



Aproximações entre Jornalismo e Dramaturgia nas Peças “O poço”, de Helena Silveira, e “O Beijo no Asfalto”, de Nelson Rodrigues: o Teatro que é Jornalístico e o Jornalismo que é Espetáculo¹

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

RESUMO

O presente artigo estuda as aproximações entre jornalismo e teatro nas obras dos dramaturgos e jornalistas Helena Silveira e Nelson Rodrigues. Em “O poço”, de Helena Silveira, informações reais colhidas por repórteres sobre um crime ocorrido em 1948 serviram de base para o texto da peça. Este realismo que aproxima o teatro da reportagem trouxe problemas com a censura. Já em “O beijo no asfalto”, de Nelson Rodrigues, o jornalismo é o próprio tema da peça, que retrata o sensacionalismo dos jornais policiais da época. Os dois textos refletem posturas éticas e estéticas em oposição na metade do século XX e revelam semelhanças entre duas formas de narrativa comumente tidas como opostas – o jornalismo e a ficção teatral.

PALAVRAS-CHAVE: teatro; jornalismo; Nelson Rodrigues; Helena Silveira; sensacionalismo

1) Helena Silveira e o crime do poço: um teatro que quer ser jornalismo

O Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, que reúne os documentos da censura prévia ao teatro provenientes da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, referentes ao período de 1930 a 1970, constitui um rico acervo da história do teatro. Os processos de censura contêm dados sobre nomes de artistas e companhias, datas e locais de estreia de peças, pareceres dos censores e inclusive os textos integrais das obras. Trazida para a Universidade de São Paulo quando do fim da censura prévia ao teatro, em 1988, por intermédio do professor Miroel Silveira, esta documentação não interessa apenas aos historiadores das artes cênicas, mas também à pesquisa sobre jornalismo.

Muitos dos autores teatrais cujas peças tiveram de ser submetidas à burocracia da censura foram também jornalistas e, ao conciliarem as duas profissões, refletiram em

¹ Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Realiza pesquisas no Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC-USP). E-mail: jose.ismar.filho@usp.br



seu teatro muito de seu próprio fazer jornalístico. O exemplo mais famoso talvez seja o de Nelson Rodrigues – que chegou a usar explicitamente a imprensa como tema, em peças como *Boca de ouro* e *O beijo no asfalto*, em que se mostra o processo de fabricação de uma notícia. Mas poderíamos também falar de Abílio Pereira de Almeida, Oduvaldo Vianna, Jorge Andrade, Millôr Fernandes ou Plínio Marcos (JORGE FILHO, 2011). Haveria, portanto, pontos de contato entre o jornalismo – que, como aprendemos, caracteriza-se por uma narrativa impessoal e isenta dos fatos, ou seja, pela racionalidade – e a dramaturgia de ficção, por mais que isto pareça um contra-senso?

Um dos casos mais marcantes destas semelhanças entre jornalismo e dramaturgia é o processo de censura de *O poço*, texto de Helena Silveira, escolhido por Miroel Silveira para ser a peça de estreia do Teatro Cultura Artística, em 1950, com direção de Graça Mello. A própria peça é uma ficção baseada num assunto que preencheu muitas páginas de jornais paulistas na época, o “crime do poço” ou “crime da rua Santo Antônio”.

O crime: em 5 de novembro de 1948, um jovem professor de Química, Paulo Ferreira de Camargo, matou a própria mãe e as irmãs, e enterrou os cadáveres num poço que tinha mandado construir no quintal da casa onde morava com a família, na rua Santo Antônio, no centro de São Paulo. Mais de duas semanas após o crime, a polícia foi fazer investigações na casa e, no momento em que os policiais encontraram os corpos, Paulo de Camargo se suicidou (FOLHA DA MANHÃ, 1948). Nos dias que se seguiram, os grandes jornais de São Paulo deram matérias de capa com os detalhes mais sórdidos do acontecimento. Especulava-se a respeito dos motivos do crime: perturbações mentais, amores proibidos e mesmo de uma suposta influência perniciosa da filosofia existencialista, muito em voga entre os jovens da época. Até o escritor Oswald de Andrade acompanhou o trabalho dos repórteres que cobriam o caso e escreveu uma série de artigos, em que aponta como causa do crime o ambiente de repressão moral em que vivia a família, extremamente religiosa e conservadora, que não aceitava o namoro de Paulo com uma enfermeira (ANDRADE, 1948, p. 1).

