrevistava personalidades. Esta atuação na TV não o afastou do jornalismo nem da literatura – ainda em 66, a convite de Carlos Lacerda, publicou um romance, *O casamento*, proibido pela censura. Ao mesmo tempo, publicava no *Correio da Manhã* suas *Confissões*, crônicas de teor autobiográfico, mais tarde reunidas em livro.

A obra rodriguiana tornou-se cada vez mais presente em diversas linguagens. *O casamento* foi adaptado para o cinema em 1975 e, três anos depois, foi a vez do conto *A dama do lotação* servir de base para um filme.

5.3 OUTRAS ATIVIDADES PROFISSIONAIS

A aproximação de Nelson Rodrigues com o cinema começou em 1950, quando escreveu os diálogos do filme *Somos dois*, dirigido por seu irmão Milton. Também colaborou com Jorge Dória para o roteiro de *Mulheres e milhões*, filme de Jorge Iléli, em 1961, além de revisar diálogos de *Eu sou Pelé*, biografia dirigida em 1962 por Carlos Hugo Christensen[189].

A peça *Boca de Ouro* foi adaptada para o cinema em 1963, com direção de Nelson Pereira dos Santos e tendo Jece Valadão como ator e produtor. Ainda no mesmo ano, Jece dirigiu uma adaptação de *Bonitinha, mas Ordinária*, em parceria com J. P. de Carvalho. Em 1964, foi feita uma versão para cinema de *A Falecida*, com roteiro de Eduardo Coutinho e direção de Leon Hirszman. Também o folhetim *Asfalto selvagem* deu origem a um filme de Jece Valadão.

Desta forma, Nelson Rodrigues se destacou pela utilização de diversas linguagens, como o jornalismo, a literatura de ficção, o teatro e o cinema, frequentemente reaproveitando

[189] CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 338.

narrativas e temas (a ponto de pesquisadores como Guidarini o definirem como autor de "tema único" e "flor de obsessão"[190]).

5.4 *O BEIJO NO ASFALTO*

> Duas peças têm como personagem a imprensa falada e escrita. *Boca de Ouro* e *Beijo no Asfalto*. A imprensa vem caracterizada como modeladora da opinião pública. E, ao mesmo tempo, condicionada pela mesma. O público suburbano exige dessa um certo tipo de reportagem. Diversão e alimento para a fantasia. (...) A adjetivação pomposa, vazia e caricatural do locutor no desfecho de *Boca de Ouro* contrasta com o discurso objetivo, granulado do repórter Amado em O *Beijo no Asfalto*. A diferença os identifica. O primeiro como alienado. Bombástico. Superficial. O segundo como significação. Apropriado ao objeto descrito. Ambos, porém, servem igualmente à composição e trama das ações de cada texto[191].

Destas, estudaremos em especial *O beijo no asfalto*, pelo modo como caracteriza o repórter. *O beijo no asfalto*, ao ser lançada, chamou atenção pelo seu realismo. Sábato Magaldi inclui-a no conjunto das "tragédias cariocas" de Nelson Rodrigues[192]. Trata-se de uma peça ambientada no Rio de Janeiro, com referências geográficas muito específicas (o largo da Carioca; São João de Meriti; o bairro do Grajaú, entre outras). Na classificação de Magaldi, as tragédias cariocas de Nelson Rodrigues são aquelas peças mais voltadas para os assuntos da vida urbana carioca, os conflitos da classe média e seus tabus sexuais. Formalmente, obedecem a alguns aspectos da tragédia; mas também têm muito da comédia e do melodrama.

A ação de *O beijo no asfalto* começa com o atropelamento de um homem na praça da Bandeira, centro do Rio de Janeiro, em horário de grande movimento. Arandir, que estava passando perto se aproxima para ajudar o rapaz, que lhe pede que satisfaça seu último desejo:

---

[190] GUIDARINI, Mário. Nelson Rodrigues: flor de obsessão. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.
[191] GUIDARINI, op. cit., p.89.
[192] O crítico teatral Sábato Magaldi classifica as peças de Nelson Rodrigues em três grandes grupos:
1 – peças míticas: *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Doroteia*, *Valsa nº 6*, *Senhora dos afogados*. São as peças onde o autor mostra um compromisso com a realidade e o mundo interior.
2 – tragédias cariocas, peças mais realistas, próximas da comédia de costumes, ambientadas no Rio de Janeiro e frequentemente baseadas em elementos reais: *A falecida*, *Perdoa-me por me traíres*, *Os sete gatinhos*, *Boca de Ouro*, *O beijo no asfalto*, *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, *Toda nudez será castigada*, *A serpente*;
3 – peças psicológicas: *A mulher sem pecado*, *Vestido de noiva*, *Valsa nº 6*, *Viúva porém honesta*, *Anti-Nelson Rodrigues*. Conferir MAGALDI, Sábato. Introdução. In: MAGALDI, Sábato (org.) Teatro completo de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

um beijo. A cena é fotografada por um repórter da *Última Hora* que estava no local, Amado Ribeiro.

De posse das imagens, o jornalista procura o delegado Cunha e propõe que os dois explorem o incidente como se fosse um caso de pederastia em praça pública. Publicando este suposto escândalo, Amado Ribeiro aumentaria muito a vendagem da *Última Hora* e o delegado Cunha não seria mais lembrado como o policial que chutou a barriga de uma mulher grávida e a fez abortar – caso noticiado antes pelo próprio Ribeiro.

No dia seguinte ao acontecimento, a foto de Arandir sendo beijado por outro homem aparece na capa de *Última Hora* e a notícia se torna conhecida de todos. Aprígio, pai de Selminha, esposa de Arandir, é um dos primeiros a acreditarem que ele é homossexual. Paralelamente a essa intriga, também se desenvolve uma disputa entre Selminha e a irmã, Dália, que nutre desejos secretos por Arandir. A intriga paralela se desenvolve aos poucos, com Dália suspeitando que a desconfiança do pai em relação ao genro seria, na verdade, ciúmes da filha[193].

O modo como Amado Ribeiro conta o caso do beijo no asfalto, transformando-o em escândalo, alavanca a tiragem da *Última Hora*. O delegado e o jornalista usam artifícios como chantagens e ameaças para conseguir declarações de fontes. Fazem interrogatórios juntos, de forma que os papéis do jornalista e da polícia se confundem. Dados fictícios são acrescentados pelo repórter em suas matérias: não foi o primeiro beijo, nem foi a primeira vez. A situação piora para Arandir, que é assediado pelos colegas de trabalho e perde o emprego por causa das matérias publicadas por Amado Ribeiro. Até Selminha, que sempre defendeu o marido das acusações, passa a acreditar na versão da homossexualidade. Arandir é o único que sabe o que realmente aconteceu – e, no final, é assassinado pelo sogro, que por ele nutria uma paixão oculta.

[193] Essas tramas em paralelo, envolvendo desejos libidinosos, são bem características do romance-folhetim da imprensa diária, em que diversas narrativas paralelas se enovelam para aumentar a narrativa e criar mais possibilidades de gancho para o suspense (esse modo de tecer narrativas, herdado do folhetim "rocambolesco" do século XIX, perduraria mais tarde na telenovela).

5.5 INFLUÊNCIA DO JORNALISMO EM *O BEIJO NO ASFALTO*

***O beijo no asfalto* – referências à realidade na ficção**

As alusões a nomes de pessoas conhecidas – quase sempre dos mesmos círculos frequentados por Nelson – não começaram nem terminaram em *O beijo no asfalto*. O autor adotou o mesmo procedimento em uma obra não-teatral, que escreveu em 1959, paralelamente às peças *Boca de Ouro* e *O beijo no asfalto*: o folhetim *Asfalto selvagem*, cujos 112 capítulos saíram diariamente na *Última Hora*.

Um dos personagens inspirados em pessoas reais que aparecem no enredo deste folhetim é, coincidência ou não, o mesmo Amado Ribeiro, repórter inescrupuloso da *Última Hora*, que explora de maneira sensacionalista o caso de Leleco, o rapaz que, apaixonado por Silene, filha da protagonista, matou por ciúmes.

> Se a primeira parte de *Asfalto selvagem* já era impressionante, a segunda era sensacional, porque Nelson misturava os personagens da ficção com figurantes de carne e osso – a maioria jornalistas seus amigos, que apareciam no folhetim com os seus próprios nomes e, às vezes, nas piores situações: Otto Lara Resende, Wilson Figueiredo, Paulo Mendes Campos, Hélio Pellegrino, Carlinhos de Oliveira, Hermano Alves, Ib Teixeira, Raimundo Pessoa, Amado Ribeiro, o fotógrafo Paulo Reis, o crítico musical Eurico Nogueira França, inúmeros outros. Não se sabe como alguns deles não se irritaram com Nelson. O caso de Amado Ribeiro é o mais incrível: aos 27 anos em 1959, ele era exposto em *Asfalto selvagem* como o repórter policial mais cafajeste da face da Terra, capaz de achacar suspeitos, inventar culpados, chantagear a mulher da vítima e o diabo a quatro, tudo para vender jornal. Não que Amado Ribeiro não fosse parecido com aquilo na vida real, mas Nelson não teria exagerado?
> ‘Não, eu sou pior!’, gabava-se Amado Ribeiro[194].

Outra forma de inspiração em personagens reais aparece em *Boca de Ouro*, de 1960. Nesta peça, o protagonista – ao mesmo tempo criminoso e liderança social de uma favela no subúrbio carioca de Madureira – é inspirado em duas pessoas reais que Nelson conheceu: o motorista de ônibus Rubem Francisco da Silva, da linha 115 (Laranjeiras – Estrada de Ferro), que tinha todos os dentes da boca de ouro, e o bicheiro Arlindo Pimenta, muito citado nas páginas policiais da imprensa do Rio[195].

---

[194] CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 302-3.
[195] CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 311.

Assim como *Boca de Ouro*, *O beijo no asfalto*, de 1961, também tem inspiração em um acontecimento jornalístico. Segundo o próprio autor, a ideia de escrever esta peça surgiu a partir de um relato sobre a morte do jornalista João Alfredo Pereira Rêgo, companheiro de Nelson Rodrigues na redação. Pereira Rêgo tinha sido atropelado por um ônibus no largo da Carioca, um dos pontos mais movimentados do centro do Rio de Janeiro. O repórter, caído no chão, foi socorrido por uma moça, a quem pediu um beijo. Na obra de Nelson Rodrigues, um rapaz é atropelado na praça da Bandeira, em pleno horário de pico, mas pede o beijo a um homem que estava perto – Arandir. O autor explica, em texto publicado em jornal, como surgiu a inspiração para sua peça:

> *O beijo no asfalto* é a história do amor derrotado.
> Todo amor é a história de uma derrota, porque o homem, há milênios, ama errado. Ainda falta muito tempo para que o homem possa amar certo.
> Tudo nos induz ao equívoco do amor. A educação, o ambiente social, a comodidade nunca nos levam ao amor total. E o amor, até agora, só se tem realizado por acaso.
> E é muito perseguido por todos, porque ninguém admite que alguém seja bem-sucedido no amor. É exatamente isto que procurei mostrar em minha peça. Um homem é sacrificado fisicamente porque teve um ato de amor puro, na hora da morte.
> Escrevi a peça baseado num fato que ocorreu com Alfredo Pereira Rêgo, um jornalista que conheci quando eu tinha vinte anos.
> Alfredo era uma pessoa muito boa e foi atropelado. Poucos minutos antes de morrer, pediu para que qualquer pessoa o beijasse. Queria morrer sentindo o carinho de um ser humano e por isso quis ser beijado. Podia ser qualquer pessoa, o que lhe importava era o ato do amor.
> Pois bem por ser uma pessoa muito boa, os jornais fizeram escândalo com sua morte. Isto demonstra que o homem é invejoso e egoísta. E minha peça procurou mostrar exatamente isto, um momento de amor e a falta dele, no homem [196].

Jornalista, advogado e funcionário público, Pereira Rêgo era uma figura de destaque na imprensa carioca das primeiras décadas do século XX. Grande amigo de Irineu Marinho, com quem trabalhou na *Gazeta de Notícias*, foi junto com ele um dos fundadores de *A Noite* e *O Globo*, além de ser um dos diretores da Associação Brasileira de Imprensa. Faleceu em 1 de outubro de 1943, como noticiou *O Globo* no dia seguinte:

> Eram precisamente 16:45 minutos, quando, vindo da Caixa Econômica para O GLOBO, na rua 13 de maio, entre o Taboleiro da Baiana e o Liceu de Artes e Ofícios, João Alfredo Pereira Rego foi colhido por um ônibus. Ele, cauteloso ao extremo, como era, sempre atento aos perigos do tráfego, vira-

[196] RODRIGUES, Nelson. Nelson Rodrigues por ele mesmo. (Org. Sônia Rodrigues). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 81-2.

> se inopinadamente apanhado pelo pesado coletivo, cujas rodas lhe passavam sobre o corpo, deixando-o já agonizante. (...) junto à passagem subterrânea da avenida Almirante Barroso, cercado já por verdadeira multidão, nosso saudoso companheiro se achava entre a vida e a morte. Já haviam acorrido para prestar-lhe os primeiros socorros vários companheiros das oficinas, da redação e de caixa do GLOBO. Uma enfermeira que no momento passava pelo local, espontaneamente, num gesto cativante e comovedor, secundava nossos esforços enquanto chegava a Assistência, logo chamada insistentemente. Já então sentíamos que seu estado se apresentava irremediável. E, com efeito, embarcado na ambulância, falecia ainda em caminho para o Posto Central [197].

Não há menção ao beijo no qual Nelson Rodrigues diz ter se inspirado, mas a matéria sugere que a enfermeira teria tratado Pereira Rego com especial carinho. O acidente também foi noticiado na mesma data por *A Noite*, *Correio da Manhã*[198], *Gazeta de Notícias* e pela edição carioca de *O Jornal* (dos *Diários Associados*)[199], que seguiram tom semelhante ao do *Globo*, mas sem mencionar a enfermeira.

Na ficção de *O beijo no asfalto*, Nelson Rodrigues inclui os nomes não só de um repórter famoso (Amado Ribeiro), mas também de um grande jornal (*Última Hora*) e seu dono (Samuel Wainer). As menções a Amado Ribeiro, segundo Ruy Castro, não devem ter causado grandes indisposições, talvez porque já tivessem sido feitas em *Asfalto selvagem*. Conta Ruy Castro que, ao assistir a um ensaio, Ribeiro gostou de se ver representado e disse ao ator que o interpretava, Sérgio Brito: "Eu sou pior!". O jornalista produziu uma declaração de próprio punho autorizando Nelson a usar seu nome – mas Samuel Wainer não fez o mesmo com relação a si e à *Última Hora*[200]. E as referências ao jornal na peça eram bastante comprometedoras à imagem da empresa, por exemplo, numa cena em que Selminha, ainda sem acreditar no que diziam as reportagens, diz para o pai (este, convicto da homossexualidade do genro após ter lido as matérias de Ribeiro): "- Como é que um jornal, papai! E o senhor que defendia tanto o Samuel Wainer! Como é que um jornal publica tanta mentira?".

De acordo com Ruy Castro, as apresentações de *O beijo no asfalto* foram o estopim de uma crise entre Nelson Rodrigues e a direção do jornal *Última Hora*, onde trabalhava. Na verdade, a relação entre os dois já estava abalada por causa de artigos que Nelson Rodrigues vinha publicando no semanário *Brasil em Marcha*, com elogios a Roberto Marinho e críticas

---

[197] O GLOBO. Perde o Globo um de seus fundadores. Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1943, 1º caderno, p. 2.
[198] O falecimento, ontem, desse antigo jornalista. Correio da manhã. Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1943.
[199] Vítima de um desastre, faleceu, ontem, o jornalista J. A. Pereira Rego. O Jornal, Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1943, 1º caderno.
[200] CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 316.

a Juscelino Kubitschek e à esquerda brasileira. Para os donos da *Última Hora*, historicamente aliados de Vargas e Juscelino, era uma situação desconfortável. No final, foi o próprio Nelson que pediu demissão ao ver que não havia mais espaço para ele no jornal de Wainer.

Nelson Rodrigues, em sua peça, mostra um jornalista muito distante dos ideais de isenção jornalística discutidos na época. Amado Ribeiro, não se furta a usar métodos como a chantagem, a violência e o assédio, forjando versões e ameaçando suas fontes para que corroborem sua versão.

Por exemplo, em uma das cenas, durante o enterro do homem atropelado, Amado Ribeiro interroga a viúva e faz uma ameaça: ela deveria declarar que tinha um amante, porque seu marido era homossexual. Do contrário, poderia ter problemas com a polícia. Desta forma, o repórter cria versões para suas histórias sem ouvir fontes. Mesmo as declarações que obtém de fontes se destinam a corroborar uma versão pré-elaborada dos fatos. Assim, a imagem que aparece em *O beijo no asfalto* é a do repórter policial que se promiscui com a polícia para produzir notícias de impacto, que aumentam as vendas do jornal.

A linguagem de *O beijo no asfalto*: a estética do folhetim

Em *O beijo no asfalto*, a narrativa segue em ordem cronológica, com diversos cortes, marcados pela iluminação, separando acontecimentos ocorridos em dias diferentes. Com relação à linguagem verbal, *O beijo no asfalto* utiliza fartamente a gíria carioca, já na época conhecido como marca (polêmica) do estilo de Nelson Rodrigues. As falas das personagens – e principalmente de Cunha e Amado Ribeiro – estão eivadas de expressões como: "desinfeta", "mais sujo do que pau de galinheiro", "pra burro", "manja", "batata"[201]. Com relação à encenação de *O beijo no asfalto* nos anos 60, não consta o processo no Arquivo Miroel Silveira, e o processo da censura federal presente no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, referente a uma encenação do final dos anos 70, não menciona nenhuma restrição à linguagem.

As únicas personagens facilmente identificáveis com o modelo que as inspirou – Amado Ribeiro e o atropelado (livremente inspirado em Pereira Rêgo) – são, na definição de Antônio Cândido, "personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de

[201] Em peças anteriores, esta linguagem já tinha causado polêmica, inclusive chamando a atenção dos censores, como no processo de *Perdoa-me por me traíres* na censura estadual paulista, em que o censor aponta, em seu parecer, que um dos motivos da proibição seria o fato de as personagens falarem um "cassange de baixo jaez". Ver DDP 4469. Perdoa-me por me traíres. Prontuário de censura pertencente ao Arquivo Miroel Silveira, p.3 Esta expressão está no parecer assinado pelo delegado auxiliar Nelson da Veiga, de 23 de agosto de 1957.

caracterização"[202]. Do Amado Ribeiro real, Nelson aproveitou a fama de ser um repórter policial que se gabava de usar métodos invasivos para obter informações; de Pereira Rêgo, a situação de um cidadão de classe média, pai de família, que, pela fatalidade de um acidente que lhe tira a vida, torna-se pivô de um escândalo nas folhas policiais.

A pesquisadora Sandra Maria Pastro identifica, na obra de Nelson Rodrigues, uma semelhança muito grande com os gêneros folhetim e melodrama, apontando as seguintes semelhanças[203]:

- entrelaçamento entre realidade e imaginação, partindo frequentemente de fatos jornalísticos como crimes ou acidentes, os *fait-divers* publicados nos jornais, e com referências a lugares e pessoas da atualidade;

- peripécias que modificam o enredo o tempo todo, aumentando a expectativa do leitor ou do espectador sobre o que acontecerá, e colocando as personagens como joguetes nas mãos da Providência;

- presença dos temas sexo e morte, apelando às emoções do leitor;

- estereótipo e exagero na caracterização das personagens;

- catarse através de emoções intensas sugeridas ao público no desenrolar da história onde o protagonista tem de enfrentar uma série de provações.

Já Ronaldo Lima Lins, por sua vez, encontra no teatro rodriguiano também uma influência da chanchada:

> É possível que, pondo de lado teorizações filosóficas, a influência da 'chanchada', uma influência que, como não poderia deixar de ser, também acentua, com frequência, o tom das peças de Nelson Rodrigues, revele, acima de tudo, uma das aberrações de nosso desenvolvimento, sendo a brasileira uma sociedade que cresce e que progride conservando em seu seio, como um tumor maligno, a doença crônica de uma multidão de miseráveis e analfabetos [204].

Para Lins, a peça se aproxima com a chanchada devido à "combinação de realismo e deboche": ao mesmo tempo em que a peça se inspira em situações reais, apresenta ironia na caracterização das personagens, principalmente com relação à moral e à sexualidade. Exemplo disto seria a cena final de *O beijo no asfalto*, em que o sogro Aprígio mata Arandir

---

[202] CÂNDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. PRADO, Décio de Almeida et al. A personagem de ficção. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, p. 169.
[203] PASTRO, Sandra Maria. Os folhetins de Nelson Rodrigues: um universo de obsessões em fatias parcimoniosas. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2008.
[204] LINS, Ronaldo Lima. O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1979, 2ª ed., p. 54.

por ciúmes devido a uma paixão homossexual não revelada, tem algo de cômico pelo inesperado. Este final desagradou o crítico Sábato Magaldi, para quem a peça tem desfecho de "drama mexicano"[205]. Este é um dos pontos que, de acordo com Lins, aproximam a obra jornalística e dramatúrgica do autor:

> O sucesso que ele faz, entretanto, bem como o sucesso que sempre fez a sua coluna diária *A Vida como Ela é*, nunca teria existido se não viesse a coincidir de alguma forma, quer pela temática, quer pela linguagem, com os mitos da vida nacional. E que mitos são esses? No Brasil não existem heróis (ou se existem, não são eles respeitados como tal pela população, como se observa com as muitas placas e anedotas que se utilizam do nome de Caxias - e a verdade é que, pelo menos durante muito tempo, dispensou-se perfeitamente a existência de heróis. (..) *A vida como ela é* é trágica, mas expõe a tragédia sempre em tom de deboche. É esse exatamente, aliás, o tom dos jornais sensacionalistas, como *O Dia*, *A Luta*, etc , que utilizam o crime e as tragédias do cotidiano para vender maior número de exemplares. (...) E é claro que o deboche se estampa junto da notícia; num certo sentido, o deboche se mistura a ela e a fusão ocorre de tal forma que, a partir de um momento, torna-se difícil dizer por que a notícia atraiu leitores e fez sucesso, por que o jornal vendeu maior número de exemplares em determinado dia, se por causa da informação em si, se por causa do deboche[206].

Há também pesquisadores que interpretam Nelson Rodrigues por outra vertente, a de uma possível aproximação com o teatro do dramaturgo Henrik Ibsen. A favor deste argumento, pode-se apresentar um paralelo entre *O beijo no asfalto* e a peça de Ibsen *Um inimigo do povo*, em que a atuação dos jornalistas também é fundamental para o desenrolar do enredo.

A narrativa de *Um inimigo do povo* é ambientada numa cidade do interior da Noruega, cuja economia depende dos turistas que visitam uma famosa estação balneária, mas que sofre com diversas doenças. O protagonista da história, Doutor Stockmann, é um médico respeitado que, ao investigar essas doenças, descobre que sua causa é a contaminação da água do balneário e, sentindo-se no dever de revelar a verdade à opinião pública, decide informar o resultado de suas pesquisas ao prefeito (seu cunhado, Peter Stockmann) e dois jornalistas, Hovstad e Billing. Porém, divulgar o fato significaria fechar o balneário para reformas, extinguindo por longo tempo a principal fonte de renda da cidade. Desenvolve-se, portanto, um conflito: enquanto Stockmann faz questão de revelar a verdade, buscando auxílio dos jornalistas, o prefeito (que sempre foi seu rival) quer esconder o caso, temendo o prejuízo que

[205] CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 315.
[206] LINS, Ronaldo Lima. O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1979, p. 124.

isto causaria. Devido à persuasão do prefeito, os jornalistas também se voltam contra Stockmann, influenciando a opinião pública, e o médico, que insiste em denunciar a contaminação do balneário, se vê transformado num "inimigo do povo", rejeitado pela população. Stockmann é demitido, sua filha perde o emprego, seus filhos são obrigados a deixar a escola, sua casa é apedrejada. Mesmo assim, ele e sua família insistem em se manterem fiéis a suas convicções.

Um inimigo do povo era uma das peças preferidas de Nelson Rodrigues, que dizia ser a fala final do Dr. Stockmann ("o homem mais poderoso no mundo é o que está mais só") uma das frases que mais o fascinavam na literatura universal[207].

Em *O beijo no asfalto*, a imprensa desempenha um papel semelhante ao retratado na peça de Ibsen. São as notícias veiculadas na mídia que convencem a população a rejeitar o protagonista, seja ele Arandir ou o Dr. Stockmann. Os dois tornam-se objeto de repulsa e escárnio geral e, no final da peça, encontram-se isolados, como os únicos detentores de uma verdade na qual ninguém acredita.

5.6 NELSON RODRIGUES E A CENSURA

De acordo com Ronaldo Lins e Mário Guidarini, o "tema único" e "obsessão" de Nelson Rodrigues é a contradição entre o moralismo da sociedade e as taras ocultas de cada ser humano. Frequentemente se repetem na obra de Rodrigues temas que envolvem tabus morais da época, como a prostituição, o adultério, a homossexualidade, o incesto.

> O público o consagrou na medida em que não mexeu com o convencionado pela moral e pelos costumes então vigentes na prática social. Ao sentir-se agredido pelas explosões do inconsciente e do inarticulado e pelos desvelamentos de arquétipos, taras e monstros aninhados nas dobras dos sonhos e dos desejos da carne, o público o abandona. A censura o persegue[208].

Este é um dos motivos pelos quais o autor teve uma relação conturbada com a censura, em parte registrada nos documentos do Arquivo Miroel Silveira. Por exemplo, em 1951, a Associação Paulista de Combate ao Câncer decidiu fazer uma apresentação beneficente de *A*

[207] RODRIGUES, Nelson. Nelson Rodrigues por ele mesmo. (Org. Sônia Rodrigues). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 42.
[208] GUIDARINI, Mário. Nelson Rodrigues: flor de obsessão. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990, p. 43.

mulher sem pecado no Instituto Caetano de Campos, colégio tradicional de São Paulo, porém a censura considerou a peça imprópria para ser apresentada num "estabelecimento de ensino frequentado por crianças de ambos os sexos", por "versar sobre um tema em que o marido finge-se de paralítico para testar a fidelidade da esposa" [209]. O texto foi liberado com cortes em três folhas. No ano seguinte, *A mulher sem pecado* foi novamente submetida à censura[210], para uma apresentação do Teatro Cultural Paulista de Alfredo Jacob, e proibida para menores de 18 anos. Restrições etárias também foram feitas a *Anjo negro* (DPP 2759), proibida para menores de 18 anos e *A valsa nº. 6* (DDP 3212), vetada para menores de 10 anos.

A peça *Senhora dos afogados* (DDP 3930) foi apresentada à censura pela Sociedade Brasileira de Comédia, que pretendia apresentar o espetáculo no início de 1953 em seu teatro no centro de São Paulo. Um parecer assinado pelo censor A. Conde Scrosoppi decidiu pela proibição do texto, sob a alegação de que a peça seria "imoral", "violenta", "desagregadora" e "psiquiátrica". No mesmo prontuário, encontra-se um requerimento de Alfredo Arduini de Lemos, em nome da companhia Teatro dos Moços, que pretendia estrear a peça em janeiro de 1957. Novamente, a apresentação foi proibida pela censura paulista, que reiterou a proibição feita quatro anos antes. No Rio, a peça foi liberada em 1954, segundo Castro, devido à ajuda de Otto Lara Resende, amigo de Nelson com contatos políticos influentes, como o então ministro da Justiça Tancredo Neves[211].

Perdoa-me por me traíres aparece em um dos prontuários mais longos de todo o Arquivo Miroel Silveira (DDP 4469). A peça seria apresentada em São Paulo em 1957, pela Companhia Jayme Costa, porém foi proibida pela censura estadual paulista em 23 de agosto de 1957, ao que a companhia entrou com recurso. Seguiu-se um processo longo e polêmico. Entidades como as Senhoras da Ação Católica de São Paulo e outras associações católicas enviavam à DDP abaixo-assinados pela proibição da peça, ao passo que artistas e intelectuais organizavam abaixo-assinados pela sua liberação. O texto foi então avaliado pela Comissão Estadual de Teatro, que recomendou proibição para menores de 21 anos. Nestes trâmites, o processo chegou até o então governador de São Paulo, Jânio Quadros, e só após sua intervenção a peça foi liberada, com a restrição de idade e cortes em duas páginas.

Boca de ouro (DDP 4906) também foi proibida pela Divisão de Diversões Públicas de São Paulo. Em 30 de agosto de 1960, a Companhia Brasileira de Comédia enviou o texto à

[209] Conferir prontuário de censura DDP 3136, de 1951, do Arquivo Miroel Silveira.
[210] Conferir prontuário de censura DDP 3326, de 1952, do Arquivo Miroel Silveira. O certificado de censura expedido para a mesma peça em 1951 ainda era válido, porém, foi aberto um novo processo, talvez porque a censura não tivesse percebido se tratar do mesmo texto.
[211] CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 250.

censura. A estreia estava prevista para setembro, porém a peça foi vetada. O censor José Salles, em parecer datado de 16 de setembro, alegou que a obra seria "maliciosa" e faria "apologia direta e indireta de crimes", sendo portanto "imprópria para ser apresentada a qualquer plateia". Outros censores corroboraram a proibição com alegações de cunho estético – a peça seria "suja" e "desagregadora". Após um recurso da companhia e um ofício da Comissão Estadual de Teatro, foi nomeada uma comissão formada por intelectuais de diversas entidades, que decidiu pela liberação da peça, porém com proibição para menores de 18 anos.

Não há, no Arquivo Miroel Silveira, nenhum processo relativo à peça *O beijo no asfalto*, pois, embora ela tenha estreado no Rio em 1961, só chegou a São Paulo em 1970, quando a censura já era federal. Embora haja processos de 1970 e até de anos posteriores arquivados junto com os documentos da censura estadual, uma vez que a transição para a censura federal não foi imediata, não foi o caso desta peça. O mais provável é que ela tenha seguido o trâmite da censura federal, sediada em Brasília.

No Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, há processos da censura federal às diversões públicas[212] da década de 1970, porém o documento referente a *O beijo no asfalto* é de 1977, referente a uma encenação realizada no Rio de Janeiro no início de 1978, pela companhia Santa Edwige Produções Artísticas, no Teatro do BNH, e que foi liberada com restrições para 18 anos. Em parecer, o censor justifica a decisão considerando que o texto já tinha sido anteriormente liberado com a mesma restrição[213].

Prontuários de censura no AMS:

DDP 3326 - *A mulher sem pecado* (1952)

DDP 3930 - *Senhora dos afogados* (1953; 1957)[214]

DDP 4469 - *Perdoa-me por me traíres* (1957)

DDP 4567 - *Vinde ensaboar vossos pecados* (1958)

DDP 4584 - *A falecida* (1958; 1960; 1965; 1966)

DDP 4906 - *Boca de ouro* (1960)

DDP 5752 - *Toda nudez será castigada* (1965)

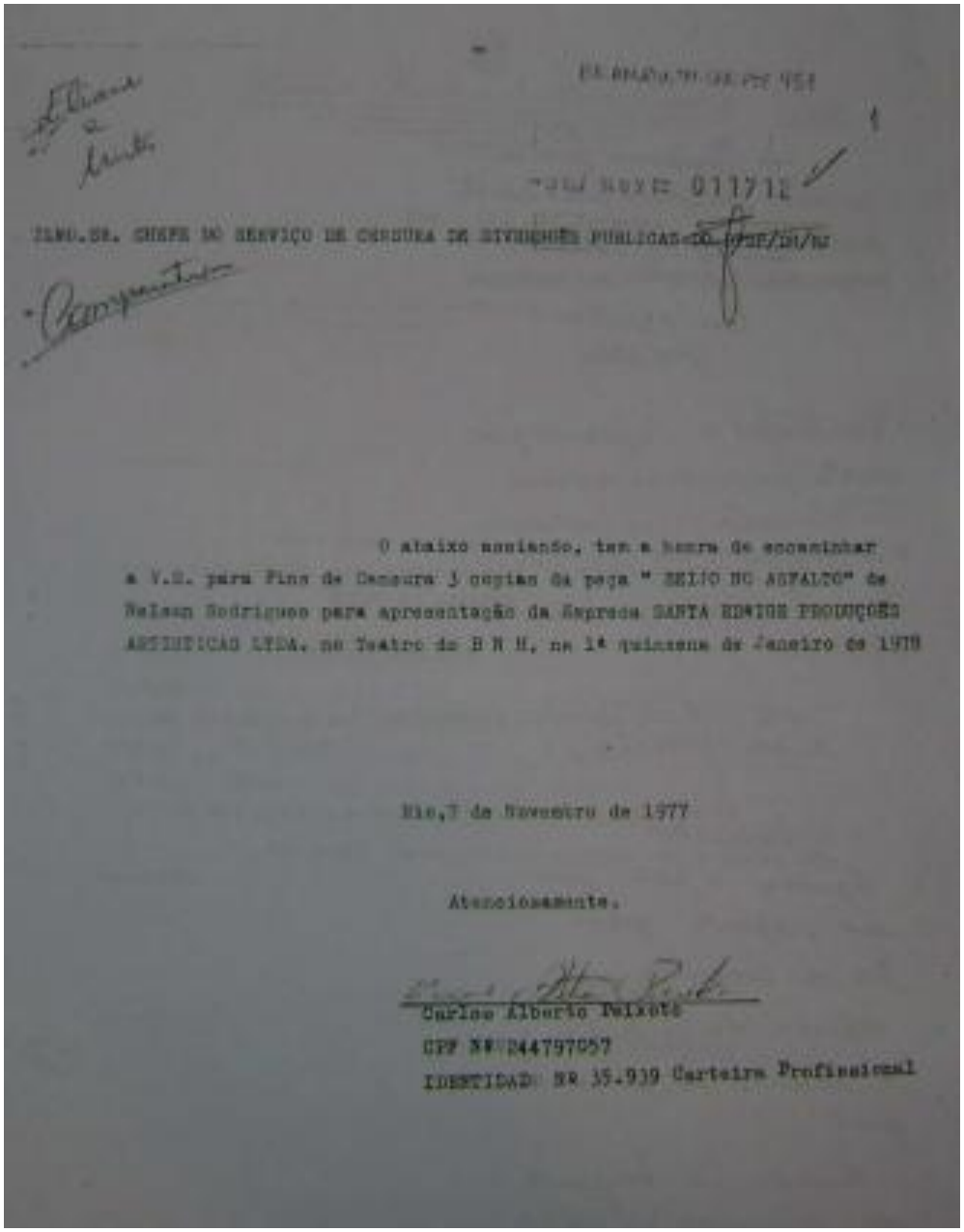
DDP 6004 - *Vestido de Noiva* (1967)

DDP 6110 - *Viúva, porém honesta* (1968)

[212] Na época, a capital já era Brasília. O processo da censura federal de peças teatrais passava por um trâmite mais demorado, do qual uma parte era em Brasília e outra no Rio de Janeiro (pelo menos no caso de encenações feitas no Rio). É possível que o processo de *O beijo no asfalto* esteja arquivado em Brasília.

[213] Processo nº 1210/77. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Fundo: Serviço de Censura de Diversões Públicas – RJ. Série: Serviço de Censura (Censura prévia). Subsérie: Peças Teatrais.

[214] Algumas peças foram apresentadas mais de uma vez à DDP-SP, em anos diferentes.



011711

ILMO.SR. CHEFE DO SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PUBLICAS DO DPF/DF/MJ

O abaixo assinado, tem a honra de encaminhar a V.S. para Fins de Censura 3 copias da peça " BEIJO NO ASFALTO" de Nelson Rodrigues para apresentação da Empresa SANTA ROSINGE PRODUÇÕES ARTISTICAS LTDA. no Teatro do B N H, na 1ª quinzena de Janeiro de 1978

Rio,7 de Novembro de 1977

Atenciosamente.

