

Trajetórias entre Jornalismo, Dramaturgia e Censura nos Prontuários de Censura do Arquivo Miroel Silveira: o caso de Plínio Marcos¹

José Ismar Petrola JORGE FILHO²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

O presente artigo estuda as aproximações entre a dramaturgia e o jornalismo na obra de autores que exerceram as duas profissões, como Plínio Marcos e Helena Silveira, tomando como base os prontuários de censura prévia ao teatro do Arquivo Miroel Silveira, originários da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP). Os dois dramaturgos escreveram peças teatrais baseadas em acontecimentos reais, o que causou atritos com a censura teatral. Plínio Marcos, por sua vez, também foi muito censurado, tanto no jornalismo, quanto no teatro por sua postura de denúncia de problemas sociais. Analisaremos as peças *O poço*, de Helena Silveira, e *Barrela*, de Plínio Marcos, ambas escritas por jornalistas, baseadas em fatos reais e que tiveram problemas com a censura.

PALAVRAS-CHAVE: censura; teatro; jornalismo; Plínio Marcos; comunicação.

TEXTO DO TRABALHO

Introdução

O Arquivo Miroel Silveira (AMS) reúne 6.137 documentos de censura prévia a peças teatrais, originários da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, de um período que vai aproximadamente de 1930 a 1970. Sua duração vai até o final dos anos 60, porque em 1968, com o AI-5, a censura de peças teatrais deixou de ser estadual e passou a ser federal, sendo exercida por outro órgão. Os prontuários de censura, guardados pela DDP paulista, ficaram arquivados até 1988, quando foi extinta a censura prévia. Nesse ano, o então professor da USP Miroel Silveira, que já tinha usado o material como base para pesquisas, tomou a iniciativa de trazer os documentos para a universidade, a fim de que lá fossem estudados. Com a morte do professor, em 1988, o acervo ficou sob custódia da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP). Em 2002 teve início o primeiro Projeto Temático com financiamento da Fapesp voltado ao estudo dessa

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

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP, email: jose.ismar.filho@usp.br. Integrante do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura da USP (NPCC-USP).

documentação (COSTA, 2006). Desde então o Arquivo Miroel Silveira serviu como base para muitas pesquisas, que deram origem ao atual Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura da USP, com cerca de vinte pesquisadores que se dedicam não só ao estudo do acervo, mas de diversas questões ligadas à censura e à liberdade de expressão.

Se, como arquivo, o AMS é resultado de um esforço das autoridades no sentido de vigiar a produção artística e restringir a liberdade de expressão, constitui ao mesmo tempo um acervo da história do teatro brasileiro, visto que os processos de censura guardam informações valiosas como textos teatrais na íntegra, nomes de autores, artistas, companhias e empresários, datas de estreia de espetáculos, entre outros que permitem reconstituir o desenvolvimento das artes cênicas em São Paulo para além dos artistas consagrados pelos críticos e historiadores.

As diversas pesquisas biográficas realizadas sobre os dramaturgos brasileiros e estrangeiros presentes no AMS revelam que, no período de 1930 a 1970, houve grande interdisciplinaridade desses artistas, muitos se dedicaram não só ao teatro, mas também ao cinema, ao rádio, à televisão e à imprensa.

Numa amostra de 127 dramaturgos portugueses ou luso-brasileiros, em sua maioria da década de 1930 e 1940, foram identificados 33 jornalistas, incluindo casos como o do português Júlio Dantas que, de Portugal, mandava artigos como correspondente para um jornal carioca (JORGE FILHO, 2011). Dentre os brasileiros, é possível elencar uma lista que inclui, entre outros, Abílio Pereira de Almeida, Alberto d'Aversa, Bráulio Pedroso, Ferreira Gullar, Helena Silveira, Joracy Camargo, Jorge Andrade, Millôr Fernandes, Nelson Rodrigues, Oduvaldo Vianna, Oduvaldo Vianna Filho, Oswald de Andrade e Plínio Marcos.