Helena Silveira, então colunista das *Folhas*, inspirou-se no caso para escrever uma peça de teatro. O texto, indo por uma interpretação parecida com a de Oswald, utilizava o crime do poço como metáfora de uma sociedade que precisava mudar. As personagens – com nomes semelhantes às reais, como num *roman à clef* – travavam diálogos neuróticos, permeados por um grande moralismo religioso que cerceava as



ações de todos, não impedindo, porém, os desejos incestuosos e proibidos de se manifestarem na forma de delírios e desejos de morte. Só a morte aparecia como solução para o jovem professor que nutria paixões proibidas e precisava cuidar de uma mãe doente e uma irmã louca, as duas extremamente recalcadas e conservadoras. E exatamente por utilizar um acontecimento real como base para a dramaturgia de ficção é que a peça de Helena Silveira foi proibida pela censura um mês antes da estreia. Mais tarde, com alterações no texto e dezenas de cortes, o texto foi liberado – mas só para maiores de 18 anos – e ainda assim a temporada da peça foi conturbada pela comoção que o tema causava (COSTA, 2011).

Partindo da análise do processo de censura da peça de Helena Silveira, Cristina Costa (2011, p.160) aponta que, em meados do século XX, contrapõem-se duas estéticas na dramaturgia. Segundo a pesquisadora, há uma estética de caráter realista (frequentemente, mas não necessariamente, afinada com o ideário socialista) que propõe um teatro partindo de problemas da realidade para investigá-los em suas causas e consequências – promovendo assim um debate público que levaria ao esclarecimento e à libertação. É a esta estética que se filia um texto como *O poço*. Na outra ponta, está uma estética idealista e conservadora, para a qual o teatro deveria contar apenas histórias de ficção, com teor educativo e moralizante. Esta é a estética a que, conscientemente ou não, os censores se filiam quando proíbem a peça de Helena Silveira por se referir a acontecimentos reais.

Fixemo-nos um pouco nesta idéia de que o teatro deveria fazer narrativas inspiradas em fatos da realidade para reportá-los e analisar suas causas e conseqüências, com um viés de conscientização política e participação na esfera pública. Esse teatro realista não estaria, assim, aproximando-se do próprio ideal que define o jornalismo?

2) Reconstituição histórica do ideal jornalístico

O jornalismo está, desde sua origem, ligado à idéia de participar ativamente na esfera pública através da informação referente a acontecimentos de relevância para determinado grupo. Ou melhor, foi a imprensa uma das instituições responsáveis pela criação desta esfera: no final da Idade Média, com a ampliação da economia de mercado, as bolsas de valores, os correios e a imprensa se desenvolvem simultaneamente. Surge uma nova forma de mediação entre sociedade e poder, uma esfera pública *burguesa*, no começo ligada à atividade econômica. Nesse contexto



surgem os jornais semanais ou diários, inicialmente ligados ao comércio e que depois voltam sua atenção à política. As autoridades, que antes só se dirigiam às camadas cultas, veem-se obrigadas a lidar com um público mais amplo, que inclui as camadas burguesas; Daí Habermas afirmar que é a imprensa que torna a sociedade uma coisa pública em sentido estrito (HABERMAS, 1984, pp. 30-38).

No final do século XVII, a imprensa diária se torna por excelência a instância onde os burgueses passarão a criticar as autoridades. Por sua vez, reagindo a este novo poder, os governos começam a investir em diários e boletins oficiais, bem 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*. 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 (HABERMAS, 1984).

