



Cadernos da Comunicação
Série Estudos

Reportagem Policial

Realidade e ficção





Ficha catalográfica:

ALVES, Carla Cristina Costa. NELSON RODRIGUES E A
REPORTAGEM POLICIAL: REALIDADE X FICÇÃO. Monografia
de Graduação em Comunicação Social. Rio de Janeiro,
Uerj, 2001.
SOUZA, Percival de; PINHEIRO JÚNIOR;
LOUZEIRO, José; GARCIA, Renato; DUART, Solange;
KOSOVSKI, Ester. Artigos, fevereiro de 2002.

Fotos gentilmente cedidas pela família do escritor
Nelson Rodrigues.

Os Cadernos da Comunicação são uma publicação da
Secretaria Especial de Comunicação Social da Prefeitura
da Cidade do Rio de Janeiro.

Secretaria Especial de Comunicação Social
CADERNOS DA COMUNICAÇÃO
ISSN 1676-5494

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro
Rua Afonso Cavalcanti 455 – bloco 1 – sala 1.372
Cidade Nova
Rio de Janeiro
CEP 20211-110
e-mail: cadernos@pcrj.rj.gov.br

Todos os direitos desta edição reservados à Prefeitura da
Cidade do Rio de Janeiro. Nenhuma parte desta publica-
ção pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer for-
ma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico) ou ar-
quivada em qualquer sistema ou banco de dados sem per-
missão escrita da Prefeitura.



Secretaria Especial de Comunicação Social

Prefeito

Cesar Maia

Secretária Especial de Comunicação Social

Ágata Messina

CADERNOS DA COMUNICAÇÃO
Série ESTUDOS

Comissão Editorial

Ágata Messina

Leonel Kaz

Milton Coelho da Graça

Regina Stela Braga

Ruth Ferreira

Edição

Regina Stela Braga

Redação

Andrea Coelho

Flávia David

Revisão

Alexandre José de Paula Santos

Projeto gráfico e diagramação

John Lee Murray

Capa

Carlos Amaral/SEPE



CADERNOS DA COMUNICAÇÃO
Edições anteriores

Série Memória

- 1 - Correio da Manhã – Compromisso com a verdade
- 2 - Rio de Janeiro: As Primeiras Reportagens – Relatos do Século XVI

Série Estudos

- 1 - Para um Manual de Redação do Jornalismo On-line





Jornalismo investigativo, este o nome que se dá hoje à reportagem policial. Vista por muitos com olhos preconceituosos, a editoria de polícia era o lugar mais efervescente de uma redação, levando os seus repórteres a avançar num território onde o papel do jornalista se confundia com o de investigador particular. Não havia repórter de polícia que não sentisse correr em suas veias um pouco do sangue de Sherlock Holmes. Caso contrário, não poderia ser considerado como tal.

O cotidiano da reportagem policial é feito de histórias que seduzem autor e leitor a ponto de, embora intrinsecamente ligadas à realidade – ou não seria jornalismo –, se aproximarem, em sua forma, da ficção. Não é de se estranhar que grandes repórteres policiais enveredassem para a literatura. Nomes como Nelson Rodrigues, Percival de Souza, José Louzeiro e Pinheiro Júnior, para quem o cotidiano nas redações e delegacias, a prática de investigar, deduzir e observar minúcias e detalhes tornaram-se ferramentas valiosas ao ingressarem no terreno ficcional.

Nelson Rodrigues é, sem dúvida, o maior exemplo desta metamorfose que transforma jornalistas em escritores. Ele nunca negou a importância da experiência de repórter de polícia em sua obra literária. E, como não podia deixar de acontecer, a dramaturgia de Nelson também passou a influenciar o texto do noticiário policial, numa síntese da obra rodrigueana em que ficção e realidade se fundem para deleite dos leitores.

CESAR MAIA
Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro





Sumário

Nelson Rodrigues, olhar de repórter - 9

Introdução - 11

Nelson Rodrigues e a reportagem policial - 14

A linguagem sensacionalista - 15

Aspectos gerais - 15

Linguagem clichê x linguagem sígnica - 18

Ficção - 21

A experiência de Nelson Rodrigues - 23

O jornalismo no teatro de Nelson Rodrigues - 32

Anti-Nelson Rodrigues - 35

Viúva, porém honesta - 36

Vestido de noiva - 38

Boca de Ouro - 39

O beijo no asfalto – Um estudo de caso - 43

Considerações finais - 59

Referências bibliográficas - 61

Impressões - 67

Percival de Souza - 69

Pinheiro Júnior - 74

José Louzeiro - 78

Renato Garcia - 81

Solange Duart - 84

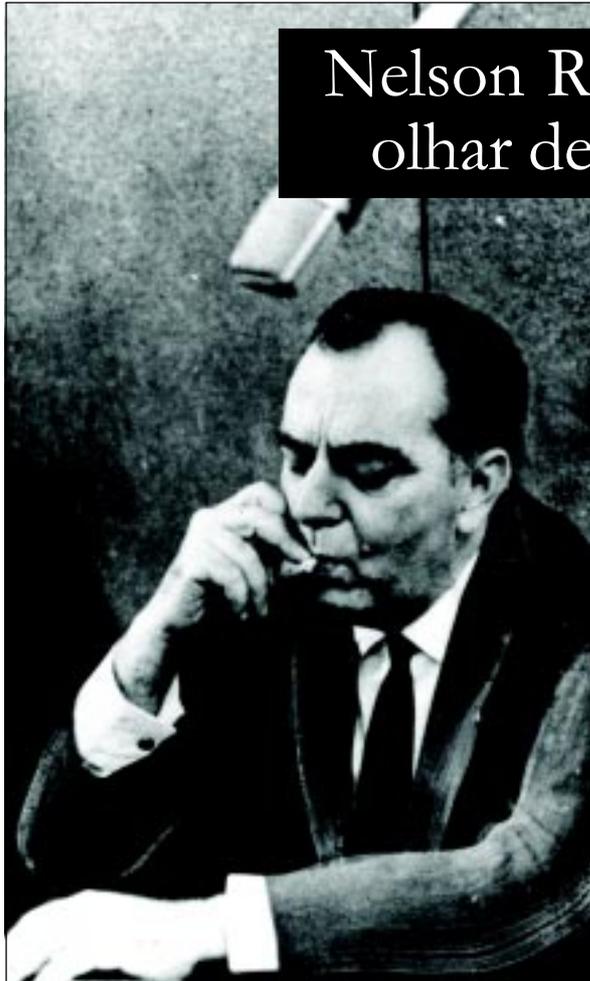
Ester Kosovski - 87

O repórter Pena Branca na visão de José Louzeiro e Percival de Souza - 90

‘*Oui, mon petit e rendez-vous*’ - 90

‘Repórter-perdigueiro’ - 91





Nelson Rodrigues, olhar de repórter

“Começa a minha experiência profunda de jornalista. A reportagem policial vai transformar-se para sempre num dos elementos básicos de minha visão de vida. Através dela tive intimidade com a morte (que sempre me apavorou) e nela vi um cadáver pela primeira vez. O jornalismo, daí em diante, passou a ser vital para mim.(...)”

Nelson Rodrigues



**Monografia de graduação em Comunicação Social da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), escrita por
Carla Cristina Costa Alves. Orientador: Professor Carlos de A.
de C. Moreno.**





Introdução

Aos 13 anos de idade, ele foi parar em uma redação de jornal, era o ano de 1925. Tendo que escolher uma editoria para a qual trabalhar, não teve dúvida: a reportagem policial seria o seu novo lar. Não se trata apenas de força de expressão, Nelson Rodrigues começava sua trajetória jornalística em *A Manhã*. O jornal pertencia a seu pai, o influente e polêmico jornalista Mário Rodrigues. Na redação também trabalhavam seus irmãos mais velhos. Ele se sentia em casa. E o fascínio que se firmou desde o primeiro contato com aquele universo se estenderia pelo resto de sua vida e marcaria toda a sua obra.

A atração pela reportagem policial, então reduto de famosos jornalistas-escritores, já lançava luz sobre os rumos que iriam tomar sua obra. Nela, ficção e realidade andam de mãos dadas. Seu jornalismo fazia concessões ao estilo folhetinesco e sensacionalista, enquanto sua obra ficcional ou era inspirada em histórias reais ou trazia muito da sua experiência de vida. Oriunda de uma época do jornalismo anterior à implantação do copidesque e do lide – odiados por Nelson –, quando a forma de contar o acontecido era mais importante do que o fato em si, o que representava livre exercício de estilo para o escritor. O jornalismo policial também jogava, diariamente, nas mãos do dramaturgo, histórias trágicas e grotescas. Era quase sempre o pior da natureza humana, não em preto e branco, mas sim em muito vermelho-sangue. Atropelamentos, namorados que se matavam juntos, crimes passionais, entre outros temas.