Carlos Alberto Teixeira
CPF Nº 244797057
IDENTIDAD Nº 35.939 Carteira Profissional

Figura 15 - Requerimento enviado ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) em 7 de novembro de 1977, pedindo censura da peça *O beijo no asfalto*, que seria exibida no Rio no início do ano seguinte. Nesta época, a censura estava centralizada em órgãos federais em Brasília e, no caso de peças do Rio de Janeiro, parte do processo corria no Rio
Fonte: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro

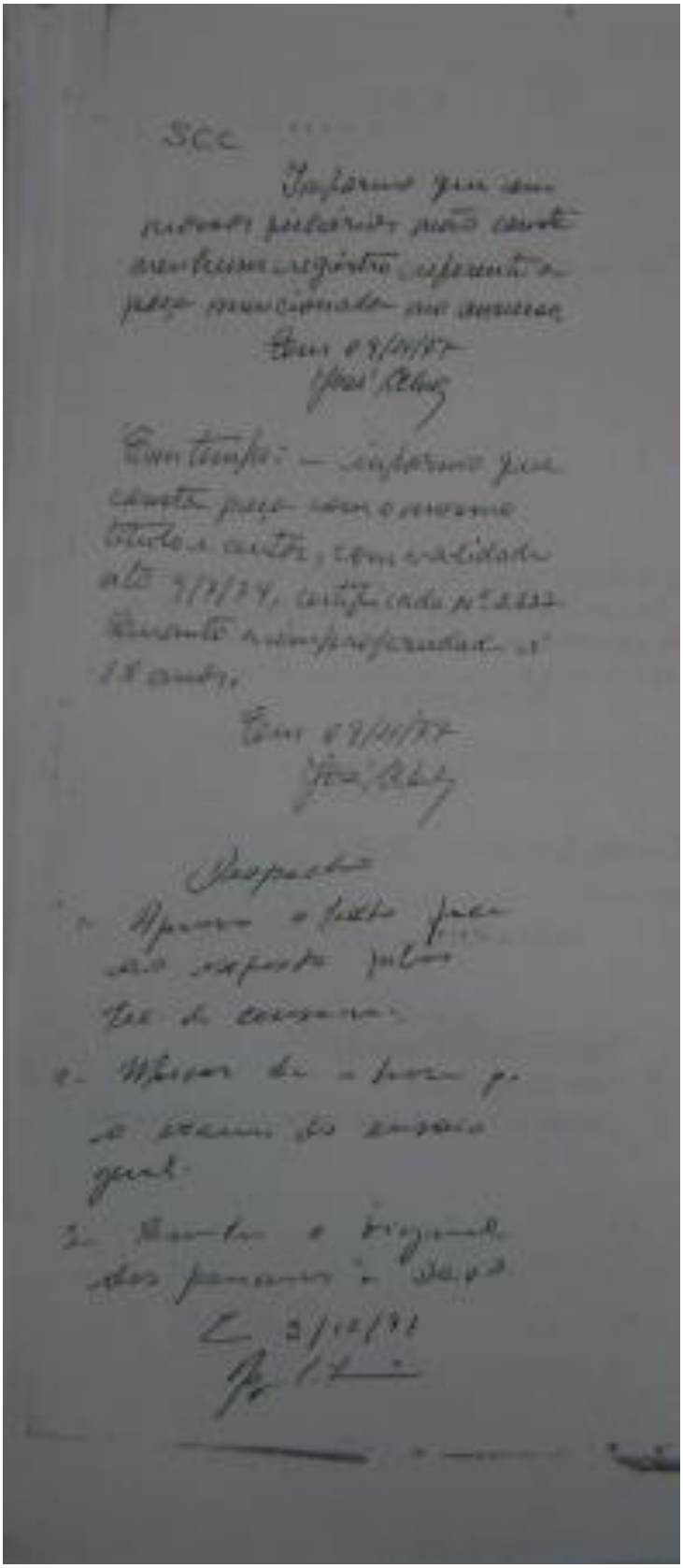


Figura 16 - Despacho de 3 de dezembro de 1977 autorizando a exibição de *O beijo no asfalto*, justificando a decisão com base em processo anterior da censura federal, datado de 1974
Fonte: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro

6 *VEREDA DA SALVAÇÃO*, DE JORGE ANDRADE

6.1 ATUAÇÃO NA DRAMATURGIA

Aluisio Jorge de Andrade Franco (1922-1984) nasceu em Barretos, filho de fazendeiros, pertencentes a uma elite rural que tinha enriquecido com o ciclo do café. Com a crise de 1929 e a queda no preço internacional do café, o avô de Jorge Andrade perdeu a fazenda e teve de se mudar para a cidade. Assim, Jorge observou de perto a derrocada da elite cafeeira e a transição para um Brasil urbano e industrial, e a forma como estas mudanças na economia também modificaram a cultura.

Na infância e na juventude, Jorge Andrade tinha um relacionamento extremamente conflituoso com o pai, fazendeiro, que não aceitava sua inclinação para atividades artísticas. Chegou a cursar Direito em São Paulo, de 1940 a 1942, mas abandonou o curso e retornou ao interior, para trabalhar como fiscal na fazenda do pai. Porém, após sérias divergências com o pai, decidiu se mudar definitivamente para São Paulo e tentar a carreira artística, no início da década de 1950. Estas experiências marcaram profundamente a obra de Jorge Andrade, como relata o próprio autor em entrevistas e em sua autobiografia. Pesquisadores como Elizabeth Azevedo apontam que o rompimento com o pai e com valores da aristocracia rural está presente em quase toda a obra de Jorge Andrade e na própria escolha do nome artístico, usando o sobrenome da mãe (Andrade) e não o do pai (Franco)[215].

Andrade iniciou sua carreira como ator, fazendo papéis em várias peças, e logo no início foi aconselhado por Cacilda Becker a se tornar dramaturgo. Em 1951, entrou para a Escola de Arte Dramática, na qual se formou em três anos. Sua primeira peça levada ao palco foi *A Moratória*, encenada pela Companhia Maria Della Costa em 1955, e recebeu o Prêmio Saci de melhor autor.

Antes desta estreia, Jorge Andrade já tinha escrito outras peças, ainda durante os estudos de dramaturgia na EAD, incluindo *O telescópio* (premiada em 1954, mas levada ao teatro pela primeira vez somente em 1964). Elizabeth Azevedo relaciona também obras que não chegaram a ser encenadas, como um texto com os títulos *O faqueiro de prata* ou *As colunas do templo*, datado de 1952 e nunca publicado; e *Os ausentes* ou *O incêndio*, no qual

[215] AZEVEDO, Elizabeth. Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade. Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 2001.

Jorge Andrade trabalhou desde 1954, mas só publicou em 1979, após elaborar muitas versões diferentes. Esta peça foi inspirada em fatos ocorridos na cidade de Chapecó, no interior catarinense, e divulgados na imprensa da época: um incêndio numa igreja, provocado por assaltantes de fora, é usado pelos governantes para incriminar e prender os adversários. Parte da população, movida pelo fanatismo religioso, termina por linchar os presos acusados de incendiarem a igreja.

Após o êxito de *A Moratória*, Jorge Andrade escreveu vários textos que foram encenados pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC): *Pedreira das Almas* (1958), *A escada* (1961), *Os ossos do barão* (1963), *Vereda da salvação* (1964)[216].

Em 1963, escreveu *Senhora na Boca do Lixo*. Teve sua peça *Rasto Atrás ou as moças da rua 14* premiada pelo Serviço Nacional de Teatro em 1966 e, no ano seguinte, a obra foi levada ao palco pelo Teatro Nacional de Comédia, no Rio de Janeiro, com direção de Gianni Ratto[217]. Posteriormente, o texto foi bastante modificado até se transformar na versão publicada em livro, *Rasto Atrás*.

Jorge Andrade participou da Primeira Feira Paulista de Opinião, espetáculo organizado pelo Teatro de Arena em 1968 e dirigido por Augusto Boal[218], com a peça curta *A receita*, criticando um problema atual - as condições precárias da saúde pública. Em 1968, escreveu *As confrarias* e *O sumidouro*, dois textos que nunca foram encenados por companhias profissionais por exigirem grande elenco e recursos cenotécnicos muito complexos.

Posteriormente, Jorge Andrade agrupou estas peças em um ciclo, formado por oito peças, foi publicado em livro em 1970, com o título *Marta, a árvore e o relógio*. Para que todas as peças formassem um conjunto, o autor fez alterações nos textos, criando pontos de contato entre os diversos enredos, e criou para cada peça uma epígrafe em verso de forma que, juntas, constituem um poema.

---

[216] FERNANDES, Terezinha Fátima Tagé Dias. Jorge Andrade, repórter Asmodeu (leitura do discurso jornalístico do Autor na Revista "Realidade"). Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 1988.

[217] AZEVEDO, Elizabeth. Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade. Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 2001, p. 148.

[218] A Feira Paulista de Opinião reuniu, num mesmo espetáculo, textos de dramaturgos como Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos e Augusto Boal, além de compositores incluindo Edu Lobo, Caetano Veloso, Ary Toledo, Gilberto Gil e Sérgio Ricardo. Mesmo sem o aval da censura, a peça estreou em 5 de junho de 1968. Só após a estreia, a companhia recebeu uma posição da censura, liberando a peça com 84 cortes. Boal e o Teatro de Arena decidiram continuar encenando a peça mesmo sem os cortes, o que levou a polícia a suspender o espetáculo. Após uma mobilização de parte da classe teatral, que reivindicou no Ministério da Justiça pedindo o fim da proibição, a peça foi liberada, porém, com cortes. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ Cultural Teatro. Verbete "Primeira Feira Paulista de Opinião". Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=4153)>. Acesso em 29 abr. 2013.

> Os protagonistas [de *O Telescópio*], o casal de fazendeiros Francisco e Rita, são netos de Gabriel que, vindo de *Pedreira das Almas*, tomou posse de 30 000 alqueires, legando-os aos descendentes. Os filhos do casal. Incapazes como Marcelo (de *A Moratória*) de um trabalho dedicado e contínuo, dividirão e dilapidarão as terras. Quim, que já perdeu a fazenda (*A Moratória*), é parente: a prima Lucília é elogiada por seu trabalho abnegado para manter a família. Dolor e seu filho Joaquim, personagens centrais de *Vereda da Salvação*, são meeiros da fazenda de Francisco e o delegado Hélio, de Jaborandi, personagem de *Senhora na Boca do Lixo*, é o mesmo que, sem culpa embora, envia a força policial que extermina os crentes fanáticos de *Vereda*[219].

Desta forma, as peças do ciclo como um todo são unidas por laços, de forma a mostrar as raízes no passado e consequências futuras de cada acontecimento. É por isto que, no ciclo, as peças não foram justapostas na ordem em que Andrade as escreveu, mas numa sequência mais ou menos cronológica, tomando como referência o momento histórico no qual se situa a ação principal da peça. Desta forma, *As confrarias*, ambientada na Ouro Preto do século XVIII, se tornou a peça inicial do ciclo, enquanto *O sumidouro*, que se passa na modernidade, ainda que com parte do enredo situada na época da bandeira de Fernão Dias, está no final[220].

Em 1977, Jorge Andrade escreveu *Milagre na cela*, texto inspirado em fatos reais, e que denunciava a tortura nas prisões do regime militar[221]. A peça foi apresentada em 1981 pelo Grupo de Barr, no Rio de Janeiro, e, em 1983, foi adaptada para o cinema, com o título *A freira e a tortura*, direção de Cláudio Carvalho.

---

[219] MAGALDI, in ANDRADE, Jorge. Marta, a árvore e o relógio. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 106.

[220] De acordo com Sábato Magaldi, "as peças foram escritas na seguinte sequência: 1) *O Telescópio*; 2) *A moratória*; 3) *Pedreira das almas*; 4) *Vereda da salvação*; 5) *A escada*; 6) *Os ossos do barão*; 7) *Senhora na boca do lixo*; 8) *Rasto atrás*; 9) *As confrarias*; 10) *O sumidouro*. Percebe-se que, a partir de *Vereda da salvação*, se manifesta uma visão mais crítica em relação ao passado. A apresentação da terrível miséria dos agregados rurais, nesta peça, decerto é sintoma de uma tomada de consciência nova. O autor, entretanto, mudou a sequência em função do ciclo, fazendo sobrepor-se, de um modo geral, a sucessão das peças segundo a ordem histórica dos enredos". (MAGALDI, in ANDRADE, op. cit., p. 104).

[221] Segundo Elizabeth Azevedo, "o texto suscitou grande controvérsia. Seu autor foi execrado pela esquerda, pois apresentava a face humana do torturador; pela direita, pois denunciava a tortura, que 'não existia; pelos torturadores (a figura de Daniel foi inspirada, declaradamente, no delegado Sérgio Paranhos Fleury), pela Igreja, que não admitia uma freira ter experiências sexuais; e pela maioria da crítica, que achou a peça melodramática e empobrecedora. (...) O enredo é simples e se baseia em fatos. Assim como em *O incêndio*, a economia dramática impôs uma única protagonista: uma freira, envolvida num programa de auxílio pedagógico, é acusada de enviar relatórios desfavoráveis ao Brasil a entidades internacionais de direitos humanos. Presa sem acusação formal, fica cerca de três meses na cadeia, onde a submetem a vários tipos de tortura, inclusive estupro. Conseguindo resistir a todas as provações, é libertada após a morte de seu torturador, mediante a declaração de que nada sofrera" (AZEVEDO, Elizabeth. Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade. Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 2001, p. 203).

Elizabeth Azevedo menciona ainda quatro peças de um ato que Andrade escreveu após *Milagre na cela*, e que o autor pretendia publicar em conjunto: *A loba*, *A zebra*, *A receita* e *O mundo composto*[222].

Jorge Andrade também se dedicou à teledramaturgia. Escreveu em 1973 a novela *Os ossos do barão*, exibida na TV Globo. O roteiro foi escrito a partir de duas peças teatrais de sua autoria – *A Escada* e *Os ossos do barão*.

6.2 ATUAÇÃO NO JORNALISMO

Além de escrever diversos textos teatrais inspirados em casos noticiados por jornais, Jorge Andrade se dedicou ao jornalismo – e em especial à reportagem. Foi repórter na revista *Realidade* entre 1969 e 1973, e publicou crônicas na *Folha de S.Paulo* no início de 1979. Entrou para o veículo ao aceitar um convite do diretor, Paulo Mendonça, que procurava colaboradores de fora do meio jornalístico e que, por isto, tivessem mais habilidade para lidar com uma linguagem diferente do padrão mais utilizado no jornalismo da época.

No final dos anos 60, a linguagem objetiva, à maneira da imprensa americana, já era predominante no jornalismo brasileiro. Porém, os diretores de *Realidade* apostaram no uso de uma linguagem mais literária para atingir o público jovem e universitário. Terezinha Fernandes acrescenta que a opção pelo jornalismo literário também poderia ser uma forma de resistência à ditadura militar, devido às possibilidades de se comunicar de forma mais sutil, driblando a pressão da censura[223].

Em seu estudo sobre a produção jornalística de Jorge Andrade, Fernandes aponta semelhanças com a ficção teatral na forma como o texto é escrito, como: construção de cenas a partir de diálogos, narrando as ações no presente, bem como técnicas de caracterização direta e indireta de personagens[224]. Inclusive uma de suas matérias para *Realidade* serviu de base para um texto teatral, *O mundo composto*, nunca encenado, mas publicado nas mesmas

[222] AZEVEDO, Elizabeth. Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade. Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 2001, p. 213.
[223] FERNANDES, Terezinha Fátima Tagé Dias. Jorge Andrade, repórter Asmodeu (leitura do discurso jornalístico do Autor na Revista "Realidade"). Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP. 1988, p. 12.
[224] Idem, p. 6.

páginas de *Realidade*, e que põe em foco o misticismo sertanejo e a questão da seca no Nordeste[225].

Além de repórter, Jorge Andrade foi também cronista, aproximando ainda mais sua obra jornalística da teatral, graças à liberdade que a crônica oferece para o trânsito entre narrativas mais ou menos fictícias. Elizabeth Azevedo observa que, nas crônicas de Andrade, encontram-se frequentemente os mesmo temas tratados nas peças e inclusive trechos que parecem ter sido suprimidos ou serem extensão das peças publicadas[226]. Azevedo cita dois exemplos: a crônica *A maior criação*, publicada na *Folha de S.Paulo* em 26 de janeiro de 1979, que tem as mesmas personagens da peça *Milagre na cela* e uma ação que poderia ser encaixada no primeiro ato da obra; e a crônica *A mesa*, publicada no mesmo jornal em 16 de março de 1979, cuja história parece ser uma continuação do argumento de *Senhora na Boca do Lixo*.

Entre 26 de janeiro e 16 de março de 1979, os contos de Jorge Andrade tiveram espaço fixo na página 2 da *Ilustrada*, caderno cultural da *Folha de S.Paulo*, todas as sextas-feiras[227]. No total, são oito textos: *A maior criação* (26/01/1979), *Banquete na Q119* (02/02/1979), *Mulher Terra* (09/02/1979), *Diálogo de onde o tempo parou* (16/02/1979), *A carta* (23/02/1979), *Coração brasileiro* (02/03/1979), *Povo feliz* (9/03/1979), *A mesa* (16/03/1979).

A escolha por um jornalismo literário não pode ser tomada como simples consequência do fato de que Jorge Andrade, quando entrou para a redação, tinha muita experiência em ficção e pouca em reportagem. Na verdade, há uma proposta com relação ao jornalismo, como mostra a declaração do autor em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em 11 de junho de 1978: "Eu fui como jornalista aquele que fui como dramaturgo. Um homem em contato com outros homens, que não pode ver o fato ausente do lado de fora" [228].

Assim, Jorge Andrade também questiona o padrão da objetividade jornalística seguido à risca. Em suas palavras, o repórter deve ser "alguém capaz de assumir a si próprio como personagem do seu momento histórico"[229]. Ao escrever suas reportagens, não se posiciona como um observador distante, mas como alguém que também participa dos fatos ao reportá-

[225] FERNANDES, Terezinha Fátima Tagé Dias. Jorge Andrade, repórter Asmodeu (leitura do discurso jornalístico do Autor na Revista "Realidade"). Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP. 1988, p. 8.
[226] AZEVEDO, Elizabeth. Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade. Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 2001, p. 4.
[227] A título de curiosidade, no mesmo caderno, poucas páginas depois da coluna de Jorge Andrade, era publicada a coluna *Helena Silveira vê TV*, que fazia a crítica das telenovelas. Ou seja, cerca de três décadas após o crime do poço, Helena Silveira ainda tinha posição de destaque no jornalismo, com uma coluna diária na *Folha de S.Paulo*.
[228] FERNANDES, Terezinha Fátima Tagé Dias. Jorge Andrade, repórter Asmodeu (leitura do discurso jornalístico do Autor na Revista "Realidade"). Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP. 1988.
[229] ANDRADE, apud FERNANDES, op. cit., p. 25.

los. Por isto, foge do padrão da linguagem jornalística objetiva e utiliza em sua narração recursos literários, como a construção de cenas com diálogos, de forma que por vezes lembra a dramaturgia.

Esta posição aparece de forma mais clara em *Labirinto*, livro autobiográfico, que funde memórias e Jorge Andrade com reportagens que ele fez para *Realidade* e diálogos de peças teatrais de sua autoria. Sugere ele que tanto seu teatro como seu jornalismo eram uma maneira de entender o Brasil em suas contradições e raízes históricas, mas também os problemas comuns ao homem em todo lugar, e ainda uma busca pelo autoconhecimento, na qual trabalhava suas próprias memórias.

> A cabeça de um repórter é uma espécie de arquivo repleto de cenas de viagens, de diálogos, ruas, praias, campos, fábricas, gente. Em poucos momentos, como numa projeção de slides, pode reconstituir vivências que se transformaram em notícias. Farejador de fatos, Asmodeu moderno que espia dentro de outros, descobre, no menor sinal, o rumo dos acontecimentos. Em andanças, vai aprendendo que o homem é sempre o mesmo, que as paixões não variam em São Paulo, Piauí, Estados Unidos ou África. É sempre o homem diante da terra, da mulher, do espaço, do suor, do amor, de crenças ou temores [230].

A própria maneira como o autor tece sua autobiografia, colando as suas próprias memórias a trechos de suas reportagens e peças, borrando linhas divisórias entre as diferentes formas de narrativa, demonstra que, para ele, dramaturgia e jornalismo seriam duas faces de uma moeda. Ao narrar como fez, para *Realidade*, uma reportagem sobre lavradores de cana em Pernambuco, no início dos anos 70, chama atenção para a semelhança entre esta realidade e aquela que tinha descrito, duas décadas antes, em *Vereda da Salvação*:

> Dolor, vindo do mundo cafeeiro, apresenta-se à irmã pernambucana, vestida de Cleyde Yáconis. Sua tragédia anula fronteiras, faz esquecer raças e religiões, transforma o mundo em um só continente: o do desespero humano. Estou na coxia do teatro e olho fixamente as bambolinas pretas: choro por minha peça, incompreendida, atacada, obrigada a sair do cartaz. A humanidade camponesa que conheci e que trago no sangue, está à minha volta, viva em atores. Não é Esther Mellinger, nem Artuliana, mas Carlinda quem fuma, sentada no fundo do palco. Não é Raul Cortez, nem Joaquim, mas o carroceiro Devair quem, vestido de branco remendado, toma café, antes de entrar em cena para o voo impossível. Não é Cleyde Yáconis, nem Dolor, mas Jovina mourejando com filho pendurado nos peitos, quem cai de joelhos no palco, tomando a opção definitiva: deixar que o filho morra, feliz

[230] ANDRADE, Jorge. Labirinto. Barueri, SP: Manole, 2009, p. 39.

> no delírio da utopia messiânica. Antes isto do que a crueldade do cotidiano [231].

Assim, Andrade revela que as personagens, além de serem inspiradas em pessoas que conheceu pessoalmente ou através de relatos publicados na imprensa, também têm algo de autobiográfico, evocando parentes e amigos do autor durante sua juventude na fazenda.

Figura 17 - Anúncio da temporada de *Vereda da salvação* no TBC, publicado na *Folha de S.Paulo* em 11 de julho de 1964, no 2º caderno, p. 6
Fonte: Banco de Dados da Folha de S.Paulo

[231] ANDRADE, Jorge. Labirinto. Barueri, SP: Manole, 2009, p. 145.

A maior criação

Jorge Andrade

PROCURE A ETIQUETA

Beslon

A GARANTIA DA MALHA que não deforma e não faz bolinhas

Figura 18 - Coluna que Jorge Andrade publicou na Folha de S.Paulo entre janeiro e março de 1979. (ANDRADE, Jorge. A maior criação. Folha de S.Paulo. São Paulo, 26 de janeiro de 1979, caderno Ilustrada, p. 34.)
Fonte: Banco de Dados da Folha de S.Paulo

6.3 *VEREDA DA SALVAÇÃO*

Como vimos na pesquisa biográfica, por várias vezes Jorge Andrade usou material de jornais como base para elaborar peças teatrais. Destas peças, estudaremos uma que se encontra no Arquivo Miroel Silveira, no processo de censura DDP 5569, de 1964, e da qual foi possível identificar os relatos jornalísticos referentes ao fato que a inspirou. *Vereda da salvação* é baseada num caso amplamente noticiado pela imprensa e estudado por cientistas sociais como Carlo Castaldi[232], um surto religioso ocorrido na localidade de Catulé, na Fazenda São João da Mata, no município de Malacacheta (norte de Minas Gerais), em 1955.

De acordo com os documentos do Arquivo Miroel Silveira, a peça foi encenada pela Sociedade Brasileira de Comédia[233] em julho de 1964, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo. O certificado de censura, expedido em 14 de julho de 1964 atesta que não houve cortes no texto, porém o espetáculo foi proibido para menores de 16 anos. O processo de censura não indica nenhum tipo de restrição posterior à estreia da peça. Mas, na autobiografia *Labirinto*, o autor registra que seu texto foi polêmico, incompreendido e proibido de ser levado aos palcos[234].

A peça foi um fracasso de público e de crítica, ficando pouco tempo em cartaz, a ponto de gerar uma crise no TBC que levou à demissão do diretor Maurice Vaneau[235]. A crítica publicada na *Folha de S.Paulo* em 10 de julho de 1964 afirma que "quase vaiaram" a estreia do TBC e que o fracasso seria "culpa da direção"[236]. Além disto, a peça veio ao cartaz num momento de polarização política, sendo rejeitada tanto pela direita (por colocar o fanatismo religioso como consequência da miséria rural) como por parte da esquerda (que considerava Jorge Andrade elitista e aristocratizante)[237].

Vereda da Salvação narra um surto religioso coletivo ocorrido num aldeamento de agregados de uma fazenda, em algum lugar indeterminado no sertão – mas que sabemos ser bastante pobre e isolado. A ação toda ocorre em uma noite.

---

[232] CASTALDI, Carlo. A aparição do demônio no Catulé. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 20, n.1, 2008, p. 305-357. Artigo originalmente publicado em PEREIRA, Maria Izaura et al. São Paulo, Inep/Anhembi, 1957.

[233] No elenco: Aracy Balabanian, Áurea Campos, Cleyde Yáconis, Fauzi Arap, Lélia Abramo, Liana Duval, Renato Restier, Ricardo de Lucas e Stenio Garcia (Conferir prontuário DDP 5569, do Arquivo Miroel Silveira).

[234] ANDRADE, Jorge. Labirinto. Barueri, SP: Manole, 2009, p. 145.

[235] MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Tereza. Cem anos de teatro em São Paulo. São Paulo: Senac, 2000, p. 243.

[236] CARVALHAES. A estreia do TBC. Folha de S. Paulo. São Paulo, 10 de julho de 1964, caderno Ilustrada, p.2.

[237] MAGALDI; VARGAS, op. cit., p. 243. Conferir também ANDRADE, op. cit.

Logo no início, já se estabelece um conflito entre, de um lado, o patriarca Manoel, um homem já velho, mais ainda forte e viril, pai de muitos filhos, que vive com a jovem Artuliana e espera um filho dela, mesmo sem estarem casados, e, do outro lado, dois pregadores adventistas, Joaquim e Onofre, que reprovam as atitudes de Manuel e Artuliana. Como é Semana Santa, os religiosos impõem a todo o povoado uma rígida rotina de penitências para a Semana Santa, com abstinência de sexo, bebida e comida por três dias.

Há uma oposição entre as regras tradicionais da comunidade e as da doutrina adventista. Se, pela tradição, Manoel deveria comandar o grupo, como patriarca, na nova religião o líder é o jovem Joaquim, que, por se considerar um enviado de Deus à Terra, não trabalha na roça, passa o dia fazendo pregações e se recusa a se casar e formar família. Mas Joaquim tem muitos seguidores na aldeia e prega a eles que cumpram as confissões e penitências, pois estaria próxima a vinda de Cristo para levar os bons ao Paraíso e destruir os maus.

Durante os cultos e penitências comandados por Joaquim, alguns fiéis têm visões do Diabo. Primeiro, ele é visto no próprio filho de Artuliana, pois ela está grávida de Manoel e os dois não estão casados na Igreja. Os fieis espancam Artuliana até abortar. Um bebê que chorava de fome durante o jejum é espancado porque, para os fiéis, estava "com o Diabo no corpo". Também por suspeita de possessão demoníaca, uma menina é morta para que o Diabo seja expulso de seu corpo.

Quando finalmente se creem livres do Demônio, os fiéis passam por um momento de êxtase religioso, no qual fazem profecias, trocam de nome e, guiados por Joaquim, tomam um banho de purificação e desfazem-se de seus pertences, incluindo roupas, num ritual de preparação para a subida ao Paraíso. Enquanto os crentes oram aguardando a vinda de Cristo, chegam os policiais, chamados pelo dono da fazenda, que soubera das agressões e mortes através da denúncia de uma das mulheres, que tinha conseguido fugir e denunciar os linchamentos.

A cena final sugere uma matança dos fiéis perpetrada pelos soldados, que atiram aos gritos de "vamos acabar com essa raça! Ofendendo Deus! São tudo louco! Assassinos de criança! Raça de crentes amaldiçoada!".

6.4 INFLUÊNCIAS DO JORNALISMO EM *VEREDA DA SALVAÇÃO*

O Diabo no Catulé – relatos jornalísticos e antropológicos

Para elaborar o texto de *Vereda da Salvação*, Jorge Andrade se inspirou num caso descrito pelos trabalhos publicados no livro *Estudos de Sociologia e História*: *A aparição do demônio no Catulé*, de Carlo Castaldi; *A difusão do Adventismo da Promessa no Catulé*, de Eunice Todeschan Ribeiro, e *Estudo psicológico do grupo*, de Carolina Martuscelli. Provavelmente também colheu informações nos jornais, que noticiaram amplamente o caso, conhecido como a "aparição do demônio no Catulé".

Trata-se de uma série de acontecimentos ocorridos durante a Semana Santa de 1955, envolvendo dez famílias de camponeses que viviam como meeiros na fazenda São João da Mata, numa área rural afastada do município de Malacacheta, no norte de Minas Gerais. Essas famílias eram originárias da região do rio Urupuca, também no norte mineiro, de onde tinham sido expulsas devido à especulação imobiliária que atingiu a região após o início da construção da rodovia Rio-Bahia.

O conflito se inicia com o retorno dos jovens Joaquim e Onofre, que tinham emigrado para Presidente Prudente, onde se converteram à Igreja Adventista da Promessa, trazendo a doutrina ao voltarem ao Catulé. Tratava-se de um culto messiânico, milenarista e pentecostal, que pregava a iminência de segunda vinda de Cristo para o juízo final e acreditava em revelações do Espírito Santo. Os adventistas da Promessa observavam estritas normas de conduta, como descansar aos sábados, não fumar e não beber.

Na terça-feira da Semana Santa de 1955, houve uma discussão entre Joaquim, líder espiritual da aldeia, e Manuel, o patriarca dos agregados do Catulé. Os dois eram vizinhos, de modo que Joaquim vigiava de perto a vida de Manoel, repreendendo o modo como educava a filha Ana e o comportamento dela. Manuel, na condição de homem mais velho, patriarca, não aceitava essa intromissão. Durante a briga, Joaquim fica "possuído pelo Espírito Santo", o que coloca os fiéis ao seu lado, acreditando que Manuel estaria errado por não ceder à doutrina. No dia seguinte, durante um culto, Joaquim agrediu Manuel por este não ter pedido perdão pela briga. No mesmo culto, uma camponesa, Maria dos Anjos, foi surpreendida cochilando durante as orações, o que foi interpretado como uma manifestação do Diabo. Joaquim a espancou para expulsar Satanás de seu corpo.

Na noite de quarta e durante toda a quinta, houve mais episódios de aparições do Diabo que terminaram em violência. O demônio foi visto em duas mulheres, três crianças,

alguns animais e até numa rapadura. Eram Artuliana e a menina Conceição quem apontava quais eram os possuídos pelo demônio. Conceição também fazia profecias sobre o fim do mundo e a subida dos justos ao Paraíso. Foi na quinta, durante uma dessas visões, que se deu o primeiro episódio de morte no Catulé. Os fiéis tinham perseguido um gato que acreditavam estar possuído, o que acordou a menina Nelcina. Quando viram Nelcina se espreguiçando, pensaram ser uma manifestação do Diabo. Joaquim e João a espancaram muito e, apesar das advertências de Onofre e Cristina, continuaram até matar a menina.

Após os exorcismos realizados na quinta-feira, alguns fiéis em êxtase começaram a trocar de nome, como se Deus lhes revelasse sua verdadeira identidade:

> De volta à casa, Onofre informou à mãe que já não se chamava Onofre, mas "Eucride" (sic); parece que no mesmo dia também Joaquim e Geraldo A. P. mudaram de nome. O primeiro disse chamar-se Elias, o segundo, Paulo. Não conseguimos colher material sobre o assunto (Geraldo, o único dos sobreviventes, não se lembra sequer de ter mudado de nome) de modo que não podemos saber que motivos orientaram a escolha da nova apelação. O fato dessa mudança poderia, contudo, representar um modo inconsciente de fugir à responsabilidade dos próprios atos, ou o desejo de responsabilizar por eles personalidades novas e mais fortes pelas quais os três fossem como que "possuídos" ou inspirados [238].

Durante este ritual de passagem, Joaquim começa a profetizar que, antes de o dia seguinte raiar, todos subiriam à "cidade celeste de Canaã" se estivessem livres do pecado. Como a ascensão não ocorreu, durante a Sexta-Feira Santa foram feitos diversos rituais de purificação: casamentos foram desmanchados, dívidas foram perdoadas, supostos "endemoninhados" foram espancados. Manuel M., pai de Nelcina, foi visto bêbado e os crentes o agrediram, tomando sua embriaguez por sinal da presença de Satanás. Também espancaram o filho pequeno, Ananias. Manuel caiu no chão, inconsciente, e foi amarrado, para que seu corpo fosse cremado depois. Houve mais espancamentos, até que Joaquim voltou a fazer profecias sobre a iminente subida de todos ao Paraíso e ensinou os fiéis a saltarem para o voo ao Céu, numa espécie ritual preparatório. Como parte do ritual, Joaquim e seu irmão João se ausentaram do Catulé por algumas horas. Nesse tempo, alguns fiéis desobedeceram às ordens e soltaram Manuel, que conseguiu fugir até o povoado de Malacacheta e dar queixa à polícia.

[238] CASTALDI, Carlo. A aparição do demônio no Catulé. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 20, n.1, 2008, p. 315. Artigo originalmente publicado em PEREIRA, Maria Izaura et al. São Paulo, Inep/Anhembi, 1957.

Não obstante, os espancamentos – principalmente os de crianças – continuaram. Com a volta do líder Joaquim, os fiéis foram orientados a se desfazerem de bens materiais, como dinheiro e roupas. Uma das mulheres foi obrigada a atirar seu filho na floresta. Ainda no mesmo dia, Joaquim sentiu a presença de Satanás num menino que chorava muito e o matou. Além desses atos de violência física, Joaquim também demonstrou comportamentos sexuais estranhos em público, alegando que devia "mostrar o que é o pecado" para os fiéis.

A última etapa do ritual liderado por Joaquim, no sábado, foi levar todos os fiéis a uma cacimba, onde tomaram um banho de purificação. Foi durante este banho que os policiais, avisados pela denúncia de Manuel e por diversos boatos que circulavam a respeito dos "crentes malucos" do Catulé, se dirigiram ao local para emboscar os fiéis. Quando chegaram os guardas, Joaquim e Onofre correram em direção a eles, afirmando serem "de paz", e foram baleados. Boa parte dos fiéis conseguiu fugir e se esconder na mata, mas muitos deles foram levados para a cadeia.

Os acontecimentos do Catulé foram bastante noticiados pelos jornais da época. A *Folha da Manhã* de 13 de abril de 1955 deu chamada na capa do primeiro caderno: "Sangrenta manifestação de fanatismo religioso no interior de Minas", acompanhando o subtítulo: "Crianças massacradas na localidade de Malacacheta" [239].

Segundo a versão da *Folha da Manhã*, a intervenção da polícia teria sido necessária, devido à violência do grupo de "fanáticos religiosos" que teria matado várias crianças e adultos. O jornal dá destaque para um telegrama emitido pelo vigário de Malacacheta, afirmando que não houve interferência de católicos no caso, e atribuindo os crimes aos "tenebrosos filhos de Lutero".

No mesmo dia, a *Folha da Noite* deu mais emoção ao título: "Cenas dantescas no interior de Minas: fanáticos da seita Adventistas da Promessa sacrificaram barbaramente quatro crianças". O texto repete a notícia do matutino, incluindo detalhes como o número e a idade das crianças mortas, e informa que os policiais teriam sido "recebidos a bala pelos fanáticos que usavam revólveres e carabinas" [240].

Dois correspondentes da *Folha da Noite* foram para Catulé, o repórter Carlos de Freitas e o fotógrafo Gil Passarelli. Publicaram sua primeira matéria do caso em 15 de abril, com o título "Judas humanos e animais queimados em Malacacheta". Os subtítulos explicavam os principais fatos: "Massacraram as crianças para castigar o demônio que estava

[239] SANGRENTA MANIFESTAÇÃO de fanatismo religioso no interior de Minas. Folha da Manhã. São Paulo, 13 de abril de 1955, 1º caderno, p. 1.
[240] CENAS DANTESCAS no interior de Minas. Folha da Noite. São Paulo, 13 de abril de 1955, 1º caderno, p. 1.

encarnado em seu corpo – Dançavam e entoavam cânticos religiosos inteiramente nus, dentro de um poço de lama – Mortos os dois 'pregadores' alucinados". Dando destaque ao espanto que os acontecimentos do Catulé causava na população da sede de Malacacheta, e incluindo declarações de alguns dos religiosos que tinham sido presos, os repórteres narram detalhes dos acontecimentos do Catulé[241].