O ideal iluminista pressupõe um elo direto entre esfera pública, verdade e razão. Aí se encontra a semente do ideal – nunca atingido porque utópico – da objetividade jornalística. Em *Opinião pública e revolução*, Milton Meira do Nascimento faz um resgate dessa ligação entre opinião pública e verdade, tal como proposta pelos iluministas franceses. Para alguns, como Mirabeau, a verdade já estaria dada e ao debate público caberia sua revelação, pois seria sempre vitoriosa na disputa das doutrinas opostas. Para outros, entre os quais Malesherbes, a verdade não é previamente dada e só aparece através da discussão pública das opiniões (NASCIMENTO, 1989, p. 61). Para os jacobinos da França revolucionária, o intelectual deveria ter o papel 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*. Difunde-se a ideia de que a liberdade de imprensa é que tornaria possível o desvelamento da verdade libertadora – e, aos “homens de letras”, caberia a difusão da verdade. Assim, a opinião pública constituiria um tribunal, defendendo o esclarecimento contra a opressão (NASCIMENTO, 1985, p. 25).

3) O ideal jornalístico no bojo da mudança estrutural da esfera pública



Com o estabelecimento do Estado burguês de Direito, bem como 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 e o lucro passa a ser o objetivo das empresas de comunicação. As notícias passam a ser uma forma de atrair o olhar do público para o jornal onde estão os reclames dos anunciantes que pagam cada vez mais caro por eles (HABERMAS, 1985, p. 218). Os anunciantes compram o olhar do público leitor – ou melhor, o olhar dos consumidores.

Com esta mudança, modifica-se aquele ideal da atividade jornalística ligada à discussão racional na esfera pública, em contraposição aos governos. A imprensa como indústria cultural é guiada antes pela lógica do lucro. É exemplo disto a tendência, na imprensa diária, à valorização cada vez maior da ilustração em relação ao texto e dos gêneros informativos em detrimento dos opinativos.

Nesta observação, Habermas coloca a ideia que atormenta os pensadores da Escola de Frankfurt: a arte e o jornalismo capazes de questionar o sistema perdem espaço para os bens da indústria cultural, esteticamente conformistas e padronizados porque elaborados para o consumo, para uma fruição descompromissada – e passíveis de manipulação política pelo autoritarismo. Para Adorno e Horkheimer, o apelo aos impulsos do inconsciente permitiria a mistificação das massas através da indústria cultural, havendo uma relação entre a procura do cliente pela satisfação de suas pulsões e a procura do consumo de bens da indústria cultural (ADORNO E HORKHEIMER, 1985). As notícias de interesse público ou político são substituídas por notícias de retorno imediato, e com isto diluem-se as fronteiras entre romance e reportagem.

“As notícias geralmente assumem formas de disfarce, passam a ser equiparadas a uma narrativa desde o formato até o detalhe estilístico (news stories); a separação rígida entre fact e fiction é abandonada cada vez com maior frequência. Notícias e relatórios, mesmo tomadas de posição, são equipados com o instrumental da literatura amena, enquanto que, por outro lado, as colaborações beletrísticas, rigorosamente ‘realistas’, tendem a duplicar o status quo, de qualquer modo já subsumido a clichês, e, por sua vez, superam a fronteira entre o romance e a reportagem”(HABERMAS, 1985, p. 200).

Por sua vez, a publicidade pauta cada vez mais o jornalismo, de modo que se diluem as fronteiras entre o jornalismo, a publicidade comercial e aquelas obras de “ficção” vendidas pela indústria cultural: Se, inicialmente, tínhamos um jornalismo panfletário, voltado para a crítica política, o caráter do jornalismo foi se tornando mais informativo e, hoje, o que predomina é a fabricação de valor a partir do olhar. Não



importa tanto o ideário político quanto a capacidade de atrair o olhar social de um “público” consumidor. Até o posicionamento político se torna objeto de consumo. A indústria cultural vende aquilo que Eugenio Bucci, apoiado em Lacan, chama de “valor de gozo” (BUCCI, 2002). Este valor é uma capacidade (fictícia) que a mercadoria teria de satisfazer um sentimento de falta que, para os psicanalistas, é inerente à condição humana: o consumidor, enquanto sujeito faltante, alijado de algo, busque se completar na aquisição do produto que lhe promete este gozo – que, porém, é inalcançável.