Se todo autor é autobiográfico, como ele mesmo dizia quando era indagado sobre inspiração, sua visão de mundo e, conseqüentemente, seu processo criativo têm muito da sua vivência jornalística, principalmente de sua experiência como repórter policial.



12 *Cadernos da Comunicação*

Este estudo opta justamente por abordar a influência jornalística na obra de Nelson Rodrigues, mais especificamente em sua dramaturgia, para proporcionar um tratamento mais aprofundado do assunto. A escolha do enfoque, longe de ser aleatória, revela não só interesse pelo tema, mas também a possibilidade de investigar o aspecto num universo que, diferentemente das crônicas, não se insere no mundo da comunicação jornalística e é onde há maior presença de elementos ligados à imprensa do que nos romances e folhetins. Além do mais, a obra teatral de Nelson Rodrigues é considerada marco divisor da moderna dramaturgia brasileira.

Para atender a este propósito, foram analisadas, no capítulo 3 – O jornalismo no teatro de Nelson Rodrigues –, as peças onde o jornalismo aparece de forma explícita, seja como cenário da trama, como personagem da peça, ou quando é apenas citado. Há, no capítulo 4, um estudo de caso de *O beijo no asfalto*, peça onde o dramaturgo mais se voltou para a questão da força da comunicação de massa no mundo contemporâneo. Antes, no entanto, torna-se necessário conhecer um pouco do relacionamento do escritor com a reportagem policial, que será visto no segundo capítulo. Da mesma forma, é essencial para a compreensão do assunto uma incursão pela linguagem sensacionalista, amplamente utilizada nos jornais populares e que tem características similares às dos textos do escritor. Nelson acreditava que as reportagens deviam passar toda a carga dramática dos acontecimentos e em hipótese alguma poderiam ser impessoais e frias. Esses aspectos serão estudados no capítulo 2 – Nelson e a reportagem policial.

É importante destacar também que o papel do jornalismo na obra de Nelson Rodrigues, assim como a visão que o dramaturgo revela ter, não só do jornalismo, como também da comunicação de massa, parece passar despercebido na imensa bibliografia existente



Série Memória 13

dedicada ao autor. No fim, percebe-se que suas denúncias ultrapassam o universo comunicacional e se inserem numa crítica ainda maior à própria sociedade.





Nelson Rodrigues e a reportagem policial

A noção de crime¹ surge como definição do que o sistema judiciário estabelece como proibido por determinada lei e que, portanto, torna-se prática ilegal e deve ser punido. A polícia² aparece neste cenário como a força que vai vigiar o cumprimento das leis e assegurar a ordem pública. Todo e qualquer fato que vá de encontro à legislação vigente e que, por isso, exija um envolvimento da polícia no sentido do restabelecimento da disciplina, pode ser matéria de jornalismo policial. A definição de crime está inscrita em uma instância de poder fora da do jornalismo policial, mas que vai ser apropriada por este: fazer algo ilegal é tornar-se criminoso: ser criminoso, por seu lado, é poder ser notícia.

É notório que não é todo tipo de crime que entra no jornal. Com o aumento da criminalidade, muitos delitos passaram a fazer parte do cotidiano das cidades e, por isso, foram abandonando as páginas policiais, para dar espaço aos crimes de maior proporção ou para aqueles que fogem, de alguma forma, do curso ordinário dos acontecimentos. Através da consulta de periódicos de várias épocas, percebe-se características comuns nos casos que aparecem com mais frequência. Em *Uma história das comunicações. Do tantã ao satélite*, Mitchell Stephens verificou que existem qualidades que se repetem na maioria dos crimes que tiveram maior impacto sobre os leitores dos modernos jornais americanos. Quase sempre, a vítima ou suspeita do delito é mulher, criança, pessoa de classe alta ou famosa; há alguma dúvida quanto à culpa da suspeita; e existem insinuações de comportamento promíscuo da vítima ou suspeita. Veremos mais adiante que esse tipo de linguagem sensacionalista³ vai ser muito explorado nos jornais populares. (1993, p. 239)



Leite de Souza lembra que o discurso do jornalismo policial é pouco científico e se aproxima do folhetinesco quando, através da realidade dos fatos, visa reproduzir clichês pertencentes a certas literaturas desse tipo. “Antes do ser histórico, no jornal policial o marginal é referido como um ser trágico (aquele que nega a história, que opõe a toda racionalidade a sua pulsão caótica, o seu desvario).” (1989, p. 11)

A linguagem utilizada na reportagem policial também pode ser um aspecto importante na variação dos graus de atração exercida sobre o público-leitor, conforme será explicado a seguir.

A linguagem sensacionalista

Como a intenção deste trabalho é a de estudar os reflexos da vivência jornalística policial de Nelson Rodrigues em sua dramaturgia, ele se aprofundará, portanto, no tipo de reportagem policial que utiliza a linguagem sensacionalista, cujas características podem ser encontradas no estilo do escritor. Porém, com a finalidade de promover a melhor compreensão do assunto, uma breve comparação entre o discurso dos veículos sensacionalistas e o dos “não sensacionalistas”, comumente conhecidos como “sérios”, “sóbrios” ou “imparciais”, se torna necessária.

Aspectos gerais

No confronto com os jornais sensacionalistas, serão chamados de “objetivos”⁴ os veículos de informação que utilizam um discurso que, em geral, pretende, diferentemente dos sensacionalistas, informar de forma objetiva e sem tentar provocar algum tipo de sensação ou envolvimento emocional dos leitores. Ser objetivo é se manter neutro e distanciado diante de qualquer tipo de fato e não tentar manipular tanto as opiniões como também as emoções do leitor.



Ciro Marcondes Filho explica que todos os jornais são sensacionalistas, uns mais outros menos. Para ele:

... Nenhum foge dessa determinação. Isso porque transformar um fato em notícia não é o mesmo que reproduzir singelamente o que ocorreu. Transformar um fato em notícia é também alterá-lo, dirigi-lo, mutilá-lo. (1986, p. 29)

O que vai diferenciar um jornal dito “sensacionalista” de outro dito “sério” é somente o grau. Sensacionalismo é apenas o grau mais radical da mercantilização da informação: tudo o que se vende é aparência e, na verdade, vende-se aquilo que a informação interna não irá desenvolver melhor do que a manchete. (*Id.* p. 66)

Essa natureza comercial por trás do ato de sensacionalizar a informação também é analisada por Rosa Nívea Pedroso. Em *Elementos para uma teoria do jornalismo sensacionalista*, ela associa a longa existência dos jornais de prestígio a características comuns como o sucesso financeiro, a modernização da empresa jornalística e a tradição editorial reconhecida como séria. Em contrapartida, os jornais populares ou sensacionalistas geralmente vão ter vida curta, mas, quando permanecem circulando por alguns anos, vão se transformando. Gradualmente, tais veículos vão começar a apresentar os mesmos aspectos dos jornais de qualidade. Primeiro, vão se tornando mais sóbrios e, depois, adquirem “prestígio e credibilidade (venda, leitura, anúncio publicitário) e tradição editorial (marca do título) junto ao mercado leitor e anunciante”. (1994, p. 38)

Sobriedade, seriedade e texto objetivo são características editoriais de jornais que possuem infra-estrutura patrimonial e financeira e organização empresarial. (...) Os jornais que não possuem (e pretendem obter) lucro, precisam recorrer ao sensacionalismo das palavras e dos significados. (*Id.*, p. 39)

O jornal popularesco, portanto, “vem a reboque da manchete”. É a manchete que vai fazer o passante, que pára diante da banca na



rua, comprar o jornal naquele dia “apenas por atração, por sensação, por impacto, por curiosidade despertada”. (*Ibid*)

Angrimani em *Espreme que sai sangue: Um estudo do sensacionalismo na imprensa* recorre à definição de Pedroso para o gênero jornalístico sensacionalista:

Modo de produção discursivo da informação de atualidade, processado por critérios de intensificação e exagero gráfico, temático, lingüístico e semântico, contendo em si valores e elementos desproporcionais, destacados, acrescentados ou subtraídos no contexto de representação ou reprodução do real social. (*Apud*. Angrimani, 1995, p. 14)

Segundo sua definição, Pedroso estabelece ainda os pressupostos resumidos do “modo de produção do discurso informativo reconhecido como sensacionalista” que, segundo a autora, são:

Variedade na apresentação gráfica; exploração de estereótipos sociais; valorização da emoção em detrimento da informação; exploração do caráter extraordinário e vulgar dos acontecimentos; adequação ideológica às condições culturais, políticas e econômicas das classes populares; exploração exacerbada do caráter singular dos acontecimentos; destaque do aspecto insignificante e duvidoso dos acontecimentos; omissão de aspectos dos acontecimentos; discurso repetitivo, motivador, despoliticizador e avaliativo; discurso informativo de jornais em fase de consolidação econômica e empresarial; modelo informativo que torna difusos os limites entre o real e o imaginário. (*Op. cit.*, pp. 47-48)

Já foi visto neste capítulo que, desde seu início, o sensacionalismo vai beber da fonte dos *fait d'iver*. Estes podem ser entendidos como notícias de gêneros diversos que extrapolem a normalidade dos acontecimentos cotidianos tais como acidentes de carro, crimes terríveis, suicídios de amor, acontecimentos misteriosos,



execuções, aberrações da natureza, entre outros.⁵ Angrimani cita Auclair, para quem “*fait divers* é sempre signo de uma separação das normas que regem as relações fundamentais dos homens entre eles e a natureza” e Durrel, que os conceitua como “essas bizarrices do comportamento humano que refletem a natureza verdadeira do homem”. Nelson Rodrigues não diria melhor. (*Op. cit.*, p. 26)

Serão, então, um dos ingredientes do sensacionalismo. Estão para os fatos que geram notícia assim como o sensacionalismo está para a forma narrativa da notícia. O discurso sensacionalista vai explorar o que há de bizarro, insólito e inusitado neste tipo de informação visando chamar a atenção do leitor. O caráter extraordinário dos *fait divers* revela ao leitor que também há aventura, mistério e paixão – características de obra ficcional – no dia-a-dia.