A reportagem da *Folha da Noite* dá destaque à atuação heroica de Manoel na tragédia, escapando de um possível sacrifício e fugindo para alertar a polícia:

> Nessina foi agarrada pelos dirigentes alucinados e morta a pauladas e murros. Quando estava agonizando, Caolho a pegou pelo braço e bateu com a cabeça da menina no chão, para que o demônio saísse mais rapidamente. Informa esse sádico que a menina expelia "cheiro do diabo" mas "Satanás mesmo não queria sair". A menina foi morta e posta de lado. O pai que havia querido intervir, foi então espancado duramente.
>
> FEZ-SE DE MORTO PARA NÃO SER QUEIMADO
> Manuel, depois de apanhar muito, ficou sangrando no chão e se fez de morto. Os fanáticos disseram uns para os outros: "Satanás está morto. Vamos deixá ele aqui e fazê um fogo bem grande pra queimá ele". Manuel ouvia tudo isso e, apesar da dor que sentia, procurava não gemer. Quando os "crentes" se retiraram, ele se levantou e correu até a fazenda de José Aarão. De lá seguiu para Malacacheta, a pé, durante a noite, sangrando e todo dolorido, a fim de dar parte às autoridades. Chegou à cidade na manhã de sábado. O juiz de Paz, Milton Revestes, requisitou alguns soldados de Governador Valadares, mandando-os no domingo para o local das práticas religiosas macabras.
> Quando a polícia chegou à gruta onde estavam os fanáticos, estes permaneciam dentro de uma poça de lama, a "Cacimba", dançando completamente nus e entoando cânticos. Homens e mulheres investiram para os policiais, afirmando que eram de paz. "Somos de paz", "Somos povo de Deus!". Mas instigados por um guia que se sentiu amedrontado, os policiais abriram fogo contra os fanáticos, prostrando feridos mortalmente os dirigentes Onofre Antônio Gomes e Joaquim Bernardo da Costa. Foram também feridas a coronhadas algumas mulheres[242].

No dia 18 de abril de 1955, mais detalhes foram levados às páginas da *Folha da Noite* pelos dois correspondentes. O destaque da matéria vai para o depoimento de Manuel, que conta como os adventistas teriam planejado sua morte:

> Muitas pessoas ouviram os fanáticos planejarem sua eliminação. Manuel Monteiro, depois que se fez de morto, ficou sabendo que se não pudesse levantar-se de onde estava, seu corpo arderia na fogueira, como o de sua

[241] FREITAS, Carlos de. Judas humanos e animais queimados em Malacacheta. Folha da Noite. São Paulo, 15 de abril de 1955, 1º caderno, p. 1 e 3.
[242] Idem, p. 3. No ensaio de Carlo Castaldi, o nome da menina aparece grafado "Nelcina", e, nas matérias de Carlos de Freitas para a *Folha da Noite*, "Nessina".

> filha Nessina. E Conceição de Freitas, a "profetisa" da seita, nos conta que ouviu os chefes combinarem sua morte porque ela havia desagradado a Deus, perdendo o dom da revelação. Conceição conta uma passagem interessante sobre Joaquim Bernardo da Silva, um dos chefes que foi morto pela polícia. Joaquim dizia que encarnava o espírito de Cristo, pois os adventistas da promessas acreditam na segunda volta de Cristo à terra, bem como manifestações sobrenaturais de cunho evangélico, semelhantes às que são narradas na Bíblia. Conceição diz que quando Joaquim tinha momentos de calma costumava volver os olhos para os céus e falar com Deus, seu pai, a quem pedia instruções para agira junto aos crentes. É evidente que se trata de uma alucinação motivada pela ignorância. Não é outra coisa que notamos nos olhos e nos gestos de Geraldo Alves pereira, dentro de um dos xadrezes de Malacacheta, quando ele fica ereto, de rosto duro, o olhar insano, declamando os mandamentos da lei divina, ditados por Deus a Moisés. Todos esses pobres matutos, ao pregarem, julgam-se novos Moisés, inspirados, recebendo a palavra de Deus sobre o monte Sinai[243].

Já *O Estado de S.Paulo* só publicou a notícia no dia 14 de abril, um dia após as *Folhas*. A nota destaca a barbaridade dos "fanáticos", que estaria causando "profunda revolta" na população de Malacacheta. O jornal afirma que os policiais enviados ao local para conter os adventistas "foram recebidos hostilmente", o que levou a polícia a colocar reforços na cidade, a fim de evitar novos confrontos.

A cobertura jornalística, de modo geral, referia-se aos adventistas como "fanáticos", "ignorantes", "pobres matutos", "alucinados", entre outros termos. É digno de nota o destaque conferido à versão do vigário católico, atribuindo o fanatismo aos protestantes, e às informações da polícia, de que teria havido um confronto violento, com os policiais sendo recebidos a bala. O que se verificou mais tarde, nos estudos sociológicos de Castaldi, Martuscelli e Ribeiro, elaborados a partir de depoimentos, foi que os fiéis estavam sem armas, orando enquanto se banhavam numa cacimba, no momento em que os soldados chegaram.

[243] FREITAS, Carlos de. A tragédia de Malacacheta. Alguns adeptos ouviram os fanáticos combinar os detalhes de sua morte. Folha da Noite. São Paulo, 18 de abril de 1955, 1º caderno, p. 1 e 8.

FOLHA DA NOITE

O VESPERTINO DOS LARES

"Necessidade esse
inflação estimulan

IMPORTANTES PLANOS FORAM ACERTADO
ENTRE OS GOVERNADORES DE MINAS E SÃ

Serão ativados os estudos para a elaboração do projeto definitivo da usina hidroelétrica de Urubupunga — Franco-Araxá — Conferencia dos governadores da Bacia Paraná-Uruguai, em Go

Cenas dantescas no interior de Minas

FANATICOS DA SEITA ADVENTISTAS DA PROMESSA SACRIFICARAM BARBARAMENTE QUATRO CRIANÇAS

Quase matavam, ainda, outros sete inocentes, "para retirar o espirito do mal nelas encarnado" — Os fanaticos recebem a bala a Policia Militar — Mortos a tiros de fuzil dois dos adeptos da seita — Esclarecimentos do vigario da Malacacheta, municipio onde ocorreram os sangrentos acontecimentos

Figura 19 - Capa da *Folha da Noite* de 13 de abril de 1955, dando destaque aos acontecimentos do Catulé (CENAS DANTESCAS no interior de Minas. Folha da Noite. São Paulo, 13 de abril de 1955, 1º caderno, p.1.)
Fonte: Banco de Dados da Folha de S.Paulo

Judas humanos e animais queimados em Malacacheta

FOLHA DA NOITE

Acusações à autoridade policial e ao encarregado do transito

Engenheiro patricio conquista o "Cume de Ouro" do Monte Tolosa

PONTO FACULTATIVO E FERIADO ESCOLAR

A ANTIGA VILA RICA DOS INCONFIDENTES VIVERÁ DIAS DE GLORIA E DE FESTAS

Figura 20 - Capa da *Folha da Noite* de 15 de abril de 1955. À esquerda, em destaque, fotos de alguns dos agregados que foram presos pela participação nos acontecimentos do Catulé (JUDAS HUMANOS e animais queimados em Malacacheta. Folha da Noite. São Paulo, 15 de abril de 1955, 1º caderno, p.1.)
Fonte: Banco de Dados da Folha de S.Paulo

A tragedia de Malacacheta
Alguns adeptos ouviram os fanaticos combinar os detalhes de sua morte

Figura 21 - Capa da *Folha da Noite* de 18 de abril de 1955. Abaixo, à esquerda, foto de três moradores de Malacacheta. Segundo a reportagem, o menino pequeno foi uma das vítimas de espancamentos. À direita, foto do repórter em visita ao cemitério de Malacacheta, onde foram enterradas as crianças mortas pelos religiosos. (A TRAGÉDIA de Malacacheta. Folha da Noite. São Paulo, 18 de abril de 1955, 1º caderno, p. 1.)
Fonte: Banco de Dados da Folha de S.Paulo

Do relato jornalístico ao teatral

Sobre este processo de criação a partir de material jornalístico, destacamos uma observação do crítico Sábato Magaldi a respeito de *Vereda*:

> A leitura dessas pesquisas, feitas com rigor científico, já sugere a admirável teatralidade das personagens e das situações, as quais o dramaturgo soube aproveitar com aguda intuição dos reclamos e do rendimento cênico. Na peça, a história real aparece despojada da ganga impura sempre cerca o quotidiano, para ressoar na limpidez do universo artístico. Mais um *fait divers* que, na senda de *Madame Bovary* e *O Vermelho e o Negro*, se transfigura em obra de arte[244].

No trabalho de criação ficcional, Jorge Andrade acentuou o caráter messiânico e milenarista da doutrina e a influência da situação de exclusão em que viva a população do Catulé. Em *Vereda da Salvação*, o dramaturgo coloca como motivação do surto religioso do Catulé o próprio desespero daqueles parceiros, para quem a morte seria a única saída. Nos diálogos que cria para suas personagens, mostra que a adesão maciça dos agregados à doutrina adventista é uma reposta à situação de penúria em que eles viviam, resultante da estrutura fundiária brasileira, que concentra as terras nas mãos de poucos e expulsa o pobre do campo[245].

A sequência dos acontecimentos na narrativa resume o acontecimento narrado pelos jornais e pelos estudos sociológicos, porém realçando os conflitos entre Manoel e Joaquim, entre a tradição e o adventismo, entre os fiéis e os "endemoninhados", entre agregados e latifundiários. Em vez de narrar, um a um, os vários espancamentos e mortes ocorridos no Catulé, Jorge Andrade põe em cena apenas dois – o de Artuliana grávida, que perde o filho, e o da menina Jovina, filha de Germana.

O cenário e as personagens são descritos com muitos detalhes, escolhidos de modo a reforçar que elas se encontram num ambiente de miséria[246]. A pesquisadora Elizabeth Azevedo observa que esta limitação pode ser uma aproximação com a tragédia clássica, além

---

[244] MAGALDI, Sábato. Revisão de Vereda. In: ANDRADE, Jorge. Marta, a árvore e o relógio. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 634.

[245] QUEIROZ, Renato da Silva. O demônio e o messias: notas sobre o surto sociorreligioso do Catulé. Revista USP, n. 82, São Paulo, agosto de 2009, p. 15.

[246] Segundo Terezinha Fernandes, esse estilo de descrição minuciosa foi uma das qualidades que chamaram a atenção dos diretores da revista *Realidade*, quando decidiram convidar Jorge Andrade como colaborador e aparece nos textos jornalísticos que ele escreveu para o periódico.

de evocar a simbologia da noite[247] e, pela caracterização de um ambiente opressivo, também uma aproximação com o teatro expressionista[248].

Jorge Andrade, na elaboração de sua trama teatral, parece muito atento a pormenores descritos por Castaldi. Alguns dos incidentes menores colhidos pelo antropólogo nos depoimentos de sobreviventes do Catulé tornam-se, na obra de Andrade, passagens relevantes para a narrativa, tais como:

a) A briga entre Manoel e Joaquim, na qual o último entra numa espécie de transe religioso e transmite para os fiéis mensagens atribuídas ao Espírito Santo;
b) A criança que chora de fome (devido ao jejum imposto pela penitência) e é tida como uma manifestação do Diabo, sendo por isso espancada pelos religiosos;
c) Há, na peça, referências a várias das agressões mencionadas no ensaio de Castaldi, como o caso da mãe obrigada a atirar o filho na floresta;
d) A troca de nomes das personagens, que ocorre num momento de transe religioso;
e) O ritual preparatório para a ascensão ao Paraíso, que, além da troca de nomes, também inclui se desfazer de bens materiais (como dinheiro e roupas) e os gestos que Joaquim ensina aos fiéis porque seriam necessários para saltar na direção do Céu[249].

Porém, mesmo com esses detalhes, a peça demonstra um cuidadoso trabalho de seleção e hierarquização dos fatos para eliminar as imprecisões e contradições dos relatos jornalísticos e sociológicos, segundo a análise feita por Sábato Magaldi ao comparar os estudos de Carlo Castaldi com a peça *Vereda da Salvação*:

> Pode-se afirmar que já existe, no quadro verdadeiro do Catulé, o estofo de uma grande personagem. Pelas limitações do espetáculo teatral, regido pela censura, Jorge Andrade nem poria no palco todas as sugestões reais. Jean Genet, no teatro, não acolheu certas ousadias, que se passaram em Minas e figurariam porventura com brilho no seu romance. Relata Carlo Castaldi que Joaquim começou a masturbar-se, no quarto de Onofre. 'Quis que todos vissem o que era o pecado'. Depois, passou ao terreiro, e 'lá masturbou-se diante dos que tinham ficado do lado de fora, repetindo que todos deviam ver o que era o pecado'. Não contente com a libertação, Joaquim confessou que se entregava a essa prática em louvor de Germana, e 'abraçou-a,

[247] MAGALDI, Sábato. Revisão de Vereda. In: ANDRADE, Jorge. Marta, a árvore e o relógio. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 643.
[248] AZEVEDO, Elizabeth. Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade. Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 2001, p. 145.
[249] Detalhe possivelmente aproveitado devido à sua plasticidade cênica: na cena final de *Vereda da salvação*, Joaquim ensina os fiéis a saltarem e baterem asas enquanto cantam uma ladainha, o que contrasta com o movimento da chegada dos policiais, criando grande tensão em cena.

> fingindo uma relação sexual' (pág. 37). O delírio não termina aí, e comprova a riqueza e a ambiguidade definidoras das personagens privilegiadas [250].

Magaldi acompanhou o processo de criação de *Vereda da salvação* desde as primeiras versões, que nem chegaram a ser encenadas ou publicadas. O próprio Jorge Andrade, segundo o crítico, costumava apresentar seus originais a intelectuais próximos e apreciava bastante o diálogo com críticos teatrais durante a feitura das obras. A partir destas observações, o autor retrabalhava seus textos muitas vezes, buscando a melhor forma de ordenar os fatos que colhera nos livros e jornais:

> A primeira versão da peça satisfaz-se mais no âmbito psicológico. Dividida em três atos, no fim do segundo Joaquim tenta o voo impossível que o libertaria das contingências terrenas. Como não lhe é facultado desvencilhar-se da matéria corporal, aos olhos de todos permanece preso ao círculo do pecado. Depois que o grupo tenta isolar o demônio, o fracasso de Joaquim faz recair nele a suspeita de que o abriga e o assobio com o qual ele atravessa o espetáculo se transmuda em símbolo evidente da possessão. Mesmo o massacre posterior dos agregados pela polícia, instrumento da ordem dominante, não altera a tônica psicológica da presença do demônio em que se preocupava apenas em identifica-lo nos outros. Era reduzido o alcance social desse primeiro tratamento.
> Uma das conquistas da forma atual está no desnudamento mais amplo da realidade. Reconhecer que Joaquim é o possuído mantém os episódios na esfera mística do grupo. Bastou ao autor inscrever as Criaturas do Catulé no universo da fazenda, que ao mesmo tempo as contém e as rejeita, para encontrar o verdadeiro demônio. Uma acusação direta. Além de primária, incidiria nos alistamentos políticos deformadores da expressão artística. Ao abranger toda a realidade, a peça apontou implicitamente no sistema a causa dos males. O mecanismo econômico e religioso posto em andamento é o responsável evidente pelas contrafações do grupo. Nesse aspecto, o texto acompanha de perto as exegeses sociológicas [251].

A segunda versão a que Magaldi se refere é a mesma que estudamos, o texto levado ao palco em 1964 pela Sociedade Brasileira de Comédia, em São Paulo, e presente no Arquivo Miroel Silveira, prontuário de censura número 5569. Foram realizadas outras duas encenações da mesma versão em 1963 – em Recife, pelo Teatro Universitário de Pernambuco, e em Varsóvia, na Polônia, com direção de Ziembinski[252]. Quando da publicação do texto em 1970, dentro do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, Jorge Andrade modificou alguns pormenores, porém sem alterar as linhas gerais do enredo – por exemplo, a cidade mais próxima passa a se

[250] MAGALDI, Sábato. Revisão de Vereda. In: ANDRADE, Jorge. Marta, a árvore e o relógio. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 642.
[251] Idem, p. 638.
[252] AZEVEDO, Elizabeth. Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade. Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 2001, p. 138.

chamar Jaborandi e o dono da fazenda é Francisco, em referência à cidade onde se passa parte da ação de *Rasto atrás* e à personagem de *O telescópio*, outras obras do ciclo.

Magaldi observa que *Vereda da salvação*, ao mesmo tempo, destoa das demais peças do ciclo, porém forma um contraponto necessário a estas, por retratar o ponto de vista do trabalhador rural, ao passo que as outras obras de Jorge Andrade põem o foco na oligarquia fazendeira e na burguesia emergente[253].

Dos sertanejos do Catulé às personagens de *Vereda da Salvação*

Este trabalho de seleção e alteração pode ser observado também na forma como Jorge Andrade elaborou suas personagens a partir das personagens encontradas nos relatos sobre o "demônio no Catulé".

Embora a maioria das personagens, como Joaquim e Manoel, tenha os mesmos nomes e algumas das principais características das pessoas mencionadas pelos jornais, houve acréscimos e substituições.

Um exemplo dessas trocas é Artuliana, que, no caso real, era uma das fiéis adventistas mais fanáticas, que apontava para as crianças que estariam possuídas pelo demônio e ordenava os espancamentos. Na peça de Jorge Andrade, Artuliana passa a ser um contraponto à doutrina adventista pregada por Joaquim, ao defender os costumes tradicionais e não aceitar as restrições impostas pelos crentes. Para Sábato Magaldi, essa troca de função é uma forma de diminuir ambiguidades no enredo:

> Na realidade, Artuliana é sua irmã [de Joaquim], mas, para não sobrecarregar as indicações incestuosas, evidentes no comportamento com a mãe, Jorge Andrade aboliu o laço de parentesco unindo-o à jovem, e a pintou como objeto de disputa com Manoel, o que robustece o conflito na área humana [254].

Artuliana é uma personagem muito pragmática e cética com relação ao fervor religioso dos adventistas. Em vez de esperar pelo paraíso transcendente, ela se indigna ao ver a colheita sendo perdida por causa da semana de penitências e tenta convencer Manoel a emigrar com ela para o Sul, em busca de melhores condições de vida[255].

---

[253] MAGALDI, Sábato. In: ANDRADE, Jorge. Marta, a árvore e o relógio. São Paulo: Perspectiva, 2008,, p. 106.

[254] MAGALDI, op. cit, p. 643.

[255] Segundo Magaldi, esse pragmatismo de Artuliana a aproxima de personagens femininas de outras peças que o autor enfeixou no ciclo *Marta, a árvore e o relógio*. De forma geral, nas outras obras dessa seqüência, enquanto o personagem homem (patriarca) perde seu tempo fugindo da realidade com diversões como as caçadas (em *Rasto atrás*), a astronomia (em *O telescópio*), ou outras aventuras, as personagens femininas cuidam do trabalho

De forma semelhante ao que aconteceu com Artuliana, houve outras alterações. Conceição, na peça, é uma fiel adulta, mas muito fervorosa. No relato jornalístico, era uma menina profetisa, que fazia previsões sobre a iminente destruição do mundo e apontava quais os endemoninhados que deveriam ser espancados. Geralda (no relato jornalístico) vira Germana (na peça). Nos dois relatos, é uma das crentes mais fervorosas, e a mãe da menina que foi morta num dos espancamentos "para expulsar Satanás" (Nelcina ou Nessina, nos jornais, e Jovina, na peça). Geraldo, que no relato jornalístico era genro de Manoel, na peça é filho – mas nos dois relatos aparece como um aliado de Joaquim.

Houve também uma personagem que não existia no relato jornalístico, tendo sido acrescentada por Jorge Andrade na peça teatral: Dolôr, mãe de Joaquim. É descrita como uma mulher velha e que passou por muitos sofrimentos na vida: "tem os seios muito caídos e é seca de corpo. (...) não são tão velhas como aparentam ser. São mais estragadas pelo meio do que pelo tempo". A respeito desta personagem, Magaldi afirma: "nome inventado pelo dramaturgo, o único não transposto dos relatos verídicos, Dolor encerra o símbolo mais expressivo e mais alto da peça. *Mater Dolorosa* é bem o continente de Dolor, fixada na imagem protetora de um só rebento, salvo da numerosa prole perdida" [256]. Apresenta uma posição ambígua. De início, não adere à doutrina adventista e tenta demover seu filho da ideia de ser o enviado de Cristo na Terra. Tenta convencê-lo a se casar com Artuliana e se integrar na sociedade do Catulé, seguindo os costumes da tradição. Porém, após os espancamentos e as mortes, percebe que não há mais saída, pois a reação dos fazendeiros seria cruel. As falas de Dolor no final da peça dá pistas de que não acredita de fato na seita, mas, como mãe de Joaquim, não vê outra solução senão a morte, e prefere deixar que seu filho morra na ilusão de que é Jesus.

Em *Labirinto* o autor menciona que Artuliana, Dolor e Manoel são, em parte, inspirados em camponeses que ele conheceu na juventude, quando trabalhava como fiscal na fazenda de café de seu pai, em Barretos[257].

---

e das questões práticas da vida, seja no campo ou na cidade. No romance *Labirinto*, em que Andrade mistura autobiografia, reportagem e ficção teatral, há indícios de que esse traço seja autobiográfico, inspirado na relação muito conflituosa do autor com seu pai. (MAGALDI, Sábato. Revisão de Vereda. In: ANDRADE, Jorge. Marta, a árvore e o relógio. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 640-1).

[256] Idem, p. 641.

[257] ANDRADE, Jorge. Labirinto. Barueri, SP: Manole, 2009, p. 143. A esse propósito, Elizabeth Azevedo registra em nota de rodapé na sua tese: "Em geral, assinala-se que *Vereda da salvação* extrapola o mundo que Jorge costuma focalizar em seus trabalhos. Mas, segundo o próprio autor, os trabalhadores rurais integravam intimamente seu dia-a-dia e, portanto, faziam parte de seu mundo, tanto quanto os fazendeiros. Durante oito anos, o autor trabalhou como fiscal de café na fazenda da família, encarregando-se de supervisionar diretamente o trabalho dos empregados. Nesse convívio diário, assimilou a musicalidade de sua fala e a peculiaridade de seu modo de encarar o mundo. Aliás, foi em virtude de sérias discussões com o pai sobre as injustas condições de

Assim, na classificação de Antônio Cândido[258], Manoel, Joaquim, Onofre, Germana, Nelcina, são "personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente, através de documentação ou testemunho". Já em Artuliana o modelo real "apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização", podendo ser inspirada em várias pessoas que Jorge Andrade conheceu. Diferente é a situação de Dolor, elaborada "com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre outros, resultando numa personalidade nova", remontando a diversas figuras camponesas com que Jorge Andrade possivelmente teve contato, e ainda a uma personagem bíblica, Nossa Senhora.

As funções narrativas mudam bastante quando se compara a narrativa de Vereda da Salvação com os relatos jornalísticos. Na peça, Joaquim, pode tanto ser um antagonista, que ordena os espancamentos e manda matar, como um herói. Ele vê a si próprio como um herói, cujo mandante é Deus e que tem o Diabo como antagonista, e os crentes como aliados. Joaquim tem função protagônica. Mas não há um vilão, ou ainda, o vilão é difuso, pode ser a polícia, os não-crentes, os donos de terras. Essa ambiguidade está ligada à chave de interpretação que Jorge Andrade utilizou para os acontecimentos que narra na peça.

Um contraste pode ser obtido comparando-se esta narrativa com a lida nos jornais da época, cujo desenho da ação é mais próximo do esquema de Propp: os "fanáticos" Joaquim e Onofre assumem a esfera de ação do Malfeitor, que transforma as crianças em vítimas, os policiais em heróis, a "pacificação" do Catulé em objeto desejado. Manoel, por ter conseguido fugir, torna-se um herói, assim como a agregada que foi proibida de dar de mamar ao filho – submetem-se a provações, fugindo escondidas na mata, para ir até a cidade prestar queixa à polícia.

Isto denota que os relatos jornalísticos sobre o caso do Catulé narram o acontecimento a partir de uma visão maniqueísta da realidade. Para tornar seu relato compreensível e atraente, o jornalista, ao redigir uma matéria, encaixa os fatos num esquema em que se possa identificar facilmente heróis e antagonistas.

Também há mudanças no desfecho: no acontecimento relatado pelos jornais, a maioria dos fiéis sobreviveu, pois durante o conflito muitos conseguiram fugir para o mato. Somente Joaquim e Onofre, líderes da seita, foram baleados mortalmente, pois correram na direção dos

---

vida dessas pessoas que, em 1951, Jorge decidiu abandonar a fazenda e partir para sempre". Conferir AZEVEDO, Elizabeth. Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade. Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 2001, p. 136.

[258] CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida et al. A personagem de ficção. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, p. 71.

soldados. Muitos dos fiéis foram encarcerados. O desfecho no teatro é mais dramático, com todos os fiéis rezando, esperando a ascensão ao céu, e as forças armadas atirando por todos os lados, numa chacina.

Desta forma, vemos que a obra teatral de Jorge Andrade apresenta bastante influência do jornalismo, desde a década de 50, mais de vinte anos antes de o autor começar a colaborar com jornais e revistas. Assim, podemos afirmar que, pelo menos no caso de Jorge Andrade, esta influência não ocorreu por ter o autor exercido as duas profissões, e sim por motivos ligados à sua proposta artística enquanto dramaturgo.

Andrade afirmou, em entrevista ao jornal *O Globo*, em 27 de outubro de 1975, que havia uma continuidade entre sua atuação como dramaturgo e como repórter:

> No fundo eu sou um jornalista, mesmo quando escrevo peças e novelas. O dramaturgo, como o jornalista, deve registrar o homem brasileiro e sua realidade imediata, senão o que ele escreve não tem sentido. E sua atividade passa a ser apenas profissão. Se ninguém fizer isso, daqui a cem anos não se saberá como era o homem brasileiro agora [259].

Com esta afirmação, Jorge Andrade afirma que o papel do dramaturgo é fazer um retrato dos problemas da sociedade. Declarações semelhantes foram feitas pelo dramaturgo em diversos momentos de sua carreira. Por exemplo, em uma entrevista concedida à *Folha da Noite* ainda em 1954 (antes mesmo de *Vereda da salvação*), o autor explica por que admira Tchekhov, Eugene O'Neill e Arthur Miller: "Penso que prefiro esses autores porque fizeram o teatro que gostaria de fazer. Todos eles, de uma maneira ou de outra, influenciados pela realidade de seu meio, refletiram com maestria grandes problemas sociais" [260].

Aliás, Jorge Andrade afirma – no livro *Labirinto* e em diversas entrevistas à imprensa – que seguia um conselho dado pessoalmente por Arthur Miller, durante um encontro dos dois nos EUA: "Volte para seu país e procure descobrir por que os homens são o que são, e não o que gostariam de ser – e escreva sobre a diferença" [261].

---

[259] ANDRADE, apud FERNANDES, Terezinha Fátima Tagé Dias. Jorge Andrade, repórter Asmodeu (leitura do discurso jornalístico do Autor na Revista "Realidade"). Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP. 1988, p.33.

[260] GIMENEZ, A. Quem é o vencedor do prêmio Fábio Prado. Folha da Noite, São Paulo, 16 jun. 1954, p. 4. Apud AZEVEDO, Elizabeth. Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade. Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 2001, p. 51.

[261] ANDRADE, apud AZEVEDO, op. cit., p. 57.

6.5 JORGE ANDRADE E A CENSURA

Jorge Andrade tem cinco peças que estão nos processos de censura do Arquivo Miroel Silveira. *A moratória*, quando apresentada à censura em 1955, teve cortes e foi proibida para menores de 14 anos. Em 1965, o texto foi reapresentado à censura e sofreu apenas a restrição etária, para menores de 14.

As outras quatro peças de Andrade presentes nos documentos do Arquivo Miroel Silveira tiveram restrição de idade: *Pedreira das almas* foi proibida para menores de 14 anos em 1958, 1963 e 1964; Os ossos do barão foi vetada para menores de 18 anos em 1963 e para menores de 14 em 1965. *A escada* (1961) foi proibida para menores de 18 anos e *Vereda da Salvação* (1964) para menores de 16 anos.

Jorge Andrade teve sua peça *Senhora na boca do lixo* proibida pela censura do Rio de Janeiro em 11 de fevereiro de 1968[262]. Gomes aponta que a pressão da censura quase levou Jorge Andrade a desistir de escrever:

> Em entrevista para a *IstoÉ* ele afirma que quase desistiu de escrever, pois seus textos não foram feitos para serem deixados na gaveta que era o que a censura tentava fazer com ele. E diz que era importante continuar escrevendo, mesmo que fosse barrado, pois era importante registrar a época difícil pela qual o país passava. A seção *Memória* da *IstoÉ*, de 23/3/1984, relata esses fatos e ressalta sua desilusão com o teatro por problemas com censuras. A última das matérias que relacionam Jorge Andrade e a censura é de 13 de julho de 1977 da *Folha de S. Paulo*. Falando sobre a sua nova peça, *Milagre na Cela*, Jorge diz que espera que ela não seja censurada e comenta novamente que não escreve para que suas peças sejam guardadas na gaveta dos censores[263].

Ao contrário do que esperava o autor, a peça *Milagre na cela*, que falava de tortura nas prisões, foi proibida em agosto de 1977 pela censura em São Paulo[264]. Mayra Gomes observa que a peça é baseada em fatos reais e foi vetada porque exibe a violência dos torturados, o estupro praticado por um delegado e sevícias contra uma freira[265].

Mayra Gomes nota que, na memória de Jorge Andrade sobre a censura, não há menção aos cortes em *A moratória*, apenas às restrições sofridas pelas peças escritas durante o regime

---

[262] NOVAES, Adauto. Anos 70: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac Rio, 2005, p. 269.
[263] GOMES, Mayra Rodrigues. Censura ao teatro: articulações com o jornalismo. Trabalho apresentado no VIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. São Luís: SBPJor, 2010, p. 12.
[264] NOVAES, op. cit., p. 285.
[265] GOMES, op. cit., p. 11.

militar. Além disto, é interessante observar que, no romance autobiográfico *Labirinto*, Jorge Andrade não fala de censura às suas peças, exceto de *Vereda da Salvação*, que diz ter sido, logo após a estreia, alvo de polêmicas e obrigada a sair de cartaz[266]. No entanto os documentos do Arquivo Miroel Silveira não mencionam nenhuma proibição à peça, fora a restrição etária (vetada para menores de 16 anos).

Prontuários de censura no AMS:

DDP 3961 – *A moratória* (1955; 1965)

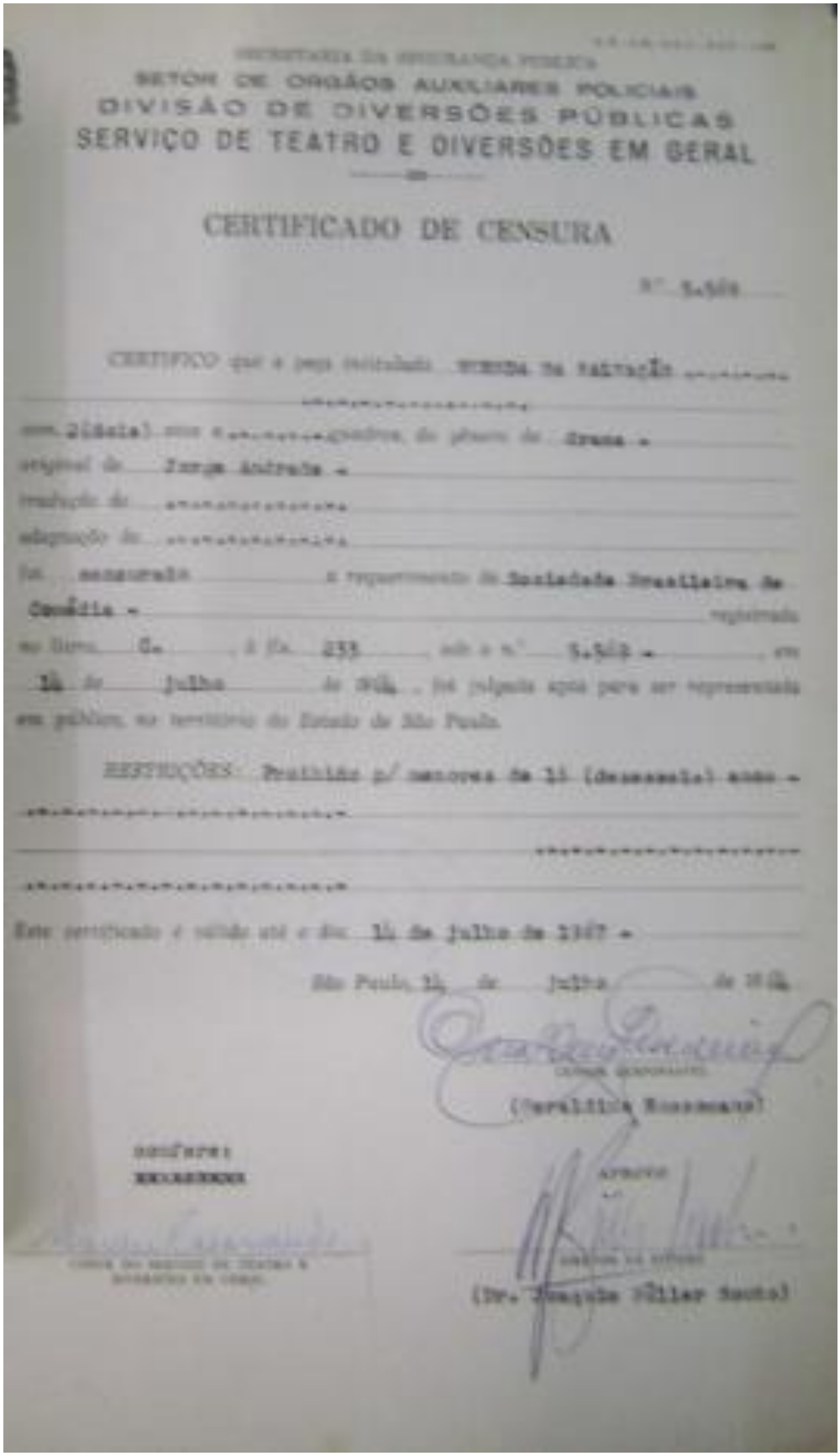
DDP 4657 – *Pedreira das Almas* (1958; 1963; 1964; 1966)

DDP 5091 – *A escada* (1961)

DDP 5355 – *Os ossos do barão* (1963)

DDP 5569 – *Vereda da salvação* (1964)

[266] ANDRADE, Jorge. Labirinto. Barueri, SP: Manole, 2009, p. 145.



SETOR DE ORGÃOS AUXILIARES POLICIAIS
DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS
SERVIÇO DE TEATRO E DIVERSÕES EM GERAL

CERTIFICADO DE CENSURA

N° 5.569

CERTIFICO que a peça intitulada VEREDA DA SALVAÇÃO
em 2(dois) atos e quatro do gênero de Drama -
original de Jorge Andrade -
tradução de
adaptação de
foi censurada a requerimento de Sociedade Brasileira de Comédia -
registrada no livro C, à fls. 233 sob o n° 5.569 - em 14 de julho de 1964, foi julgada apta para ser representada em público, no território do Estado de São Paulo.

RESTRIÇÕES: Proibida p/ menores de 14 (dezesseis) anos -

Este certificado é válido até o dia 14 de julho de 1967 -

São Paulo, 14 de julho de 1964

(Geraldina Rossmann)

CONFERE:

(Dr. Joaquim Pillar Santos)

Figura 22 - Certificado de censura da peça *Vereda da Salvação*, encenada pelo TBC em julho de 1964 (Parte integrante do prontuário de censura DDP 5569, do Arquivo Miroel Silveira)
Fonte: Arquivo Miroel Silveira (ECA-USP)

7 *LIBERDADE, LIBERDADE*, DE MILLÔR FERNANDES

7.1 ATUAÇÃO NO JORNALISMO

Milton Viola Fernandes (1923-2012) teve seu primeiro desenho publicado em jornal aos 11 anos, quando ganhou um concurso promovido por *O Jornal*, dos *Diários Associados*. Começou sua vida profissional no jornalismo aos 13 anos, por intermédio do tio Antonio Viola, funcionário da revista *O Cruzeiro*. Nesta revista, exerceu diversas atividades, como paginação, legendas e serviços de *office-boy*[267]. Entre 1938 e 1953, estudou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Porém, não completou sua formação escolar, tendo aprendido o jornalismo na prática profissional e sendo estudante autodidata de línguas estrangeiras.