É por isto que, no jornalismo, aumenta a importância dos componentes de sexo e morte, tratados de forma semelhante à dos melodramas e dos folhetins, o que mexe com as pulsões do leitor. Esse procedimento é progressivo, ilimitado, e funciona de forma inconsequente, como um imperativo categórico que, levado ao paroxismo, se perverte em impulso sádico. Importa mais o lucro da notícia do que as consequências éticas do modo como os repórteres agem. O repórter, cronista e dramaturgo Nelson Rodrigues conheceu as consequências desta postura, ao ver seu irmão assassinado por uma mulher que se sentiu difamada por textos do jornal *Crítica*, da família Rodrigues (CASTRO, 1992). E foi este jornalismo que o autor retratou em suas peças de teatro.

4) O jornalismo como palco do drama humano

Os jornalistas que, em algum momento de suas carreiras, enveredaram pelo teatro, como Helena Silveira e Nelson Rodrigues, também dialogaram com o jornalismo de sua época (meados do século XX) em suas obras teatrais, demonstrando consciência do quanto o jornalismo se impregnava de espetáculo. *O poço*, da primeira, e *O beijo no asfalto*, são diferentes respostas a essa espetacularização. Eugenio Bucci, em *A imprensa e o dever da liberdade*, analisa como a peça de Nelson Rodrigues, é resultado de um jornalismo sensacionalista: não uma crítica, mas um teatro feito a partir do que há de mais degradado na pior das imprensas, que “só se faz teatro para limpar-se dela, para emancipar-se, em outro domínio, no qual o que nela era ordinário nele vira beleza” (BUCCI, 2009, p. 50).

Nesta peça, um rapaz é atropelado na praça da Bandeira, no centro do Rio de Janeiro, e, antes de morrer, pede a um transeunte, Arandir, que realize seu último desejo – um beijo. Arandir concede o beijo, porém seu gesto é registrado pelo inescrupuloso repórter Amado Ribeiro, do jornal *Última Hora*. Nelson Rodrigues utilizou, provocativamente, nomes de jornais e repórteres reais em seu enredo – consta que



Amado Ribeiro chegou a gostar da homenagem, porém as menções à *Última Hora* e a seu dono, Samuel Wainer, agravaram a crise que levou Nelson Rodrigues a perder o emprego no jornal (CASTRO, 2002).

Em *O beijo no asfalto*, Amado Ribeiro é um repórter capaz de tudo para distorcer os fatos e vender jornal. Entra em conluio com o delegado Cunha, que vê no caso uma possibilidade de subir na carreira e limpar seu nome de acusações de abuso. Cunha e Ribeiro forjam provas e entrevistas, coagem testemunhas e inventam notícias. Não há distinção entre o papel do jornalista e o do policial – os dois fazem interrogatórios e exploram a intimidade de todas as pessoas envolvidas. A exposição acaba com a reputação de Arandir, que perde o emprego e passa a ser rejeitado pela família da esposa. As notícias a seu respeito se tornam progressivamente mais escandalosas, chegando a acusa-lo caluniosamente de assassinato. No final, Arandir é morto pelo sogro, que por ele nutria desejos sexuais ocultos.

No retrato que Nelson Rodrigues faz da imprensa em *O beijo no asfalto*, as fronteiras entre polícia, crime e redação se derretem com o objetivo de atrair o olhar do público comprador de jornais. As relações promíscuas entre o repórter e a polícia visam criar um espetáculo de sexo e morte. É uma relação em que, como observa Bucci, “o jornalismo só se realiza como tara” (BUCCI, 2009, p. 50), uma tara na qual a única verdade é a construção de uma farsa obscena – ou melhor, lúbrica, pois o obsceno é o que não deve ser visto e esta farsa jornalística quer, antes de tudo, ser vista. E este mecanismo funciona porque tem os ingredientes das pulsões mais secretas do homem.