A quantidade de artistas que transitaram entre as duas profissões, bem como a presença de elementos jornalísticos nas obras teatrais de muitos deles (como no caso de Nelson Rodrigues, que frequentemente se baseava em temas do jornalismo policial), levam-nos a intuir que haveria uma influência entre as duas atividades.

Um exemplo claro das mestiçagens entre jornalismo e dramaturgia é observado por Cristina Costa no prontuário de censura DDP 2946, referente à peça *O poço* ou *No fundo do poço*, de Helena Silveira, de 1950 (COSTA, 2011). A autora foi uma jornalista de longa carreira, tendo trabalhado por quatro décadas – de 1946 a 1984 – em jornais do Grupo Folha, publicando crônicas e artigos quase diariamente, somando mais de 3.900 textos catalogados no Banco de Dados da Folha de S.Paulo. Silveira se tornou conhecida por ser uma das primeiras jornalistas a fazer comentário diário das telenovelas, introduzindo o

leitor a esta forma de narrativa. Sua passagem pela dramaturgia, porém, foi uma breve experimentação no início dos anos 50, resumindo-se à polêmica *O poço* e a um texto que nunca chegou a ser encenado, *A Torre* (SILVEIRA, 1983, p. 85).

A peça se baseia num acontecimento real, muito noticiado pelos jornais da época, o “crime do poço” ou “crime da rua Santo Antônio”: em 5 de novembro de 1948, Paulo de Camargo, um jovem professor de Química, matou a mãe e as irmãs e escondeu os corpos no poço do quintal de sua casa. O crime rendeu assunto para uma série de cinco artigos publicados por Oswald de Andrade na *Folha da Manhã*, nos quais aponta que a motivação do crime estaria no clima de extrema repressão moral em que Paulo de Camargo vivia: a família não aceitava seu namoro com uma enfermeira; ele sonhava com a carreira acadêmica, mas era obrigado a trabalhar para sustentar a mãe doente e a irmã louca; sua mãe, muito religiosa e conservadora, impunha padrões rígidos de moral para os filhos (ANDRADE, 1948).

Helena Silveira, partindo de uma interpretação semelhante à de Oswald de Andrade, criou uma peça teatral recontando essa história, mas acentuando o caráter neurótico das relações entre o jovem sonhador, a mãe (uma velha repressora, moralista e preconceituosa) e as duas irmãs (uma mais conservadora e outra, tida como louca, com desejos reprimidos de liberdade). Nos diálogos, fica claro que a morte era a única saída para aquela situação de repressão, e o “crime do poço” teria sido uma eutanásia (SILVEIRA, 1950).

Prevista para ser a estreia do grupo do Teatro Cultura Artística, a peça de Helena Silveira foi proibida pela censura. A justificativa dos censores foi o fato de a obra se referir a um acontecimento real e de grande repercussão. Tanto que a censura paulista encaminhou um ofício pedindo providências para evitar que os censores do Rio liberassem a peça por não conhecerem o fato real que inspirou a peça. Os censores confundiram a referência ao crime com sua apologia. No pedido de reconsideração, o diretor do Cultura Artística, Graça Mello acrescentou uma nota reforçando o caráter fictício da peça. Após alterações, que incluíram mudança no título e cortes em quinze páginas, a peça foi liberada (COSTA, 2011). Mas sua estreia foi polêmica, alvo de muitos protestos, e Helena Silveira chegou a ser processada por parentes de Paulo de Camargo. Em sua autobiografia, a dramaturga conta ter sido questionada no julgamento desse processo por usar um fato real como base para uma obra de ficção:

“Lembro-me bem de que esse magistrado, que me parecia bastante inteligente, indagou:

- A senhora não nega que sua peça tenha-se apoiado no registro que os jornais fizeram de um crime recente?

Respondi que não negava. 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. E as sessões prosseguiram.” (SILVEIRA, 1983, p.82-3)

Esta resposta de Helena Silveira explica qual sua posição: considerava que era papel da arte denunciar os problemas da sociedade atual e analisá-los em suas causas e consequências. Ou seja, um papel semelhante ao do jornalismo. E com as vantagens que a ficção permite. Silveira conta, na autobiografia, que optou por uma peça teatral justamente porque a ficção permitia trabalhar o aspecto psicológico do crime do poço de uma forma que a reportagem policial não conseguia, entretida que estava em desvendar apenas detalhes macabros e tangíveis do crime.