Para Marcondes Filho, a prática sensacionalista presta-se, acima de tudo, a satisfazer as necessidades instintivas do público, despertar sua carga pulsional e, portanto, interessa ao jornal sensacionalista apenas o lado externo, atraente, do fato. “Sua essência, seu sentido, sua motivação ou sua história estão fora de cogitação.” (*Apud.* Angrimani, *Op. cit.*, p. 15) *O fait divers*, nesse sentido, vai cair como uma luva.

Linguagem clichê x linguagem sígnica

Para esclarecer como a linguagem sensacionalista atua no leitor estimulando sensações e mexendo com suas pulsões, Angrimani recorre à explicação de Ciro Marcondes Filho para signo e clichê. Em *Televisão – A vida pelo vídeo*, Marcondes Filho aborda esses dois conceitos, já empregados anteriormente no universo da comunicação por Prokop, dentro da investigação de um meio específico: a televisão.



Prokop, ao falar sobre a “elaboração dos desejos no sentido de uma formação sígnica”,⁶ se refere a signo e clichê como mecanismos de defesa do ego, utilizados diante de desejos “cuja presença indecifrada na consciência seria desagradável ou destrutiva”. Marcondes Filho, baseado em Prokop, estabelece a diferença entre signo e clichê.

A atuação do signo na cabeça do telespectador:

Ele (signo) age como um mecanismo de defesa do ego, pois baseia-se na necessidade que se tem de negar a realidade, de recalcar as experiências desagradáveis, evitando os conflitos com as normas sociais ou com as situações de vida. Seu funcionamento é o seguinte: o ego não se envolve com o objeto, ou seja, com a cena musical, com a dor, com a alegria transmitida no vídeo. Tudo fica do lado de fora do sujeito; ele toma conhecimento do que vê, mas se mantém indiferente, distante. Cria-se então uma barreira, um bloqueio, que impede o envolvimento afetivo e emocional. O signo aqui é um escudo contra as emoções fortes.

Em síntese, o signo representa qualquer fato social, pessoas, objetos, situações e acontecimentos, o mundo real, sem ferir ninguém, pois tudo já vem “domesticado”. Os signos filtram as desgraças, os problemas, as dores reais e, através disso, fazem com que os telespectadores convivam mais naturalmente com a miséria, com a violência, tornando mais digerível sua vida. (*Apud.* Angrimani, *Op. cit.*, p. 37)

O clichê age de forma diferente:

Contrariamente ao signo, em que o telespectador não sente a violência das mensagens televisivas, porque mantém um escudo contra elas, aqui ele se entrega à estória, sente emoção, se entristece, chora, sente saudade, vive com a personagem. Ou seja, se na linguagem dos signos ele se separa da emoção, na linguagem dos clichês ele se funde com ela, se entrega a ela. O que distingue essa fusão dos sentimentos reais, das emoções verdadeiras, é seu caráter de clichê, que significa que as tristezas, as dores, as lágr-



20 *Cadernos da Comunicação*

mas relembram inconscientemente ao telespectador momentos emocionalmente fortes de sua vida. Essas emoções, entretanto, permanecem mentais, platônicas e não retornam à realidade atual; funcionam como sonhos secretos. (*Id.* p. 38)

Com o jornalismo impresso não é diferente. A linguagem usada pelos veículos sensacionalistas vai ser, portanto, a do clichê. Para provocar o envolvimento do leitor ela não pode agir de forma sîgnica. Como esclarece Angrimani, diferentemente do repórter do jornal objetivo que procura o distanciamento, a neutralidade; o repórter do veículo sensacionalista vai assumir o papel de exteriorizar e socializar a revolta do público. Essa repulsa passada pelo repórter vai ser usufruída “por procuração” pelo público.

O jornal sensacionalista trabalha somente com a linguagem clichê, com o investimento pulsional que ela proporciona. Esse, por sinal, é o ponto nevrálgico para o entendimento do sensacionalismo: a opção pela linguagem clichê como possibilidade de manipulação das pulsões do leitor. (*Id.*, p. 42)

Num jornal sensacionalista, segundo Angrimani, “o meio ‘socializa’ o superego⁷ e ‘personifica’ o id⁸”:

O jornal sensacionalista encontra nos *fait divers* os ingredientes indispensáveis para a consecução dessa sistemática. O “superego acessório” será o juiz que condena implacavelmente os egos transgressores, através de manchetes e textos, onde predominam a “lição de moral” e a agressividade de que deseja “castigar”. O *fait divers* proporciona também ao meio sensacional explorar a possibilidade inversa: a “drenagem” de fantasias sádicas criminais e transgressoras. (*Id.*, p. 51)

Quando prioriza o princípio do prazer (personificação do id), ou quando destaca a instância moral e punitiva (superego), a cultura de massa, através de um processo de “projeção-identificação”, vai passar a tarefa de controle da repressão das pulsões do ego para o meio.



Ficção

Um dos recursos a que as matérias sensacionalistas freqüentemente recorrem é ao efeito de ficcionalização. De forma similar à literatura de ficção, a reportagem jornalística estrutura-se numa forma de relato narrativo. A diferença é que, enquanto na ficção o fio condutor da narrativa vai ser desempenhado pela imaginação do autor, na reportagem a informação de um acontecimento é que vai realizar esse papel. O relato narrativo na reportagem pode acontecer de forma objetiva ou, eventualmente, pode permitir a inclusão do narrador. É muito fácil verificar a opção pelo narrador onisciente nas reportagens policiais, principalmente nos veículos sensacionalistas que trabalham com a projeção-identificação do leitor.

É a onisciência do enunciador que diferencia e caracteriza o texto sensacionalista porque cria o efeito de suspense (a manchete promete espantos e a estruturação temporal cronológica da matéria não causa surpresa). (Pedroso, 1994, p. 45)

E ainda:

O discurso sensacionalista exige do redator criatividade e percepção do novo no fato, da novidade da palavra (do palavrão, da gíria) e do incomunicável do universo popular. O impacto precisa ser renovado e mantido a cada edição. Os aspectos do inusitado e do violento se repetem diariamente, mas o redator precisa transformar a briga de botequim em guerrilha marginal; precisa inventar a matéria quando não existem bons ingredientes para despertar emoções e compor um escândalo jornalístico. A imaginação recobre o dia magro em acontecimentos explosivos. (*Id.*, pp. 39-40)

Em *Drama – Matéria de primeira página: O trânsito da informação em Nelson Rodrigues*, Maria Lúcia C. da Rocha Ribeiro analisa que é na reportagem policial, sobretudo nos veículos reconhecidos como



22 *Cadernos da Comunicação*

populares, que será possível observar, “com mais vigor”, o diálogo entre realidade e ficção:

Aí, a necessidade de afetar a emocionalidade do receptor acaba soltando as rédeas do discurso e exigindo o uso de fórmulas que se desviam do modelo predominante na informação jornalística objetiva. O tema em si: crimes, denúncias, barbarismos, conflitos de todos os gêneros, propicia um tratamento, que pende para o ficcional e possibilita a utilização de expedientes retóricos ou estilísticos. A própria autoria, em formas mais sofisticadas, é restaurada. (1988, pp. 70-71)

Rocha Ribeiro chama a atenção para o fato de que, apesar de contestada pelos intelectuais da imprensa, a reportagem policial é uma atração para o escritor-jornalista, do qual faz parte Nelson Rodrigues, como veremos adiante. Sob o enfoque do jornal popular, que se encontra no “pólo oposto ao do jornalismo objetivo ou analítico”, a reportagem policial daria maior liberdade de expressão ao escritor que trabalha no jornal. No jornalismo policial, o tipo de narração descritiva que introduz o leitor na cena da ocorrência exige do redator recursos típicos da literatura. (*Id.*, p. 72)

Assim, alguns desses procedimentos, comumente presentes nos relatos informativos da imprensa popular, segundo Rocha Ribeiro, seriam:

O uso da descrição como forma de construir uma imagem mental do fato narrado, estabelecendo empatia emocional leitor/leitura; a narrativa envolvente e condutora de suspense que mergulha no universo narrado de forma a reconstituir a cena; o tratamento das pessoas envolvidas nos fatos, como se fossem personagens, com descrição de atos, gestos, comportamento, vestuário, caracteres físicos ou psíquicos, etc., bem como alusão a seu passado; o tratamento do local da ocorrência como o cenário de um romance ou filme. (*Id.*, pp. 73-74)



Os procedimentos acima são encontrados num tipo de sensacionalismo mais sofisticado e sutil, característico de um jornalismo policial feito até a primeira metade do século XX, mas também podem ser encontrados em alguns jornais populares de épocas posteriores. Segundo Rocha Ribeiro, esse tipo de matéria não se adapta perfeitamente ao cunho pejorativo com que o procedimento sensacionalista é comumente avaliado.