Procedimento este que Nelson Rodrigues assimilou muito bem em sua carreira no jornalismo – principalmente nas áreas de polícia e esporte. *O beijo no asfalto* é uma colagem de estereótipos que foram legados pelo jornalismo sensacionalista dos anos 1920 e 1930. Lá estão o estereótipo do jornalista canalha que distorce os fatos e mantém relações promíscuas com suas fontes, bem como a linguagem típica das páginas policiais da época, cheias de adjetivos e recursos de literatura vulgar. O próprio uso de estereótipos e a ação cheia de elementos inesperados que mudam o rumo da história (como a revelação da homossexualidade de Aprígio), observado no texto, é uma característica comum ao folhetim e ao *fait-divers*. O teatro de Nelson Rodrigues é resultado da mudança estrutural que colocou, como elemento principal de mediação na imprensa, o espetáculo, em detrimento da discussão racional no interior da esfera pública. Não há propriamente uma crítica a esse jornalismo – ele é antes o material de



que a peça é feita: as falas das personagens e a própria estrutura da história, com suas peripécias, são clichês desse tipo de imprensa. Tampouco há registros de críticas explícitas de Rodrigues a este procedimento. É mais conhecida a blague do autor segundo a qual o defeito do repórter da nova geração é mentir pouco.

Por outro lado, em Helena Silveira, temos outra possibilidade de trabalho com o material do jornalismo, também através da dramaturgia de ficção. No caso de Helena Silveira, poderíamos falar numa peça-reportagem. A própria autora afirmou, em texto autobiográfico, que o teatro foi o meio de expressão escolhido para trabalhar o assunto do “crime do poço” por um ângulo do qual o jornalismo não dava conta (SILVEIRA, 1983, p. 75). Como colunista da *Folha da Manhã*, Helena acompanhou a cobertura que seus colegas de redação fizeram do crime e teve acesso às cartas deixadas pelo jovem que matou a mãe e as irmãs. Incomodada com a ansiedade dos jornalistas por revelar detalhes macabros do crime, a escritora usou o teatro para expor outro ponto de vista, mais atento aos motivos subterrâneos do acontecimento: o de que teria sido uma relação familiar completamente doentia, onde a repressão moral era praticamente o único relacionamento entre mãe e filhos, o motivo que levou ao crime do poço.

5) Conclusões: jornalismo em transformação, teatro dividido

A comparação entre *O poço*, de Helena Silveira, e *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, revela duas posturas diferentes no teatro e, ao mesmo tempo, duas posturas diferentes no jornalismo. Posturas estas que revelam uma ligação entre ética, estética e política, em cada uma das duas atividades.

Nelson Rodrigues, em *O beijo no asfalto*, demonstra sua ligação com outra linha estética, também desenvolvida nas fronteiras entre o jornalismo e a dramaturgia. Trata-se de uma estética própria do folhetim, gênero surgido nos jornais franceses do início do século XIX, cuja popularidade se espalhou no Brasil e perdurou até meados do século XX (nos anos 40 e 50, Nelson Rodrigues ainda publicou folhetins, usando pseudônimos femininos, sendo um dos mais famosos Suzana Flag, “autora” de *Meu destino é pecar*).

Foi por volta de 1830 que a imprensa francesa passou a publicar narrativas de ficção seriadas, moda que chegou ao Brasil poucos anos depois. Rapidamente os escritores de folhetins, como Alexandre Dumas e Eugène Sue (e, no Brasil, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, entre outros) passaram a adotar técnicas como o suspense entre um capítulo e outro para segurar a atenção do leitor, bem como uma



caracterização simples e maniqueísta das personagens, apropriada para um público cada vez mais amplo. As histórias, com enredos intrincados e cheios de reviravoltas, mobilizavam temas de apelo popular – mistério, amor, desejo de ascensão social (MEYER, 1996, p. 31). Frequentemente assuntos do noticiário, como grandes crimes, viravam tema de folhetins nos jornais – e também de melodramas no teatro, havendo grande semelhança de linguagem entre folhetim e melodrama (COSTA, 2000, p. 89). O melodrama, gênero teatral muito popular no século XIX – na França como no Brasil – e caracterizado pelas músicas que intercalavam as ações também tinha como linha-mestra a disputa maniqueísta entre o Bem e o Mal, na qual um herói enfrenta peripécias ao sabor do acaso, sendo ajudado no final pela Divina Providência. O exagero nas emoções era uma regra na linguagem do melodrama (SOUSA JÚNIOR, 2003, p. 60).