Outros jornalistas-dramaturgos também se destacaram por esta atitude realista na produção artística, bem como pela preocupação em ir além do factual no jornalismo. No presente artigo, daremos destaque a um dramaturgo-jornalista bastante cerceado pela censura. Estudaremos, aqui, as mestiçagens entre jornalismo e teatro na peça *Barrela*, de 1959, e em crônicas esportivas e políticas que Plínio Marcos publicou nos anos 70. Também veremos como foi a relação do autor com a censura nas atividades teatral e jornalística. Nosso método de pesquisa parte do levantamento biográfico e da análise de conteúdo das obras do autor.

Plínio Marcos e o Caso da Barrela

A primeira experiência de Plínio Marcos com a dramaturgia se deu durante o período em que foi palhaço de circo em Santos. Sua primeira peça teatral foi *Barrela* (1959), inspirada num caso que tinha indignado o autor: um garoto de classe média, preso por algum crime menor, passou a noite na cadeia e foi estuprado por vários homens na cadeia.

Barrela é uma peça de ato único, cuja ação se passa em um só local (a cela da cadeia) e num curto período de tempo (uma noite). As indicações de cenário e caracterização das personagens são enxutas, sugerindo uma encenação na qual o foco está antes de tudo nas falas das personagens, através das quais se vê uma tensão crescente – uma

tensão sexual e violenta. A ação já começa com uma briga onde qualquer fato vira motivo para agressões: primeiro, por causa de alguém que gritou durante o sono e acordou os companheiros de cadeia; depois, por causa das insinuações de que um dos presos seria gay; depois, por causa da droga. O clima de tensão é crescente, todas as brigas ameaçando terminar em um episódio de estupro coletivo, que o “chefe” dos presos impede. Até o momento em que chega o Garoto, um rapaz rico e bem vestido, que caiu na cadeia por causa uma briga. O menino é achacado pelos presos e sofre o estupro coletivo, com a participação de todos. A ação da peça termina com o fim da noite, quando o garoto rico é solto, em estado de choque (MARCOS, 1976).

Escrita em 1959, a peça teve diversas tentativas de encenação proibidas e foi lançada em livro, em 1976, cuja apreensão foi pedida pelo governo militar (AMÂNCIO *et al*, 1977). Na introdução, Plínio Marcos conta como veio a inspiração para escrever seu primeiro texto de teatro:

"(...) houve um caso em Santos de um garoto que, por pouca coisa, baderna de botequim ou coisa parecida, foi recolhido ao xadrez, junto com a malandragem da pesada e penou o bastante pra ficar picado de raiva e saindo de lá, se armar e ir matando todos os que o barbarizaram no xadrez. Juro por essa luz que me ilumina que até então nunca havia me ocorrido escrever uma peça, pois eu não conhecia as grandes peças da dramaturgia nacional, nem universal, nunca havia suposto que houvesse peças de linguagem livre. Conhecia as peças que eram apresentadas no Pavilhão Liberdade: *Paixão de Cristo*, *O mundo não me quis*, *Rancho Fundo*, *O ébrio*, *Onde canta o sabiá*, todas elas com linguagem convencional. mas, o caso do garoto me comoveu tanto que eu, depois de andar uns tempos atormentado com a história, a despejei no papel. Escrevi em forma de diálogo, em forma de espetáculo de teatro, que era o que eu mais conhecia, mas não me políciei, não me preocupei com os erros de português, nem com as palavras. Imaginei o que se passara no xadrez antes, durante e depois de o garoto entrar, coisas que eu conhecia bem de tanto escutar histórias da boca da malandragem. E dei o nome de barrela, que é a borra que sobra do sabão de cinzas e que, na época, era a gíria que significava o mesmo que curra, ou seja, quando todos estupram um. Li a peça para alguns companheiros do circo e, naturalmente, eles acharam que eu tinha enlouquecido, se pensava que podia encenar uma peça com aquela linguagem" (MARCOS, 1976, p. 6).