A experiência de Nelson Rodrigues

Sou da imprensa anterior ao *copy desk*. Tinha treze anos quando me iniciei no jornal, como repórter de polícia. Na redação não havia nada da aridez atual e pelo contrário: era uma cova de delícias. O sujeito ganhava mal ou simplesmente não ganhava. Para comer, dependia de um vale utópico de cinco ou dez mil-réis.

Mas tinha a compensação da glória. Quem redigia um atropelamento julgava-se um estilista. E a própria vaidade o remunerava. Cada qual era um pavão enfático. Escrevia na véspera e no dia seguinte via-se impresso, sem o retoque de uma vírgula. Havia uma volúpia autoral inenarrável. E nenhum estilo era profanado por uma emenda, jamais. (Rodrigues, 1995, p. 46)

Assim o escritor Nelson Rodrigues começava sua crônica do dia 22 de fevereiro de 1968 do jornal *O Globo*. O título era: “Os idiotas da objetividade.” Era esse o termo que ele usava para se referir aos novos jornalistas “desumanizados” pelo lide¹⁰ e pelo copidesque¹¹, essa figura “demoníaca da redação”.

Nelson vem de uma geração de jornalistas anterior à “revolução” promovida pelo *Diário Carioca* no jornalismo brasileiro, quando Pompeu de Souza introduziu inovações vindas do jornalismo americano. A reforma editorial, realizada na primeira metade da década dos 50, marcou o início do processo de modernização da imprensa brasileira.



No Brasil, segundo relata Luiz Amaral em seu livro *Jornalismo, matéria de primeira página*, o noticiário policial se desenvolveu muito com a chegada do Estado Novo. Sem material suficiente de informação, devido à censura imposta pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), os jornais recorreram à publicação de notícias esportivas e policiais. (1982, p. 87.) O estilo do jornalismo feito anteriormente à “revolução” da objetividade era impressionista-opinativo. Das redações antigas iriam sair muitos escritores brasileiros famosos e alguns nomes já tarimbados tiravam seu sustento trabalhando nos jornais como colaboradores ou articulistas.

Pompeu de Souza, em depoimento para o *Boletim da ABI*, em 1978, explicava que o jornalismo feito no Brasil até a década dos 50 tinha remanescências de sua origem, da época em que se publicavam panfletos que comentavam amplamente “dois ou três acontecimentos”.

Quando entrei no *Diário Carioca*, o jornalismo era feito à base do nariz-de-cera, que era a introdução à notícia. Ninguém publicava em jornal notícia alguma de que um garoto foi atropelado aqui em frente sem antes fazer considerações fisiológicas e especulações metafísicas sobre o automóvel, as autoridades do trânsito, a fragilidade humana, os erros da humanidade, o urbanismo do Rio. Fazia-se primeiro um artigo para depois, no fim, noticiar que um garoto tinha sido atropelado.

(...) Quando a complexidade dos acontecimentos foi obrigando o jornal a se transformar num veículo de notícias, o jornal conservou essa remanescência do panfleto, inclusive porque era até um *capitis diminutio* para o redator escrever uma notícia pura e simplesmente. Ele seria um mero noticiarista, não um redator. (1992, p. 24)

As novidades que Pompeu de Souza trazia dos Estados Unidos causaram inicialmente um escândalo entre os veículos da época. Mais tarde, todos os grandes jornais também promoveram em suas redações



reformas editoriais. Porém, muitos jornalistas nunca se conformaram em ter seus textos modificados por pessoas “sem nenhuma experiência profissional”, já que para implantar as novas técnicas Pompeu foi buscar principiantes que não estavam viciados no velho estilo. Nelson Rodrigues foi um dos indignados:

Outro que jamais compreendeu a nova técnica foi o Nelson Rodrigues, que passou a me chamar de “o pai dos idiotas da objetividade”. Nelson foi uma pessoa com quem tive convívio intensíssimo a certa altura, logo que ele apareceu. Na época da reforma do *DC*, estávamos brigados, e jamais pude explicar a ele – vamos dizer pomposamente – a filosofia, o espírito da reforma, que ele jamais entendeu porque é jornalista daquela moda antiga, de dar o ponto de exclamação, etc. (*Id.*, p. 26)

A “doença grave da objetividade” fazia Nelson se lembrar com melancolia dos velhos tempos:

Na velha imprensa as manchetes choravam com o leitor. A partir do *copy desk*, sumiu a emoção dos títulos e subtítulos. E que pobre cadáver foi Kennedy na primeira página, por exemplo, do *Jornal do Brasil*. A manchete humilhava a catástrofe. O mesmo e impessoal tom informativo. Estava lá o cadáver ainda quente. Uma bala arrancara o seu queixo forte, plástico, vital. Nenhum espanto da manchete. Havia um abismo entre o *Jornal do Brasil* e a tragédia, entre o *Jornal do Brasil* e a cara mutilada. Pode-se falar na desumanização da manchete. (*Op. cit.*, p. 48)

E a objetividade que desumaniza o jornal também desumaniza o leitor:

E o pior é que, pouco a pouco, o *copy desk* vem fazendo do leitor um outro idiota da objetividade. A aridez de um se transmite ao outro. Eu me pergunto se, um dia, não seremos nós 80 milhões de impotentes do sentimento. Ontem, falava eu do pânico de um médico famoso. Segundo o clínico, a juventude está desinteressada do amor ou por outra: esquece antes de amar, sente tédio antes do desejo. Juventude *copy desk*, talvez. (*Ibid.*)



A trajetória de vida de Nelson Rodrigues, repleta de experiências folhetinescas, se parece com os acontecimentos trágicos de suas histórias. A primeira experiência jornalística de Nelson foi no jornal de seu pai, Mário Rodrigues, um jornalista polêmico e combativo. Em 29 de dezembro de 1925 saía às ruas o primeiro número de *A Manhã*. Nelson tinha ainda treze anos e escolheu ir para a reportagem policial. O dramaturgo viria a dizer, posteriormente, que “no fim de um certo tempo, o repórter de polícia adquire uma experiência de Balzac”. (Rodrigues, 1993, p. 208).

Nelson já sabia o que queria:

Começa a minha experiência profunda de jornalista. A reportagem policial vai transformar-se para sempre num dos elementos básicos de minha visão de vida. Através dela tive intimidade com a morte (que sempre me apavorou) e nela vi um cadáver pela primeira vez. O jornalismo, daí em diante, passou a ser vital para mim. Tinha, entretanto, intenções literárias – ser romancista, a principal delas. Veio o teatro, porém. Eu fui para a reportagem de polícia aos treze anos. Ora, por quê? A preferência pelo assunto já era uma antecipação da minha obra. (*Apud.* Vogt, 1985, p. 17)

Ruy Castro esclarece que os jornais da época, principalmente os vespertinos, davam milhares de ocorrências por dia e 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 pacto de morte como se tivessem marcando encontro no “Ponto Chic”. (1996, p. 47)

A “caravana” do jornal, como era chamada a dupla de repórter e fotógrafo, naquele tempo, quando chegava antes da polícia, promovia verdadeira devassa na vida de envolvidos com o criminoso ou com a vítima, “julgavam-se no direito de vasculhar as gavetas da





família e surrupiar fotos, cartas íntimas e róis de roupas”. E, para completar, o repórter “era estimulado, quase intimado pela chefia a mentir descaradamente”. Todo o material apurado pelo repórter era passado ao redator que “esfregava as mãos antes de exercer sobre ele seus pendores de ficcionista”. Esse era o cenário dos primeiros passos de Nelson como jornalista policial. Logo Nelson impressionaria por sua capacidade de pôr dramaticidade nos relatórios trazidos da rua pelos repórteres. (*Ibid.*)

Os casos que mais chamavam a atenção de Nelson eram os pactos de morte entre jovens namorados:

(...) de posse dos dados essenciais (nomes, aparência física, endereços), aquilo era suficiente para Nelson velejar pelo tema da paixão impossível eternizada pela morte, com requintes de descrição de pais tirânicos, tias insensíveis e padres intrometidos. Servia-lhe também para exercitar sua capacidade de imaginar diálogos, descrever cenários e sentir-se um Pérez Escrich em versão 3x4. (*Id.*, p. 48)

Com quase 16 anos, Nelson foi promovido da reportagem policial para a página dos editorialistas. Lá ele escrevia artigos que saíam ao lado dos textos assinados por nomes conhecidos como Monteiro Lobato, Agripino Grieco, entre outros. Porém, depois de algum tempo, Mário Rodrigues o devolve para a editoria de polícia, por causa de um artigo que o então “moleque” Nelson havia escrito contra Rui Barbosa. No artigo, como conta Ruy Castro, o escritor queria provar que “o maior dos brasileiros não era um gênio”. (*Id.*, p.66)

O segundo jornal de seu pai (Mário havia perdido *A Manhã* para o sócio em outubro de 1928), *Crítica*, tinha um tom mais agressivo que o anterior. O jornal matutino tinha o formato de oito páginas, onde a primeira era quase sempre de política e a última sempre policial. De orientação sensacionalista, cada manchete, como diria Nelson, era “um berro gráfico, um uivo impresso”. (*Id.*, p. 68)





A “grande sensação” de *Crítica* era a última página, dedicada aos crimes.