Na adolescência, já trabalhando no *Cruzeiro*, ganhou um concurso literário da revista *A Cigarra*. Com a visibilidade que ganhou após o prêmio, foi promovido no Cruzeiro e recebeu um convite de Freddy Chateaubriand para trabalhar em *A Cigarra*, onde começou a publicar a seção de humor *Poste escrito*, além de uma coluna no *Diário da Noite*, as duas com o pseudônimo Vão Gogo. Tornou-se diretor de *A Cigarra* e mais duas publicações do grupo de Chateaubriand, as revistas infanto-juvenis *O Guri*, de histórias em quadrinhos, e *Detetive*, de contos policiais.

No começo, usava o pseudônimo Litmon, anagrama de Milton. Depois adotou o nome artístico de Millôr Fernandes, inspirado num erro de grafia em sua certidão de nascimento: o tabelião tinha escrito "Milton" à mão e se descuidou da caligrafia, de forma que o "t" se confundia com o "l" e o "n" com o "r".

Millôr desempenhou várias funções na revista *Cruzeiro*. O fato de dominar vários idiomas (inglês, espanhol, francês e alemão) o ajudou a conquistar posições no mercado jornalístico de então, pobre em tradutores. Fazia as traduções das histórias em quadrinhos que saíam nos veículos dos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand. Dedicou-se também à tradução literária, atividade em que começou publicando em 1942 *A estirpe do dragão*, versão do romance *Dragon's seed*, da americana Pearl Buck.

---

[267] ENCICLOPÉDIA ITAÚ Cultural Artes Visuais. Millôr Fernandes (1923-2012). Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3599&cd_item=1&cd_idioma=28555>. Acesso em 11 jan. 2013.

Outro talento de Millôr, logo reconhecido por seus chefes, como Freddy Chateaubriand, era o desenho. Desde cedo o autor passou a produzir charges. Por volta dos vinte anos, começou a publicar colunas assinadas em *O Cruzeiro*. Em parceria com Péricles Maranhão, fazia a seção humorística *Eva sem costela*. Os dois faziam humor sobre temas como o casamento e os direitos da mulher, assinando com o pseudônimo "Adão Júnior". Cordovani afirma que esta coluna, "apesar do machismo coerente com os valores da época, já vai em direção à necessidade da mulher trabalhar para ganhar seu sustento e lutar pela própria emancipação" [268].

Millôr manteve, ao mesmo tempo, usando o pseudônimo Emmanuel Vão Gôgo, uma coluna voltada para o público jovem, *As garotas do Alceu*, e, a partir de 1945, uma seção fixa, *Pif-Paf*, sua principal coluna em *O Cruzeiro*, cuja linha era a do humor engajado, alternando sátiras políticas e literárias, que ora atacavam Vargas e seus sucessores[269], ora tinha como alvo os escritores parnasianos e modernistas. Em suas ironias, até Nelson Rodrigues podia ser um alvo. Em 14 de abril de 1945, a coluna *Pif-Paf* começou a publicar o folhetim *Meu destino é pescar*, "romance aquático, polimórfico e antifascista" assinado pela "grande escritora afro-húngara Susana Fraca"[270]. Tratava-se de uma paródia a *Meu destino é pecar*, folhetim que, naquele mesmo ano, Nelson Rodrigues publicava assinando como "Suzana Flag".

Segundo Cordovani, Millôr e o irmão Hélio Fernandes foram responsáveis pelo grande sucesso da revista durante os anos 50. Seu trabalho intenso na *Cruzeiro* (onde chegou a manter dez seções semanais) não o impediu de colaborar com outras revistas, como *Papagaio* (1946), *Voga* (escreveu para cinco números, em 1952), *Comício* (em 1952, trabalhando com dois autores do jornalismo brasileiro que também se destacaram por uma veia literária, Rubem Braga e Joel Silveira). No ano seguinte, trabalhou na *Tribuna da Imprensa*, dirigida por Paulo Francis e Mário Faustino – jornal efêmero, que só existiu por cinco dias. Motivado pelo sucesso dos trabalhos de Vão Gôgo, Millôr publicou em 1954 sua primeira coletânea, *Tempo e contratempo*.

---

[268] CORDOVANI, Glória Maria. Millôr Fernandes, uma voz de resistência. (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH-USP, 1997, p. 41.

[269] Sátiras contra o regime autoritário do Estado Novo foram frequentes em *Pif-Paf*, segundo Cordovani, que menciona como exemplo a coluna publicada no *Cruzeiro* em 30 de junho de 1945, em que Millôr faz uma charge, em forma de jogo infantil de tabuleiro, com as seguintes instruções: "Caminho das crianças – Vamos ensinar ao Ditador o caminho das urnas?". (CORDOVANI, op. cit., p. 37).

[270] Em paródia evidente ao folhetim *Meu destino é pecar*, que Nelson Rodrigues publicava com o pseudônimo Suzana Flag, o folhetim satírico de Millôr conta a história de uma mulher que, depois de aceitar o convite para uma pescaria, passa a trocar de barcos e de parceiros de aventuras toda semana. A ironia está presente do começo ao fim da obra, como na passagem em que a protagonista está num barco com uma carga de peixes que logo "começa a cheirar mal posto que apodrecia. Por fim todo o barco estava inundado de um pavoroso cheiro de Estado Novo" – numa estocada contra o governo de Getúlio Vargas (CORDOVANI, op. cit., p. 36).

Durante os anos 60, trabalhou duas vezes no *Correio da Manhã*. Na primeira, foi obrigado a sair após escrever um artigo irônico sobre o Partido Comunista e teve de sair por divergências de "estilo". Na segunda vez, em 67, teve mais liberdade para escrever, porém saiu por sua própria iniciativa.

No período que se sucedeu ao golpe militar, Millôr teve uma atuação importante na imprensa de resistência. Entre maio e setembro de 1964, editou o jornal *Pif-Paf* (nome dado em referência à antiga coluna de Millôr na revista *O Cruzeiro*), que apesar de sua duração efêmera, de maio a setembro, é considerado por alguns pesquisadores como precursor da imprensa alternativa de oposição à ditadura militar no Brasil.

Em 1969, foi um dos fundadores de *O Pasquim*, um dos mais notórios semanários de humor da imprensa alternativa, do qual foi diretor editorial entre os números 167 e 300 (setembro de 1972 a abril de 1975).

Ao mesmo tempo, escreveu para a grande imprensa – em dezembro de 1968, entrou para a revista *Veja* a convite de Mino Carta, que, com planos de estender a revista (então recente, ainda no número 13) para o Rio de Janeiro, buscava colaboradores já conhecidos do público leitor carioca. Millôr ficou na revista por 14 anos, e foi demitido em 1982, por ter declarado abertamente apoio à candidatura de Leonel Brizola para o governo fluminense.

No ano seguinte, foi para a revista *IstoÉ*, mantendo o mesmo tipo de colaboração que fazia para a *Veja*: duas páginas semanais, a convite dos editores, visando agradar ao público carioca. Inclusive algumas subseções, como *Fábulas fabulosas*, foram transportadas de uma revista para outra. Entre 1985 e 1992, Millôr teve também uma página no *Jornal do Brasil*, de onde teve de sair por causa de pessoas incomodadas com suas sátiras à prefeitura e ao governo estadual do Rio. Lançou parte de sua produção em livro - *Diário da Nova República* (1985), e *The cow went to the swamp* (1988).

Em 1992, deixou a *IstoÉ* e o *Jornal do Brasil*, passando a colaborar, a partir de 1996, com *O Dia*, do Rio, *O Estado de S. Paulo* e *Correio Braziliense*. Em 2000, trocou o *Estadão* e o *Correio* pela *Folha de S.Paulo*, na qual começou a publicar uma coluna semanal, além de manter uma página própria na internet.

Millôr costuma ser mencionado como cronista, mas fazia a crônica com um estilo bem particular, que começou a desenvolver ainda no início de sua carreira jornalística, na década de 1940, quando começou a fazer colunas de humor na revista *O Cruzeiro*. Como ressalta a pesquisadora Glória Cordovani, ao longo deste caminho biográfico passando por muitos veículos diferentes, Millôr manteve um estilo próprio:

> [Millôr] serviu-se de quase todas as modalidades das formas simples, como as máximas, as fábulas, contos-casos, crônicas, diálogos dramáticos, provérbios, chistes, adivinhas que, expostos em conjunto, no mesmo espaço, criam uma proposta renovadora, um minúsculo magazine que justapõe pequenas peças literárias, com a agilidade do cinema, em conteúdo capaz de fundir diversão, arte e civilidade [271].

Os diferentes gêneros utilizados por Millôr em suas colunas são combinados de forma que se complementam, e isto vale não só para os gêneros textuais, mas também para as imagens. De fato, o autor usa a crônica com tanta liberdade que desafia os limites do gênero.

> Categorizar o texto milloriano como crônica talvez tenha as suas armadilhas. Embora utilize como veículo de sustentação a imprensa, a ocupação desse espaço midiático parece ser feita através da apropriação de alguns recursos da publicidade (...) A esse respeito, aliás, Millôr mesmo reconhece a anterioridade do traço gráfico à escrita em sua obra, sendo que, particularmente nesse caso, há uma fusão dos dois, já que a letra passa por um processo de elaboração plástica que sugere uma não hierarquização entre grafia e ilustração, no fundo configurando a mesma coisa. (...) Nesse caso, radicalmente, o que é conteúdo é forma: mais do que nenhum escritor e/ou cronista brasileiro de seu tempo, Millôr instaurou a primazia absoluta da fragmentação em seu discurso, compondo uma linguagem em mosaico que pressupõe um leitor disposto a se embrenhar no caleidoscópio da sua narrativa, já que, nas amarras dessa escritura estilhaçada, não há indicação de fio a ser puxado para desfazer a verdadeira colcha de retalhos (*patchwork*) discursiva. Parece querer nos dizer, também ele, diante da crise de ideologias que passamos a viver, "não me sigam, eu também estou perdido" [272].

[271] CORDOVANI, Glória Maria. Millôr Fernandes, uma voz de resistência. (Tese de Doutoramento). São Paulo: FFLCH-USP, 1997, p. 60.
[272] SERAFINI, Breno Camargo. Millôres dias virão? (Tese de Doutorado). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012, p. 22-23.

Figura 23 - Coluna de *Millôr Fernandes* publicada na revista *Veja*, edição de 15 de outubro de 1975
Fonte: Hemeroteca do Arquivo Público do Estado de São Paulo

7.2 ATUAÇÃO NA DRAMATURGIA

No teatro, começou com a peça *Uma mulher em três atos*, na qual os críticos apontavam semelhanças com o trabalho de Silveira Sampaio e outros autores da comédia de costumes do período, calcados em certa tradição luso-brasileira do humor. *Uma mulher em três atos* foi levada ao palco em 1953, pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo, como parte da ousada iniciativa do "Teatro das Segundas-Feiras", que promovia espetáculos teatrais num dia da semana em que os teatros tradicionalmente não funcionam.

Dois anos mais tarde, estrearam duas peças de Millôr, *Do tamanho de um defunto* e *Bonito como um Deus*, apresentadas no Rio de Janeiro pelo Teatro de Bolso. São comédias de costumes, inspiradas na vida carioca. Conforme atestam os prontuários de censura do AMS, as duas peças também foram encenadas em São Paulo.

Bonito como um Deus é uma comédia sobre adultério, e tem como personagem principal um repórter. A história se passa num bar à noite, no qual se encontram três personagens principais: o Barman, o Jornalista e uma misteriosa mulher, Flávia, que diz estar

à espera de um homem "bonito como um Deus", e mostra nervosismo com a demora dele. O barman, ao mesmo tempo que a tranquiliza, a aconselha que pare de se relacionar com este homem, pois ele a maltrata de várias formas e faz isso com todas as várias amantes que tem. O barman também ouve confidências do jornalista, que se queixa de brigar muito com sua mulher e confessa que já pensou em de matá-la. É no meio deste diálogo que Flávia confessa ter matado seu marido enquanto dormia, "bonito como um Deus". Assim, revela-se que, na verdade, é esse o homem que Flávia esperava. A mulher sai de cena (pressupomos que vá se entregar à polícia) e o jornalista fica extasiado, por ter encontrado uma pauta. O desfecho é cômico - no final da cena, entra no mesmo bar outra mulher, dizendo esperar pelo mesmo homem.

Alguns estereótipos ligados à profissão de repórter tornam-se cômicos nos diálogos, como quando o jornalista diz conhecer vários modos de cometer assassinato, por ser repórter policial. Além disso, sua única atitude com relação à confissão da assassina é produzir uma notícia sobre o acontecimento. Porém, o jornalismo nesta peça está presente apenas como tema.

Referências ao jornalismo também estão presentes na peça teatral seguinte de Millôr, a comédia *Um elefante no caos*, montada no Rio de Janeiro pelo Teatro da Praça e em São Paulo pela Cia. Nydia Licia em 1960. A peça, cujo gênero é definido como "sátira política" no processo de censura (DDP 4945), tem um enredo que satiriza acontecimentos da política brasileira do governo da época, de certa forma, prenuncia que um golpe era iminente. A história se passa num apartamento em Copacabana onde há um incêndio que dura seis meses, porque quando os bombeiros estão quase apagando o fogo, falta água – e, segundo as más línguas, há motivações políticas por trás da situação.

Logo na primeira cena, aparece no palco a imitação de uma "página do Jornal do Brasil" com seus anúncios, que são ditos em voz alta pelos atores. Esta apresentação é seguida de um prólogo, em que um ator, ironicamente, explica que a história é uma sátira à atual situação política do Brasil:

> A peça que vocês vão ver não se passa em nenhum local conhecido. Qualquer semelhança, etc., etc., vocês já sabem. Acontece num local imaginário, país vago, digamos, uma ilha. Tantas obras de ficção se passam em ilhas vagas e imaginárias que colocar lá mais uma não vai fazer mal a ninguém. Portanto, se algum nome comum vier à tona no decorrer da história, algum acontecimento conhecido, algum som familiar, não se assustem nem localizem este drama (FAZ CARA PROFUNDAMENTE DRAMÁTICA) – será drama? – esta comédia (COÇA O TRASEIRO) – será

> comédia? em qualquer local conhecido como, por exemplo, o Brasil. É esse absurdo que o autor pretende evitar.
> Bem, esta reprodução do Jornal do Brasil é uma homenagem que prestamos ao velho matutino. Não, frisamos, porque a história tenha qualquer coisa a ver com este país ou com esse jornal. Mas é que, na seiva de humanidade que corre nas páginas desse diário – onde encontramos os imprevidentes, os calculistas, os tolos, os aproveitadores, os sórdidos, e, sobretudo, os perplexos diante da vida, aí está contida em resumo a história dessa pequena ilha de homens ao mesmo tempo tontos, calhordas e idealistas – mistura de santos e de lobos[273].

As personagens principais são Maria, dona-de casa desquitada, mãe de Paulo, um rapaz de 25 anos, caracterizado como garoto mimado e sem iniciativa, um típico jovem carioca da zona sul que não estuda nem trabalha e só pensa em ir à praia, conquistar garotas e colaborar com as atividades do "Partido Terrorista" ao qual é filiado. Questionado pela mãe sobre sua atuação no partido, o garoto responde que pensa em deixar a militância e a adverte para não se envolver em assuntos ligados à organização, pois o país está numa situação complicada e um golpe militar era iminente. De vez em quando, as cenas são interrompidas por um rádio que transmite as chamadas do "Repórter Neutro", uma paródia do noticiário "Repórter Esso":

> (RÁDIO TOCA. CARACTERÍSTICA DO REPÓRTER ESSO.)
> ESPÍQUER
> Atenção. Atenção. Mais um comunicado especial do Repórter Neutro, a imparcialidade a serviço do povo. (CARACTERÍSTICA) Acaba de ser escorraçado da Presidência da República o suplente de deputado Leonardo de Faria. Como se sabe, Leonardo de Faria foi o substituto do terceiro presidente em exercício legal no último mês, sendo que as forças revolucionárias do PSH, juntando-se às forças conservadores do HPS, conseguiram formar uma maioria militar capaz de por cobro à situação que se sabe bem qual. O Congresso, no momento, está reunido para empossar o novo presidente. A escolha deve recair ou no ascensorista do Senado, ou no auxiliar de taquigrafia da Câmara. Cogita-se também do estado de sítio e da lei marcial. Se tal se der, não teremos mais eleições normais e sim um plebiscito para escolher o próximo regime. (COMEÇA DE NOVO A CARACTERÍSTICA. PAULO DESLIGA) [274].

O enredo se baseia numa série de coincidências, quiproquós e reviravoltas: Maria contrata uma nova empregada doméstica, Rosa. Quando a diarista encontra Paulo, os dois se reconhecem, pois já tinham se apaixonado no Carnaval, e ela revela estar grávida. Desesperado, o rapaz só encontra uma solução para sustentar o filho: tomar para si um

[273] FERNANDES, Millôr. Um elefante no caos. Parte integrante do prontuário DDP 4945 do Arquivo Miroel Silveira, 1960.
[274] FERNANDES, op. cit.

dinheiro que recebera de integrantes do "Partido Terrorista" para repassar a outro militante. Porém, Glicério, do Partido Terrorista, vai ao apartamento para cobrar o dinheiro. Lá chegando, descobre que Paulo tinha gasto parte do valor com divertimentos. Mas, no meio da confusão, uma reviravolta política, anunciada pelo "Repórter Neutro" no rádio, modifica toda a situação: houve um golpe militar e foi decretada lei marcial. Depois de uma série de confusões, Glicério e Rosa se encontram e se reconhecem: ela é sua filha. O final feliz se torna possível por uma notícia inesperada: Maria apostou no elefante no jogo do bicho e faturou um prêmio alto. Com esse dinheiro, Paulo e Rosa poderiam se casar e se sustentar, mesmo com a aversão do rapaz ao trabalho.

Depois de *Um elefante no caos*, Millôr prosseguiu com a comédia – lançou *Flávia, cabeça, tronco e membros* em 1963. Junto com Flávio Rangel, escreveu *Liberdade, liberdade*, uma das primeiras obras do teatro de resistência contra o regime militar. A peça foi apresentada em 1965 pelo grupo Opinião e chamou atenção pelo formato que lembra mais um show do que uma peça de teatro. O texto é formado com colagens de textos de vários autores e músicas, alternados com discursos que pedem uma tomada de posição com relação ao governo militar.

No teatro, Millôr Fernandes destacou-se não só como autor, mas também como tradutor. Verteu para o português diversos clássicos do teatro, como *Lisístrata*, de Aristófanes (1961) e *A megera domada*, de Shakespeare (1963). Em 1965 escreveu, com Flávio Rangel, uma de suas obras de maior impacto, a peça *Liberdade, liberdade*, considerada uma das primeiras obras do teatro de resistência contra o regime militar. O texto desta peça é uma colagem de textos de diversos pensadores, desde os gregos até os contemporâneos, sobre a liberdade, numa crítica ao regime militar[275].

Em 1966, Millôr escreveu uma versão para teatro das *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, mas mudando o título para Vidigal. É importante observar que a escolha de clássicos para tradução ou adaptação não se dá somente por uma motivação financeira, mas também por uma proposta de intervenção artística no debate político[276]. A *Lisístrata*, que Millôr traduziu no início dos anos 60, uma crítica ao militarismo,

[275] CORDOVANI, Glória Maria. Millôr Fernandes, uma voz de resistência. (Tese de Doutoramento). São Paulo: FFLCH-USP, 1997.
[276] STEPHANOU, Alexandre Ayub. Censura no regime militar e militarização das artes. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

chegou a ser citada pelo então deputado federal Márcio Moreira Alves em discursos que denunciavam a violência praticada pelos militares no início do regime[277].

Ainda no ano de 1966, Millôr montou uma adaptação para o teatro de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, apresentada ao ar livre no Largo do Boticário, no Rio de Janeiro, com um elenco só de atores negros.

Em 1972, lançou sua peça *Computa, computador, computa*, estrelada por Fernanda Montenegro. Para a mesma atriz, escreveu em 1976 a peça *É...*, que fez sucesso em sua temporada no Rio.

Manteve sua atuação na dramaturgia nas décadas seguintes, com *Os órfãos de Jânio (*1980), *Duas tábuas e uma paixão* (1982), *Vidigal: memórias de um sargento de milícias* (1982). Para a TV, escreveu e atuou na peça *O gesto, a festa, a mensagem* (1982), com Flávio Rangel. Em 1984, escreveu um musical, *O MPB-4 e o dr. Çobral vão em busca do mal*.

7.3 OUTRAS ATIVIDADES PROFISSIONAIS

O desenho foi uma das principais ocupações de Millôr, ao mesmo tempo que o jornalismo, e por vezes as duas atividades se misturaram. Desde o início, Millôr juntava seus textos curtos a caricaturas e charges, que lhe renderam diversos prêmios. O primeiro foi em 1955, quando, junto com o desenhista norte-americano Saul Steinberg, obteve o primeiro lugar na Exposição Internacional do Museu da Caricatura de Buenos Aires. Sua primeira exposição individual de desenhos foi no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1957. Em 1961, expôs trabalhos na Petite Galerie, e, em 1975, na Galeria Graffitti, também no Rio. Uma compilação de trabalhos gráficos do autor foi lançada em livro em 1981.

Além de se dedicar ao jornalismo e à dramaturgia, Millôr também teve uma atuação em cinema e televisão. Em 1949, assinou seu primeiro roteiro para cinema, originalmente intitulado *Modelo 19*, para o filme lançado em 1952 com o título *O amanhã será melhor* ou *A ponte da esperança*, com direção de Armando Couto[278]. Por este filme, Millôr recebeu o Prêmio Governador do Estado de São Paulo na categoria "melhores diálogos". Adaptou uma peça de sua própria autoria, *Do tamanho de um defunto*, para o cinema. A versão em filme,

[277] A tragédia grega *Lisístrata*, escrita pelo dramaturgo ateniense Aristófanes no século V a.C., satiriza a guerra entre Atenas e Esparta e critica o militarismo. No enredo, as mulheres das cidades em conflito decidem fazer uma greve de sexo até que seus maridos parem de guerrear.
[278] Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0184745/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers>. Acesso em 10 mar. 2013.

intitulada *Ladrão em noite de chuva* (1960), foi dirigida também por Armando Couto, que fez ainda o papel principal.

Em 1960, escreveu o roteiro para o filme *Amor para três*, baseado na peça *Divórcio para três*, de Victorien Sardou, dirigido por Carlos Hugo Christensen. Para o mesmo diretor, escreveu mais três roteiros cinematográficos: *Esse Rio que eu amo* (1962), *Crônica da cidade amada* (1965) e *O menino e o vento* (1967).

Escreveu ainda o roteiro do filme *O judeu* (1986), com Geraldo Carneiro e Gilvan Pereira. Baseado na biografia do dramaturgo português Antônio José da Silva, o Judeu, o filme foi feito em Portugal, com direção do brasileiro Jom Tob Azulay, e concluído em 1995.

Na virada dos anos 50 para os 60, a convite de Freddy Chateaubriand, foi para a TV Itacolomi, de Belo Horizonte, onde apresentou a série de programas Universidade do Meier, na qual fazia comentários e desenhos sobre diversos temas, como a política. O programa foi depois transferido para a TV Tupi do Rio de Janeiro, com o título Treze lições de um ignorante[279].

Na Tupi, exibiu uma paródia do *Gênesis*, que também foi publicada, com adaptações de linguagem, na revista *O Cruzeiro*, causando uma polêmica com a Igreja Católica e uma série de pressões que levaram à demissão de Millôr da revista onde trabalhara por 25 anos[280]. Outro trabalho realizado para TV foi em 1961, no programa *One-man show*, criado para a TV Itacolomi, de BH. Em 1965, foi para a TV Record, como apresentador do *Jornal de Vanguarda*, ao lado de Luís Jatobá e Sérgio Porto, que usava o pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta.

Millôr Fernandes também escreveu letras de música popular, como a canção *O homem*, defendida por Nara Leão no II Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1966. Esta habilidade também foi usada para escrever textos inteiros de espetáculos musicais, como o show *Momento 68*, do qual participaram Caetano Veloso e Walmor Chagas, entre outros artistas de música e teatro. Chegou a atuar em um desses espetáculos, *Do fundo do azul do mundo* (1968), com roteiro de sua autoria, contracenando com Elizeth Cardoso e o Zimbo Trio. Em 1978, escreveu um musical baseado na peça *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, com direção de Bibi Ferreira e músicas de Edu Lobo e Vinícius de Moraes.

---

[279] Fonte: <http://www.releituras.com/millor_bio1.asp>. Acesso em 11 jan. 2013.
[280] CORDOVANI, Glória Maria. Millôr Fernandes, uma voz de resistência. (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH-USP, 1997.

7.4 *LIBERDADE, LIBERDADE*

O texto de *Liberdade, liberdade* é uma sequência de colagens de canções e cenas teatrais, cuja sequência não obedece a uma narrativa central. Começa com um jogral de citações sobre a liberdade, seguidas por um trecho encenado do diálogo do julgamento de Sócrates. Terminado este prólogo, o ator Vianna faz uma advertência, exortando o público a se posicionar com relação aos problemas reais e atuais, ainda que com um toque de humor: "É fundamental que cada um tome posição, seja para a esquerda, seja para a direita (...) Mas é preciso que cada um, uma vez tomada sua posição, fique nela! Porque senão, companheiros, as cadeiras do teatro rangem muito e ninguém ouve nada"[281].

Este discurso é seguido por uma sequência de trechos de textos de gêneros diversos, incluindo: a cena do assassinato de Júlio César, na peça *Júlio César*, de Shakespeare; um trecho de *A morte de Danton*, de Büchner; trechos didáticos sobre a história da Revolução Francesa e a luta pela igualdade racial nos EUA; canções francesas e americanas sobre a liberdade.

A segunda parte da peça-show é ainda mais fincada em referências factuais, começando com uma cena que narra a história da Guerra Civil Espanhola, cujos diálogos incluem trechos de documentos históricos, como o boletim final da guerra.

Já na cena seguinte, é feita a encenação de outro fato relatado em jornais, o julgamento do poeta Josef Brodsky, ocorrido na União Soviética no início de 1964. Preso aos 24 anos, sob a acusação de ser um "parasita" que se recusaria a trabalhar, o poeta, opositor do regime soviético, é questionado no julgamento sobre sua ocupação e se escrever pode ser, de fato, considerado um trabalho. Em nota de rodapé, os autores mencionam as fontes usadas para construir a cena:

> O julgamento do poeta Brodsky foi comentado em várias revistas do ocidente, entre as quais *L'Express*. Os trechos taquigráficos foram publicados na revista *Encounter* e no Brasil na revista *Cadernos Brasileiros*, nº 25. Os autores utilizaram tão somente a primeira parte do interrogatório. O Juiz Presidente era a senhora Savelya[282].

[281] FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. Liberdade, liberdade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., s/d., p. 13-14. Parte integrante do prontuário de censura DDP 5767 do Arquivo Miroel Silveira, 1965.
[282] FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. Liberdade, liberdade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., s/d., p. 102. Parte integrante do prontuário de censura DDP 5767 do Arquivo Miroel Silveira, 1965.

Em *Liberdade, liberdade*, o diálogo usado consiste na junção de dois trechos iniciais da transcrição do interrogatório de Josef Brodsky (as sessões ocorridas em 18 de fevereiro e 13 de março de 1964), reproduzindo fielmente o diálogo publicado na *Encounter* em setembro de 1964 e traduzido pela *Cadernos Brasileiros*. A transcrição do documento chegou a público graças ao trabalho de um dissidente soviético que esteve presente no interrogatório, fazendo anotações dos diálogos e, sub-repticiamente, revelou suas transcrições a jornalistas ocidentais[283]. A revista *Encounter*, um veículo de posição política anticomunista (sendo inclusive financiada às escondidas pela CIA)[284], foi a responsável por divulgar o julgamento do poeta. Brodsky foi condenado a trabalhos forçados, porém, devido à grande repercussão do caso, e à intensa mobilização de ativistas dentro e fora da URSS, foi libertado.

Desta forma, um trecho de material jornalístico é transposto, quase literalmente, para uma cena de teatro. Não há os recursos utilizados por outros dramaturgos-jornalistas, como a criação de personagens com nomes fictícios e pequenas alterações no enredo – trata-se de uma colagem.

Se outras peças, como as de Helena Silveira e Jorge Andrade, se basearam livremente nas referências a acontecimentos jornalísticos ou históricos, o texto de *Liberdade, liberdade* o faz de maneira explícita, e inclusive indicando as referências. Aliás, a versão publicada em livro traz uma bibliografia completa.

Logo em seguida da cena sobre o julgamento de Brodsky, outro fato da história recente é dramatizado – o julgamento do soldado Slovik, único soldado americano executado pelo crime de deserção na Segunda Guerra Mundial. Nas rubricas, os autores explicam tratar-se de uma "obra dramatizada do livro *The Execution of Private Slovik*, de William Bradford Huie". A história, igualmente real, é do soldado Eddie Slovik, de origem pobre, que roubava para sobreviver na adolescência, até conseguir um trabalho regular, comprar um carro e se casar – neste momento, foi convocado para servir na guerra. No exército, recusou-se a servir na linha de frente e desertou, assumidamente, por covardia. O caso foi mantido em segredo até ser revelado em livro-reportagem pelo jornalista americano William Huie[285]. Na peça, a justaposição das duas cenas sugere um paralelo entre situações de opressão na URSS e nos

[283] APPLEBAUM, Anne. Gulag. Uma história dos campos de prisioneiros soviéticos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009, p. 390-2.

[284] A revista *Encounter* foi fundada em 1953, pelos escritores Stephen Spender e Irving Kristol. O veículo se firmou como uma das principais publicações anticomunistas no período da Guerra Fria, divulgando textos de autores britânicos e americanos, bem como de dissidentes dos regimes comunistas do Leste Europeu. Foi publicado até 1991.

[285] O filme britânico *The Victors*, de 1963, dirigido por Carl Foreman, também tem uma cena inspirada na execução de Slovik. Nos EUA, o livro-reportagem de William Bradford Huie também serviu de base para um filme produzido para TV, *The execution of private Slovik*, dirigido por Lamont Johnson em 1974.

EUA – inclusive detalhes, como a idade do condenado (24 anos), são destacados para ressaltar a similaridade. Na cena, trechos curtos de diálogos do julgamento e da execução foram dramatizados e complementados com explicações sobre o contexto, dadas por atores em cena ou por uma voz gravada, num procedimento próprio do teatro épico.

A sequência de colagens de *Liberdade, liberdade* inclui também frases humorísticas que Millôr Fernandes tinha criado para suas apresentações no *Tele-Jornal* da TV Excelsior. São piadas que, quase sempre, têm alguma conotação política, mesmo que não explícita. Mantêm a característica da brevidade e da ironia que marcaram o estilo de Millôr desde o início nas revistas. Também há trechos de outras produções do próprio Millôr, como esta fala, que, em *Liberdade, liberdade*, é dita pelo ator Vianna, mas já tinha sido publicada por Millôr na coluna *Pif-Paf*:

> Quem avisa, amigo é: se o governo continuar deixando que certos parlamentares falem em eleições; se o governo continuar deixando que certos jornais façam restrições à sua política financeira; se o governo continuar deixando que alguns políticos mantenham suas candidaturas; se continuar permitindo que algumas pessoas pensem por sua própria cabeça; se continuar deixando que os juízes do Supremo Tribunal Federal concedam habeas-corpus a três por dois; e se continuar permitindo espetáculos como este, com tudo o que a gente já disse e ainda vai dizer – nós vamos acabar caindo numa democracia![286].

Ou seja, Millôr utilizou, em sua colagem de textos, inclusive textos que ele tinha produzido para veículos jornalísticos. Junto a esses trechos, o texto de *Liberdade, liberdade* cola uma versão dramatizada da Inconfidência Mineira e, na sequência, um trecho sobre a Segunda Guerra Mundial, com direito a trechos de peças de Brecht, citações do diário de Anne Frank, de um discurso do presidente americano Roosevelt, de poemas sobre a resistência francesa e até da Declaração dos Direitos Humanos, intercaladas com poemas e músicas de autores diversos.

No final da peça, os atores fazem discursos sobre a liberdade, justificando por que motivo fazer uma peça teatral sobre a liberdade naquele momento:

---

[286] FERNANDES, Millôr e RANGEL, Flávio. Liberdade, liberdade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., s/d., p. 52-53. Parte integrante do prontuário de censura DDP 5767, do Arquivo Miroel Silveira, 1965. A versão que aparece no texto de *Pif-Paf* é ligeiramente diferente, mas mantém o mesmo sentido geral: "Quem avisa, amigo é: se o governo continuar deixando que certos jornalistas falem em eleições; se o governo continuar deixando que determinados jornais façam restrições à sua política financeira; se o governo continuar deixando que alguns políticos teimem em manter suas candidaturas; se o governo continuar deixando que algumas pessoas pensem por sua própria cabeça; e, sobretudo, se o governo continuar deixando que circule esta revista, com toda sua irreverência e crítica, dentro em breve estaremos caindo numa democracia" (FERNANDES, Millôr. Advertência. Pif-Paf nº 8, 27 ago 1964, contracapa. In: CORDOVANI, Glória Maria. Millôr Fernandes, uma voz de resistência. (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH-USP, 1997, p. 130).

> Sou apenas um homem de teatro. Sempre fui e sempre serei um homem de teatro. [...] Fui chamado a cantar e para tanto há um mar de som no búzio de meu canto. Hoje, fui chamado a cantar a liberdade – e se há mais quem cante, cantaremos juntos. [...] A liberdade é viva; a liberdade vence; a liberdade vale. Onde houver um raio de esperança haverá uma hipótese de luta[287].

O discurso final de Vianna, num procedimento não muito usual no teatro da época, menciona todas as pessoas envolvidas na produção do espetáculo e o processo de pesquisa que originou o texto. Como no começo, a cena final é um jogral de citações, e a frase que encerra a peça, atribuída ao Prometeu da mitologia grega, é: "Resisto!".

7.5 INFLUÊNCIA DO JORNALISMO EM *LIBERDADE, LIBERDADE*

Alexandre Stephanou afirma que uma característica importante da peça, e que a aproxima da linguagem jornalística, é a de ser essencialmente texto – nem cenário havia no espetáculo: o foco está no texto verbal. Comparando *Liberdade, liberdade* com outras obras do período, como *Opinião* e *Arena canta Zumbi*, o autor aponta que a importância do texto, da mensagem verbal, é uma característica das obras artísticas de oposição à ditadura militar, que procuram fazer a denúncia de problemas da atualidade e, para isto, adotam este e outros recursos próprios do jornalismo[288].

A crítica teatral da época chegou a pôr em dúvida se é um espetáculo teatral ou musical. E, de fato, a peça contém elementos de um show musical – e mesmo de alguns formatos jornalísticos. Trata-se de uma obra fragmentada, à maneira das crônicas que Millôr Fernandes publicava em revistas desde os anos 40, fazendo colagens de textos de diversos gêneros. O prólogo de Flávio Rangel, no livro, já alertava que "uma seleção de textos não é uma ideia nova no teatro moderno. É nova aqui no Brasil, onde tudo é novo, inclusive a noção de liberdade" – lembrando que, no teatro europeu, já houve experimentações com colagem de textos.

O material que serviu de base para o texto é, essencialmente, de cunho histórico e jornalístico. A peça não tem uma estrutura narrativa baseada em personagens e ações que

[287] FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. Liberdade, liberdade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., s/d., p. 150-151. Parte integrante do prontuário de censura DDP 5767 do Arquivo Miroel Silveira, 1965.
[288] STEPHANOU, Alexandre Ayub. Censura no regime militar e militarização das artes. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 122.

levam a um desfecho, mas é construída a partir de diversas cenas sobre um mesmo tema (a liberdade). Há algumas passagens em que se desenrola uma ação dramatizada – são diversas narrativas breves nas quais é possível identificar claramente protagonistas e antagonistas – Josef Brodsky contra os inquisidores da ditadura soviética; Sócrates contra as autoridades de Atenas; o soldado Slovik contra a corte marcial.