A peça não estreou num palco de circo, mas num teatro estudantil, graças à iniciativa do jornalista e artista teatral Vasco Oscar Nunes, que apresentou Plínio Marcos à escritora Patrícia Galvão, a Pagu. Maravilhada com a linguagem do texto, que comparava a Nelson Rodrigues, Pagu e seu amigo Paschoal Carlos Magno, crítico teatral, convenceram o diretor Osvaldo Leituga, do Centro de Estudantes de Santos, a montar o espetáculo. O grupo estudantil chegou a encenar a peça em Santos em 1959. A estreia, prevista para setembro, foi proibida pela censura e, após uma série de negociações, o espetáculo só foi liberado para uma apresentação única, em novembro, após um telegrama assinado pelo

então presidente Juscelino Kubitschek – na verdade, o telegrama tinha sido escrito por Paschoal Carlos Magno que, por trabalhar no Itamaraty, tinha essa prerrogativa (MENDES, 2009, p. 91). Temos, aqui, um caso que mostra claramente como a censura é um jogo de poder, que obriga os artistas a fazerem negociações com as autoridades para terem suas peças liberadas ou vetadas.

Seria de se esperar que existisse um processo referente à peça *Barrela* nos documentos do Arquivo Miroel Silveira, visto que a peça foi encenada no Estado de São Paulo em 1959, quando vigorava a censura estadual. No entanto, não se encontra nem o processo, tampouco a ficha catalográfica do processo desta peça no AMS. É possível que o documento tenha se extraviado, devido às circunstâncias misteriosas pelas quais o arquivo passou antes de ser destinado à USP, ou que nunca tenha existido.

Em entrevista aos jornalistas Tarso de Castro, Moacir Amâncio, Orlando Fassoni e Dirceu Soares, para o jornal *Folha de S.Paulo*, em julho de 1977, Plínio Marcos afirma que considera seu trabalho no teatro como uma espécie de reportagem, e que esta postura de denúncia é o que incomoda a censura, que, na época, tinha proibido mais uma vez a encenação da peça e também o livro com o texto de *Barrela*. Ao conceder a entrevista, em 1977, Plínio Marcos já conciliava as atividades de jornalista e dramaturgo, e faz uma comparação bem interessante entre a arte de protesto e a reportagem:

"Moacir - Plínio, nas tuas peças você sempre vai em cima de fatos, você parte de dados que você na rua, etc. sei lá, informações, o teu trabalho jornalístico também só pode escrever sobre fatos, né? Por princípio.

Plínio Marcos - 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." (AMÂNCIO *et al*, 1977, p. 2)

O entrevistador se refere também ao primeiro romance de Plínio de Marcos, intitulado *Querô, uma reportagem maldita* – a história de um menino órfão da periferia de Santos, filho de uma prostituta que se matou logo após dar à luz. O rapaz, adotado por uma cafetina, foge de casa para escapar dos maus-tratos e desde cedo tem o crime como única forma de subsistência. É preso e, no reformatório, sofre um estupro coletivo. Foge da cadeia e se torna um criminoso temido, que mata sem dó. Em *Querô*, Plínio Marcos narra, usando

a linguagem chula das cadeias, como toda esta situação de violência e desamparo é que forma o criminoso (MARCOS, 1976b).

Plínio Marcos também usa o termo em outra peça teatral, *Reportagem de um tempo mau* (1965), uma peça elaborada com colagens de citações, misturando de Brecht à Bíblia Sagrada, justapostas de modo a fazer crítica a problema como o racismo, a falta de liberdade, a exploração do homem pelo homem e a hipocrisia moral da sociedade. Este texto, que seria levado à cena no Teatro de Arena em outubro de 1965, foi proibido pela censura – o parecer dos censores Nestório Lips e José Américo Cabral, de 11 de outubro de 1965, afirma que a exibição de *Reportagem de um tempo mau* “deve ser impugnada, por se tratar de uma obra implicitamente de caráter subversivo, contrariando os preceitos legais do país”, que proíbem peças as quais “propaguem ideias subversivas da ordem e da organização atual da sociedade”.