Diariamente a “caravana” de *Crítica* descobria um caso aterrador do submundo carioca e o explorava até o último pingo de sangue ou esperma: casais que se esartejavam por ciúmes, filhos que torturavam pais entrevados, mães que seduziam filhos, irmãs que se matavam pelo mesmo homem, padres estupradores e toda sorte de adultérios. (*Id.*, p. 69)

A obra de Nelson é recheada de personagens como os descritos acima. As matérias policiais de *Crítica* acompanhavam ilustrações de Roberto Rodrigues, outro filho de Mário. Segundo Ruy Castro, a ilustração reconstituía a cena do crime “com um toque tão dramático, erótico e sensacionalista quanto o texto” da matéria. (*Id.*, p. 70) Com o passar do tempo, a editoria de polícia da *Crítica* foi ganhando maior notoriedade. Havia uma verdadeira disputa entre as matérias políticas e as reportagens sobre crimes pela primeira página. As matérias policiais eram escandalosas e vendiam mais. Quando o jornal foi empastelado, na revolução de 30, ele já era um veículo voltado para escândalos.

Foi justamente por causa da publicação de uma matéria escandalosa sobre o desquite do casal Thibau, conhecido na alta sociedade, que Roberto Rodrigues foi assassinado na redação da *Crítica*. No dia 26 de dezembro de 1929 saía a matéria sobre o desquite de Sylvia Seraphin. A reportagem deixava claro que ela era adúltera. Desesperada com a publicação, na primeira página da *Crítica*, da sua rocambolesca história de adultério, foi tirar satisfações com o dono do jornal. Ela estava armada e queria vingança, não encontrando Mário Rodrigues, matou o filho. Sylvia foi absolvida no processo, justamente na madrugada em que Nelson fazia 18 anos. Mário Rodrigues arrasado com a morte do filho, passou a beber mais. Pouco



mais de dois meses depois da morte de Roberto, ele teve uma trombose cerebral.

Depois do fechamento da *Crítica*, Nelson passa a trabalhar em *O Globo*, levado por seu irmão Mário Filho, amigo de sinuca de Roberto Marinho, onde começou a escrever folhetins com o codinome de Suzana Flag. Nelson passou ainda pelos Diários Associados e colaborou com o *Jornal dos Sports*, de seu irmão Mário. Em 1951, o dramaturgo vai para a *Ultima Hora*, onde ele cria *A vida como ela é...*, a pedido de Samuel Wainer. A intenção era escrever crônicas baseadas em fatos da atualidade, mas Nelson, pouco depois, começou a inventar as histórias. Nelson foi ainda redator da *Manchete Esportiva* e, em 1961, com *O beijo no asfalto* estreando, sai do UH e vai para o *Diário da Noite*. Em 1962, volta a *O Globo* para escrever *À sombra das chuteiras imortais*, uma coluna sobre futebol.

No mesmo ano em que o *Correio da Manhã* encomendara ao autor as *Memórias de Nelson Rodrigues*, o escritor também escreve nova coluna para *O Globo: Confissões*. Em meio a tudo isso, o dramaturgo vai lançando suas peças, novelas e romances, e ainda acha tempo para participar de programas na televisão.

As marcas desta longa jornada, repleta também de privações pelas quais passaram sua família, além de outras desventuras que permearam sua vida, estão na obra de Nelson. O escritor não se cansava de dizer que era um autor autobiográfico.¹² E, dentro da sua autobiografia, a vivência adquirida na reportagem policial, que durou em média três anos apenas, segundo ele, tem papel fundamental para sua obra, principalmente para sua dramaturgia.

Essa mistura é que faz o meu elenco: realidade e irrealidade, delírio, alucinação, objetividade. Uma coisa que é bom lembrar é minha experiência como repórter de polícia, que está no meu teatro, nos meus contos, em toda a minha



30 *Cadernos da Comunicação*

obra. Uso tipos que conheci na própria reportagem, na redação, em toda parte; criminosos, vítimas, enforcados, incestuosos, criminosos sexuais. E as cenas chocam as pessoas exatamente porque são realidade. Se não fossem, o sujeito diria, isso não é comigo, não tenho nada com isso e associaria de satisfação. Agora a coisa se torna chocante e realmente fere, e a fundo, porque é uma realidade da qual participam o leitor e o espectador. (*Apud.* Rocha Ribeiro, *op. cit.*, p. 126)

Nelson tinha um estilo sensacionalista, “não via nenhuma dessemelhança entre jornalismo e literatura”, porém um sensacionalismo mais sofisticado do que aquele que estamos acostumados a ver atualmente nos jornais populares. (Rodrigues, 1993, p. 205) Era na reportagem policial que ele podia exercitar sua carga dramática. Em uma de suas crônicas, Nelson se ressentiu dos rumos que o jornalismo policial havia tomado:

Hoje a reportagem de polícia está mais árida do que uma paisagem lunar. Lemos jornais dominados pelos idiotas da objetividade. O repórter mente pouco, mente cada vez menos. A geração criadora de passarinhos parou em Castelar. Eis o drama: o passarinho foi substituído pela veracidade que, como se sabe, canta muito menos. Daí porque a maioria foge para a televisão. A novela dá de comer à nossa fome de mentira. (*Id.*, p. 205)

Hoje é difícil descobrir o repórter de polícia na paisagem da redação, porque ele acabou. Hoje são os outros, inclusive as estagiárias, e até redatoras, que fazem a reportagem policial, sobretudo o grande crime. Ah, o grande crime não é mais matéria policial. Qualquer um pode fazer. (Rodrigues, 1978)

No trecho acima o escritor se refere à reportagem-tema de várias crônicas onde ele tinha criado a imagem de um passarinho que cantava durante um incêndio e que só parava de cantar quando sua dona morria. Esse recurso caracteriza bem o tipo de sensacionalismo rodriguiano. A idéia do passarinho, segundo ele mesmo, não era



original. Ele a havia tirado de uma reportagem do jornalista que ele menciona, Castelar de Carvalho. O passarinho de Castelar foi inventado quando o repórter fez uma matéria sobre um incêndio onde não morrera ninguém. O suposto passarinho aumentava a dramaticidade do fato. O bicho, na história, cantou até morrer. Com a repercussão positiva, sempre que havia um incêndio, Castelar acrescentava à trama um passarinho.

Da mesma forma, fica claro no trecho a crítica aos relatos objetivos insossos. Para ele, a ficção pode e deve ser usada para dar mais colorido aos fatos. Maria Lúcia C. da Rocha Ribeiro em *Drama, matéria de primeira página: O trânsito da informação em Nelson Rodrigues*, resume a essência da atração exercida pela reportagem policial:

No âmbito do exercício profissional, a figura do repórter de polícia, profissional símbolo para o escritor-jornalista, porque inscrito no centro das paixões humanas cuja tensão seria a mola mestra da tarefa literária, na concepção de Nelson Rodrigues, concentra toda a potência significativa. O resfriamento de sua função é, ao mesmo tempo, a impossibilidade da antiga conjunção realidade/ficção ainda aceita na informação jornalística, e a vitória da especialização profissional que afasta o literato do jornal. (*Op. cit.*, pp. 137-138)



O jornalismo no teatro de Nelson Rodrigues

Alguém que ainda na adolescência passou a viver o dia-a-dia da reportagem policial e sentiu de perto o poder mobilizador da grande imprensa; um escritor que cresceu dentro das redações dos jornais (começou aos treze anos de idade) e que em uma delas viu o irmão ser assassinado; um dramaturgo que foi filho de dono de jornal e que, em muitos momentos de sua vida, teve no jornalismo o único meio de sustento de toda a família. A biografia de Nelson Rodrigues é permeada pela sua experiência no jornalismo. Ao longo da sua vida, o jornal foi palco de aventuras e desventuras. Será que essa realidade com tonalidade de ficção poderia passar incólume pelo processo criativo de um escritor? O próprio Nelson acreditava que “todo autor é autobiográfico” e não fazia segredo sobre o fato de muitos de seus personagens serem pinçados da vida real.