Um gênero jornalístico que ganha destaque nas últimas décadas do século XIX, herdando muitas das linguagens e temas do folhetim, e tomando o espaço deste na imprensa, é o *fait-divers*, um relato de acontecimentos curiosos. Barthes (1964) define o *fait-divers* como um acontecimento imanente, que não se refere a nada além dele próprio – não remete imediatamente, por exemplo, à política ou à economia. Encaixam-se nesta descrição muitos relatos de crimes ou de acontecimentos bizarros. E, no final do século XIX e início do XX, foi o *fait-divers* a moda surgida na imprensa francesa que também se popularizou no Brasil.

Não havia, entre nós, uma separação nítida entre o campo literário e o jornalístico. Os jornalistas eram, em geral, os literatos, não existindo ainda uma formação específica na área. Além disto, com a modernização da imprensa, que barateia o jornalismo diário e torna mais rápida a apuração e difusão de informações, ganha importância a figura do repórter. Em especial, o repórter de polícia, pois o gênero era bastante popular entre os leitores. Os jornais brasileiros passam a se tornar menos opinativos e mais informativos – mas a parte informativa ainda recebe um tratamento muito literário, filtrado por uma sensibilidade criada na leitura e escrita dos folhetins (BARBOSA, 2007, p. 132). O texto jornalístico considerado bom era justamente aquele de tintas mais literárias, comumente utilizando recursos do folhetim, como o apelo às emoções, a criação de suspense, o uso dos estereótipos, a oposição maniqueísta entre bem e mal. Tampouco as fronteiras entre o papel do jornalista e o da polícia eram claras, achando-se os repórteres no direito de vasculhar a cena do crime e interrogar as



testemunhas antes mesmo da polícia (isto ocorreu, por exemplo, na cobertura do “crime do poço” realizada pelos jornalistas da *Folha da Manhã* em 1948).

Podemos tomar como exemplo deste jornalismo o texto que Nelson Rodrigues menciona em uma das crônicas de *O reacionário* como sendo uma de suas primeiras reportagens: ao relatar a história de um casal de jovens que fez um pacto de morte, o jovem Rodrigues colocou em destaque um detalhe muito poético – até o passarinho da casa deixou de cantar. Sendo que na casa não havia passarinho (RODRIGUES, 1995). Porém, esse estilo literário, e não a fidelidade à informação, era valorizado pelos jornalistas da época, e foi isto que alavancou a carreira de Nelson Rodrigues ainda adolescente. E, anos mais tarde, já sob o domínio de um jornalismo mais “informativo” e técnico, Rodrigues lamentaria, ironicamente, que o repórter “mente pouco”. Os elementos folhetinescos estão presentes não só no jornalismo, mas também no teatro de Nelson Rodrigues. É aí que estão o apelo às paixões, a recorrência à temática da morte e do sexo, as constantes peripécias do enredo.

Nelson Rodrigues, ao utilizar a imagem do jornalista policial inescrupuloso em *O beijo no asfalto*, trabalha com os clichês do jornalismo do tempo em que começou sua carreira – um jornalismo que ainda era muito próximo da literatura. No final dos anos 50, quando Nelson Rodrigues publica *O beijo no asfalto*, está em consolidação no Brasil um novo padrão de jornalismo, importado dos Estados Unidos. No novo padrão, valoriza-se a separação entre informação e opinião, e a reportagem considerada boa passa a ser aquela que se atém aos fatos, evitando a interpretação, a adjetivação, o apelo emocional, os traços de subjetividade do narrador (BARBOSA, 2007). Institucionaliza-se no jornal a figura do copidesque, profissional encarregado de revisar os textos para corrigir erros e desvios – jornalistas que Rodrigues ironiza em suas crônicas, dando-lhes a alcunha de “idiotas da objetividade” (RODRIGUES, 1995). Não se trata simplesmente de uma mudança estética, mas de toda uma redefinição do papel do jornalista, em termos éticos (já não era mais aceitável tamanha promiscuidade com fontes, por exemplo) e políticos (deixa de ser aceito que o repórter, no jornalismo informativo, defenda explicitamente um dos lados envolvidos no fato noticiado).