Plínio Marcos, Jornalista

A constante censura que Plínio Marcos sofria em sua atividade teatral pela sua linguagem pesada e temática de denúncia levou o autor a procurar uma fonte de subsistência e um meio de expressão na imprensa (CONTRERAS *et al*, 2003, p. 22). Sua fama como dramaturgo o levou a ser convidado para a equipe da *Última Hora*, de Samuel Wainer, em 1968. Colaborou nesse jornal, com crônicas semanais, até 1975. Escreveu contos inspirados no cotidiano das favelas, com o título *Histórias das quebradas do mundaréu*, no jornal *Guaru News*, em 1972, além de contos com teor semelhante publicados na *Folha de S.Paulo*, ao longo da década de 70. Retornou como repórter aos locais onde tinha vivido em Santos, entrevistando personagens da marginalidade (CONTRERAS *et al*, 2002, p. 27). Porém, permanecia pouco tempo em cada veículo, quase sempre por causa de problemas com a censura.

Entre 1975 e 1976, Plínio Marcos escreveu uma coluna sobre futebol para a revista *Veja*, da editora Abril. Um de seus primeiros textos para o veículo, publicado em 22 de outubro de 1975, levou o autor a ser chamado a depor na Polícia Federal (MENDES, 2009).

O artigo, intitulado *O atleta longe da sarjeta*, fazia uma denúncia à prática do “amadorismo marrom” dentro da CBF. Na linguagem do futebol, chama-se “marrom” o jogador que recebe uma remuneração sem registro, sendo na verdade um profissional que é mantido oficialmente como amador, a despeito de sua experiência. As acusações são diretas

e fortes, escritas numa linguagem coloquial e com gírias, não muito diferente da usada pelo autor em suas peças teatrais:

"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." (MARCOS, 1975).

Plínio Marcos termina seu artigo contando o caso de Estêvão, “amador marrom” do Guarani, que, apesar de jogar como profissional, era remunerado como amador e complementava sua renda jogando em chácaras, até se acidentar em uma dessas “peladas” e ficar impedido de jogar. Como amador, Estêvão não poderia recorrer ao Sindicato nem ao Fundo de Assistência ao Atleta Profissional, projeto que o então presidente Geisel tinha apresentado ao Congresso.

Semelhante ironia pode ser encontrada em outros artigos de Plínio Marcos sobre futebol na *Veja*, como o artigo de 7 de janeiro de 1976 em que o dramaturgo “prevê” que, entre outras coisas, “a Justiça Esportiva continuará condenando figurões envolvidos em trampolinagem, pra logo depois anular o processo, a fim de ouvir novas testemunhas” e que “a CBD continuará anunciando a lista de convocados pra Seleção Amadora e os nomes relacionados, como sempre, serão os de titulares dos nossos clubes profissionais” (MARCOS, 1975b).

Mas nem só de acusações se fazia a coluna esportiva de Plínio Marcos. Também havia espaço para crônicas, explorando os limites entre realidade e ficção, nas quais entravam personagens como “Azevedo do Apito”, o juiz das “peladas” da Barra do Catimbó, figura das *Histórias das quebradas do mundaréu* que o autor já vinha publicando em outros jornais durante a década de 1970. Plínio Marcos utiliza largamente as gírias da periferia, como “bochicho” (corrupção, jogatina), “piar na parada” (reclamar), “pelada” (partida de futebol).

A colaboração de Plínio Marcos na *Veja* foi interrompida por questões políticas. A versão do então diretor da revista, Mino Carta, é de que a editora, a fim de conseguir um empréstimo da Caixa Econômica Federal, teria cedido a pressões para demitir certos colaboradores que incomodavam o governo. Carta se recusou a demitir Plínio Marcos, preferindo perder o posto na empresa. Já o dramaturgo se retirou antes de ser demitido (MENDES, 2009, p. 342).