A influência da vivência jornalística pode ser verificada em toda a obra de Nelson Rodrigues. Ela não se dá só no estilo que privilegia frases curtas e linguagem coloquial, mas ocorre, principalmente, no âmbito temático cheio de referências à imprensa. Seja como cenário ou como personagem, a redação do jornal está inscrita no universo rodriguiano. Jornalistas conhecidos, muitas vezes, são transportados da realidade à ficção sem terem ao menos seus nomes trocados, como o repórter Amado Ribeiro, de *O beijo no asfalto*. Alguns representam o estereótipo da profissão, assim como repórteres e locutores anônimos, que atuam como personagens secundários em algumas peças. É o caso dos repórteres de *Vestido de noiva*, que aparecem para representar o distanciamento das pessoas à tragédia.

Até quando não há presença explícita da imprensa nos textos



do autor, existe o produto do fazer jornalístico reificado e banalizado, mas que serve para mostrar características de algum personagem. Assim, o jornal, a revista, ou o programa de rádio que o personagem lê ou ouve revela, por exemplo, seu *status* cultural e/ou econômico. A suburbana que se abana com a *Revista do Rádio* ou a grã-fina que já foi capa da *Manchete* pulula não só nas crônicas, mas também nas peças e romances de Nelson.

Outro aspecto da obra de Nelson Rodrigues que dialoga com o jornalismo é a aproximação do autor a temas oriundos dos *fait divers*,¹³ que pode ser notada tanto nas peças quanto nas crônicas. Atropelamentos, suicídios, assassinatos em família, homossexualismo, escândalos, entre outros, vão aparecer com frequência em sua obra. Nelson dá a esse tipo de acontecimentos um tratamento semelhante ao que lhe é dado pelo sensacionalismo, enfatizando sua faceta extraordinária, que provoca no leitor um misto de atração e estranheza.

Nelson sempre se mostrou fascinado pelos mistérios das redações dos jornais. Desde seu primeiro contato estabeleceu-se um encantamento tão forte que, persistiu em menor dose, mesmo depois de ele ter trabalhado em vários jornais. Em uma de suas crônicas o dramaturgo compara a redação a uma paisagem submarina:

Quando entrei, pela primeira vez, numa redação, acabava de fazer dez anos. Com a trágica inocência das calças curtas, tive a sensação de que entrava numa outra realidade. As pessoas, as mesas, as cadeiras e até as palavras tinham um halo intenso e lívido. Era, sim, uma paisagem tão fascinante e espectral como se redatores, mesas, cadeiras e contínuos fossem também submarinos.

(...) Até hoje, os seres da redação ainda me parecem de um certo dramatismo e têm não sei que toque alucinatório. Estou pensando em Gide e no seu gemido adolescente: “Eu não sou como os outros! Eu não sou como os outros!” Nós, de jornal, também estamos meio-tom acima da rígida normalidade. (Rodrigues, 1995, p. 19)



Em outra crônica, o autor reforça o “dramatismo” (*sic*) das velhas redações de jornal quando a associa a uma cena de Hamlet. Na peça de Shakespeare existe um momento em que artistas invadem o palco cantando e dançando. A platéia fica “atônita de beleza” devido à plasticidade da cena que apresenta, segundo ele, “o teatro dentro do teatro, a poesia dentro da poesia, o sonho dentro do sonho”. E ele explica que essa “mágica” também era encontrada nas “velhas redações subdesenvolvidas” onde existia de um lado os redatores, repórteres e contínuos e, do outro, toda a sorte de visitantes estranhíssimos. (Rodrigues, 1993, p. 269)

Para Maria Lúcia C. da Rocha Ribeiro, em sua tese *Drama, matéria de primeira página: O trânsito da informação em Nelson Rodrigues*, o jornal se destaca para Nelson como elemento central e catalisador da aprendizagem do conteúdo dramático: do jornal partiria “a percepção da realidade, sob o prisma da manchete, do *slogan*, do clichê do cotidiano devassado pela imprensa, com seu poder avassalador de formador de opinião pública”. (1988, p. 25)

Ao transitar do universo jornalístico para o dramaturgício, Nelson vai levar essa dramaticidade das redações e as aventuras da reportagem para suas peças. Rocha Ribeiro fala que hoje há uma “contaminação” do literário com as “estruturas informativas da sociedade de massa”:

Quer como tema, quer como influência diluída e penetrante na conformação do cotidiano transcodificado esteticamente, a informação jornalística passou, então, a exibir seu poder modelador, tanto da percepção da realidade do consumidor de notícias quanto na face de um fator de alteração dos próprios projetos estéticos contemporâneos. (*Id.*, p. 8)

Da mesma forma, a informação também tem lugar na obra dramática. Rocha Ribeiro explica que está presente na obra do



dramaturgo esse intercâmbio entre “informação dramática” e “drama informativo”. Ao mesmo tempo em que as matérias jornalísticas do autor carregam um tom dramático, suas peças vão levar para o teatro o mundo da informação. A autora da tese considera o escritor o exemplo daquele que “ora se debruça sobre a realidade e dela desencava uma ficção, ora mergulha na ficção e com ela tece um retrato da realidade”. (*Id.*, p. 24)

Da dramaturgia de Nelson foram escolhidas as peças onde aparece o jornalismo de forma explícita. Ou seja, aquelas peças onde redações, veículos de informação, locutores, jornalistas, entre outros componentes do “corpus” jornalístico fazem parte das tramas. São elas: *Vestido de noiva*, *Viúva, porém honesta*, *Anti-Nelson Rodrigues*, *Boca de Ouro* e *O beijo no asfalto*. Esta última vai receber um estudo mais minucioso num capítulo à parte.

Anti-Nelson Rodrigues

Depois de quase dez anos de jejum dramaturgic, Nelson Rodrigues escreve *Anti-Nelson Rodrigues*. Na peça ele inclui novamente uma figura real no elenco de seus personagens sem mudar-lhe o nome verdadeiro. O recurso já havia sido utilizado em seu teatro em *O beijo no asfalto*, onde faz parte da trama o repórter da *Ultima Hora* Amado Ribeiro. Desta vez outro nome da imprensa carioca faz parte da trama: Salim Simão, jornalista do *Correio da Manhã* e amigo íntimo do dramaturgo. O jornalista é o pai viúvo da personagem fictícia Joice, que mora com ele no subúrbio de Quintino. Apesar de o jornalismo não fazer parte da trama principal, os comentários proferidos pelo personagem Salim Simão servem ora para demonstrar a experiência de vida do jornalista ora para inserir alguma crítica à imprensa.

Salim – Me chamaram e eu fui lá. O dono do jornal espumava. “Foi você que escreveu entrementes? No meu jor-





nal não sai entrementes. Tira essa bosta.” Apanhei a matéria e botei lá outra palavra. Leu e picou a matéria e jogou para o alto como confeti. “Riscou entrementes e pôs outrossim. No meu jornal, não sai outrossim.” E disse mais: “Você não pode escrever sobre o brigadeiro.” (1981, p. 282)

Os protegidos dos veículos jornalísticos são intocáveis. Na continuação do diálogo, Nelson mostra que Salim tem que aceitar a ordem do dono do jornal, que “demitia e nomeava ministros pelo telefone”. É da boca de Salim também que vem a ironia, ao falar de Edmundo Bittencourt, do *Correio da Manhã*. Salim explica que mesmo já tendo feito “o diabo” no país, o jornalista virou “nome de praça”, “mais importante do que o Barão do Rio Branco”.

Viúva, porém honesta

O poder político do jornal também é ressaltado em *Viúva, porém honesta*, a “farsa irresponsável em três atos”. Na peça grande parte da encenação acontece no gabinete do diretor de *A Marreta*, definido como o “maior jornal do Brasil” e como o “vespertino de maior circulação”. O diretor, chamado de Dr. J.B. de Albuquerque Guimarães, é “um gângster da imprensa a mascar o charuto da sua própria prosperidade”. Nas iniciais do nome do diretor a explícita referência a um dos veículos mais conhecidos do país. Dr. J.B. tem poder de mando e desmando na política brasileira. Frustrado por não conseguir controlar sua filha viúva, que insiste em não sentar, o diretor de *A Marreta* precisa afirmar para si mesmo sua autoridade e usa, para isso, seu subordinado, o jornalista submisso Pardal:

Dr. J.B. – Não tenho força nenhuma. Ou por outra: tenho força para nomear ministros. Teria força para fazer sabe o quê?

Pardal (*espavorido*) – Não!