Peças de teatro sem uma narrativa única, porém baseadas em quadros não eram novidade no Brasil de 1965. O teatro de revista, em sua tradição luso-brasileira, usava formato parecido desde o século XIX e, tradicionalmente, se baseava no comentário humorístico de acontecimentos recentes divulgados pela imprensa[289]. Mas há uma diferença. Se, nas revistas, havia inicialmente quadros ligados a uma tênue narrativa central, passando depois a peças formadas por quadros sobre temas variados e desconexos, em *Liberdade, liberdade* há um fio condutor central que é a ideia de resistir contra um regime que cerceava a liberdade.

A técnica de colagem de diversos elementos, à maneira do que ocorre com os textos de uma revista ou um jornal, ou ainda programas de jornalismo radiofônico ou televisivo, na peça de Millôr, obedece a esse fio condutor, que norteia tanto a disposição dos fatos – numa sequência que leva a um clímax – quanto a escolha do que vai se contar no palco.

Esta técnica não foi usada exclusivamente em *Liberdade, liberdade*. Está presente em outras peças do período, como a peça-show *Opinião* (1964), de Armando Costa, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes[290]. E Millôr retomou essa fórmula, de maneira bastante parecida, nos textos *Mulher, esse super-homem* (DDP 5892, de 1966), e *O homem do princípio ao fim* (DDP 6065, de 1967). Este texto tem por tema central o homem (no caso, o sexo masculino, e não a humanidade como um todo), e é construído a partir da colagem de textos de Shakespeare, Molière, Brecht, poetas brasileiros e portugueses, paródias de episódios bíblicos, e referências a questões contemporâneas ou do passado recente (Guerra do Vietnã, conflitos na Colômbia, entre outros), narradas em linguagem semelhante à do jornalismo radiofônico e televisivo.

---

[289] O teatro de revista é um gênero surgido na França do século XIX e que rapidamente se espalhou para Portugal e o Brasil. Aqui, produzido por autores portugueses ou brasileiros, desenvolveu características particulares e foi um gênero bastante popular até as três primeiras décadas do século XX. As peças de revista são elaboradas pela sucessão de quadros, que muitas vezes comentam de forma jocosa acontecimentos recentes da política, cultura, sociedade, moda, entre outros temas jornalísticos. Tanto no Brasil como em Portugal, era comum que os autores dessas peças também fossem jornalistas. Conferir JORGE FILHO, José Ismar Petrola. Teatro português nos palcos brasileiros: travessias na arte e na imprensa. (Trabalho de Conclusão de Curso). São Paulo: ECA-USP, 2010.

[290] A peça *Opinião*, com texto de Armando Costa, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, e músicas de Zé Kéti e João do Vale, foi apresentada no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964. Este espetáculo, misturando cenas teatrais e canções, era apresentado pelos Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia). Foi levado a São Paulo, com estreia em 13 abril de 1965.

Desta forma, Millôr foi um dos criadores de um formato inovador, que não se encaixa num modelo narrativo como os modelos de Propp, Greimas e Antônio Cândido que estudamos anteriormente.

Além da escrita fragmentária, da referência a acontecimentos reais da forma como faz o jornalismo (usando com mais frequência a função referencial da linguagem, em vez de metáforas como as usadas na ficção) e do uso de trechos de material jornalístico na peça, *Liberdade, liberdade* também se aproxima do jornalismo – no caso, o jornalismo de gênero *opinativo* – pela maneira como expressa uma tomada de posição ante um problema da atualidade.

Esta posição aparece de forma expressa em monólogos declamados pelos atores, bem como no prefácio da versão publicada em livro. A introdução também traz depoimentos de Millôr, em que o autor esclarece por que aceitou o convite de Flávio Rangel para escrever a peça:

> Aceitei, de Flávio Rangel, o convite para escrever com ele o presente espetáculo, por dois motivos: 1º) Porque sou um escritor profissional. 2º) Porque acho esse negócio de liberdade muito bacana. [...] Tentamos fazer um espetáculo que servisse á hora presente, dominada, no Brasil, por uma mentalidade que, sejam quais sejam as suas qualidades ou boas intenções, é nitidamente borocochô. E cuja palavra de ordem parece ser retroagir, retroagir[291].

O que Millôr defende neste depoimento, embora não mencione, é uma aproximação do teatro com o jornalismo, ao pretender que um espetáculo teatral possa exercer a função de divulgar um problema da atualidade, analisá-lo em suas causas e consequências e colocar a questão no debate público, visando a uma intervenção na realidade – ou seja, a definição de jornalismo que vimos anteriormente.

7.6 MILLÔR FERNANDES E A CENSURA

Bonito como um Deus (DDP 4130) foi proibida para menores de 14 anos. A peça *Um elefante no caos (DDP 4945),* apresentada em São Paulo em 1960, foi proibida para menores de 10. Serafini relata que esta peça, escrita em sua primeira versão em 1955, tinha como título

[291] FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. Liberdade, liberdade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., s/d.. Parte integrante do prontuário de censura DDP 5767 do Arquivo Miroel Silveira, 1965, p. 11.

Por que me ufano do meu país, porém, devido à censura, o título foi mudado para *Um elefante no caos*[292]. Segundo Glória Cordovani, esta peça foi posteriormente proibida pela censura em 1971 e o texto só pôde ser publicado em livro em 1979, pela editora L&PM[293].

Liberdade, liberdade (DDP 5767) estreou em 1965 no Rio e em São Paulo. A censura paulista fez cortes em 17 páginas e proibiu a peça para menores de 16 anos. Em parecer, o censor recomenda que, caso os cortes não fossem aceitos, o espetáculo deveria ser inteiramente vetado. A peça fez turnê por Rio, São Paulo, Porto Alegre e várias cidades do interior, porém incomodava as autoridades. Em 2 de junho de 1965, Castello Branco enviou uma nota a Costa e Silva afirmando que as "ameaças" de *Liberdade, liberdade* eram "de aterrorizar a liberdade de opinião". A peça foi proibida em 1966 pela censura federal[294]. A censura também proibiu, na íntegra, o texto do show *Este mundo é meu*, que Millôr escreveu com Sérgio Ricardo[295].

Do tamanho de um defunto (DDP 4129) foi encenada diversas vezes em São Paulo, em 1955, 1956, 1958, 1959, 1961, 1962, 1964 e 1966, por várias companhias. Somente em 1966 a censura fez restrições ao texto, indicando um corte. No mesmo ano, a peça de revista *Mulher, esse super homem* (DDP 5892) foi proibida para menores de 14 anos. Já *O homem do princípio ao fim* (DDP 6065) foi proibida para menores de 16 anos.

***Liberdade, liberdade* e a censura**

Como relatam os documentos reunidos no prontuário DDP 5767, em 11 de outubro de 1965, o empresário do grupo teatral *Opinião*, Pedro Giaquinto Filho, encaminhou um requerimento à censura estadual paulista, informando que a peça tinha estreia marcada para novembro do mesmo ano, no Teatro Maria Della Costa.

O censor Carlos Caldas Graieb decidiu pela liberação da peça com cortes, e justifica sua escolha em parecer datado de 25 de outubro de 1965, elencando as seguintes razões para os cortes:

> 1) O texto em objeto se constitui em uma coletânea de passagens de obras literárias, de autores clássicos e contemporãneos, mundialmente e através

[292] SERAFINI, Breno Camargo. Millôres dias virão? (Tese de Doutoramento). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012, p. 29.
[293] CORDOVANI, Glória Maria. Millôr Fernandes, uma voz de resistência. (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH-USP, 1997, p. 59.
[294] BUENO, Rodrigoh. Jornal de Teatro. Liberdade, liberdade: um marco na dramaturgia brasileira. Disponível em: <http://www.jornaldeteatro.com.br/materias/reportagem/13-liberdade-dramturgia>. Acesso em 27 jun. 2013.
[295] JORNALISTAS EDITORA. Millôr Fernandes. Disponível em: <http://www.portaldosjornalistas.com.br/perfil.aspx?id=9957>. Acesso em 27 jun. 2013.

> dos tempos consagrados, de sorte que, sob este aspecto, como espetáculo deve ser liberado e mesmo divulgado, sem limitação de idade, após pequenos cortes, pelo seu evidente valor educacional e cultural.
> 2) Ademais, dando originalidade e unidade a esse conjunto, e, contribuindo para evitar se torne o mesmo árido pela natureza da matéria, há a destacar a intercalação de trechos musicais, nacionais e estrangeiros, e humorísticos, que, não alterando o conteúdo moral da peça não impõe seja mais rigoroso o julgamento.
> 3) Entretanto, considerado o ângulo político, eis que a matéria é eminentemente de conteúdo político-social, e consubstancia críticas contundentes à orientação político-administrativa do atual Governo do Brasil - veja-se a forma da composição e o critério que norteou a escolha do texto - parece-nos, ainda que pessoalmente sejamos favoráveis a qualquer manifestação de crítica, desde que resguardado o decoro e o respeito devido às autoridades constituídas, só deva a peça ser levada à representação com os cortes recomendados, que a prudência aconselha, dado o momento de tensão emocional que o país atravessa.
> 4) Opcionalmente, tendo em vista o motivo acima invocado, se não aceitos pelos responsáveis pelo espetáculo os cortes recomendados, será de melhor alvitre sustar temporariamente a sua liberação[296].

A peça estreou em São Paulo em 11 de novembro de 1965, no Teatro Maria Della Costa, depois de ter feito uma temporada de sucesso no Rio, onde tinha ido ao palco pela primeira vez em 21 de abril do mesmo ano (com tanto sucesso que os anúncios publicitários divulgados em novembro na *Folha* e no *Estado de S. Paulo* destacavam que mais de 50 mil teriam visto o espetáculo no Rio). Em 13 de novembro, a crítica de teatro da *Folha* elogiava a peça: "Liberdade: Êxito no TMDC" [297].

Como se observa, a estratégia da colagem de canções populares e trechos de clássicos da literatura brasileira e universal foi um atenuante para a censura. Nota-se que os autores tiveram o cuidado de selecionar textos extremamente heterogêneos, de Brecht à Bíblia, que não poderiam jamais ser abarcados todos sob uma mesma etiqueta ideológica. Alexandre Stephanou observa que este procedimento criava uma armadilha para os censores: como cortar uma frase de Thomas Jefferson, da Bíblia ou da Declaração dos Direitos do Homem?[298].

Porém, é importante ressaltar o item número 3 do parecer de censura, que atinge justamente o ponto onde a peça mais se aproxima do jornalismo. Os cortes se fazem necessários, do ponto de vista da censura, por ser a peça "eminentemente de cunho político-social" e fazer "críticas contundentes à orientação político-administrativa do Governo do Brasil". Em seu parecer, o censor atinge a ideia central que guiou o texto de Millôr Fernandes

[296] Conferir prontuário de censura DDP 5767 do Arquivo Miroel Silveira, 1965, p. 3.
[297] Liberdade: Êxito no TMDC. Folha de S.Paulo. São Paulo, 13 de novembro de 1965, 2º caderno, p. 4.
[298] STEPHANOU, Alexandre Ayub. Censura no regime militar e militarização das artes. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 123.

e Flávio Rangel, ao apontar que as críticas ao governo presentes na peça estão na forma da composição e nos critérios de escolha dos textos. Além disto, também deixa implícito que a temática político-social não seria adequada para o teatro. Assim, a aproximação com o jornalismo também foi alvo da censura.

Prontuários de censura no Arquivo Miroel Silveira:

a) Peças de sua autoria:

DDP 3533 - *Uma mulher em três atos* (1953)

DDP 4130 - *Bonito como um deus* (1955)

DDP 4945 - *Um elefante no caos* (1960)

DDP 4129 - *Do tamanho de um defunto* (1964)

DDP 5767 - *Liberdade, liberdade* – com Flávio Rangel (1965)

DDP 5892 - *Mulher, esse super homem* (1966)

DDP 6065 - *O homem do princípio ao fim* - Millôr Fernandes e outros (1967)

b) Peças traduzidas:

DDP 4907 – *O prodígio do mundo ocidental* – John Millington Synge (1960)

DDP 5266 – *O velho ciumento* – Miguel de Cervantes Saavedra (1962)

DDP 5615 – *Mary, Mary* – Jean Kerr (1964)

DDP 5724 – *A megera domada* – William Shakespeare (1965)

DDP 5975 – *Escola de mulheres* – Molière (1967)

DDP 6009 – *Marat-Sade* - Peter Weiss (1967)

DDP 6012 – *Black-out* – Frederick Knott (1967)

DDP 6026 – *O estranho casal* – Neil Simon (1967)

DDP 6083 – *Lisístrata* – Aristófanes (1967)

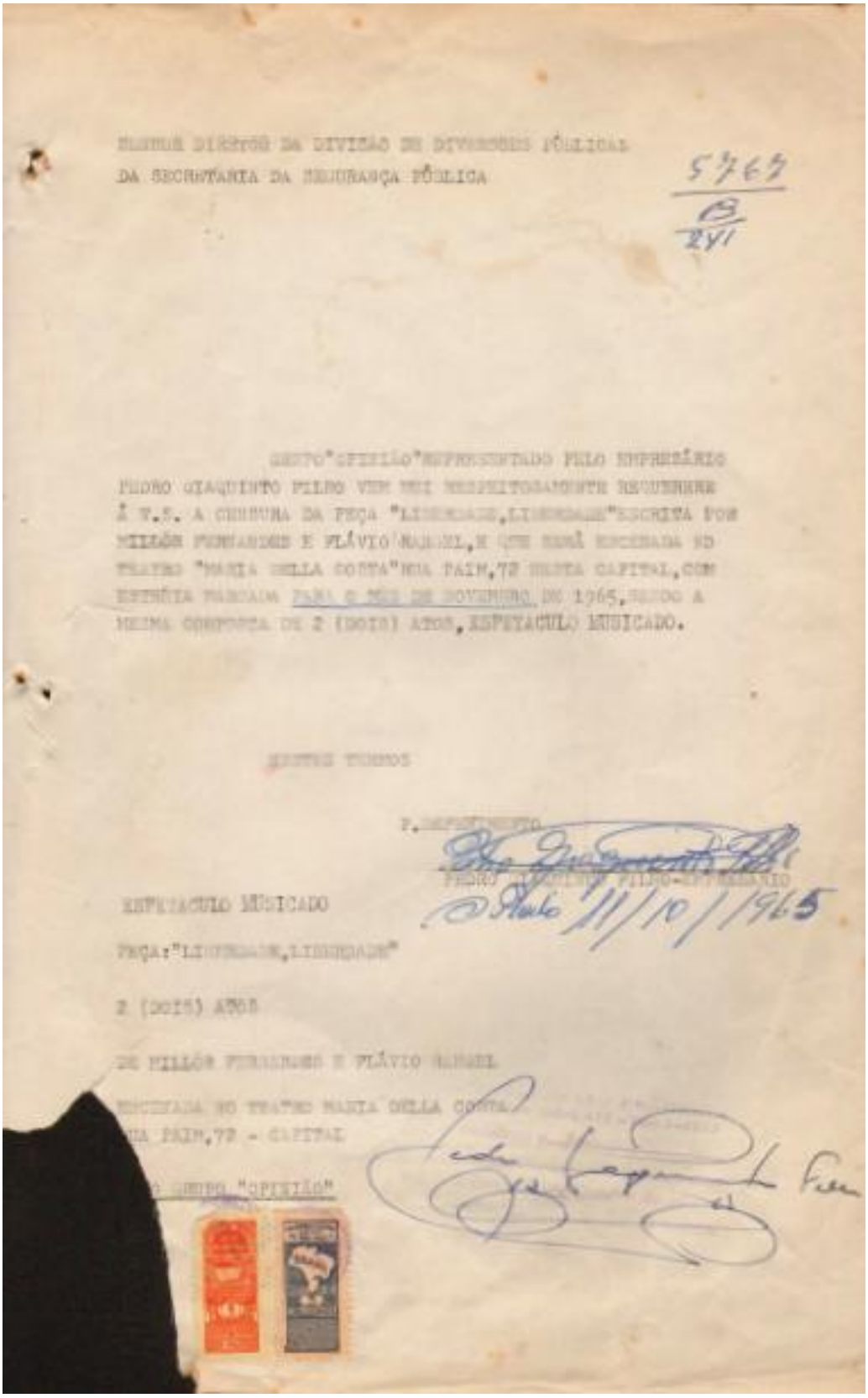
DDP 6131 – *Perseguição e assassinato de Marat, interpretado pelos internos do Hospício de Charentão, dirigido pelo Marquês de Sade* - Peter Weiss (1966)

DDP 6112 – *A Cozinha* – Arnold Wesker (1968)

DDP 0004 B – *Os garotos da banda*[299] - Mart Crowley (1970)

DDP 0005 B – *Pequenos assassinatos* – Jules Feiffer (1972)

[299] A numeração dos prontuários do Arquivo Miroel Silveira não segue a ordem cronológica. Além disto, parte dos documentos não teve sua numeração encontrada quando o arquivo começou a ser pesquisado e ter seus dados inseridos em bases de dados digitais. Estes processos, numerados posteriormente, são indicados com a letra B no final.



DIGNO DIRETOR DA DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS
DA SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA

5767
B
241

GRUPO "OPINIÃO" REPRESENTADO PELO EMPRESÁRIO PEDRO GIAQUINTO FILHO VEM MUI RESPEITOSAMENTE REQUERER À V.S. A CENSURA DA PEÇA "LIBERDADE, LIBERDADE" ESCRITA POR MILLÔR FERNANDES E FLÁVIO RANGEL, E QUE SERÁ ENCENADA NO TEATRO "MARIA DELLA COSTA" NA RUA PAIM, 72 NESTA CAPITAL, COM ESTRÉIA MARCADA PARA O MÊS DE NOVEMBRO DE 1965, SENDO A MESMA COMPOSTA DE 2 (DOIS) ATOS, ESPETÁCULO MUSICADO.

NESTES TERMOS

P. DEFERIMENTO

PEDRO GIAQUINTO FILHO - EMPRESÁRIO

São Paulo 11/10/1965

ESPETÁCULO MUSICADO

PEÇA: "LIBERDADE, LIBERDADE"

2 (DOIS) ATOS

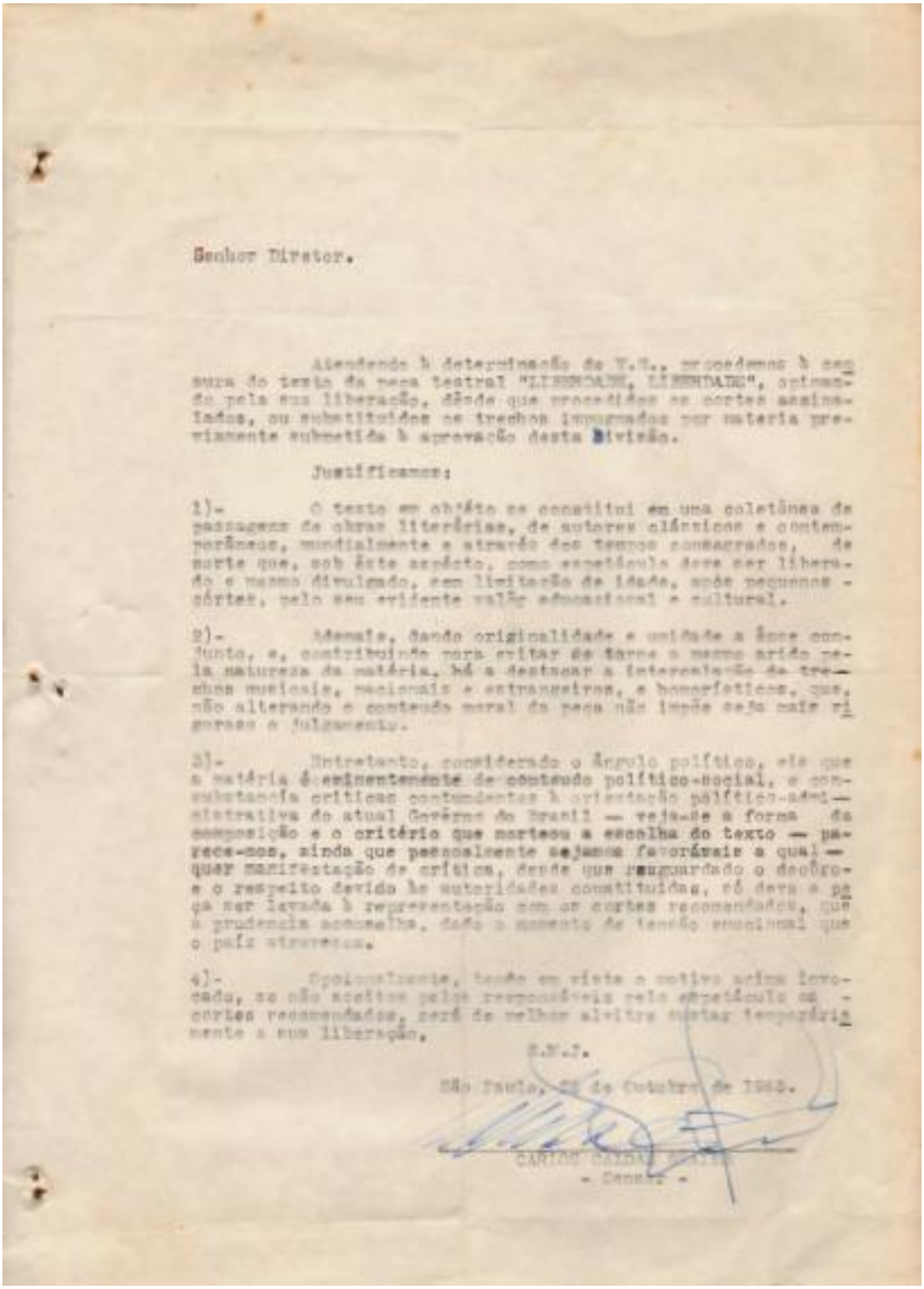
DE MILLÔR FERNANDES E FLÁVIO RANGEL

ENCENADA NO TEATRO MARIA DELLA COSTA

NA RUA PAIM, 72 - CAPITAL

O GRUPO "OPINIÃO"

Figura 24 - Requerimento de censura da peça *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, assinado por Pedro Giaquinto Filho, empresário do grupo Opinião, em 11 de outubro de 1965 (Parte integrante do prontuário de censura DDP 5767, do Arquivo Miroel Silveira)
Fonte: Arquivo Miroel Silveira (ECA-USP)



Senhor Diretor.

Atendendo à determinação de V.S., procedemos à censura do texto da peça teatral "LIBERDADE, LIBERDADE", optando pela sua liberação, desde que procedidos os cortes assinalados, ou substituídos os trechos impugnados por matéria previamente submetida à aprovação desta Divisão.

Justificamos:

1)- O texto em objeto se constitui em uma coletânea de passagens de obras literárias, de autores clássicos e contemporâneos, mundialmente e através dos tempos consagrados, de sorte que, sob êste aspecto, como espetáculo deve ser liberado e mesmo divulgado, sem limitação de idade, após pequenos cortes, pelo seu evidente valor educacional e cultural.

2)- Ademais, dando originalidade e unidade a êsse conjunto, e, contribuindo para evitar de torna o mesmo árido pela natureza da matéria, há a destacar a intercalação de trechos musicais, nacionais e estrangeiros, e humorísticos, que, não alterando o conteúdo moral da peça não impõe seja mais rigoroso o julgamento.

3)- Entretanto, considerado o ângulo político, ele que a matéria é eminentemente de conteúdo político-social, e consubstancia críticas contundentes à orientação político-administrativa do atual Govêrno do Brasil — veja-se a forma da composição e o critério que norteou a escolha do texto — parece-nos, ainda que pessoalmente sejamos favoráveis a qualquer manifestação de crítica, desde que resguardado o decôro e o respeito devido às autoridades constituídas, só deve a peça ser levada à representação com os cortes recomendados, que a prudência aconselha, dado o momento de tensão emocional que o país atravessa.

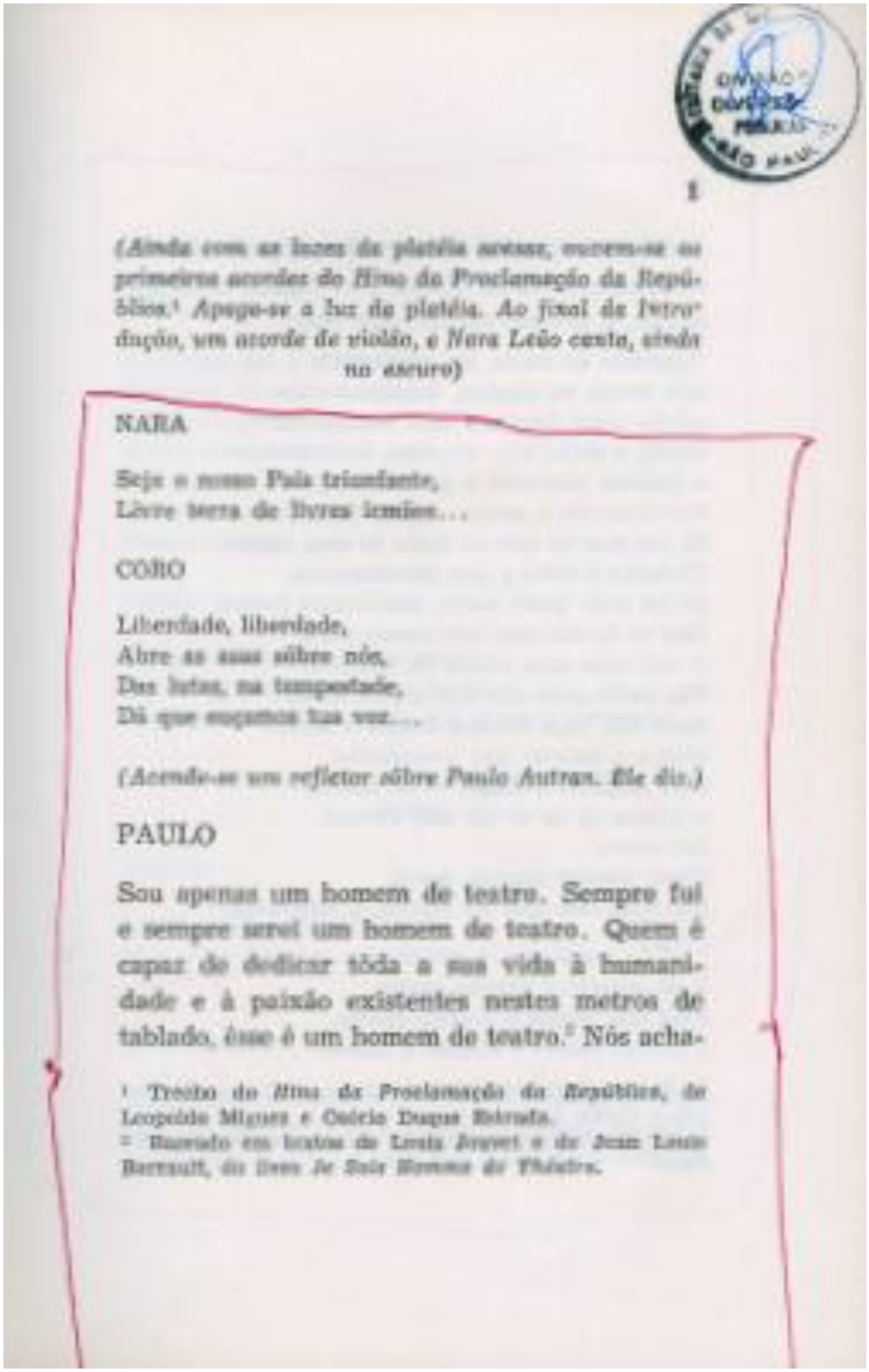
4)- Opcionalmente, tendo em vista o motivo acima invocado, se não aceitos pelos responsáveis pelo espetáculo os cortes recomendados, será de melhor alvitre sustar temporariamente a sua liberação.

S.M.J.

São Paulo, 25 de Outubro de 1965.

CARLOS CALDAS GRAIEB
- Censor -

Figura 25 - Parecer do censor Carlos Caldas Graieb, de 25 de outubro de 1965 (Parte integrante do prontuário de censura DDP 5767 do Arquivo Miroel Silveira)
Fonte: Arquivo Miroel Silveira (ECA-USP)



1

(Ainda com as luzes da platéia acesas, ouvem-se os primeiros acordes do Hino da Proclamação da República.[1] Apaga-se a luz da platéia. Ao final da introdução, um acorde de violão, e Nara Leão canta, ainda no escuro)

NARA

Seja o nosso País triunfante,
Livre terra de livres irmãos...

CORO

Liberdade, liberdade,
Abre as asas sôbre nós,
Das lutas, na tempestade,
Dá que saiamos tua voz...

(Acende-se um refletor sôbre Paulo Autran. Ele diz.)

PAULO

Sou apenas um homem de teatro. Sempre fui e sempre serei um homem de teatro. Quem é capaz de dedicar tôda a sua vida à humanidade e à paixão existentes nestes metros de tablado, êsse é um homem de teatro.[2] Nós acha-

[1] Trecho do *Hino da Proclamação da República*, de Leopoldo Miguez e Coelho Duque Estrada.
[2] Baseado em textos de Louis Jouvet e de Jean Louis Barrault, do livro *Le Soir Homme de Théâtre*.

Figura 26 - Trecho da peça *Liberdade, liberdade*, com marcações em vermelho, que podem ser da censura. Embora o processo indique que a peça sofreu cortes, não estão explicitados quais são os trechos cortados. (Parte integrante do prontuário de censura DDP 5767 do Arquivo Miroel Silveira)
Fonte: Arquivo Miroel Silveira (ECA-USP)

8 *BARRELA*, DE PLÍNIO MARCOS

8.1 ATUAÇÃO NA DRAMATURGIA

Plínio Marcos (1935-1999) nasceu em Santos, filho de bancários, foi matriculado em escola particular, mas desistiu dos estudos porque era canhoto. Lia muito jornais e livros por influência do pai. Depois de sair da escola, Plínio Marcos começou a atuar no circo, por influência de uma namorada, segundo o biógrafo Oswaldo Mendes[300], que, assim, refuta a noção de que Plínio Marcos fosse "miserável" ou "analfabeto" – na verdade, o autor, teve origem na classe média santista.

Aos 17 anos, Plínio Marcos tentou a carreira de jogador de futebol, na Portuguesa Santista, mas desistiu cedo por causa das condições oferecidas pelo clube. No ano seguinte, em 1953, prestou serviço militar na Aeronáutica e, ao retornar, voltou para o circo. Atuou por vários anos como palhaço em circos e pavilhões de Santos, com o nome artístico de Frajola, um apelido da infância.

Foi a experiência no circo que o levou ao teatro. Em 1958, o artista aceitou um convite de Paulo Lara para atuar na peça *Pluft, o fantasminha*, num grupo de teatro amador da Caldeiraria das Docas, dirigido pelo jornalista Vasco Oscar Nunes.

Nos anos 1950, mesmo já no declínio da "época de ouro" da produção cafeeira, Santos era um importante centro comercial e artístico. Foi entre os anos 1930 e 1950 que se formou, na cidade de Santos, um círculo de artistas e intelectuais como Miroel Silveira, Patrícia Galvão, Paulo Lara, Cacilda Becker, entre outros. A partir da atuação no circo e no teatro, Plínio Marcos começou a conviver com esta roda, trocando ideias com outros intelectuais santistas.

Em 1958, mesmo ano em que começou a fazer teatro, Plínio Marcos escreveu sua primeira peça, *Barrela*, inspirada no caso real de um garoto de classe média que tinha sido preso e estuprado na cadeia. A peça estreou em 1959, no Centro Português de Santos. Em 1960, Plínio Marcos se mudou para São Paulo, primeiro trabalhando como camelô, trazendo produtos de Santos para a capital.

[300] MENDES, Oswaldo. Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009, p. 25.

Em São Paulo, começou sua carreira de intérprete em 1962, primeiro substituindo Ari Toledo em *O noviço*, de Martins Pena, no Teatro de Arena, e depois com papéis em *César e Cleópatra*, de Bernard Shaw, *O santo milagroso*, de Lauro César Muniz, e *Onde canta o sabiá*, na companhia teatral de Cacilda Becker. Em 1964, escreveu um musical para o Teatro de Arena, *Nossa gente, nossa música*, que foi liberado com cortes pela censura estadual[301].

Para ter uma chance de aparecer como ator, Plínio decidiu escrever uma peça para dois atores, em que ele mesmo pudesse representar um papel, sem precisar de grandes recursos para a encenação. Buscou inspiração num conto do italiano Alberto Moravia, *O terror de Roma*, e daí surgiu *Dois perdidos numa noite suja*, peça que estreou em 1966, numa parceria entre Plínio Marcos e o ator Ademir Rocha, com direção de Benjamin Cattan. A estreia se deu num palco improvisado, o bar Ponto de Encontro, na galeria Metrópole, no centro de São Paulo, com dinheiro e equipamentos emprestados. Quando Roberto Freire e o crítico Alberto d'Aversa começaram a divulgar a peça como um texto de qualidade, o espetáculo foi aceito pelo teatro de Arena e lá ficou em cartaz. A peça foi proibida pela censura e posteriormente liberada.

Proibida pela censura e liberada após uma campanha de artistas, *Navalha na carne* estreou em 11 de setembro de 1967 em São Paulo e em outubro do mesmo ano no Rio (anos mais tarde, em 1975, a peça foi adaptada para o balé, pelo grupo Ballet Stagium, com o título *Quebradas do mundaréu*). Ainda em outubro de 1967, estrearam as peças *Homens de papel* e *Quando as máquinas param*. No ano seguinte, Plínio foi preso por apresentar *Dois perdidos numa noite suja* em Santos, apesar de o texto ter sido anteriormente liberado, e a peça foi proibida mais uma vez.

O abajur lilás, peça que Plínio Marcos escreveu para ser lançada em 1970, foi proibida por cinco anos pela censura federal. Logo que o prazo da interdição expirou, em 1975, houve nova tentativa de encenação, mais uma vez proibida pela censura[302].

Em 1970, Plínio Marcos escreveu a peça *Balbina de Iansã*, que tinha como tema as religiões afro-brasileiras. *Balbina de Iansã* teve músicas compostas por sambistas tradicionais de São Paulo, como Talismã, Sílvio Modesto e Jangada, e lançadas em LP em 1971.

Em 1973, estreou no TBC *Humor grosso e maldito das quebradas do mundaréu*, um show que já vinha fazendo com diversos músicos de samba, como Geraldo Filme, Zeca da

---

[301] Conferir processo DDP 5572, no Arquivo Miroel Silveira. *Nossa gente, nossa música* liberada com cortes em três páginas, em certificado de 18 de julho de 1964. A peça tinha estreia prevista para julho de 1964, no Teatro de Arena.

[302] O abajur lilás. Plínio Marcos – site oficial. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/abajur.htm>. Acesso em 1 mai. 2013.

Casa Verde e Toninho Batuqueiro, e cujas músicas foram lançadas em LP no ano seguinte. O mesmo show foi apresentado diversas vezes, com os títulos alternativos *Plínio Marcos e os pagodeiros* e *Deixa pra mim que eu engrosso*. Plínio Marcos foi ainda fundador da Banda Bandalha, grupo carnavalesco que desfilava próximo ao Teatro de Arena, no centro de São Paulo[303]. No mesmo período, teve programas em rádios e na TV Tupi, onde divulgava o samba paulista, além de cobrir como jornalista os desfiles das escolas de samba de São Paulo no Carnaval, para rádio, jornal e televisão.

Plínio Marcos retomou o tema do samba na peça-show *Noel Rosa, o poeta da Vila e seus amores* (1977). Dois anos depois, estrearam suas peças *Feira livre*, apresentada no Rio, e *Sob o signo da discoteca*, em São Paulo, além de *Oração para um pé-de-chinelo* e sessões clandestinas de *Barrela*.

Nos anos 1980, dedicou-se a estudos sobre temas esotéricos como o tarô e a medicina tradicional chinesa. Escreveu, em 1985, *Madame Blavatsky*, peça sobre a vida da escritora russo-ucraniana Helena Blavatskaya, fundadora da Sociedade Teosófica, organização difusora da teosofia, uma forma de doutrina mística. Também tendo o misticismo como um de seus temas, a peça *Balada de um palhaço* estreou em 1987.