Em 1977, foi para a *Folha de S.Paulo*, convidado pelo amigo Tarso de Castro, editor do caderno cultural. Publicou diversos textos sobre sua experiência no teatro e também se aventurou pela ficção, escrevendo o folhetim em três capítulos *Na Barra do Catimbó*. Mas novamente foi cerceado pelo governo. 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*, relatando problemas que o artista sofreu com a burocracia na cidade de Cruzeiro. Plínio ouviu dos policiais que estava demitido da *Folha* e que o diretor do jornal, Cláudio Abramo, tinha sido afastado (MENDES, 2009, p. 333).

Uma saída foi colaborar com a imprensa alternativa. Para o jornal de oposição *Movimento*, Plínio Marcos escreveu artigos sobre política durante o ano de 1978, com a mesma linguagem popular e irônica, como mostram os títulos de seus textos: *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.

Aproximação entre Dramaturgia e Jornalismo

Como dramaturgos, Plínio Marcos e Helena Silveira se aproximam num ponto, apesar de suas divergências estéticas e de linguagem: para produzir suas obras, eles partiram de acontecimentos reais, recentes e de grande impacto, que permitissem discutir aspectos importantes de uma sociedade brasileira em transformação. Não estão sozinhos nessa empreitada. Jorge Andrade, por exemplo, utilizou o material da revista *Estudos de Sociologia e História* sobre um surto de fanatismo religioso ocorrido na cidade de Malacacheta (MG), no qual duas crianças foram mortas por estarem “com o diabo no corpo”, e que terminou com a matança de fiéis pela polícia, como fonte para escrever a peça *Vereda da salvação* (QUEIROZ, 2009). Andrade teve uma carreira parecida com a de Plínio Marcos: no final dos anos 60, já reconhecido como dramaturgo, foi convidado a ser

repórter na revista *Realidade*, cuja linha editorial buscava um texto mais literário na reportagem. Também poderia ser lembrada a experiência de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC) no início dos anos 60, organizando os Autos, espetáculos de rua, de curta duração, que interpretavam notícias do momento, visando à conscientização política do público. Essa busca pelo real foi o que motivou Vianinha a procurar temas contemporâneos, como as mazelas dos jogadores de futebol de times pequenos, em *Chapetuba Futebol Clube*, de 1959, ou a revolução cubana, em *Patria o muerte*, de 1961. (MORAES,1991) .

Com esta procura da verdade, a produção ficcional se aproxima da prática da reportagem, um dos pilares do jornalismo tal como o conhecemos hoje, “a profissão principal ou suplementar das pessoas que reúnem, detectam, avaliam e difundem as notícias, ou que comentam os fatos do momento” (KUNCZIK, 1997, p. 16). José Marques de Melo lembra que o jornalismo é uma atividade de divulgação de informações atuais, dirigida a uma coletividade, mas que se diferencia de outras formas de comunicação por se pautar pela veracidade (MELO, 1985, p.8). Chaparro, que também associa jornalismo e veracidade, define o jornalista como um contador de histórias, mas não qualquer história – ele trabalha com o acontecimento, um fato que, ao acontecer e ser revelado, tem implicações para certos grupos sociais (CHAPARRO, 2001, p. 35).

Este ideal de divulgação da verdade vem dos primórdios do jornalismo, que surgiu com os panfletos e gazetas que se disseminaram no início da Idade Moderna, utilizando a imprensa, então uma invenção recente, como meio para divulgar informações importantes para o comércio e fazer oposição às autoridades aristocráticas, denunciando seus desmandos. Assim, forma-se uma esfera pública na qual se discutem os fatos relevantes da sociedade, e dentro da qual a sociedade pode se contrapor às autoridades (HABERMAS, 1984). O jornalismo teve um papel importante nas revoluções burguesas, e a liberdade de expressão foi uma bandeira defendida pelos revolucionários franceses. Para o iluminismo, liberdade de imprensa e revelação da verdade eram indissociáveis uma da outra. Vêm daí os conceitos do jornalismo como o quarto poder, o cão de guarda da sociedade, o porta-voz da opinião pública (BUCCI, 2009). E, a despeito de todas as mudanças sofridas pelo jornalismo com sua transformação em indústria cultural financiada pela publicidade, ele continua sendo definido como a divulgação de informações atuais e relevantes.