Dr. J.B. – Para montar em tí, meu redator-chefe, ou duvidas? (*Id.*, p. 221)



Diante de tanto prestígio, a tarefa de encontrar marido para a filha tornou-se fácil. O marido escolhido na própria redação do jornal é Dorothy Dalton, um fugitivo do Serviço de Assistência aos Menores (o antigo SAM), que vai ser contratado pelo jornal, numa tentativa de se fazer “demagogia sórdida”. Pardal faz uma proposta ao chefe para aproveitar a “onda contra o SAM” e empregar o fugitivo para supostamente tentar reabilitá-lo. Pardal explica: “Ficaria demonstrado que o SAM, em vez de corrigir, corrompe. Ao passo que nós – veja bem – nós passaríamos pelos salvadores de uma besta como essa.” (*Id.*, p. 234)

Dorothy Dalton, que tem nome de estrela de cinema mudo, vai ser empregado como crítico de teatro. O jovem, bonito e homossexual, para Pardal é “escrito e escarrado o crítico da nova geração”. E o crítico não tem ao menos direito a uma morte digna – o *Repórter Esso* anuncia que algumas pessoas acham que Dorothy foi atropelado por uma carrocinha de chicabom.

Pardal, que usa “tapa-luz de jornalista de filme” é o redator-chefe de *A Marreta*. Além de ser confidente do diretor do jornal, o redator também é cúmplice do Dr. J.B. nas artimanhas para vender jornal. Querendo saber que manchete deve pôr na próxima edição, Pardal pede a opinião do chefe. Este, que está mais preocupado com a viuvez da filha, sugere: “Falência do Brasil” em letras garrafais e explica: “A falência do Brasil sempre vendeu jornal!” Não existe escrúpulo e o tom catastrófico despropositado funciona como um ótimo recurso para a venda de jornal.

Viúva, porém Honesta desmitifica, sob a chancela de “farsa irresponsável”, os bastidores das redações jornalísticas, ridicularizando, sobretudo, as figuras do diretor e do crítico teatral. A peça, conforme registra Sábado Magaldi, “é uma revanche de Nelson Rodrigues contra os ataques que sofria por parte dos jovens



intelectuais que assumiam, gradativamente, nos jornais, o lugar dos antigos literatos responsáveis pela crítica especializada”. (Rocha Ribeiro, p. 246)

Vestido de noiva

Nelson não se cansava de criticar a frieza com que as tragédias humanas eram tratadas na grande imprensa dos “idiotas da objetividade”. Em *Vestido de noiva*, a segunda peça que escreveu, o dramaturgo já demonstrava preocupação em mostrar o distanciamento dos repórteres que lidam com a morte de forma banal. Ao transmitirem a informação do atropelamento de Alaíde para as redações dos jornais onde trabalham, os repórteres relatam o ocorrido objetivamente e de forma pessimista antecipam que a acidentada “não morreu, mas vai morrer”. Na cena, há dois diálogos paralelos e simultâneos: “Pimenta” liga para o *Diário* e “Carioca-Repórter” conversa com *A Noite*.

O atropelamento de Alaíde continua recebendo cobertura jornalística. O fato tem interesse para os veículos porque a vítima pertence às elites. Logo que o repórter Pimenta avisa ao *Diário* sobre o acidente, ele ressalta que Alaíde é uma mulher bonita e bem vestida. Depois de ter feito uma apuração do fato, Pimenta passa para a redação os dados completos e destaca a importância de Alaíde:

Pimenta – Alaíde Moreira, branca, casada, 25 anos. Residência, Rua Copacabana. Olha...

Oswaldo – Que é?

Pimenta – Essa zinha é importante. Gente rica. Mulher daquele camarada, um que é industrial, Pedro Moreira.

Oswaldo – Sei, me lembro. Continua. (1981, p. 87)

Outra passagem demonstra o alheamento do repórter em relação à situação que está cobrindo. Depois que os médicos verificam a morte de Alaíde, Pimenta passa os detalhes para a redação sem



deixar de comentar que a irmã da falecida, que chora muito, é “um chuchu”!

O repórter vai personificar a desumanização promovida pela comunicação de massa na contemporaneidade, tão alardeada por Nelson:

Coincide que nós vivemos uma época crudelíssima. Para preservar a sua humanidade, o sujeito tem de lutar ferozmente, contra tudo e contra todos. E das duas uma: ou cada um constrói a sua solidão ou os outros o matam. (Alguém disse que os outros são os nossos assassinos.) Vêm de toda a parte as pressões que nos desumanizam. Há a manchete, o rádio, a televisão, o anúncio e, em suma, toda uma gigantesca estrutura que exige a nossa falsificação. (*Óbvio ululante*, 1968, p. 322)

Boca de Ouro

Boca de Ouro foi uma das peças em que Nelson Rodrigues mais se debruçou sobre a questão da comunicação de massa e do jornalismo. Na peça, que conta a saga do bandido que tinha dentadura de ouro, um dos aspectos que mais salta aos olhos é o mito que envolve o personagem-título. Já na indicação cênica que antecede à peça, o dramaturgo explica que Boca é “uma figura da mitologia suburbana”. Durante a trama é fundamental o papel da imprensa na mitificação do bandido. O próprio se gaba e diz que ele é o que o jornal diz:

Boca de Ouro (com surda revolta e abrindo o seu riso largo de cafa-jeste) – Eu não sou nada! Eu sou o que o jornal diz!
2ª *Grã-Fina* – E o que o jornal diz?
(*Boca de Ouro apanha o jornal em cima do móvel.*)
Boca de Ouro (exultante) – Está aqui. A *Luta Democrática*, me chama de – onde é que está? Ah, está aqui. Quer ver? (lê) o “Drácula de Madureira” (*para as grã-finas*). Drácula! Tem mais. Escuta essa: o “assassino de mulheres”! (*Boca*, p. 280)



É através da reportagem policial que os feitos do homem que “matava com uma mão e dava esmola com a outra” vão ganhar notoriedade e que seu nome “legendário” vai passar a ser temido e admirado. O noticiário policial representa para ele uma espécie de coluna social, onde ele encontra o fim do anonimato. Assim como as peripécias de Fernandinho Beira-Mar, que mobilizaram toda a imprensa e continuam tendo repercussão nos jornais, a morte de Boca de Ouro ganha importância de matéria de primeira página e suscita ampla cobertura jornalística até nos veículos “objetivos”.

No âmbito da seleção dos fatos jornalísticos e da importância, no conjunto das informações do jornal, a notícia sobre o assassinato de Boca de Ouro ganha destaque, no modelo objetivo de imprensa, por diferentes razões: pela violência do acontecimento; pela celebridade da vítima; pelo caráter humano que poderá tirar da informação, seja ela elogiosa ou não para o bicheiro; pelo teor de aventura que a própria vida de um contraventor sempre possui, enfim, pelo escândalo que será descoberto (e que já se prevê, basta lembrar que o secretário se refere a uma granfa) e pela carga catártica que concentra. Esta energia compensatória, que o sistema extrai, cada vez que um marginal é assassinado, constitui-se em importante material de reafirmação da máxima “o crime não compensa”, da mesma maneira em que sublima aquela ponta de inveja entre os próprios membros da classe que sustenta os mitos marginais. (Rocha Ribeiro, p. 270)

Esse poder da Comunicação de Massa em criar mitos é também visto em outro ponto da peça. Quando Leleco pergunta a Silene por que ela o traiu com o Boca, ela responde que Boca prometeu que a levaria à Europa para ver a Grace Kelly. (p. 296) O mito da plebéia que se tornou princesa vem ao encontro das aspirações das mocinhas suburbanas sonhadoras. E a imprensa “séria” aproveita o fascínio dos olímpicos e abre cada vez mais espaço para histórias que mais parecem contos de fadas.



Diante da morte do bicheiro Boca de Ouro, o jornal que antes o mitificou, agora, livre de sua influência, pode rebaixá-lo para a qualidade de “contraventor” e “cancro social”. Assim que a notícia da morte do bicheiro chega à redação do vespertino *O Sol*, o secretário liga para o diretor do jornal para saber qual a posição do veículo. Nelson explicita no diálogo mais uma crítica à imprensa.

Repórter (na sua excitação profunda) – Até que enfim encestaram o Boca de Ouro!

Secretário – Encestaram! (*Aflito*) Corre, voa! Toma um táxi! (*Secretário está empurrando o repórter.*)

Repórter – Estou duro!

Secretário – Vem cá. Espera. Primeiro tenho que saber a posição do jornal.

Repórter – Mas ontem elogiamos o “Boca”!

(*Secretário apanha o telefone.*)

Secretário – Sei lá! Sou macaco velho! Deixa eu falar com a besta do diretor! A esta hora está na casa da amante! (p. 264)

O Sol parte, então, em busca de um furo na cobertura do assassinato do bicheiro. Como veículo sensacionalista e que, portanto, trabalha através da projeção-identificação, a matéria policial deve ter elementos que promovam a humanização do relato. D. Guigui, a ex-amante de Boca, por ele abandonada, vai ser procurada pelo repórter. A entrevista de D. Guigui vai sair na primeira página com direito a “manchete caprichada”.