Em 1989, Plínio lançou *A mancha roxa*, peça sobre a Aids – na mesma época, Plínio Marcos participou de campanhas sobre a prevenção da síndrome. No mesmo ano, estreou sua peça infantil *O coelho e a onça*. O romance *Querô, uma reportagem maldita* foi adaptado para o teatro, estreando em 1992 em São Paulo. No final do mesmo ano, Plínio apresentou um show-palestra sobre sua vida, *40 anos de luta*. Em 1997, voltou a estrear uma peça sua em Santos – *O assassinato do anão do caralho grande*. O espetáculo foi levado para São Paulo uma semana depois.

8.2 ATUAÇÃO NO JORNALISMO

É interessante observar que enquanto o teatro de Plínio Marcos se aproxima da reportagem, sua produção jornalística revela diversas gradações entre realidade e ficção. Arancibia e Contreras afirmam que a forte censura no teatro fez com que Plínio Marcos

[303] Samba. Plínio Marcos – site oficial. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/samba.htm>. Acesso em 1 mai. 2013.

procurasse o jornalismo como meio de se expressar, além de emprego[304]. Plínio começou no jornalismo em 1968, quando foi para a edição paulista da *Última Hora*, de Samuel Wainer, a convite de dois amigos - o artista gráfico Alcides Torres, e João Apolinário, crítico de teatro, que tinham influência na redação.

Foi Nelson Rodrigues – que, apesar de todas as divergências estéticas e políticas, tinha grande afeição por Plínio Marcos – quem o aconselhou a começar escrevendo numa coluna semanal, antes de começar na coluna diária. O dramaturgo santista colaborou nesse jornal até 1975, como cronista. Retornou como repórter aos locais onde tinha vivido em Santos, entrevistando personagens que viviam nos meios marginais que frequentara na juventude – o cais do porto e os bairros pobres de Santos[305].

Durante o ano de 1972, Plínio Marcos também publicou contos no *Guaru News*, um jornal semanal de Guarulhos. Eram histórias inspirados no cotidiano das favelas, publicadas numa seção fixa com o título *Nas quebradas do mundaréu*. Neste espaço, o autor aproveitou a liberdade oferecida pela crônica de tipo luso-brasileiro enquanto gênero jornalístico. Suas histórias, inicialmente, eram inspiradas em acontecimentos e personagens reais, cujos nomes e características foram alterados ao longo do tempo[306]. No Arquivo Público do Estado de São Paulo, foram localizadas 38 crônicas, publicadas semanalmente entre e 4 de janeiro e 16 de outubro de 1972. Os títulos mostram como o autor procurava se aproximar da linguagem dos subúrbios: *O último tocador de tambu* (11/01/1972), *A vida tem muitas mumunhas* (14/3/1972), *A velhota das patas* (4/4/1972), *O gaturama pé-frio* (11/4/1972), *Papagaio enfeitado sempre se dá mal* (16/5/1972) , *O chaveco da dona Rosinha* (6/6/1972), *Mulher de vagau sabe das coisas* (8/8/1972), *Valentia de araque* (22/8/1972), entre outros. Muitas destas crônicas são histórias de de crimes cometidos por amor, ou ainda casos de malandros, trapaceiros e valentões que, no final, são derrotados por um oponente mais fraco. Algumas personagens se repetem, como Azevedo do Apito, desafortunado rapaz que, por acaso, participando de uma "pelada" em que os dois times brigaram com o juiz, termina por se tornar o árbitro das partidas de futebol realizadas no fictício bairro da Barra do Catimbó – comunidade que, em vários contos, é descrita como "...onde o vento encosta o lixo e as pragas botam os ovos" ou o lugar que é "juntamente com Dallas City e São João de Meriti, o

[304] CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.et al, 2003, p. 22.
[305] CONTRERAS et al, op. cit., p. 27.
[306] JORGE FILHO, José Ismar Petrola. Trajetórias entre jornalismo, dramaturgia e censura nos prontuários de censura do Arquivo Miroel Silveira: o caso de Plínio Marcos. In: XXXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Fortaleza.Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Fortaleza: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

campeão mundial dos bochichos". Futebol, aliás, é toma recorrente em *O juiz da várzea* (23/5/1972), *Campeonato de futebol na Barra do Catimbó* (18/7/1973), *Correspondência na Barra do Catimbó* (30/5/1972) e *Azevedo do Apito vai acabar na Fifa* (16/10/1972). Outro tema presente é a religião, no caso, as religiões afro-brasileiras, retratadas em histórias como *Mumunhas da fé* (9/10/1972), *O profeta enganador ou enganado* (17/2/1972), *Se não tem tu, vai tu mesmo* (20/6/1972). E uma personagem especialista neste assunto também se repete nos contos – o Mestre Zagaia, "velho cabo de esquadra que navegou sem bandeira por águas barrentas", um detentor da sabedoria popular, cujos ditos são, muitas vezes, uma espécie de moral da história. Outras figuras se repetem, como Oscarino Vaselina, que faz as vezes de cartola de futebol e dirigente de escola de samba, as feiticeiras e os ladrões.

Em 1975, Plínio Marcos passou a escrever na revista *Veja*, da editora Abril, e logo no começo já causou polêmica com um texto, publicado em 22 de outubro de 1975, que o levou o autor a ser chamado a depor na Polícia Federal[307].

O artigo, intitulado *O atleta longe da sarjeta*, fazia uma denúncia à prática da Confederação Brasileira de Desporto, CBD, de registrar oficialmente como "amadores" certos jogadores de futebol que eram remunerados sem registro, mas que, na verdade, eram atletas profissionais – o chamado "amadorismo marrom", que levava o atleta a uma situação de instabilidade profissional, baixa remuneração e completa falta de assistência, por exemplo, em caso de problemas de saúde. Plínio Marcos escreveu suas fortes acusações numa linguagem coloquial, eivada de expressões populares, não muito diferente da que usava no teatro:

> O que importa e o que pesa na balança é que a profissão de atleta profissional não é regulamentada ainda e, devido a isso, muitas irregularidades vêm ocorrendo sem que o Sindicato dos Atletas Profissionais tome providência. É o caso do amadorismo marrom, que a própria CBD incrementa, na vã esperança de mostrar serviços prestados ao futebol amador, formando seleções com amadores marrons, que são titulares nos melhores clubes profissionais. A seleção brasileira de futebol que está participando dos Jogos Pan-Americanos no México está aí pra impedir qualquer desmentido. Lá estão Carlos (Ponte Preta), Edinho (Flu), Cláudio Adão (Santos), Pita (Corinthians), Tecão (São Paulo), Marcelo (Atlético Mineiro e titular da última seleção brasileira de profissionais) e outros, como se fossem amadores. E isso só é bom para os cartolas. Os da CBD, que apresentam uma seleção forte, sem ter cuidado do futebol amador. E os cartolas dos clubes, porque, como esses craques estão proibidos de se profissionalizar pela CBD, fazem contratos de gaveta, obrigando-os a receber salários muito inferiores aos que na verdade mereceriam[308].

[307] MENDES, Oswaldo. Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009, p. 57.
[308] MARCOS, Plínio. O atleta longe da sarjeta. **Revista Veja.** São Paulo, 22 de outubro de 1975, p. 92.

O exemplo de "amador marrom" exposto por Plínio Marcos foi o jogador Estevam Soares, do Guarani, que, mesmo jogando como profissional, era remunerado como amador. Para complementar sua renda, cobrava para jogar futebol em chácaras e, numa dessas partidas, se acidentou e ficou impedido de jogar. Por ser amador, não podia recorrer ao apoio do sindicato, tampouco seria auxiliado pelo projeto de lei proposto na época pelo ditador Ernesto Geisel, de criar um Sistema de Apoio ao Atleta Profissional. Por causa da denúncia de Plínio Marcos na *Veja* e do depoimento prestado pelo dramaturgo à Polícia Federal, Estevam foi auxiliado pelos militares e pôde retomar sua carreira, tornando-se zagueiro do São Paulo[309].

O estilo da coluna esportiva de Plínio Marcos se destaca pela ironia e pelo uso de gírias da periferia, como "bochicho" (corrupção, jogatina), "piar na parada" (reclamar), "pelada" (partida de futebol). Os temas não se limitavam à denúncia de problemas do futebol nacional. Também tiveram espaço ali as crônicas com os personagens das *Histórias das quebradas do mundaréu* ligados ao universo do futebol, como Azevedo do Apito, o juiz das "peladas", e Oscarino Vaselina, o "cartola".

A colaboração de Plínio Marcos na *Veja* durou até 1976. Segundo Mino Carta, a editora Abril, a fim de conseguir um empréstimo da Caixa Econômica Federal, teria cedido a pressões para demitir certos colaboradores que incomodavam o governo, sendo Plínio um deles. Mino Carta, então chefe da revista, recusou-se a demitir o jornalista e pediu para ser despedido antes. Plínio Marcos, por sua vez, interrompeu a colaboração com a Abril antes que a editora o demitisse. Seu último texto na *Veja* foi a crônica *Nasce um juiz de futebol*, publicado em 21 de janeiro de 1976. Curiosamente, este e o texto publicado na semana anterior são narrativas do universo (mais ou menos) fictício das "quebradas do mundaréu", afastando-se da linha de comentários de fatos atuais do futebol brasileiro[310].

O passo seguinte de Plínio foi, em 1977, aceitar um convite feito pelo amigo Tarso de Castro, editor da *Ilustrada*, caderno cultural da *Folha de S.Paulo*, onde publicou crônicas sobre sua experiência no teatro e também um mini-folhetim, *Na Barra do Catimbó*, com três capítulos publicados entre 10 e 24 de julho de 1977.

Porém, seus textos incomodavam o governo e as pressões políticas continuaram. Em 11 de agosto de 1977, foi intimado a depor na Polícia Federal por causa da crônica *Quando o sol raiar eu irei a Cruzeiro*, denunciando problemas sofridos pelo artista com a burocracia na

[309] MENDES, Oswaldo. Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009, p.57.
[310] MENDES, op. cit., p.342.

cidade de Cruzeiro. Na delegacia, dos policiais que estava demitido da *Folha* e que o diretor do jornal, Cláudio Abramo, tinha sido afastado[311].

A saída que restou foi a imprensa alternativa. Durante o ano de 1978, Plínio Marcos escreveu artigos semanais sobre política no jornal de oposição *Movimento*. Problemas como a carestia, as suspeitas de desvio de recursos no governo estadual e federal, a falta de liberdade de expressão, o cerceamento às liberdades civis, as manipulações eleitorais promovidas pela ditadura militar para se manter no poder, a falta de incentivo à cultura nacional, entre outros, eram denunciados pelo autor, em seu estilo irônico e usando algumas de suas expressões características: "povão lesado que só berra da geral, sem nunca influir no resultado", "nas quebradas do mundaréu", "os estreitos, escamosos e esquisitos caminhos do roçado do bom Deus". Personagens da "Barra do Catimbó", como o sábio Mestre Zagaia, são usados como exemplo (irônico) para comentar falcatruas de autoridades, num recurso de ficcionalidade bem próprio da crônica brasileira. Os títulos de seus textos mostram a ironia da linguagem: *Figueiredo disse: "Eu sou um velho frouxo", e todo mundo acreditou* (26/11/1978); *Tá todo mundo mamando? Tá todo mundo mamando!* (24/12/1978); *Campanha: um presidente para nosso cavalo* (31/12/1978). Esta última é uma alusão à famosa frase do então presidente Figueiredo, que disse preferir o cheiro dos cavalos ao do povo.

Plínio Marcos também escreveu para outros veículos da chamada imprensa alternativa, como *O Pasquim* e *Versus*. Nos anos 1980, teve uma coluna sobre esoterismo no *Diário Popular*. Trabalhou ainda para *Diário da Noite*, *Hora do Povo*, *Diário do Povo* (de Campinas), *Jornal da Orla*, *República*, *A Época*, *Realidade*, *Veja*, *Ele&Ela*, *Placar*, *Atenção*, *inTerValo 2000*, *Viaje Bem* e *Status*, entre outros veículos[312].

[311] MENDES, op. cit., , p. 333.
[312] CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.et al, 2003, p. 22-23.

W 5 Guarulhos, 10 a 16 de Outubro de 1972

DADES

NAS QUEBRADAS DO MUNDARÉU — Plínio Marcos

Azevedo do apito vai acabar na FIFA

Longe de mim tentar analisar as mumunhas e os perereques geradas pela cuca humana. Aqui, ói, gatrota! Meu poçá não vai além da superfície e eu só pesco o que aparece boiando nas águas barrentas em que navego contra a maré. Por essas e outras, não vou enveredar em terreno tão perigoso, onde sábios notórios e doutores renomados, por dareus mil e uma provas dos seus valores, se atolaram até o gogó. Numquinha eu embarco em canoa furada. Apenas registro os fatos, consciente de que sou apenas um repórter de um tempo mau.

Com essas explicações, quero deixar claro que não vou tentar nem de leve penetrar no pensamento do Azevedo do Apito, figura das mais manjadas na Barra do Catimbó, lugarzinho maldito que fica encravado nas quebradas do mundaréu, bem onde o vento encosta o lixo e as pragas botam os ovos. Mas, pra quem não conhece o Azevedo, eu dou a ficha dele e a origem da sua idéia de jerico de querer ser juiz de futebol de várzea.

Tudo começou quando a situação financeira do Azevedo ficou terrível e ele, nem a mínima possibilidade de pagar aluguel de casa, resolveu afanar tábuas, telhas, tijolos, folhas de zinco e, com a ajuda da mulher, da filha única e de alguns amigos de fé, construir seu barraco na Barra do Catimbó, na parte de cima do morro, que é o pior pedaço e que, por isso mesmo, recebeu o apelido de Urubu com Fome. Mas, pro Azevedo, ficou melhor do que estava. E aí, então, ele não precisou mais aproveitar o domingo pra ir na feira estar bagulho. Com a grana que antes era destinada pra pagar aluguel, ele comprava comida. Como o salário mínimo que o brutô ganhava como ajudante de caminhão passou a render, ele ficou à vontade na folga. E num desses dias em que estava de cabeça fresca, desceu a ladeira da favela e foi até o mangue xeretar. No meio do caminho, passou pelo campo do Amor e Glória, justamente no momento em que tinha começado o jogo do esquadrão rubro-anil da Barra do Catimbó e o seu mais ouriçado inimigo o Estrela Verde da Esperança.

Como estava à toa, o Azevedo metru as batucas na partida e ficou zapeando. Não tardou pra ter estimula no jogo. O juiz apitou uma bola fora contra o Amor e Glória e o Rancheta, center-alfo e capitão do time, incentivado pela enorme torcida, deu uma bolacha na foça do árbitro e, em vez de ser expulso de campo, expulsou o juiz. Arrancou o apito do pescoço do árbitro e foi aquela zoeira.

A curriola do Estrela Verde da Esperança invadiu o campo e queria comer a alma do Rancheta. Mas a torcida do Amor e Glória não era fácil e não regateou. Pôs na parada e garantiu a decisão dada pelo capitão. Aí, restou escolher novo juiz.

Naturalmente que ninguém, em sã consciência, ia querer pegar o rabo de foguete. E o jogo ficou paralisado até que um gaiato, de farra, apontou o Azevedo e berrou:

— Ele diz que, se devem o apito, ele topa ficar de juiz.

Pra que? Na hora, toda a patota cercou o Azevedo e foram dando as instruções:

— Se roubar, leva pau.

— Tem que apitar direito.

— Pega o apito, mas não vai afinar.

— Se meter a mão na gente, vai falar com Deus.

— Se afanar contra nós, morre.

Não deu pro Azevedo dizer que não estava a fim de coisa nenhuma. Puxaram ele pra meio do campo e mandaram que desse bola ao alto. Daí pra frente, foi na base do agrião. Partida dura. Cada jogada era disputada taco a taco. As defesas baixavam o sarrafo. Só batiam da medalhinha pra cima. E o Azevedo estava ótimo pra gosto das torcidas. Não apitava bulhufas. Não tinha falta, nem impedimento, nem corner, nem fora. Quando a bola caía na vala, um torcedor qualquer pegava e jogava pra dentro do campo, no pé do craque do seu time e continuava a correria.

Esse jogo acabou zero a zero e por si mesmo. Se dependesse do Azevedo, ele nunca ia ter fim. A rapaziada só parou quando escureceu e não dava pra ver mais a bola. Daí, resolveram ir embora. Mas, antes agradeceram ao juiz. Ele se entusiasmou tanto que, no dia seguinte, comprou um livro de regras, pediu pra filha ler pra ele em voz alta já que era analfabeto e se embandeirou.

Comprou apito barato, roupa preta, chuteira e tudo. E daí pra frente, todos os domingos, se enfeita e vai correr os campos da Barra do Catimbó pra arrumar um jogo que precise de juiz. Faz isso por gosto. Seu único pagamento é surras, corridas e esculachos. Geralmente, rouba pro dono do campo. O que nos faz crer que logo ele esteja nos quadros de juízes da FIFA.

Figura 27 - Coluna de Plínio Marcos no jornal *Guaru News*, edição de 10 a 16 de outubro de 1972
Fonte: Hemeroteca do Arquivo Público do Estado de São Paulo

Plinio Marcos

O atleta longe da sarjeta

Figura 28 - Coluna de Plínio Marcos sobre futebol na revista *Veja*. (MARCOS, Plínio. O atleta longe da sarjeta. Revista Veja. São Paulo, 22 de outubro de 1975, p. 92.)
Fonte: Hemeroteca do Arquivo Público do Estado de São Paulo

Na Barra do Catimbó

Folhetim de Plínio Marcos

III - Enfim o mundaréu

Desordenadamente, o pessoal que esteve no batizado do Jorginho foi erguendo suas moradas em torno da casa do crioulo Catimbó. Desordenadamente, respeitando apenas os direitos de quem chegou na frente. Com a harmonia ditada pelo bom senso e sem que ninguém determinasse, nem se desse conta, foram desenhando a geografia de uma verdadeira cidade muito bem traçada. Os barracos se erguiam uns sobre os outros e iam se espalhando pela planície e depois subindo pela encosta do morro até o pico, eram ajeitados nas pirambeiras numa espantosa, quase milagrosa arquitetura, que aproveitava o mais variado material, numa verdadeira reciclagem da sucata da sociedade de consumo. Tudo ia sendo adaptado às necessidades, pela experiência de gente migrada de várias regiões do país e que se auxiliavam em mutirões.

Assim ia sendo erguida a favela. Cada palmo de terra era ocupado por gente que chegava a todo momento vinda de longe, por ouvir dizer que naquelas bandas havia água corrente, terra sem dono, sem ninguém pra cobrar aluguel. Chegavam em caminhões, carroças de burro, carrinhos de mão, de mala e cuia, e iam se instalando como podiam pra ficar pra sempre, se assim Deus o permitisse. Era uma gente sofrida por mil e um revertérios na vida. Mas, apesar de tudo, eram generosos, apaixonados, alegres, esperançosos e crentes numa existência melhor no país de Oxalá. E vinham pra Barra do Catimbó com seus amores, suas desilusões, suas pequenas glórias e muita coragem pra encarar as rucetas batalhas do dia-a-dia. E com muita luta, todos os pedaços de chão iam sendo ocupados. Menos o terreno em frente à casa do crioulo Catimbó. Ele não permitiu que nada fosse construído diante de sua morada, até as margens do riacho de águas cristalinas. Nesse espaço, o negrão imaginava suas galinhas ciscando, Nega Bina Calcanhar de Frigideira quarando roupa, Jorginho se criando. Mas, durou pouco sua alegria. Logoinho seu terreiro virou uma praça. E isso se deveu ao fato de o Quim libiu de um lado e o Manê Cheiro de Peixe de outro terem aberto botequins. Claro que eles escancararam as portas dos seus negócios fora da zona reservada pelo Catimbó. Nenhum dos dois era louco de procurar encrenca com o crioulo. Mas, todo povão, pra ir aos botecos, tinha que cruzar o terreiro do Catimbó. E não deu mais pra controlar. Virou praça. E das mais agitadas. Com bêbado, xoxira, briga a toda hora. Desgostoso com isso e querendo sossego, o Catimbó acabou mudando para o alto do morro. Lá ficou melhor, mas não muito, pois nesse tempo já não havia lugar que não fosse agitado no seu outrora pacato reduto.

Mas, se para o Catimbó foi muito ruim a abertura dos botecos, para a comunidade foi ótimo. Os dois portugueses, pra ganhar a freguesia, começaram a caprichar e a investir.

Compraram mesas de sinuca, pimbolim, dominó, televisão e ainda não cobravam bebida de músicos e cantores que armassem pagode firme nos seus botecos. Para o povão, era muito boa essa rivalidade. Mas, a melhor bronca era a do Pai Bila Macumbeiro e de Mãe Begum de Obá. Um montou a roça de santo do lado oposto ao do outro. Pai Bila, na cachoeira da vertente do

Figura 29 - Terceiro e último capítulo do folhetim curto de Plínio Marcos na *Folha de S.Paulo*, com ilustrações de Conceição Catu (MARCOS, Plínio. Na Barra do Catimbó. III-Enfim o mundaréu. Folha de S.Paulo. São Paulo, 24 de julho de 1977, p. 24.)
Fonte: Banco de Dados da Folha de S.Paulo

PLÍNIO MARCOS

Campanha: um presidente para nosso cavalo

Participe da campanha: um presidente para nosso cavalo. Qualquer grana será bem recebida.

Figura 30 - Coluna de Plínio Marcos sobre política no *Movimento*, jornal de oposição ao regime militar. O título faz alusão a uma frase do então presidente Figueiredo, que dizia preferir o cheiro dos cavalos ao do povo. (MARCOS, Plínio. Campanha: um presidente para nosso cavalo. Movimento. São Paulo, 25 a 31 de dezembro de 1978, p. 25)
Fonte: Hemeroteca do Arquivo Público do Estado de São Paulo

8.3 OUTRAS ATIVIDADES PROFISSIONAIS

Quando se mudou a São Paulo para tentar a carreira de ator, conciliava a atividade teatral com empregos informais para garantir a sua subsistência. Vendia álbuns e revistas em feiras como camelô, trabalhava como técnico na TV Tupi – onde começou a escrever, desde 1963, para o programa *TV de Vanguarda* – trabalhou na administração do Teatro de Arena e da Companhia Nydia Licia. Esta experiência na Tupi o levou a se aproximar da televisão, na qual realizou diversos trabalhos.

Paralelamente à carreira de dramaturgo, Plínio Marcos ganhou espaço na televisão, atuando na novela *Beto Rockfeller*, na TV Tupi, em 1967. Durante parte desse tempo, o autor esteve preso, devido à encenação clandestina de *Dois perdidos...* realizada no mesmo ano, e era liberado somente para as gravações no estúdio da Tupi. Plínio Marcos também se dedicou à telenovela. Apesar das diversas pressões por parte da censura, incluindo ameaças a roteiristas, a novela foi um sucesso de público[313]. Plínio Marcos também foi ator nas novelas *Bandeira 2*, da TV Globo (1972), e *A volta de Beto Rockfeller*, da TV Tupi (1973).

Uma versão para cinema de *Beto Rockefeller* foi feita em 1970, mantendo Plínio Marcos no elenco. Obras teatrais escritas por Plínio Marcos também foram adaptadas para o cinema, começando por *Navalha na carne* (1969), com direção de Braz Chediak, que também dirigiu uma versão cinematográfica de *Dois perdidos numa noite suja* (1970). Um ano depois, Plínio fez o argumento e os diálogos para o filme *Nenê Bandalho*, com roteiro e direção de Emílio Fontana, que nunca teve lançamento comercial, pois foi proibido pela censura. Outro filme com argumento e diálogos de Plínio Marcos foi *A Rainha Diaba* (1974), que teve roteiro e direção de Antônio Carlos Fontoura. Existem ainda adaptações mais recentes, como a versão de *Barrela* para o cinema, com o título *Barrela – escola de crimes* (1990), dirigido por Marco Antônio Cury. A peça *Navalha na carne* recebeu uma segunda versão cinematográfica em 1997, com direção de Neville D'Almeida, e uma nova filmagem de *Querô* foi feita em 2006, tendo Carlos Cortez como diretor.

Plínio Marcos também se dedicou à literatura. Em depoimentos, afirmou que a opção pela literatura era uma forma de escapar à forte censura que sofriam suas peças de teatro. Pagava pela publicação de seus textos em editoras de pequeno porte, em edições quase artesanais, e vendia os próprios livros como camelô em pontos de grande circulação. Além da

[313] DAUROIZ, Alline. Antes e Depois de Beto. O Estado de S. Paulo. 15 de novembro de 2008. Disponível em <http://www.teledramaturgia.com.br/beto_entrevista.htm>. Acesso em 01 mar. de 2012.

Barrela, de 1976, no mesmo ano Plínio Marcos lançou o romance *Querô, uma reportagem maldita*. O livro conta a história de um garoto nascido na região do porto de Santos, filho de uma prostituta que se suicidou logo após dar à luz. O menino ganhou o apelido de Querô porque a mãe se matou bebendo querosene. Foi criado pela cafetina que explorava sua mãe, até o dia em que fugiu de casa para escapar dos maus-tratos. Morando na rua, rouba para sobreviver, porém, é preso e mandado a um reformatório, onde sofre diversas atrocidades, como um estupro coletivo no qual tomaram parte quase todos os garotos do reformatório, com a anuência dos funcionários. Querô foge da cadeia e jura vingança pelas crueldades que sofreu, vindo a se tornar um criminoso temido, que não hesita antes de matar. A história é contada em primeira pessoa, e só no final se percebe que é um depoimento contado pelo protagonista a um homem "do gibi", ou seja, um repórter. O último capítulo é narrado não por Querô, mas pelo jornalista, num formato que remete à entrevista e à reportagem[314]. Originalmente, era uma peça de teatro, porém foi transformado em romance, como forma de escapar à censura. O livro foi premiado em 1976 pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como melhor romance do ano[315], e também teve uma adaptação para o cinema, com o título *Barra-Pesada* (1977), roteiro e direção de Reginaldo Faria e músicas de Edu Lobo.

Outros livros de Plínio Marcos surgiram a partir de contos e crônicas publicados em jornais: *Histórias das quebradas do mundaréu* (1973), *Inútil Pranto, Inútil Canto para os Anjos Caídos* (1977), *Na Barra do Catimbó* (1978). Juntando contos e trechos autobiográficos, o autor escreveu *Prisioneiro de uma canção* (1982), *A figurinha e Soldados da minha rua* (1986), *Canções e reflexões de um palhaço* (1987), *Figurinha difícil: pornografando e subvertendo* (1996), *O truque dos espelhos* (1999). Além de vender seus próprios livros, Plínio Marcos dava palestras e shows para se sustentar. Os eventos, pagos, eram voltados principalmente para estudantes.

8.4 *BARRELA*

Barrela foi a primeira peça teatral de Plínio Marcos e, segundo o autor, foi inspirada no caso real de um garoto de classe média que tinha sido preso e estuprado na cadeia. Nas

[314] MARCOS, Plínio. Querô: uma reportagem maldita. São Paulo: Global, 1976.
[315] Literatura. Plínio Marcos – site oficial. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/literatura.htm> Acesso em 1 mai. 2013.

palavras de Oswaldo Mendes, Plínio "Escreveu *Barrela* porque precisava por pra fora a dor e a indignação provocadas pela história do garoto barrelado. Escreveu *Barrela* do jeito que sabia, na linguagem que dominava, sem nenhum policiamento, sem se preocupar com os erros de português, nem com as palavras" [316]. Não utilizou o português das peças de circo-teatro, geralmente de procedência luso-brasileira, mas a linguagem dos marginais, que conhecia da vivência com a "gente da pesada" do cais de Santos. Chegou a apresentar o texto da peça a colegas de circo – mas o tema e a linguagem, pesadíssimos, mostravam-se um impeditivo para encenar a peça. Ninguém arriscaria investir num espetáculo com tantas chances de ser censurado.

Uma das primeiras personalidades a apoiar a peça de Plínio foi Patrícia Galvão, a Pagu, que na época vivia em Santos e tinha contato com o autor. Apresentada a *Barrela*, considerou o diálogo violentíssimo e "melhor que o de Nelson Rodrigues", o que serviu de incentivo ao jovem dramaturgo. Paschoal Carlos Magno também elogiou o texto. A peça foi escolhida para ser encenada num grupo de teatro amador organizado por estudantes da classe média, ligados à Aliança Estudantil – todos secundaristas, com cerca de 17 anos, alunos de colégios de elite de Santos. O papel do Garoto foi representado por Edemar Cid Ferreira, que ganhou o prêmio de melhor ator no festival. Plínio Marcos, além de dirigir a própria peça, fez o papel do Louco.

A peça estreou em 1º de novembro de 1959, com direção de Plínio Marcos, no Centro Português de Santos, durante o II Festival Nacional de Teatro de Estudantes[317]. Esta participação no festival, um dos maiores eventos teatrais do país na época, rendeu a Plínio menções honrosas nas categorias Espetáculo e Direção[318]. A peça foi representada por um grupo de jovens estudantes da Aliança Estudantil. O papel do Garoto foi representado por Edemar Cid Ferreira, que ganhou o prêmio de melhor ator no festival. Plínio Marcos, além de dirigir a própria peça, também fez o papel do Louco. A apresentação, porém, foi única, pois houve grande tumulto na ocasião e a peça permaneceu proibida (a censura tinha autorizado apenas a estreia)[319].

Barrela só voltou a ser liberada em 1980 – embora haja relatos de encenações clandestinas, como aponta uma crítica de Yan Michalski escrita em 1969. Plínio Marcos escreveu várias versões do texto, das quais somente a de 1976 foi publicada em livro. Apesar

[316] MENDES, Oswaldo. Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009, p.80.
[317] Em 1959, o II Festival de Teatro Amador de Santos, organizado por Pagu e Paschoal Carlos Magno, foi vinculado ao II Festival Nacional de Teatro de Estudantes, sendo os dois realizados na mesma cidade.
[318] MEMÓRIA DO Festa. Disponível em: <http://www.festivalsantista.com.br/ofestival.html.> Acesso em 17 jun. 2013.
[319] MENDES, op. cit.

de ter sido encenada em 1959 em Santos, a peça não se encontra no Arquivo Miroel Silveira, o que pode ser um indício de que o processo se extraviou, ou de que a peça não passou pelo processo ordinário da censura prévia estadual.

A narrativa de *Barrela* é ambientada numa cadeia, onde seis detentos dividem a mesma cela. Um dos presos, Portuga, acorda gritando no meio da noite, assombrado por pesadelos, e desperta os companheiros de cela, que, enfurecidos, ameaçam estuprá-lo, o que só não ocorre por que Bereco, como líder dos presos, intervém na situação.

Portuga conta para todos que um dos colegas, Tirica, já teve relações sexuais com outro preso quando estava no reformatório. Novamente, há uma ameaça de estupro, desta vez, contra Tirica, ato novamente impedido por Bereco. Outras situações de briga semelhantes se seguem, motivadas por agressões verbais ou pela disputa por drogas, até que a chegada de uma nova personagem muda a história. O Garoto, um rapaz de classe média, de vinte e poucos anos, preso provavelmente por uma briga, é preso e levado para a mesma cela.

Assim que o rapaz entra na cela, é extorquido por Bereco. Porém, este, como "xerife" da cela, ou seja, um chefe informal dos presos, toma a atitude de proteger o garoto. Quando os companheiros de cela propõem estuprar o Garoto, Bereco tenta impedir. Porém, os presos ameaçam se rebelar contra o líder, que, no final, vê-se obrigado a colaborar com o ato. O Garoto é obrigado a fumar maconha e cercado por todos os presos, que começam a "curra" – e no final até Bereco ajuda, mesmo sem participar diretamente. Traumatizado após a agressão, o Garoto chora em um canto, enquanto, sob forte tensão, em outra briga, Tirica mata Portuga com uma colher afiada. Os guardas intervêm e o Garoto é solto. Termina a peça.

As descrições de cenário e figurino são sucintas, destacando os aspectos que apontam para o conflito – por exemplo, a descrição do Garoto, caracterizado como um rapaz de classe média, contrastando com os companheiros de cela: é ele, por ser um elemento de fora, mais frágil do que os outros, quem sofre a violência da "barrela". Os diálogos são escritos numa linguagem própria de classes marginalizadas, considerada chula e ultrajante para os padrões morais da época.

8.5 INFLUÊNCIA DO JORNALISMO EM *BARRELA*

A peça, segundo o próprio autor, em diversas declarações à imprensa, e inclusive no prefácio do livro em que o texto de *Barrela* foi publicado, tem inspiração num caso ocorrido

em Santos na década de 50, e que teria repercutido na imprensa local: um rapaz de classe média foi preso, por causa de algum delito de pouca importância, e, ao passar a noite na cela, foi estuprado pelos detentos. Depois de ser libertado, o garoto jurou vingança e se tornou um assassino.

Devido à ausência de maiores detalhes, como datas ou nomes, bem como a dificuldade de encontrar jornais santistas da época nos principais acervos públicos, não foi possível identificar matérias jornalísticas sobre este relato. Temos, a respeito, apenas declarações do próprio Plínio Marcos, como esta dada em entrevista ao jornal *Folha de S.Paulo* em 1977.

> Moacir - De que é que trata essa peça [*Barrela*] e depois o livro.
> Plínio - É o problema de depósito de presos. É aquele negócio, eles vão pegando as pessoas e vão todas sendo enfiadas num depósito, pra aguardar a triagem. Essa triagem, por exemplo, se for em Nova Iguaçu, que justamente com Dallas City é a campeã mundial do "bochicho", o cara pode ficar até dois anos esperando a triagem. E aí nesses depósitos de presos é que os presos se barbarizam à vontade. E isso é relatado na peça.
> (...)
> Moacir - Como é que você colheu material pra escrever a peça?
> Plínio - Foi um caso que houve em Santos, que me chocou profundamente. Um garoto, um rapazinho mais ou menos bom, entrou em cana e, quando saiu, saiu matando gente. Ele matou...
> Tarso - Entrou em cana por quê?
> Plínio - Falta de documento, por causa de uma besteira qualquer. Foi colocado na cela com as feras, né? E aí estupraram ele lá dentro. Quando ele saiu, saiu matando todos os que tinham estado com ele lá dentro e tinham saído. Esse caso, que foi muito comentado, eu transformei na peça. Mas, quero adiantar que a *Barrela* não é autobiográfica[320].

Além disto, precisamos levar em conta que houve várias versões da peça, e somente uma, a de 1976, foi publicada em livro. Paulo Vieira, na pesquisa para sua tese de doutoramento *A flor e o mal*, teve acesso à versão original de 1959 e compara as duas quanto a personagens, ações e diálogos. A versão de 1959, segundo o pesquisador, é mais simples e menos violenta do que a posterior [321]. Na versão de 1959, segundo Paulo Vieira, a ação se desenvolve em torno de sete personagens: Pachorra, Bahia, Fumaça, Louco, Tirica, Portuga e o Garoto.

> Mas na primeira versão não era assim. O conflito era bem menor e menos abrangente em sua ação. Os polos de conflito estavam situados entre o Louco e Portuga, como veremos nas doze unidades de ação que compõem a peça:

[320] AMÂNCIO, Moacir; CASTRO, Tarso de; FASSONI, Orlando et al. Plínio sem cortes. Folha de S.Paulo. São Paulo, 17 de julho de 1977, caderno Folhetim, p. 2.
[321] VIEIRA, Paulo. Plínio Marcos, a flor e o mal. Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 1993, p. 98.

1. Portuga acorda todo mundo. O Louco diz para fazer a "barrela". Esboça-se o conflito.
2. Pachorra intervém. Fumam maconha.
3. O Louco volta a insistir no tema da curra. Nova briga.
4. Pachorra intervém. Fumam 'cigarro de bar'.
5. Louco ameaça matar Portuga.
6. Entra o Garoto.
7. Todos os presos gritam "barrela" para o Garoto. Pachorra intervém.
8. Portuga esclarece o título da peça (portanto também o seu tema), quando responde para o Garoto o que é "barrela".
9. Fumam maconha.
10. Curram o Garoto.
11. O Louco mata Portuga[322].

Na versão publicada em livro, pode-se observar que, embora as personagens sejam as mesmas, há alterações. Pachorra, na segunda versão, tem seu nome alterado para Bereco. Vieira observa que outras características da personagem mudam, não só o nome. Os dois têm o papel de "xerife" da cela, por serem mais fortes e violentos que os outros – mas sua atitude com relação à ameaça de os colegas de cela estuprarem o Garoto é diferente. Pachorra, da primeira peça, intervém pouco em favor do Garoto. Já Bereco tenta proteger o garoto dos colegas que ameaçam estuprá-lo e só cede quando tem sua autoridade ameaçada pelo grupo, que contesta: ou Bereco aceita a que a "curra" aconteça, ou todos se juntam contra ele. Na peça original, Pachorra também participava da "barrela"; na versão do livro, não participa[323]. Algumas das personagens secundárias também são alteradas, como Louco e Portuga (na primeira versão, segundo Vieira, o conflito entre os dois recebia maior destaque).