Há, no século XX, correntes artísticas afinadas com o ideário socialista que incumbem desta tarefa não só o repórter, mas o artista, pois caberia à arte o papel de

conscientizar seu público. No teatro, houve experiências marcantes nesse sentido, como o teatro *agit-prop* da Rússia pós-revolucionária, onde as companhias organizavam encenações de notícias de jornal para promover a discussão política, e experimentos com teatro produzido a partir de noticiário levados a cabo por Erwin Piscator e Bertolt Brecht na Alemanha dos anos 20 e 30 do século XX (GARCIA, 2000).

Já no Brasil, uma dramaturgia que quer ser jornalismo surge a partir dos anos 50, no contexto de intensa polarização ideológica da Guerra Fria. A arte se torna um instrumento de combate das esquerdas que contestam o poder, daí o historiador Alexandre Stephanou falar que houve, nesse período, uma “militarização das artes”, que aproxima o teatro, a literatura e a canção popular do jornalismo (STEPHANOU, 2001). É neste sentido que Plínio Marcos diz ser *Barrela* uma reportagem, assim como a letra de *Construção*, de Chico Buarque: são obras de denúncia de problemas atuais.

E, como bem observou Plínio Marcos, esta atitude incomoda a censura. Ao analisar o processo de censura da peça *No fundo do poço*, de Helena Silveira, Cristina Costa nota que os censores proibiram a obra por se referir a um “crime de grande repercussão havido na cidade” (COSTA, 2011, p. 160). Outro exemplo do idealismo da censura se observa no prontuário DDP 4906, referente à peça *Boca de Ouro*, do também dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues (RODRIGUES, 1960). Em parecer de 16 de setembro de 1960, o censor Aloysio de Oliveira Ribeiro afirma que o texto deve ser proibido, pois nela “observa-se um conjunto de fraquezas, reunindo a lama que integra o teatro da vida, onde o autor desconhece o que é belo e não sabe o que é nobre. Nada há de construtivo”. Sua posição é reforçada pela do censor José Salles no mesmo processo, em parecer da mesma data:

“A ‘peça em apreço tem a preocupação única de apresentar quadros fortes, sem qualquer propósito de uma lição moral ou construtiva. É de se resistir à insistência desses doutrinadores intelectuais, que tentam defender essas indecências sob a alegação de que as cenas revelam um esforço artístico, como ‘cenas e tragédias da vida carioca’.” (DDP 4906)

Esta frase deixa implícito que, para o censor, uma peça teatral deve falar de assuntos belos, nobres e construtivos, não retirados “do teatro da vida” – uma das fontes que Nelson Rodrigues mais usou para escrever suas peças. O autor foi repórter policial desde os 13 anos e manteve, por dez anos (de 1951 a 1961), uma coluna de crônicas inspiradas em fatos do noticiário policial, *A vida como ela é...*, no jornal *Última Hora*. *Boca de Ouro*, que é dessa fase, faz um retrato da imprensa e se baseia em elementos da vida real – *Boca de Ouro* é inspirado num criminoso real, com presença constante no noticiário de crimes dos

anos 50 na imprensa carioca (CASTRO, 1992, p. 311). Os crimes e perversões que aparecem no teatro de Nelson Rodrigues são retirados de casos corriqueiros nas páginas de polícia dos jornais: assassinatos por ciúme, chantagens, abuso sexual. E não se trata de um autor de esquerda, muito menos influenciado pelas correntes estéticas socialistas. Seu realismo bebe de outra fonte, a do folhetim e do *fait-divers* jornalísticos (PASTRO, 2008).