Já Helena Silveira, por sua vez, investe noutro filão do jornalismo. Sua opção por formatos mais literários, como a crônica e mesmo o teatro, deve-se ao desejo de interpretar os fatos para além dos dados considerados “objetivos”. Ao falar sobre o crime do poço, não interessava à autora esclarecer detalhes sobre o crime, por exemplo,



se as vítimas foram mortas a pancadas ou envenenadas, mas entender os motivos psicológicos que levaram ao crime. Nesta proposta, o apelo às emoções não se destina simplesmente ao prazer sádico de um leitor-consumidor. Há um desejo de tentar compreender o que de errado na sociedade teria motivado o crime.

Também no teatro Rodrigues e Silveira divergem. Ao partir de um material recolhido da realidade para criar uma peça teatral, visando a uma intervenção na realidade, a autora se alinha a uma corrente estética realista e de denúncia social. No século XX, diversas correntes artísticas de esquerda propuseram este tipo de aproximação entre teatro e jornalismo, na qual a dramaturgia, ao fazer a representação crítica da realidade social, torna-se uma forma de conscientização política. Além do trabalho de Helena Silveira sobre o crime do poço, podemos citar como exemplo a peça *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, baseada num caso real de fanatismo religioso numa cidade interiorana (QUEIROZ, 2009), ou as iniciativas artísticas desenvolvidas pelo Centro de Cultura Popular da UNE no início dos anos 60, produzindo peças teatrais a partir de notícias de jornal. Procedimentos como este foram largamente utilizados por artistas de esquerda na oposição ao regime militar, como Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal, este último criador do “Teatro Jornal”, que dramatizava notícias. Estes formatos são inspirados em experiências anteriores como o teatro *agitprop* soviético e alemão, bem como as inovações de Bertolt Brecht, ainda nos anos 1920 (STEPHANOU, 2001).

Assim, temos em Helena Silveira e Nelson Rodrigues duas formas diversas de influências entre jornalismo e dramaturgia. Por um lado, temos um teatro que se aproxima do jornalismo e daquele ideal de divulgação da verdade para o debate na esfera pública. Por outro, temos o jornalismo que procura se tornar teatro – ou melhor, espetáculo – para mobilizar as sensações do leitor e vender mais. *O poço* e *O beijo no asfalto* são as maneiras que seus autores encontraram, enquanto dramaturgos, para dialogar com esse jornalismo policial que explora crimes e tragédias para atrair o olhar do consumidor.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **A indústria cultural: o esclrecimento como mistificação das massas**. In: ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do**



esclarecimento: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, pp 99-138.

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

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa:** Brasil, 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARTHES, Roland. **Essais critiques**. Paris, Seuil: 1964. Tradução revisada por Artur Araújo.

BUCCI, Eugenio. A fabricação de valor na superindústria do imaginário. **Communicare. Revista de Pesquisa**. Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 56-72, 2002. Semestral. ISSN 1676-3475

_____. **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.

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 milésima segunda noite**. São Paulo, Annablume e Fapesp, 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, José Ismar Petrola. **Helena Silveira e Nelson Rodrigues:** relações entre imprensa e dramaturgia brasileira em meados do século XX. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 9., 2011. Rio de Janeiro. Anais do 9º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. Rio de Janeiro: SBPJor, 2011.

MEYER, Marlyse. **Folhetim – uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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 30 de abril de 2012.

RODRIGUES, Nelson. CASTRO, Ruy (org.). **O reacionário:** memórias e confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SILVEIRA, Helena. **O Poço**. Parte integrante do Prontuário DDP 2946 do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP.

SILVEIRA, Helena. **Paisagem e memória:** memórias. Rio de Janeiro: Paz e Terra: São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.



SOSA JÚNIOR, Walter de. **O jornal das oito:** noticiário e melodrama no Jornal Nacional. Dissertação de Mestrado. São Paulo: 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, pp. 1-2.