Assim, observa-se que a narrativa jornalística serviu para Plínio antes como um ponto de partida para criar uma narrativa de ficção. Não se trata de reproduzir fielmente os eventos relatados, mas de falar sobre as causas do fenômeno da violência sexual na cadeia, mostrando em cena o comportamento de um grupo de presos.

Embora não seja possível fazer uma comparação detalhada entre o relato jornalístico e o teatral, podemos considerar que, por si só, o fato de o autor declarar ter escolhido um acontecimento relatado em jornais como base para elaborar um texto teatral já é significativo de uma influência do jornalismo na dramaturgia. Plínio Marcos, em diversos momentos, compara seu trabalho teatral a uma atividade jornalística, intitulando-se "repórter de um tempo mau", por exemplo, na entrevista aos jornalistas da *Folha* em 1977:

[322] VIEIRA, Paulo. Plínio Marcos, a flor e o mal. Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 1993, p. 100.
[323] VIEIRA, op. cit., p. 98-100.

> Moacir - Plínio, nas tuas peças você sempre vai em cima de fatos, você parte de dados que você vê na rua, etc. sei lá, informações, o teu trabalho jornalístico também só pode escrever sobre fatos, né? Por princípio.
> Plínio – Há períodos em que jornalista só escreve sobre ficção.
> Moacir - Ficção. É claro. Mas você nos teus contos, o *Querô*, também tem, é uma, você intitulou de reportagem.
> Plínio - Eu, quando escrevi a primeira peça eu fiz uma declaração de que eu queria ser apenas um repórter de um tempo muito mau.
> Moacir - O Chico Buarque de Holanda, por exemplo, numa música como Construção, tem uma colocação estética?
> Plínio - Ele é um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos e fez uma reportagem poética, pombas, na linguagem dele.
> Moacir - Mas veja bem, a linguagem que o cara escolhe é uma discussão estética.
> Plínio - Não estamos preocupados com isso, amigo, cada um se comunica como pode.
> Tarso - Também acho
> Plínio - Agora, se deve discutir o que ele quis dizer, o que o Chico Buarque quis dizer com aquilo? Eu não vou discutir poesia com um poeta do gabarito do Chico Buarque, aliás, mesmo porque se torna absurdo a discussão do que "é poesia, e o que não é poesia", mas a gente discute o que é que ele quer dizer com aquilo, e o que ele quer dizer com aquilo é realmente um retrato muito amargo da realidade brasileira, é uma reportagem.
> Tarso - E muito realista.
> Plínio - É uma reportagem realista, feita por um poeta de valor incalculável [324].

Em outro texto publicado na mesma *Folha de S.Paulo*, em 28 de junho de 1977, o autor diz: "se retrato a violência em minhas peças, é que, como repórter de um tempo mau, me vejo obrigado a registrar os fatos que os meus olhos de ver veem"[325].

Ou seja, além de se basear num acontecimento (presumivelmente) relatado em jornais para escrever sua peça, Plínio Marcos defende que o artista deve falar sobre a realidade de seu país, com sua própria linguagem, sem se preocupar muito com discussões estéticas, mas sim com a denúncia de problemas sociais.

8.6 PLÍNIO MARCOS E A CENSURA

Plínio Marcos teve uma relação conturbada com a censura desde sua primeira peça, *Barrela*. Oswaldo Mendes registra que o texto foi imediatamente proibido quando

[324] AMÂNCIO, Moacir; CASTRO, Tarso de; FASSONI, Orlando et al. Plínio sem cortes. Folha de S.Paulo. São Paulo, 17 de julho de 1977, caderno Folhetim, pp. 2-6.
[325] MARCOS, Plínio. Nem no palco, nem em livro. Folha de S.Paulo, caderno Folhetim. São Paulo, 28 de junho de 1977, p. 31.

apresentado à censura teatral pela primeira vez, em 1959. *Barrela* só foi liberada, para uma única apresentação, graças a uma carta supostamente escrita pelo presidente da República, Juscelino Kubitschek. Na verdade, a carta era de Paschoal, que, como embaixador, tinha a prerrogativa de mandar um telegrama com o timbre da Presidência.

Por ter sido apresentada em Santos ainda no final dos anos 1950, a peça deveria, de acordo com a legislação vigente, ter passado pelo trâmite da censura prévia pela Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo. Porém, o Arquivo Miroel Silveira não contém nenhum prontuário relativo a *Barrela*. É possível que a peça tenha seguido o trâmite normal da censura e o processo pode ter se extraviado ou sido destruído. Embora o arquivo tenha os processos numerados de 1 a 6.137, há documentos sem numeração e, para alguns números, falta o processo correspondente, o que é indício de que alguns documentos se perderam[326]. Outra possibilidade é de que *Barrela* não tenha passado pelo processo normal da censura, uma vez que a liberação ocorreu através de intervenção do embaixador Paschoal Carlos Magno, para apresentação num festival do qual o próprio diplomata era um dos organizadores.

Em 1968, houve nova tentativa de estrear *Barrela*, porém a censura impediu. Plínio Marcos iniciou uma campanha com artistas e intelectuais pela liberação do texto, sem sucesso. No final dos anos 70, quando o texto foi publicado em livro, foi proibido também na versão impressa. O autor conta, em crônica publicada em 1977 na *Folha de S.Paulo*, que teve a oportunidade de negociar a liberação da peça pela censura, porém desistiu, pois já sabia que seria vetado:

> Não entrei com o pedido de revisão de censura pra *Barrela*, mesmo aconselhado pelo figurão da censura. Isso porque tinha certeza de que *Barrela* não seria liberada e ainda poderia causar a proibição da outras peças. (...) *Barrela* protesta e acusa o Estado que mantém prisioneiros em precárias condições, em promiscuidade, em celas imundas, como se homens fossem feras, por terem cometido crimes. *Barrela* não retrata santos. Retrata homens que se degradaram no vício, no roubo, no assassinato, mas reivindica para eles condições decentes de vida, porque eu, autor dessa peça, não posso admitir que, em nenhuma circunstância, homens sejam tratados como animais e que seres humanos sejam empilhados, amontoados, espremidos em sórdidos cubículos. *Barrela* denuncia essa triste situação dos nossos

[326] Por exemplo, não há nenhum processo com o número 4772, 4773, 4774 ou 4775, embora existam o 4771 e o 4776. Como os processos passaram a ser numerados na década de 1940, mas documentos mais antigos (desde 1926) só então foram incluídos, a numeração de muitos processos não segue exatamente a ordem cronológica. Porém, nos processos das décadas de 1950 e 60, a ordem de numeração dos processos é próxima da ordem cronológica, permitindo supor que um processo de *Barrela*, se existisse, deveria ter algum número próximo de 4790, sendo arquivado junto a outras peças cuja primeira apresentação à censura paulista foi no final de 1959.

> presídios. E é claro que é proibida, porque incomoda. Porque responsabiliza a sociedade e as autoridades pelos presos[327].

Nesta crônica, Plínio Marcos aponta para uma possível causa das interdições que sua obra sofreu da censura: o fato de o texto fazer denúncia de problemas sociais, referindo-se a acontecimentos reais, e colocando mazelas da sociedade não como consequência de decisões individuais somente, mas como resultado de todo um processo social injusto. Na mesma crônica, o autor justifica a abordagem de temas polêmicos como a homossexualidade nas cadeias, pois, em sua visão, "o teatro só tem sentido quando o palco é uma tribuna livre onde se possam discutir até as últimas consequências os problemas do homem".

As peças posteriores de Plínio Marcos também sofreram restrições da censura, a ponto de o autor ter ganhado a pecha de "maldito" no meio cultural. *Os fantoches* (DDP 5381) e *Enquanto os navios atracam* (DDP 5382), ambas de 1963, foram proibidas para menores de 18 anos. Em 1964, Plínio Marcos escreveu um musical para o Teatro de Arena, *Nossa gente, nossa música* (DDP 5572), que, segundo Oswaldo Mendes, teve a estreia proibida pela censura[328]. O documento referente a essa peça no Arquivo Miroel Silveira não registra a proibição, mas menciona que a censura exigiu cortes em três páginas[329].

No ano seguinte, Plínio Marcos teve sua peça *Reportagem de um tempo mau* (DDP 5749) proibida pela censura, sob a alegação de que se tratava de uma "obra implicitamente de caráter subversivo, contrariando os preceitos legais do país".

Os fantoches foi reescrita em 1966 com o título *Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar* e, desta vez, proibida pela censura (DDP 5862). Em parecer datado de 29 de abril de 1966, o censor Geraldino Russomanno decidiu pela proibição, alegando que a peça trata da "exploração do homem pelo homem" e, por isto, seria perigosa, já que "toda e qualquer manifestação do pensamento influi e propaga-se no local de sua representação". O censor alertou ainda para o risco de certas encenações causarem o "envenenamento moral do povo" e afirma que a função de propor mudanças na sociedade deveria caber ao governo, não aos artistas. O então diretor de censura Joaquim Büller Souto corroborou a decisão de vetar a peça, alegando que falar do tema da exploração do homem pelo homem, naquele momento, "serviria apenas para exaltar as plateias". Em suas duas versões, a peça fala sobre uma

---

[327] MARCOS, Plínio. Nem no palco, nem em livro. Folha de S.Paulo, caderno Folhetim. São Paulo, 28 de junho de 1977, p. 31.
[328] MENDES, Oswaldo. Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009, p. 28.
[329] Conferir processo DDP 5572, no Arquivo Miroel Silveira. *Nossa gente, nossa música* liberada com cortes em três páginas, em certificado de 18 de julho de 1964. A peça tinha estreia prevista para julho de 1964, no Teatro de Arena.

situação em que trabalhadores são explorados por um patrão e procuram meios de resistir e se libertar, ao passo que o patrão elabora diversos ardis para mantê-los sob seu domínio.

Em 1967, Plínio Marcos voltou a ter problemas com a censura - sua peça *Navalha na carne* foi proibida pela censura, em portaria publicada no Diário Oficial em 19 de junho, assinada pelo diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, afirmando que a peça teria "sequências obscenas, termos torpes" e seria "desprovida de mensagem construtiva, positiva e de sanções a impulsos ilegítimos"[330]. Em protesto, a atriz Cacilda Becker promoveu um ensaio da peça para convidados em 3 de julho, dando início a um movimento de artistas e intelectuais pela liberação do texto. Outros ensaios fechados foram feitos no Rio de Janeiro, mesmo com a proibição, e críticos como o português João Apolinário publicaram textos em prol da liberação. No Rio, a peça só foi liberada em 17 de agosto, somente para maiores de 21 anos[331]. No Estado de São Paulo, de acordo com o prontuário DDP 6070 do Arquivo Miroel Silveira, a liberação veio em setembro, com proibição para menores de 21 anos, cortes em nove páginas e a restrição de que o espetáculo não poderia ser exibido no Country Club de Taubaté, nem no Instituto Tecnológico da Aeronáutica (ITA) de São José dos Campos. Ao que o processo indica, a decisão de permitir a liberação do espetáculo com restrições se deu no âmbito federal, vindo do Ministério da Justiça.

Em 1969, Plínio chegou a ser preso por apresentar *Dois perdidos numa noite suja* em Santos, apesar de o texto ter sido anteriormente liberado, e a peça foi proibida mais uma vez. A peça *O abajur lilás*, de 1975, também teve sua estreia proibida pela censura, que, nos anos 70, tinha se tornado federal.

Prontuários de censura no Arquivo Miroel Silveira:

DDP 5257 – *As aventuras do coelho Gabriel* (1962)

DDP 5381 – *Os fantoches* (1963)

DDP 5382 – *Enquanto os navios atracam* (1963)

DDP 5572 – *Nossa gente, nossa música* (1964)

DDP 5749 – *Reportagem de um tempo mau* (1965)

DDP 5862 – *Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar* (1966)

DDP 5965 – *Dois perdidos dentro de uma noite suja* (1966)

DDP 6070 – *Navalha na carne* (1967)

DDP 6044 – *Dia virá* (1967)

---

[330] MENDES, Oswaldo. Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009, p. 159-160.
[331] MENDES, op. cit., p. 151.

CONCLUSÃO

A partir do estudo realizado com os documentos e peças extraídas do Arquivo Miroel Silveira, bem como textos publicados em jornais (*Folha de S.Paulo*, *O Estado de S.Paulo*, *O Globo*), pode-se concluir que as interfaces entre o jornalismo e a dramaturgia no Brasil, observadas desde o início da imprensa no país, permaneceram durante o século XX, e de forma intensa.

Com base em pesquisas biográficas, foi possível identificar quinze autores brasileiros que comprovadamente exerceram as duas profissões, simultaneamente ou não, e cujos textos teatrais estão presentes nos documentos de censura do Arquivo Miroel Silveira. Destes, foi possível identificar cinco que, em pelo menos uma de suas peças teatrais, tomaram como inspiração acontecimentos noticiados em jornais – *O poço*, de Helena Silveira; *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues; *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade; *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes, e *Barrela*, de Plínio Marcos.

Duas destas peças não estão no Arquivo Miroel Silveira. *O beijo no asfalto*, mesmo tendo estreado em 1961 no Rio de Janeiro, foi levada a São Paulo pela primeira vez em 1970, quando a censura de teatro já tinha passado a ser um órgão federal.

Mais incomum é o caso de *Barrela*, que foi encenada em Santos em 1959, ainda sob a vigência da censura estadual, porém não se encontra nos documentos do Arquivo Miroel Silveira. Não conseguimos identificar se o processo existia ou foi extraviado. Embora o arquivo tenha os processos numerados de 1 a 6.137, há números dentro deste grupo para os quais não existe processo correspondente, bem como processos sem numeração. Outra possibilidade é de que o processo de censura de Barrela nunca tenha existido. Segundo o biógrafo Oswaldo Mendes, a peça foi proibida pela censura estadual e liberada somente com uma intervenção do diplomata Paschoal Carlos Magno.

Desta forma, a pesquisa no Arquivo Miroel Silveira evidencia alguns paradoxos na documentação sobre a censura. Os arquivos, sozinhos, não correspondem à realidade da censura teatral no Brasil. Embora, por lei, todas as companhias teatrais que fossem apresentar uma peça no país deveriam submeter o texto teatral à censura prévia, isto não significa que o processo normal da censura tenha de fato ocorrido todas as vezes.

De fato, algumas pesquisas realizadas no âmbito do Arquivo Miroel Silveira apontam que muitas peças teatrais do período não foram documentadas pela censura. Roseli Fígaro e Bruno Salerno Rodrigues, ao estudarem a produção teatral dos imigrantes lituanos no Brasil,

observam que vários textos teatrais apresentados por associações culturais litu-brasileiras no início dos anos 1940 não se encontram no AMS[332]. Em pesquisa semelhante, sobre teatro alternativo e popular em São Paulo de 1927 a 1945, Flávia Yacubian registra que alguns grupos teatrais amadores desconheciam a obrigação de submeter os textos à censura prévia[333].

Por isto, ao se fazer uma pesquisa sobre censura com base em arquivos, eles não podem ser tomados como retrato da totalidade do objeto. É necessário complementar os arquivos da censura com outras fontes de pesquisa, como acervos de jornais, biografias, depoimentos, autobiografias, entre outras. Seria pouco produtivo estudar os documentos isoladamente do contexto histórico no qual foram produzidos, uma vez que arquivos podem conter lacunas. Como resultado de um processo de organização e dominação, arquivos representam fragmentos da realidade.

Além disto, nosso objeto de pesquisa exigia uma análise de conteúdo, pois procuramos estudar interferências entre formas de narrativas, e não uma análise documental, que poderia ser o caso, por exemplo, numa pesquisa sobre o processo de censura em si.

Assim, optamos por estudar peças cujo conteúdo indicasse influências do jornalismo na dramaturgia, ainda que estas não estivessem nos documentos de censura do Arquivo Miroel Silveira.

Com isto, pudemos observar que as formas de intersecção entre dramaturgia e jornalismo são bem distintas, podendo haver autores que exerceram as duas atividades, mas em cuja obra teatral o jornalismo não se faz tão presente, autores que usam o jornalismo como tema de suas obras, como Nelson Rodrigues, em *O beijo no asfalto*, ou ainda autores que exerceram, na dramaturgia, uma atitude jornalística, no sentido de investigar acontecimentos da realidade, do que são exemplos os textos de *O poço*, de Helena Silveira, e *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade. Há inclusive peças que, em sua própria estrutura, abandonam os princípios tradicionais da narrativa teatral e passam para um formato mais próprio de gêneros jornalísticos. É o caso de *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes, que, como visto anteriormente, possui uma estrutura tão ousada que desafia as próprias categorias usadas para o estudo da dramaturgia.

Os percursos pelos quais estes autores transitaram entre as duas profissões também são consideravelmente diferentes. Nelson Rodrigues iniciou primeiro a carreira jornalística, e posteriormente se dedicou à dramaturgia, conciliando as duas atividades, ainda que tivesse de

[332] JACOB, Maria Marta; RODRIGUES, Bruno Salerno; YACUBIAN, Flávia Cristina. Na cena paulista, o teatro amador: circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945). Coord. Roseli Fígaro. São Paulo: Ícone, 2008, p. 168-169.
[333] Idem, p. 184-5.

escrever textos teatrais enquanto estava na redação, em intervalos de seus trabalhos nos jornais. Semelhante foi o caminho de Millôr Fernandes, que conseguiu conciliar diversas atividades ao longo de décadas de carreira.

Helena Silveira também deu seus primeiros passos na dramaturgia quando já tinha conquistado uma posição de destaque no jornalismo, como colunista da *Folha da Manhã* e *Folha da Noite*, porém, após a polêmica de *O poço* e a decepção da própria autora com o fracasso de sua segunda peça em um concurso, não deu seguimento à atividade teatral.

Outros autores seguiram pelo caminho inverso, migrando da dramaturgia para o jornalismo, de forma que, num momento tardio em suas carreiras, acabaram por se dedicar até mais à imprensa do que ao teatro. Plínio Marcos já era o "autor maldito" do teatro brasileiro quando começou no jornalismo – possivelmente para garantir a renda e ter relativa liberdade de expressão, num momento em que a censura impedia sistematicamente a exibição de obras teatrais dele. Jorge Andrade, em percurso semelhante, era consagrado como dramaturgo e já tinha escrito a maior parte de suas obras famosas quando começou a colaborar como repórter para a revista *Realidade*. Nos anos 70, aliás, sua produção dramatúrgica foi menor (considerando-se as peças efetivamente encenadas) do que nas décadas anteriores, ao passo que suas reportagens foram mais numerosas. Não obstante, Jorge Andrade e Plínio Marcos jamais trocaram uma produção pela outra. Percebe-se em seus textos jornalísticos uma tendência a reaproveitar temas e linguagens anteriormente trabalhados na ficção e usar muitos recursos literários mesmo na reportagem, de forma que o jornalismo, a dramaturgia e a literatura convergem e se misturam cada vez mais. *Labirinto*, de Jorge Andrade, com sua mistura de autobiografia, jornalismo e ficção, ou as crônicas das "quebradas do mundaréu" de Plínio Marcos são exemplos disto.

Dada essa grande heterogeneidade, podemos concluir que a aproximação entre dramaturgia e jornalismo nos textos teatrais destes autores não decorre meramente do fato de eles terem atuado nas duas profissões – mesmo porque só em alguns casos elas foram exercidas simultaneamente.

A análise de processos de censura, críticas teatrais, autobiografias e pesquisas anteriores sugere que, na dramaturgia dos cinco autores selecionados, há um ponto em comum – o realismo estético, em maior ou menor grau.

O que nos parece mais provável é que a aproximação entre o teatro e o jornalismo se vincula à estética realista. Desta forma, autores que nunca exerceram a profissão, ou que tiveram com ela um contato indireto, ou posterior à carreira dramatúrgica, utilizaram

procedimentos e modos de narrar jornalísticos no teatro, por alinhamento a essa corrente estética.

A pesquisa sobre as aproximações entre jornalismo e dramaturgia aponta para daquilo que Jesús Martín-Barbero chamou de *circularidade cultural* entre a cultura de massa e a arte[334]. Os autores estudados utilizaram padrões de uma produção característica da indústria editorial – a jornalística – em outra forma de expressão – a dramaturgia. E há indícios de que essas hibridizações ocorreram também no sentido inverso, tendo em vista a produção de Helena Silveira, Plínio Marcos, Jorge Andrade, Nelson Rodrigues e Millôr Fernandes em gêneros mais literários do jornalismo.

Estas observações empíricas põem em questão certas teorias da comunicação que veem a cultura de massa, a alta cultura e a cultura popular como instâncias separadas. O que Martín-Barbero demonstra, ao estudar a formação da cultura massiva na América Latina, partindo da pesquisa empírica para a reflexão conceitual, é que não ocorre uma simples "deturpação" da cultura popular pela indústria cultural que elabora a cultura massiva, mas uma série de miscigenações. A cultura midiática não aniquila outras produções artísticas, havendo movimentos de miscigenação. Para Martín-Barbero, é impossível separar a cultura de massa e a cultura popular.

Diversos exemplos desta circularidade cultural podem ser observados no Brasil e em outros países latino-americanos. Martín-Barbero cita a literatura de cordel e o repente do Nordeste brasileiro, a *payada* dos pampas, os folhetins, o circo-teatro. São formas de expressão que, ao mesmo tempo, remontam a expressões populares muito antigas, como as canções de trovadores medievais, e também a formas da alta cultura e da indústria cultural, como o folhetim e o *fait-divers* jornalístico.

Walter de Sousa Júnior estuda a circularidade no circo-teatro, que já nasceu como uma forma de hibridismo entre cultura popular e alta cultura, e posteriormente foi atingido pela cultura de massa. No circo-teatro se misturavam elementos do teatro (como o teatro de revista e os dramas de autores luso-brasileiros), do cinema (títulos e enredos de filmes), da música, do rádio (programas humorísticos radiofônicos) e até do jornalismo (narrativas de *fait-divers*, noticiário da guerra). Estas mediações também ocorreram no sentido inverso, de forma que um palhaço de circo como Piolin serviu de inspiração para os modernistas de 1922 e, mais

[334] MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

tarde, com a difusão da TV, a cultura de massa serviu de espaço para uma geração de palhaços iniciada com Arrelia[335].

A análise das peças teatrais escritas por jornalistas mostra que o jornalismo de meados do século XX, mesmo buscando se afastar da ficcionalidade, não está livre desse movimento de circularidade. Somente através da pesquisa empírica foi possível constatar esse fenômeno, que não poderia ser previsto pelas teorias do teatro ou as do jornalismo isoladas.

A circularidade cultural nos obriga a repensar as metodologias para o estudo da comunicação e da arte. No caso dos jornalistas-dramaturgos, foi necessário desenvolver uma metodologia interpretativa que unisse categorias de duas ciências: por um lado, a ciência da comunicação, mais especificamente o estudo dos conceitos e gêneros de jornalismo; por outro, o estudo dos gêneros teatrais e da história do teatro. Jamais teria sido possível identificar as aproximações entre formas de narrativa aparentemente tão diferentes sem o uso de uma metodologia híbrida.

Desta forma, os conceitos de jornalismo, reportagem, acontecimento (pauta) permitem compreender o processo de elaboração de um texto ficcional, como *O poço*, de Helena Silveira, ou *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade. De maneira semelhante, uma discussão sobre conceitos de ética e "objetividade" no jornalismo oferece esclarecimentos importantes sobre *O beijo no asfalto* e outros textos de Nelson Rodrigues. São textos ficcionais que, contudo, não se encaixam completamente nos conceitos clássicos da ficção.

Isto nos leva a ressaltar a importância da interdisciplinaridade na interpretação e na crítica da linguagem. É pouco produtivo estudar fenômenos do jornalismo ou do teatro como se fossem isolados de outras formas de expressão. Além disto, a análise não deve ter foco exclusivo nas questões da linguagem, mas levar em conta também o contexto histórico das manifestações artísticas estudadas. As aproximações entre dramaturgia e jornalismo se deram num determinado contexto histórico, como forma de responder a questões levantadas por esse tempo.

As peças aqui estudadas foram escritas e levadas pela primeira vez ao palco num espaço de cerca de quinze anos. *O poço* é de 1950; *Barrela*, de 1959, *Vereda da salvação* foi escrita no final da década de 1950 e estreou em 1964; *O beijo no asfalto*, em 1961; e *Liberdade, liberdade*, em 1965, sendo esta última um texto escrito para ser encenado imediatamente naquele momento, como um jornal que não pode esperar a notícia ficar velha.

[335] SOUSA JÚNIOR, Walter de. Mixórdia no picadeiro: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970. Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 2008.

Trata-se de um período de polarização de posições políticas no Brasil e no mundo. Após a Segunda Guerra Mundial, duas grandes potências disputavam a hegemonia – EUA e URSS. Configurava-se uma oposição entre capitalismo e comunismo que direcionou a geopolítica mundial e os movimentos políticos internos da maioria dos países do mundo, e na qual o Brasil também esteve inserido.

À época, o Brasil era um país em processo de urbanização e industrialização. O país passava por um período considerado democrático após a ditadura de Getúlio Vargas, que, por um lado, foi bastante repressora com relação à liberdade de expressão e divergência política e, ao mesmo tempo, também se preocupou em estimular a industrialização do país, as grandes obras de infraestrutura, consolidar uma legislação trabalhista e subvencionar a produção cultural que lhe era favorável – por exemplo, através de financiamentos estatais para órgãos de imprensa simpáticos ao regime. Em 1951, Vargas retomou o poder pelo voto, dando continuidade a seu projeto. É dessa época a criação de grandes empresas estatais, diversos projetos de infraestrutura, como estradas cortando o Brasil, e foi também o período da consolidação de uma indústria cultural no Brasil. A rádio já ocupava, desde o primeiro governo de Vargas, o posto de maior veículo de comunicação de massa no país, trazendo aos rincões do interior uma cultura e um modo de falar "nacionais". O jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer, que aqui mencionamos como um dos veículos pioneiros na modernização do jornalismo brasileiro, foi criado em 1951, com financiamento do Banco do Brasil. Foi nos anos 50 que começou a TV entre nós, com a TV Tupi, ligada ao grupo de Assis Chateaubriand, dono dos *Diários Associados*.

A polaridade entre direita e esquerda no Brasil se tornava mais acirrada. A década de 1950 foi marcada por diversas tentativas de golpe de Estado, e demonstrações de descontentamento entre as Forças Armadas e setores da sociedade civil, além de certa pressão dos EUA, que temiam uma "esquerdização" do Brasil. O final do segundo governo Vargas foi conturbado, com o suicídio do presidente e certa instabilidade até 1955, quando Juscelino Kubitschek foi eleito presidente. JK deu continuidade à linha desenvolvimentista no governo, com seu Plano de Metas apoiado na intervenção estatal e no apoio a setores considerados estratégicos para o desenvolvimento. O projeto de um Brasil moderno teve seu marco simbólico na construção de Brasília, uma cidade planejada para ser a capital do país. A polarização direita-esquerda se acirra na virada dos anos 50 para os 60, período marcado por

conturbações como greves de operários, rebeliões militares, movimentações pró-golpe em setores da direita civil e militar[336].

No campo da cultura, o projeto de um Brasil moderno e a polarização entre direita e esquerda também estão presentes. Há toda uma geração de escritores, dramaturgos, artistas plásticos, músicos, cineastas, sociólogos, historiadores, antropólogos que se preocupam em entender o Brasil em suas raízes e contradições, e o fazem por diversas vertentes – podemos citar, entre outros, Guimarães Rosa, Jorge Amado, João Cabral de Melo Neto, Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freyre, Caio Prado Jr. Há uma vertente de engajamento político, para a qual a arte deve falar dos problemas da realidade e conscientizar para a ação política. A seca no Nordeste se torna motivo para poemas e os retirantes são retratados em quadros, a música popular incorpora os ritmos e as temáticas do sertão e das favelas, o romance expõe as contradições entre o Brasil arcaico e o moderno, o cinema aborda os problemas do subdesenvolvimento e dilui fronteiras entre ficção e documentário. Esta proposta de arte realista está, quase sempre, alinhada a ideologias de esquerda, que contestavam o modelo capitalista e o subdesenvolvimento. Além da questão política e da luta de classes, e por vezes se misturando com esta, também está em debate a questão dos costumes, as relações familiares, o papel da mulher. A denúncia da realidade não é um fim em si, mas um meio para alcançar uma conscientização das massas. Os artistas tomam para a arte o papel de esfera pública, aproximando-se do papel antes reservado ao jornalismo. Esta vertente realista se opõe às correntes artísticas idealistas, que veem a arte como um instrumento moralizante cuja finalidade é a reiteração de valores estéticos e morais estabelecidos. O teatro não está alheio a esta efervescência cultural.

Trata-se da chamada Guerra Fria Cultural. A oposição entre idealismo e realismo observada no teatro brasileiro também ocorreu em outros países no mesmo período. Semelhante divisão foi analisada pelo crítico teatral Martin Gottfried no teatro norte-americano produzido após a Segunda Guerra Mundial. O autor observa uma divisão em duas alas: a ala direita, representada principalmente pelas companhias de teatro comerciais da Broadway, e a ala esquerda, na qual se destacavam as companhias fixas (subsidiadas) e a maior parte do chamado circuito *off*-Broadway, onde se produzia o teatro não-comercial.

Gottfried usa os termos direita e esquerda fora do contexto político. O que ele chama de ala direita é uma vertente idealista, que se limita a apresentar um teatro que considera ser o

[336] GASPARI, Elio. A ditadura envergonhada. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

mais aceito pelo público. Para esta ala, o teatro é um entretenimento rentável e deve mostrar a sociedade como deveria ser.

Já a ala esquerda é "antagônica a qualquer norma, em qualquer frente, quer esteja propondo uma mudança na forma dramática, no ponto-de-vista, na cenografia, na atuação ou direção". Trata-se de uma vertente realista, na medida em que vê o teatro como um espaço de debate e divergência, e apresenta peças que discutem temas atuais e polêmicos da sociedade, criticando a guerra, o militarismo, os valores ligados à família e ao casamento, o racismo, a religião. "Para a ala esquerda, o teatro é um lugar sagrado, onde acontecem coisas grandes e maravilhosas. Busca o qual-é-a-questão?, o para-onde-estou-indo?, o qual-é-minha-identidade?"[337]. Além de usar o teatro como meio de expressar pontos de vista divergentes, a "ala esquerda" também procura inovações na linguagem teatral. Mas é, antes de tudo, um "teatro de mensagem", que procura debater questões de atualidade e atuar na esfera pública, como mostra esse exemplo destacado por Gottfried:

> Falando a respeito de seu sistema comunal de criação, Julian Beck e Judith Malina me disseram uma vez que não só não se preocupavam com se tornarem ultrapassados, como não estavam nem mesmo aborrecidos com a impossibilidade de confiar suas obras amorfas ao papel. Achavam-se desinteressados da possibilidade de alguns anos mais tarde um produtor fazer ressurgir a obra deles; de fato, mostravam-se positivamente contrários a ele. Tal produtor, disseram, deveria estar-se preocupando com obras do tempo dele, e não se devia incomodar com o que fora feito antes. (...) Os Becks diriam que o Vietname ou A Bomba (seus pontos altos) são mais importantes para eles, agora, do que amplas questões universais[338].

Gottfried ressalva que esta distinção esquerda-direita não é extremamente rígida, havendo em algumas áreas a interação entre as duas vertentes. Há também companhias que, mesmo começando com uma proposta mais de "esquerda", devido a diversas pressões (de patrocinadores, críticos, falta de público etc.), deslocam-se para um teatro mais conservador. Embora os EUA não tivessem, na época, um procedimento de censura prévia tal como o usado no Brasil, a chamada censura de mercado e formas indiretas de pressão governamental ou corporativa procuravam cercear o teatro de cunho realista.

Não se trata de um fenômeno somente americano, e a esquerda teatral dos EUA busca repertório e fonte de inspiração na ala esquerda do teatro europeu, representadas por diversas vertentes, como o teatro épico de Brecht, as peças influenciadas pelo existencialismo de

[337] GOTTFRIED, Martin. Teatro dividido: a cena americana no pós-guerra. Tradução de Eglê Malheiros. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1970, p. 84.
[338] Idem, p. 439.

Beckett e Ionesco, a dramaturgia de temas polêmicos de Jean Genet, Jean-Paul Sartre entre outras.

Os dramaturgos brasileiros da década de 1950 inserem-se no mesmo contexto. Para evitar confusões com os conceitos políticos, preferiremos falar em oposição idealismo-realismo, em vez de direita-esquerda. Mencionamos que os dramaturgos-jornalistas estudados têm, como um ponto em comum, um maior ou menor grau de realismo. A estética realista não existe descolada desse contexto histórico. Como toda estética, ela é um modelo histórico e político. A opção de Helena Silveira pelo realismo revela uma posição política contestadora. A própria autora afirmou, algumas vezes, que seu papel enquanto dramaturga era falar sobre os problemas da sociedade atual.

E, como observa Cristina Costa, este foi o assunto que incomodou a censura e, em parte, motivou a proibição da peça, além de um processo judicial contra a autora[339]. A postura dos censores deixa claro o que está em questão: o papel da arte é denunciar os problemas da sociedade ou educar, mostrando a sociedade como deveria ser e não como ela é (papel este destinado à imprensa)? Helena Silveira não incomodava apenas por mostrar que alguém tido como "demente" era resultado de uma relação familiar extremamente neurótica e opressora, mas por demonstrar isso, na ficção, partindo de um material publicado nos jornais, ou seja, mostrando que isto ocorre na realidade e é uma questão da sociedade atual.

É nítida a semelhança entre essa postura de Helena Silveira e a de Jorge Andrade, para quem o trabalho do dramaturgo podia ser equiparado ao do repórter. Nos dois autores, há o aproveitamento de material jornalístico como base para elaboração de um texto ficcional, numa aproximação com uma estética realista. Novamente, não se trata de "realismo" no sentido daquela escola literária do século XIX, mas num sentido lato[340]. São peças realistas porque procuram mostrar a sociedade como ela é, com seus problemas e contradições. A questão das relações familiares, o problema das liberdades individuais e do sexo, toda a transição de costumes na passagem de um Brasil agrário para um Brasil mais urbano, estão presentes nas duas peças. Além do realismo, também se observa uma proposta de crítica à sociedade, em contraposição à tendência frequente no jornalismo (em especial a reportagem policial) de apontar certos indivíduos como culpados – seja no caso do "crime do poço", da

[339] COSTA, Maria Cristina Castilho. A censura de O poço: mediação entre a realidade e o simbólico. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v. 34, n. 1, jan./jun.2011, p. 154.

[340] Além desta aproximação com o realismo, os dois autores também usam elementos do expressionismo teatral, de forma marcante. Há uma semelhança entre a construção de algumas cenas de *O poço* e de *Vereda da salvação*, que buscam retratar um ambiente sufocante, numa metáfora cenográfica para questões sociais que os autores pretendiam denunciar.

"barrela" ou do "Diabo no Catulé". Estes crimes, no teatro, são apresentados como consequência de problemas sociais, e não culpa exclusiva de indivíduos desajustados.

À parte as divergências estéticas com os demais autores estudados aqui, Plínio Marcos também se vincula a uma estética realista. Seu ponto em comum com Helena Silveira e Jorge Andrade é partir de um acontecimento jornalístico, especialmente representativo de um grande problema social, para a criação dramatúrgica. No caso de *Barrela*, não foi possível reconstituir o caminho da notícia para a peça como nas outras peças, porém, percebe-se que o autor compartilha da mesma visão com relação ao papel da arte. Plínio Marcos afirmava que, no teatro, queria ser apenas "o repórter de um tempo muito mau".