Cristina Costa relaciona essa atitude dos censores à oposição entre duas correntes estéticas que se confrontaram no século XX – o realismo, presente nas peças de denúncia social, e o idealismo defendido pelos censores, para os quais o teatro deveria mostrar a sociedade como deveria ser, e não como é. Oposição esta que não é só estética, mas também política, estando o realismo alinhado com tendências políticas contestadoras, em especial as de esquerda, e o idealismo com tendências conservadoras, alinhadas ao governo. Nas palavras de Costa:

É a partir dessa oposição de caráter estético e também político que podemos interpretar a impugnação de *O Poço*, assim como de outros textos que buscam apresentar e discutir criticamente aspectos e fatos da realidade social. Procurando sempre evitar referências ao poder estabelecido, críticas às autoridades políticas, denúncias à realidade social, os censores viam com maus olhos as referências explícitas a acontecimentos reais. É assim que critérios estéticos se confundem com pressupostos morais, ideológicos e políticos. Seja qual for a referência que se faça à realidade, a obra de arte, ficcional ou não, é sempre suspeita de fazer crítica e oposição à situação vigente. (COSTA, 2011, p. 161)

Os percursos de carreira, nas duas profissões, também foram influenciados pela censura. Helena Silveira só escreveu uma peça de teatro, que foi proibida pela censura e, mesmo depois de ser liberada, ainda rendeu um processo na Justiça contra a autora. Plínio Marcos, no meio de sua carreira, foi migrando do teatro para o jornalismo durante o regime militar, em parte porque a censura cerceava demais seu trabalho como dramaturgo e no jornal ele tinha mais liberdade. Porém, essa liberdade ainda foi restrita, sendo que o autor foi mais de uma vez demitido de um veículo devido a pressões políticas.

Falamos, neste artigo, de um elemento jornalístico – o realismo – no teatro destes autores. Mas é importante registrar que também houve uma mestiçagem em sentido inverso. Como jornalistas, estes dramaturgos também desenvolveram um viés mais próximo da ficção. Helena Silveira foi cronista, assim como Plínio Marcos e Nelson Rodrigues, o que não deixa de ser significativo, visto ser a crônica um gênero híbrido entre a literatura e o jornalismo (MELO, 1985). E mesmo Jorge Andrade, que foi repórter, exerceu a função numa revista que pretendia ter como diferencial um tratamento mais literário dos temas.

Por fim, devemos registrar que todas as essas observações só foram possíveis devido à existência dos arquivos. Ironicamente, um arquivo criado pelo órgão destinado a silenciar artistas que incomodavam as autoridades terminou por preservar sua obra e deixar registrados os mecanismos da censura. Assim, vemos que faz sentido a definição de Costa (2011, p. 150) do Arquivo Miroel Silveira como um instrumento ao mesmo tempo de dominação e memória, que faz um recorte do mundo de acordo com uma estrutura de poder.

REFERÊNCIAS

AMÂNCIO, Moacir; CASTRO, Tarso de; FASSONI, Orlando et al. Plínio sem cortes. **Folha de S.Paulo**, 17 de julho de 1977, caderno Folhetim, pp.2-6.

ANDRADE, Oswald de. Crime sem castigo. I. **Folha da Manhã**. São Paulo, 11 de dezembro de 1948, 2º caderno, pp. 1 e 4.

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.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHAPARRO, Manuel Carlos. **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.

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, p. 149-167, jan./jun.2011.

_____. **A censura em cena**. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial, 2006.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspettiva, 2000.

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. (JORGE FILHO, 2011)

KUNCZIK, Michael. **Conceitos de jornalismo**: norte e sul. São Paulo: Edusp / Com-Arte, 1997.

MARCOS, Plínio. **Barrela**. São Paulo: Parma, 1976.

(MARCOS, Plínio. O atleta longe da sarjeta. **Revista Veja**. São Paulo, 22 de outubro de 1975, p. 92.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985.

MORAES, Dênis de. **Vianinha: cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991. (PASTRO, 2008.

QUEIROZ, Renato da Silva. O demônio e o messias: notas sobre o surto sociorreligioso do Catulé. **Revista 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.

RODRIGUES, Nelson. **Boca de Ouro**. Parte integrante do Prontuário DDP 4906 do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP, 1960.

SILVEIRA, Helena. **O poço**. Parte integrante do prontuário de censura DDP 2946 do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP, 1950.

SILVEIRA, Helena. **Paisagem e memória: memórias**. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no regime militar e militarização das artes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.