Por sua vez, Nelson Rodrigues vai em outra direção. Embora também parta de um acontecimento jornalístico para elaborar uma peça teatral, escolhe um acontecimento de repercussão e implicações menores, um típico *fait-divers* (no caso, o atropelado que pediu um beijo a quem o tentava socorrê-lo), e o usa como ponto de partida para elaborar um enredo fictício, com estrutura folhetinesca, e inspirado em outras obras, como a peça *Um inimigo do povo* de Ibsen. Não se trata de denunciar um problema social no mesmo sentido de Helena Silveira ou de Jorge Andrade, mas antes de comprovar uma tese sobre a ignorância e a injustiça da maioria: "o homem mais poderoso do mundo é o que está mais só", para Ibsen, e "toda unanimidade é burra", para Nelson Rodrigues. Embora devamos evitar classificações políticas reducionistas, é importante observar que argumentos deste tipo foram muito usados pelo autor para combater teses de esquerda. Nelson Rodrigues escreveu, várias vezes que não via o teatro como um veículo para denúncia de problemas sociais como pretendiam os socialistas[341]. Para ele, uma peça de teatro deveria ser moralizante – por incrível que pareça, em se tratando de Nelson Rodrigues. Este era o argumento do autor, e que justificava a exposição em cena de assuntos tabu:

> O moralista protestante que existe em mim está presente em todas as minhas peças, eu sou um moralista feroz. (...) Nunca fui escritor imoral. Injusta essa reputação que ganhei. O que apresento no palco é a pornografia dos outros, a imoralidade dos outros, a frustração dos outros. E muitos não aceitam isto porque se reconhecem nos meus personagens e não porque eu seja imoral[342].

Millôr Fernandes adota uma estética tão diferente que certas categorias mais clássicas da dramaturgia não podem ser aplicadas a uma peça como *Liberdade, liberdade*. Também

[341] RODRIGUES, Nelson. O reacionário: memórias e confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
[342] RODRIGUES, Nelson. Nelson Rodrigues por ele mesmo. Org. Sônia Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 109.

denota uma visão do teatro como meio de denúncia de problemas reais da sociedade, e aproxima a arte do jornalismo ao transformá-la em instância do debate público. Esta aproximação fica tão clara em *Liberdade, liberdade* que a própria estrutura do texto é muito semelhante às dos textos jornalísticos de Millôr (que se destacou no jornalismo por um estilo singular) e inclui trechos de matérias publicadas em revistas. Esse formato de colagem desafiou críticos teatrais da época, que questionavam se era uma peça de teatro ou um show, e também os censores, que não tinham como proibir um texto formado de citações de dezenas de autores de diversas tendências políticas, de Shakespeare à Bíblia e de Brecht a Abraham Lincoln.

Em outra direção, podemos lembrar que esses artistas não tiveram apenas uma concepção estética, ética e política sobre o teatro, mas também sobre o jornalismo, e isso se reflete em suas obras. Em Helena Silveira, percebe-se uma preocupação de resgatar o lado humano das personagens, as causas intangíveis (psicológicas, filosóficas) do "crime do poço". A autora escreveu *O poço*, entre outras razões, para fazer um contraponto ao jornalismo que noticiava o "crime da rua Santo Antônio" de forma sensacionalista. Helena Silveira percebeu que a necessidade de dados factuais e concretos no jornalismo trazia consigo uma limitação. Os jornalistas estavam mais interessados em desvendar detalhes "materiais" do caso – como saber se as vítimas foram envenenadas ou mortas a tiros – do que em averiguar causas psicológicas do crime. O autor do crime era visto apenas como um "demente", mas ninguém se preocupou em investigar se não havia algo errado com as relações familiares de todos.

Semelhante é a motivação de Jorge Andrade ao explorar o conflito humano e a questão agrária em *Vereda da salvação*. Esta peça também busca contraponto a certo tipo de jornalismo sensacionalista que caracterizava os sertanejos envolvidos no surto religioso do Catulé como "fanáticos" e o caso como uma "alucinação coletiva".

Por outro lado, um jornalismo mais sensacionalista e folhetinesco é defendido por Nelson Rodrigues, cuja visão sobre o jornalismo é inteiramente calcada no padrão do início do século XX, sem o compromisso com a linguagem objetiva.

Assim, de maneira análoga à discussão entre idealismo e realismo no teatro, vemos também uma discussão entre diferentes paradigmas de jornalismo. Há um padrão de jornalismo que foi dominante no início do século XX, e que tem como um de seus representantes Nelson Rodrigues. A este se contrapõe o padrão americano de linguagem objetiva no jornalismo, importado pelos jornais brasileiros ao longo do século XX.

Enquanto Nelson Rodrigues opta pelo estilo literário por defender o padrão antigo, Helena Silveira buscou na literatura um contraponto a esse jornalismo sensacionalista. Porém,

isto não significa uma adesão ao modelo da linguagem objetiva. Helena Silveira se preocupou com outras questões, das quais o jornalismo "objetivo" era incapaz de dar conta, e optou por uma abordagem mais literária no jornalismo, trabalhando frequentemente com a crônica (que permite gradações entre jornalismo e ficção), a entrevista e a coluna, gêneros que conferem certa liberdade ao autor.

Posteriormente, nos anos 60 e 70, já no contexto da ditadura militar, o jornalismo brasileiro passa a uma situação paradoxal. Por um lado, a imprensa adota um padrão de linguagem cada vez mais objetiva. Surgem os primeiros cursos de graduação em jornalismo no país, em instituições como a Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero e a Universidade de São Paulo, visando à formação de futuros profissionais. As empresas de comunicação também passam a investir no treinamento de seus profissionais para as técnicas do jornalismo, através de cursos e manuais para padronização do texto e da conduta profissional. A tendência é de que o jornalismo se constitua como um campo profissional separado da literatura e das artes.

Por outro lado, durante o regime militar – e em especial no período de 1968 a 1978 – os jornais passavam por uma situação real de repressão. A censura à imprensa foi exercida de várias formas. Os jornais eram obrigados a submeter suas matérias previamente ao crivo de um censor. Em alguns veículos, havia um censor presente na própria redação. Outros jornais precisavam enviar o material ao Departamento de Polícia Federal de sua cidade ou o de Brasília, o que dificultava a transmissão de notícias atuais, devido ao tempo demandado por esse trâmite. Publicações que desafiassem a censura estavam sujeitas à apreensão. Havia também formas mais sutis de repressão, como os telegramas enviados pela censura aos jornais, ordenando que certos assuntos não fossem noticiados, ou as pressões econômicas e políticas sobre empresas de comunicação, levando a demissões de jornalistas (como aconteceu com Plinio Marcos e Millôr Fernandes) e fechamento de veículos[343].

Neste contexto, o recurso à ficção surgia como uma saída ou um desvio. Houve diversos experimentos de jornalismo literário no Brasil da ditadura militar, inclusive com circularidades entre a chamada "grande mídia" e veículos alternativos. Não só os profissionais, mas recursos gráficos e textuais explorados por jornais alternativos, passaram a ser usados em veículos de grande circulação como o *Jornal da Tarde*.

Jorge Andrade e Plínio Marcos podem ser considerados expoentes desse jornalismo literário que floresceu no Brasil dos anos 60 e 70. Andrade fez parte da equipe da revista

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

Realidade na primeira fase da existência desse veículo, quando era uma revista dedicada essencialmente à grande reportagem. Em Plínio Marcos, a ligação entre essa estética do jornalismo e uma posição política de esquerda é mais evidente, e torna-se mais marcante à medida que o autor perde espaço nos grandes veículos e migra para a imprensa alternativa, passando a colaborar com veículos como *Versus* e *Movimento*, francamente de esquerda e de oposição ao regime militar.

Por estranho que pareça falar numa estética do jornalismo, é isto que observamos ao comparar os diversos dramaturgos-jornalistas, seja com relação a seus textos jornalísticos, seja com relação ao que suas obras teatrais deixam transparecer de suas visões sobre a profissão. Uma estética, qualquer que seja, procura normatizar formas de expressão: o que deve e não deve ser dito, como se deve dizê-lo (e como não se deve dizê-lo), e por trás disto se revela também uma posição ética e política – qual deve ser o papel desta forma de expressão e de quem a produz na sociedade. Quando se contrapõe um jornalismo de estilo folhetinesco a outro de estilo objetivo e ao jornalismo literário à maneira de *Realidade*, são comparadas diversas estéticas.

A cada uma destas estéticas, corresponde um código ético. Por exemplo, num jornalismo "folhetinesco", pode ser lícito que o repórter invente trechos do relato, sem compromisso com o que apurou – algo que jamais seria aceito num jornalismo "objetivo". Da mesma forma, o jornalismo literário pressupõe uma aproximação entre o repórter e suas fontes que não seria tolerada pelo modelo da "objetividade". Questiona-se, na verdade, o papel do jornalismo, como instância da esfera pública, meio de transmissão objetiva de informações ou forma de entretenimento.

Assim, podemos afirmar que a estética – existindo não só no teatro, mas também no jornalismo – está ligada ao contexto político e põe em discussão o papel que a sociedade reserva a cada manifestação artística. A reação da censura às aproximações entre o jornalismo e o teatro – como na censura de *O poço* – é um exemplo disto. Ao jornalismo, cabe o papel de instância por excelência da esfera pública numa sociedade burguesa. Porém, este papel, para os censores, não deve nunca ser atribuído às artes, que, por sua vez, deveriam ser educativas e moralizantes, fornecendo à audiência modelos de como a sociedade deveria ser, e não como ela é em seus defeitos.

Cada sociedade, a seu tempo, regulou as diversas formas de expressão, conferindo-lhes papéis definidos (o que pode ser dito, o que não pode ser dito, como deve ser dito, como não se deve dizer). As diferentes estéticas ao longo da História estão ligadas a esta

distribuição, que Jacques Rancière chama de "a partilha do sensível"[344]. O teatro é um bom exemplo destas mudanças – desde a tragédia grega, na qual a estética busca um efeito moralizante através da catarse, passando pelo drama burguês, cuja construção reforça os valores da sociedade burguesa, até formas mais recentes, inspiradas pelo ideário político socialista, em que o teatro é visto como uma forma de conscientização a respeito dos problemas da sociedade, tomando para si um ideal do jornalismo, e o objetivo do teatro já não é mais levar à catarse que reitera valores estabelecidos, e sim o questionamento e a mobilização política.

As discussões sobre o papel do jornalismo e também fazem parte dessa partilha do sensível, bem como as mudanças no grau de liberdade conferido à imprensa. Podemos citar como exemplo a definição que faz Michael Kunczik do jornalismo como atividade das "pessoas que reúnem, detectam, avaliam e difundem as notícias; ou que comentam os fatos do momento"[345] e a distinção, feita por Marques de Melo, entre o jornalismo (que objetiva informar) e a publicidade (que objetiva persuadir)[346].

Quando se vê um processo de censura como o de *O poço*, de Helena Silveira, percebe-se que os censores estão reproduzindo uma divisão estabelecida pela sociedade de seu tempo, que concede ao jornalismo o status de instância da esfera pública por excelência e à arte o papel educativo, moralizador e idealista de mostrar a sociedade como ela deveria ser. Os dramaturgos-jornalistas desafiaram essa divisão, unindo as duas formas de expressão e trazendo para o teatro o papel jornalístico de denúncia de problemas reais da sociedade.

[344] RANCIÈRE, Jacques. The politics of aesthetics: the distribution of the sensible. Trad. Gabriel Rockhill. Londres/Nova Iorque: Continuum, 2009.
[345] KUNCZIK, Michael. Conceitos de jornalismo: norte e sul. São Paulo: Edusp / Com-Arte, 1997, p. 16.
[346] MELO, José Marques de. A opinião no jornalismo brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 9.

REFERÊNCIAS

AMÂNCIO, Moacir; CASTRO, Tarso de; FASSONI, Orlando et al. Plínio sem cortes. **Folha de S.Paulo.** São Paulo, 17 de julho de 1977, caderno Folhetim, pp. 2-6.

ANDRADE, Jorge. **Labirinto.** Barueri, SP: Manole, 2009.

_____. **Marta, a árvore e o relógio.** São Paulo: Perspectiva, 2008

ANDRADE, Oswald de. 3 linhas e 4 verdades. **Folha da Manhã.** São Paulo, 19 de março de 1950, p. 9.

_____. Crime sem castigo. I. **Folha da Manhã.** São Paulo, 11 de dezembro de 1948, 2º caderno, p. 1 e 4.

_____. Crime sem castigo. II. **Folha da Manhã.** São Paulo, 12 de dezembro de 1948, 2º caderno, p. 1.

_____. Crime sem castigo. IV. **Folha da Manhã.** São Paulo, 15 de dezembro de 1948, 2º caderno, p. 1.

_____. Crime sem castigo. V. **Folha da Manhã.** São Paulo, 16 de dezembro de 1948, 2º caderno, p. 1.

_____. **O telefonema.** São Paulo: Globo, 2007.

APPLEBAUM, Anne. **Gulag.** Uma história dos campos de prisioneiros soviéticos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

ASSIS, Francisco de; LAURINDO, Roseméri e MELO, José Marques de (orgs.). **Gêneros jornalísticos: teoria e práxis.** Blumenau: Edifurb, 2012

ASSOCIAÇÃO DOS MAGISTRADOS BRASILEIROS. **Presidente da AMB participa do programa Linha Direta.** 06 de junho de 2007. Disponível em: <http://www.amb.com.br/?mat_id=8624&secao=mostranoticia> Acesso em 17 jun. 2013.

AZEVEDO, Elizabeth. **Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade.** Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 2001.

BALME, Christopher B. **The Cambridge introduction to Theatre Studies.** Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BENTLEY, Eric. **A experiência viva do Teatro.** Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BRAGA, Edgar. A peça de estréia de Helena Silveira. **Folha da Manhã.** São Paulo, 22 de março de 1950, 1º caderno, p. 8.

BROCANELLI, Noelma da Silva. **A morte nas crônicas memorialísticas de Helena Silveira.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2008.

BUCCI, Eugenio. **A imprensa e o dever da liberdade**: a independência editorial e suas fronteiras com a indústria do entretenimento, as fontes, os governos, os corporativismos, o poder econômico e as ONGs. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. **Sobre ética e imprensa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUENO, Rodrigoh. Liberdade, liberdade: um marco na dramaturgia brasileira. **Jornal de Teatro.** Rio de Janeiro. 8 de abril de 2009. Disponível em: <http://www.jornaldeteatro.com.br/materias/reportagem/13-liberdade-dramturgia.> Acesso em 27 jun. 2013.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. PRADO, Décio de Almeida et al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CARVALHAES. A estreia do TBC. **Folha de S. Paulo.** São Paulo, 10 de julho de 1964, caderno Ilustrada, p.2.

CASADEI, Eliza Bachega. **Getúlio Vargas e o teatro**: comunicação, poder e censura na construção simbólica do imaginário varguista (1930-1954). São Paulo: Scortecci, 2011.

CASTALDI, Carlo. A aparição do demônio no Catulé. **Tempo Social,** revista de sociologia da USP, v. 20, n.1, 2008, p. 305-357. Artigo originalmente publicado em PEREIRA, Maria Izaura et al. São Paulo, Inep/Anhembi, 1957.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CENAS DANTESCAS no interior de Minas. **Folha da Noite.** São Paulo, 13 de abril de 1955, 1º caderno, p. 1.

CHAPARRO, Manuel Carlos. **Linguagem dos conflitos.** Coimbra: Minerva, 2001.

_____. **Pragmática do jornalismo:** buscas práticas para uma teoria da ação jornalística. São Paulo: Summus, 2007.

CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

CORDOVANI, Glória Maria. **Millôr Fernandes, uma voz de resistência.** (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH-USP, 1997.

COSTA, Jeannette Ferreira da. **Oduvaldo Vianna: um inovador no teatro, no rádio e no cinema brasileiros**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-um-inovador-no-teatro-no-radio-e-no-cinema-brasileiros/.> Acesso em 28 mar. 2012.

COSTA, Maria Cristina Castilho. A censura de O poço: mediação entre a realidade e o simbólico. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v. 34, n. 1, jan./jun.2011.

_____. **A imagem da mulher:** um exemplo de arte brasileira. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

_____. **A milésima segunda noite.** São Paulo: Annablume e Fapesp, 2000.

_____. **A presença portuguesa no Arquivo Miroel Silveira:** um estudo sobre censura, teatro e indústria cultural em Portugal e Brasil, na primeira metade do século XX. (Relatório Final de Pesquisa em nível de Pós-Doutorado). Coimbra: Instituto de Estudos Jornalísticos, Universidade de Coimbra; São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **Ficção, comunicação e mídias.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002.

_____ (org.) **Teatro, comunicação e censura.** Anais do Seminário Internacional A Censura em Cena. São Paulo: Terceira Margem: Fapesp, 2008.

COUTINHO, Lis de Freitas. **Comunicação, censura e teatro: memórias e imaginários de uma encenação – AI-5, O Rei da Vela e o Oficina**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2011.

CRIME DE um demente. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 25 de novembro de 1948, 1º caderno, p. 11.

DAUROIZ, Alline. Antes e Depois de Beto. **O Estado de S. Paulo.** 15 de novembro de 2008. Disponível em <http://www.teledramaturgia.com.br/beto_entrevista.htm> Acesso em 01 mar. de 2012.

DECLARAÇÃO dos direitos do homem e do cidadão de 1789.

ECO, Umberto. **Lector in fabula.** Tradução do italiano por Attilio Cancian, Editora Perspectiva, São Paulo, 1986.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ Cultural Artes Visuais. Millôr Fernandes (1923-2012). Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3599&cd_item=1&cd_idioma=28555>. Acesso em 11 jan. 2013.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ Cultural Teatro. **Verbete "Primeira Feira Paulista de Opinião".** Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=4153.> Acesso em 29 abr. 2013.

FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. **Liberdade, liberdade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., s/d. Parte integrante do prontuário de censura DDP 5767 do Arquivo Miroel Silveira, 1965.

FERNANDES, Terezinha Fátima Tagé Dias. **Jorge Andrade, repórter Asmodeu** (leitura do discurso jornalístico do Autor na Revista "Realidade"). Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP. 1988.

FESTER, Antonio Carlos Ribeiro. **Em moral corrente do país** (estudo sobre o teatro de Abílio Pereira de Almeida). Dissertação de Mestrado. São Paulo FFLCH-USP, 1985.

FOLHA DE S. PAULO. **Manual da Redação**. 14ª ed. São Paulo: Publifolha, 2010.

FORAM MORTAS a tiros as vítimas da tragédia da rua Santo Antônio, 104. **Folha da Manhã**. São Paulo, 25 de novembro de 1948, 1º caderno, p. 1-2.

FREITAS, Carlos de. A tragédia de Malacacheta. Alguns adeptos ouviram os fanáticos combinar os detalhes de sua morte. **Folha da Noite.** São Paulo, 18 de abril de 1955, 1º caderno, p. 1 e 8.

_____. Judas humanos e animais queimados em Malacacheta. **Folha da Noite.** São Paulo, 15 de abril de 1955, 1º caderno, p. 1 e 3.

GARCIA, Maria Cecília. **Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais:** Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

GARGUREVICH, Juan. **Géneros periodísticos.** Quito: Editorial Belén, 1982.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Censura ao teatro: articulações com o jornalismo.** Trabalho apresentado no VIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. São Luís: SBPJor, 2010.

_____. **Poder no jornalismo:** Discorrer, Disciplinar, Controlar. São Paulo: Hacker Editores. Edusp, 2003.

GOTTFRIED, Martin. **Teatro dividido:** a cena americana no pós-guerra. Tradução de Eglê Malheiros. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1970

GUIDARINI, Mário. **Nelson Rodrigues: flor de obsessão.** Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da Esfera Pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Tradução de Flávio. R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HELENA SILVEIRA e a queixa-crime. **Folha da Manhã.** São Paulo, 2 de abril de 1950, 1º caderno, p. 15.

JACOB, Maria Marta; RODRIGUES, Bruno Salerno; YACUBIAN, Flávia Cristina. **Na cena paulista, o teatro amador:** circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945). Coord. Roseli Fígaro. São Paulo: Ícone, 2008.

JORNALISTAS EDITORA. **Millôr Fernandes.** Disponível em: <http://www.portaldosjornalistas.com.br/perfil.aspx?id=9957> Acesso em 27 jun. 2013.

KUNCZIK, Michael. **Conceitos de jornalismo: norte e sul**. São Paulo: Edusp / Com-Arte, 1997.

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

LIBERDADE: ÊXITO no TMDC. **Folha de S.Paulo.** São Paulo, 13 de novembro de 1965, 2º caderno, p. 4.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas:** o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 4ª ed. Barueri, SP: Manole, 2009.

LINS, Ronaldo Lima. **O teatro de Nelson Rodrigues:** uma realidade em agonia. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1979, 2ª ed.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Tereza. **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: Senac, 2000.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações.** São Paulo, Perspectiva, 1992.

_____. (org.). **Teatro completo de Nelson Rodrigues.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

MARCOS, Plínio. **Barrela.** São Paulo: Ed. Parma, 1976.

_____. Nem no palco, nem em livro. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 28 de junho de 1977, caderno Folhetim, p. 31.

_____. O atleta longe da sarjeta. **Revista Veja.** São Paulo, 22 de outubro de 1975, p. 92.

_____. **Querô: uma reportagem maldita.** São Paulo: Global, 1976.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MEDEIROS, Gutemberg Araújo de. **Nelson Rodrigues ou a outra coisa que a vida é** (Leitura do discurso jornalístico de Nelson Rodrigues nos jornais cariocas Correio da Manhã e O Globo, nos anos 60 e 70). Dissertação de Mestrado. São Paulo, ECA-USP, 1999.

MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente:** narrativa e cotidiano. São Paulo: Summus Editorial, 2003.

MEDITSCH, Eduardo. **O conhecimento do jornalismo.** Florianópolis: UFSC, 1992.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro.** Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. **Gêneros jornalísticos na Folha de S. Paulo.** São Paulo: IPCJE/ECA/USP, 1987.

MEMÓRIA DO Festa. Disponível em: <http://www.festivalsantista.com.br/ofestival.html.> Acesso em 17 jun. 2013.

MEMORIAL DA Fama. **Helena Silveira.** Disponível em: <http://memorialdafama.com/biografiasEI/HelenaSilveira.html> Acesso em 27 jun. 2013.

MENDES, Oswaldo. **Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos.** São Paulo: Leya, 2009.

MERCADO NETO, Antônio. **Crítica teatral de Alberto D'Aversa no Diário de São Paulo.** 1979. 2 v. (Dissertação de Mestrado). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo. Apud Enciclopédia Itaú Cultural. Teatro. Alberto d'Aversa. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfmfuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=688> Acesso em 01 mar. de 2012.

MEYER, Marlyse. **Folhetim, uma história.** São Paulo Companhia das Letras, 1996.

MORAES, Dênis de. **Vianinha: cúmplice da paixão.** Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

NASCIMENTO, Milton Meira do. **Opinião pública e revolução**: aspectos do discurso político na França revolucionária. São Paulo: Nova Stella: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 61.

NAZARIO, Aparecido José Carlos. **Descontinuidade e literatura: historicidade de São Paulo na ótica de Abílio Pereira de Almeida**. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2002.

NOTÍCIAS DE São Paulo. Requerida a proibição da peça "O fundo do poço". **Correio da Manhã.** Rio de Janeiro, 4 de abril de 1950, p. 17.

NOVAES, Adauto. **Anos 70: ainda sob a tempestade.** Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac Rio, 2005.

O FALECIMENTO, ontem, desse antigo jornalista. **Correio da Manhã.** Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1943.

O GLOBO. **Perde o Globo um de seus fundadores.** Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1943, 1º caderno, p. 2.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem.** São Paulo: Ática, 1989. (Série Fundamentos, nº 46).

PASTRO, Sandra Maria. **Os folhetins de Nelson Rodrigues:** um universo de obsessões em fatias parcimoniosas. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2008.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERDE O Globo um de seus fundadores. **O Globo.** Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1943, 1º caderno, p. 2

PETLEY, Julian. **Censoring the word.** London/ New York/Calcutta: Seagull Books, 2007.

JORGE FILHO, José Ismar Petrola. **A presença portuguesa no Arquivo Miroel Silveira.** (Relatório Final de Pesquisa em nível de Iniciação Científica). São Paulo: ECA-USP, 2009.

_____. **Teatro português nos palcos brasileiros:** travessias na arte e na imprensa. (Trabalho de Conclusão de Curso). São Paulo: ECA-USP, 2010.

JORGE FILHO, José Ismar Petrola. **Trajetórias entre jornalismo, dramaturgia e censura nos prontuários de censura do Arquivo Miroel Silveira: o caso de Plínio Marcos.** In: XXXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Fortaleza. Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Fortaleza: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

PICCHIA, Menotti del. "O Fundo do Poço". **Folha da Manhã.** São Paulo, 26 mar 1950, 1º caderno, p. 14.

PLÍNIO MARCOS – site oficial. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados> Acesso em 01 mai. 2013.

PREFEITURA DE São Paulo. **Biografia da patronesse Helena Silveira.** Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bibliotecas/bibliotecas_bairro/bibliotecas_a_l/helenasilveira/index.php?p=5254> Acesso em 26 jun. 2013.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso.** (Org. Boris Schnaiderman). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Uma estreia. **Folha da Manhã.** São Paulo, 19 de março de 1950, p. 16.

QUEIROZ, Renato da Silva. O demônio e o messias: notas sobre o surto sociorreligioso do Catulé. **Rev. USP**, São Paulo, n. 82, ago. 2009 . Disponível em

<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892009000300010&lng=pt&nrm=isso> Acesso em 24 jun. 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **The politics of aesthetics: the distribution of the sensible.** (Tradução de Gabriel Rockhill). Londres/Nova Iorque: Continuum, 2009.

REBELLO, Luiz Francisco. **História do teatro de revista em Portugal.** Lisboa: D. Quixote, 1985.

REQUERIDA A proibição da peça "O fundo do poço". Notícias de São Paulo. **Correio da Manhã.** Rio de Janeiro, 4 de abril de 1950, p. 17.

RODRIGUES, Nelson. **A menina sem estrela – memórias.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **À sombra das chuteiras imortais:** crônicas de futebol. Seleção e notas de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **A vida como ela é: O homem fiel e outros contos**. (Seleção de Ruy Castro). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Nelson Rodrigues por ele mesmo.** Org. Sônia Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **O reacionário: memórias e confissões.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROMANCINI, Richard; LAGO, Cláudia. **História do jornalismo no Brasil.** Florianópolis: Insular, 2007.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro.** Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SANGRENTA MANIFESTAÇÃO de fanatismo religioso no interior de Minas. **Folha da Manhã.** São Paulo, 13 de abril de 1955, 1º caderno, p. 1.

SANTOS, Jacqueline Pithan dos. **Miroel Silveira: um homem de teatro no espírito do seu tempo.** (Dissertação de Mestrado) São Paulo: ECA-USP, 2010.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem.** São Paulo: Cortez & Moraes Ltda., 1978.

SERAFINI, Breno Camargo. **Millôres dias virão?** (Tese de Doutoramento). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

SÉRGIO, Renato. **Bráulio Pedroso. Audácia inovadora.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

SILVEIRA, Helena. **Paisagem e memória**: memórias. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

_____. O delírio de Júlio. **Folha da Tarde.** São Paulo, 22 de abril de 1950, p. 5.

_____. O poço. **Folha da Tarde.** São Paulo, 4 de fevereiro de 1948, p. 9.

SILVEIRA, Miroel. **A contribuição italiana ao teatro brasileiro, 1895-1964**. São Paulo: Quíron: MEC, 1985.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S. A., 1966.

SOUSA JÚNIOR, Walter de. **Mixórdia no picadeiro:** circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2008.

_____. **O jornal das oito:** noticiário e melodrama no Jornal Nacional. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, 2003.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no regime militar e militarização das artes.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

UM PROFESSOR mata a própria mãe e duas irmãs e enterra-as no quintal. **Folha da Manhã.** São Paulo, 24 de novembro de 1948, 1º caderno, p. 1-2.

VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos, a flor e o mal**. Tese de Doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 1993.

VIVALDI, Gonzalo Martín. **Géneros periodísticos: reportaje, crónica, artículo** (análisis diferencial). Paraninfo: Madrid, 1973.

ANEXO – LISTA DE PEÇAS DE JORNALISTAS NO ARQUIVO MIROEL SILVEIRA (POR ORDEM ALFABÉTICA DE AUTOR)

Número DDP	Título	Autor	Ano[347]
2336	Pif-Paf	Abilio Pereira de Almeida	1946; 1949; 1953
2688	A mulher do próximo	Abilio Pereira de Almeida	1948
3070	Paiol velho	Abilio Pereira de Almeida	1950, 1961
3924	Santa Marta Fabril S/A	Abilio Pereira de Almeida	1955, 1959
4270	Moral em concordata	Abilio Pereira de Almeida	1956, 1958
4380	O comício	Abilio Pereira de Almeida	1957
4451	Rua São Luiz 27 - 8	Abilio Pereira de Almeida	1957
4585	Dona Violante Miranda	Abilio Pereira de Almeida	1958; 1959
4650	Alô!... 36-45-99	Abilio Pereira de Almeida	1958
4843	Código Penal, artigo 240	Abilio Pereira de Almeida	1960
4940	...Em moeda corrente do país	Abilio Pereira de Almeida	1960
5094	O bezerro de ouro	Abilio Pereira de Almeida	1961
5618	Círculo de champagne	Abilio Pereira de Almeida	1964
5823	Licor de maracujá	Abilio Pereira de Almeida	1966
5993	Santa Marta Fabril S/A	Abilio Pereira de Almeida	1967
5917	Proibido para cretinos	Alberto D'Aversa	s/d
140	O relatório Kinsey	Alberto D'Aversa	1966
5930	O fardão	Bráulio Pedroso	1966
6016	Isso devia ser proibido	Bráulio Pedroso	1967
1170	Aluga-se um cavanhaque	Eratóstenes Frazão	1930
5911	Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come	Ferreira Gullar	1966
2946	O fundo do poço	Helena Silveira	1950
101	O sindicato dos mendigos	Joracy Camargo	1942
114	O neto de Deus	Joracy Camargo	1933; 1942
237	Anastácio	Joracy Camargo	1936; 1938; 1943; 1944; 1945; 1946; 1948; 1957
238	Deus lhe pague	Joracy Camargo	1943; 1945; 1948; 1949; 1950; 1951; 1952; 1957; 1959; 1961; 1962; 1966
253	O burro	Joracy Camargo	1943; 1945

[347] Nos casos em que uma mesma peça foi apresentada várias vezes, estão listados os diversos anos em que uma mesma peça foi apresentada à censura e arquivada pelos censores no mesmo processo.

254	Maria cachucha	Joracy Camargo	1943; 1945; 1946; 1947; 1948; 1949; 1952; 1953; 1954
255	O bobo do rei	Joracy Camargo	1943; 1946; 1954
424	Nós as mulheres	Joracy Camargo	1944
561	Mania de grandeza	Joracy Camargo	1928
688	Me leva meu bem	Joracy Camargo	1928
1079	Domador de noivas	Joracy Camargo	1931
1082	O sol e a lua	Joracy Camargo	1931
1086	Alleluia	Joracy Camargo	1936
1111	Velha guarda	Joracy Camargo	1931
1162	Chofer	Joracy Camargo	1930
1392	O sábio	Joracy Camargo	1945; 1953
1412	A pupila dos meus olhos	Joracy Camargo	1945; 1957
1493	Uma semana de prazer	Joracy Camargo	1933
1561	Meu soldadinho!	Joracy Camargo	1931
1594	Paternidade	Joracy Camargo	1933
1601	Bonecos de trapo	Joracy Camargo	1933
1939	Bazar de brinquedos	Joracy Camargo	1936
2203	A ilusão de um beijo	Joracy Camargo	1933
2328	A escolinha	Joracy Camargo	1946
3126	Bagaço	Joracy Camargo	1951
3378	As botas do Bonifácio	Joracy Camargo	1952
4010	A Santa Madre	Joracy Camargo	1955
4040	Anjo da Meia Noite	Joracy Camargo	1955
5158	Chuva e cachaça	Joracy Camargo	1962
6106	Deus lhe pague	Joracy Camargo	1943; 1945
3961	A moratória	Jorge Andrade	1955; 1965
4657	Pedreira das Almas	Jorge Andrade	1958; 1963; 1964; 1966
5091	A Escada	Jorge Andrade	1961
5355	Os ossos do barão	Jorge Andrade	1963
5569	Vereda da Salvação	Jorge Andrade	1964
3533	Uma mulher em três atos	Millôr Fernandes	1953
4129	Do tamanho de um defunto	Millôr Fernandes	1964
4130	Bonito como um deus	Millôr Fernandes	1955
4945	Um elefante no caos	Millôr Fernandes	1960
5767	Liberdade, liberdade	Millôr Fernandes	1965
5892	Mulher, esse super homem	Millôr Fernandes	1966
6065	O homem do princípio ao fim	Millôr Fernandes	1967
1361	Dor de cotovelo	Miroel Silveira	1945
4410	Casal vinte	Miroel Silveira	1957
2759	Anjo negro	Nelson Rodrigues	1949

3136	A mulher sem pecado	Nelson Rodrigues	1951
3196	Vestido de Noiva	Nelson Rodrigues	1958
3212	A Valsa nº 6	Nelson Rodrigues	1951
3326	A mulher sem pecado	Nelson Rodrigues	1952; 1959
3930	Senhora dos afogados	Nelson Rodrigues	1953; 1957
4469	Perdoa-me por me traíres	Nelson Rodrigues	1957
4567	Vinde ensaboar vossos pecados	Nelson Rodrigues	1958
4584	A falecida	Nelson Rodrigues	1958; 1960; 1965; 1966
4906	Boca de ouro	Nelson Rodrigues	1960
5752	Toda nudez será castigada	Nelson Rodrigues	1965
6004	Vestido de Noiva	Nelson Rodrigues	1967
6110	Viúva, porém honesta	Nelson Rodrigues	1968
54	Feitiço	Oduvaldo Vianna (pai)	1942; 1943; 1944; 1945; 1946; 1947; 1948; 1950; 1952; 1953; 1954; 1957; 1958; 1959
200	Caído do céu	Oduvaldo Vianna (pai)	1943
460	Manhãs de sol	Oduvaldo Vianna (pai)	1944; 1946; 1948; 1955
682	Quem achou	Oduvaldo Vianna (pai)	1932
751	O castagnaro da festa	Oduvaldo Vianna (pai)	1928
930	Folha caída	Oduvaldo Vianna (pai)	1928
969	Terra natal	Oduvaldo Vianna (pai)	1928; 1950; 1956; 1957
1094	Vendedor de ilusões	Oduvaldo Vianna (pai)	1931; 1953; 1957
1117	Sorriso de mulher	Oduvaldo Vianna (pai)	1931
1158	Um tostãozinho de felicidade	Oduvaldo Vianna (pai)	1931
1171	Casa do Tio Pedro	Oduvaldo Vianna (pai)	1931
1172	A vida é um sonho	Oduvaldo Vianna (pai)	1931
1463	Mas... Que mulher	Oduvaldo Vianna (pai)	1933
1566	Amor	Oduvaldo Vianna (pai)	1933; 1954
1762	Canção da felicidade	Oduvaldo Vianna (pai)	1934
1762	Amor	Oduvaldo Vianna (pai)	1934
1793	Mascote	Oduvaldo Vianna (pai)	1935
1794	Il Sortilegio	Oduvaldo Vianna (pai)	1935
2177	Diz isso cantando	Oduvaldo Vianna (pai)	1932
2308	O homem que nasceu duas vezes	Oduvaldo Vianna (pai)	1946
4705	Chapetuba Futebol Clube	Oduvaldo Vianna Filho	1959
4723	Bilbao, via Copacabana	Oduvaldo Vianna Filho	1959
5678	Opinião	Oduvaldo Vianna Filho	1965
5855	Telecoteco Opus nº 1	Oduvaldo Vianna Filho	1966
5911	Se correr o bicho pega, se ficar o bicho	Oduvaldo Vianna Filho	1966

	come		
6078	O rei da vela	Oswald de Andrade	1967
5257	As aventuras do coelho Gabriel	Plínio Marcos	1962
5381	Os fantoches	Plínio Marcos	1963
5382	Enquanto os navios atracam	Plínio Marcos	1963
5572	Nossa gente, nossa música	Plínio Marcos	1964
5749	Reportagem de um tempo mau	Plínio Marcos	1965
5862	Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar	Plínio Marcos	1966
5965	Dois perdidos dentro de uma noite suja	Plínio Marcos	1966
6044	Dia virá: o Cristo evangélico	Plínio Marcos	1967
6070	Navalha na carne	Plínio Marcos	1967