Secretário – Lins de Vasconcelos, rua tal, número tal. Escuta: você chega e aplica o seguinte golpe psicológico: não diz que o Boca de Ouro morreu. Ela não deve saber, você vai salivando a Guigui. O Boca de Ouro matou gente pra burro e quem sabe ela não conta a você, com exclusividade, uma dessas mortes, um crime bacana? Hein, quem sabe? (p. 266)

D. Guigui será a pessoa ideal para transformar Boca em personagem. Ela conhece as manias e o passado do morto e pode



contar um “crime bacana” do bicheiro para o jornal. A estrutura da peça vai se desenrolar através da encenação das informações fornecidas pela fonte ao repórter Caveirinha. A fonte, de acordo com suas oscilações emocionais, faz três relatos contraditórios a Caveirinha. O próprio repórter se envolve emocionalmente com as situações. Desta forma, a obtenção da verdade jornalística se complica.

Porta-voz da informação de terceiros, o repórter aparece, agora, na encruzilhada dos relatos dos informantes, com todos os riscos dos diferentes envolvimento que os direcionam. Entretanto, nada leva a duvidar de que ele pretende informar a verdade – pelo menos sob a ótica do seu jornal. Por um lado ele é pressionado pelos interesses obscuros da empresa, que permanecem inexplicados; por outro oscila, ante os envolvimento emocionais da própria fonte. (R. Ribeiro, p. 268)

Através da exposição das diferentes versões do crime de Boca de Ouro, por intermédio de D. Guigui e Caveirinha, Nelson Rodrigues questiona a própria existência da objetividade jornalística.

No final da peça, Nelson ainda solta farpas sobre o rádio. Ao transmitir a cobertura radiofônica do assassinato de Boca de Ouro diretamente do local onde ocorre o velório, mais uma mostra de sensacionalismo. Já na rubrica que apresenta o locutor, que utiliza “uma adjetivação pomposa e vazia”, fica claro o estilo do veículo. A emissora é a Continental, pertencente às “organizações Rubens Berardo”. O locutor é uma caricatura de tipos que ainda hoje abundam nos veículos populares sensacionalistas.

Locutor (desencadeando a sua adjetivação pomposa e vazia) – Boa-noite, Caveirinha!, um valor, que é mais uma promessa, é uma afirmação! E, assim, foi para o ar mais uma reportagem volante da Continental, emissora das Organizações Rubens Berardo, na cobertura sensacional do crime que abala o povo carioca na sua emotividade sem paralelo. O locutor que vos fala, aqui se despede, prometendo voltar



dentro de poucos momentos com notícias, com *flashes* que dir-se-ia salpicados de sangue. Alô, alô, estúdio; alô! (p. 338)

No final do terceiro e último ato, surge, no rádio, a “verdade” sobre a morte de Boca. O rádio “fura” o jornal e descobre quem matou o bicheiro. Maria Lúcia C. da Rocha Ribeiro explica que, dessa forma, o dramaturgo lança mais uma de suas críticas à imprensa moderna, que busca fundamentos variados para os fatos, mas, segundo Nelson, acaba se esquecendo de contar os próprios fatos.

O beijo no asfalto – Um estudo de caso

Um homem é atropelado por um loteação, na Praça da Bandeira, em pleno horário comercial. Um dos passantes chega primeiro ao atropelado e o segura. Já em agonia de morte, o acidentado lhe pede um beijo. Tudo acontece sob o olhar do repórter Amado Ribeiro. Por sua mente maquiavélica, o que seria mais um caso de atropelamento acaba sendo transformado em uma história espetacular que envolve morte, homossexualismo e até crime.

Esse é o cenário de *O beijo no asfalto*, peça em que Nelson Rodrigues mais se preocupou em denunciar o poder destrutivo da comunicação de massa na sociedade contemporânea. Se em *Boca de Ouro* ele aborda a construção de um mito, em *O beijo*, vai a fundo no processo jornalístico e mostra a construção de uma notícia sensacionalista e as conseqüências de sua veiculação.

Em *O beijo no asfalto*, o jornal é tratado como personagem e cada nova notícia sobre o beijo dado no atropelado vai tecendo o destino trágico do herói Arandir, que não consegue lutar sozinho contra a força da comunicação de massa simbolizada na peça pela *Última Hora*, veículo onde Amado Ribeiro trabalha. Como em outras peças, Nelson busca seus personagens na realidade. Desta vez ele se



volta para o veículo onde trabalhou por dez anos seguidos e onde conviveu com “estrelas” do jornalismo policial como o próprio Amado Ribeiro. Com *O beijo no asfalto*, a saída de Nelson da *Ultima Hora* começou a ser semeada. A referência ao veículo na peça era negativa e abalava a imagem do jornal. Já Amado Ribeiro não se importou muito com as características do personagem que levava o seu nome. Pelo contrário, colegas do repórter afirmam até que ele se gabava de seus feitos e que se dizia pior do que o personagem.

Não sei em que medida Nelson se inspirou em fatos verídicos da carreira jornalística de Amado Ribeiro, seu colega da *Ultima Hora* carioca, ou se apenas sua figura sugeriu a aventura sinistra da peça. Espantado com a crueza do retrato, perguntei certa vez ao dramaturgo como o repórter reagira à utilização de seu nome para a personagem. “Ele ficou muito vaidoso”, foi a resposta. (Magaldi, 1987, p. 37)

Em *Anti-Nelson Rodrigues*, o autor já havia posto na boca de um personagem críticas a um veículo específico: o *Correio da Manhã*. Salim Simão, jornalista amigo do dramaturgo, faz comentários breves na peça sobre sua experiência no matutino. Em *Vestido de noiva*, os jornais que reportam o acidente de Alaíde são *O Diário* e *A Noite*, que representam veículos quaisquer sem grande importância. *Viúva, porém honesta* traz *A Marreta*, um jornal fictício e em *Boca de Ouro* aparece *O Sol*, jornal que procura a ex-amante do morto para entrevistá-la, e a *Luta Democrática* é apenas citada por Boca. Em *O beijo*, o jornal não é muito citado, mas a atitude do repórter é atribuída por extensão a ele. Amado só pode fazer o que faz porque o veículo é sensacionalista. E, apesar das poucas vezes em que é citado,¹⁴ ele é chamado de “pasquim” e de “jornal escandaloso” por Selminha. Conversando com o pai, a esposa de Arandir chega a dizer: “Como é que um jornal papai...! O senhor que defendia tanto o Samuel Wainer! E como é que um jornal publica tanta mentira!” (*O beijo*, p. 76)



Na peça, Amado Ribeiro, repórter ambicioso e sem escrúpulos, faz de Arandir um bode expiatório. Com seu olhar de repórter policial, Amado vê na cena a possibilidade de vender muito jornal. Para armar a situação ele coopta o delegado Cunha. Policial pouco ortodoxo, Cunha havia sido “espinafrado” no jornal pelo próprio Amado, que relatara um ato de violência policial do delegado. Cunha aceita a proposta do repórter, já que precisa se “limpar” com o chefe.

Amado – Não interrompe! Ou você não percebe? Escuta, rapaz! Esse caso pode ser a tua reabilitação e olha: eu vou vender jornal pra burro!

Cunha – Mas como reabilitação?

Amado – Manja. Quando eu vi o rapaz dar o beijo. Homem beijando homem. (*Descritivo*) – No asfalto. Praça da Bandeira. Gente assim. Me deu um troço, uma idéia genial. De repente. Cunha, vamos sacudir esta cidade! Eu e você, nós dois! Cunha. (*O beijo*, p. 40)

Polícia e jornal se unem com propósitos diferentes. O jornal, que, assim como a polícia, deveria ter como premissa o estabelecimento da verdade, acaba se rendendo à deturpação dos fatos. Para conseguir aumentar a tiragem do veículo, Amado Ribeiro precisa de algo que fuja do ordinário dos acontecimentos cotidianos e, na ausência de tempero real, inventar ou maquiar o fato com tonalidade de ficção torna-se uma saída para o repórter sensacionalista. Policial e jornalista se beneficiam mutuamente. Amado alivia o lado de Cunha, enquanto este ajuda o repórter a vender jornal, compactuando na farsa com seu poder de autoridade policial. A relação do repórter policial com delegados e detetives, algumas de suas fontes, se revela como um jogo de interesses.

Pode parecer contraditório que, alguém que reclamava que os repórteres das novas gerações mentissem tão pouco, crie uma peça onde a distorção da verdade é vista de forma negativa. Mas o que Nelson sempre criticou foi o relato que se prende à “verdade” aparente



dos fatos, se limitando a registrar as ocorrências sem dar espaço para a observação e para a dor da vítima ou a motivação do criminoso. O que o dramaturgo admirava nos repórteres era a “mentira criativa” capaz de dar cor aos relatos e que provocasse uma sensação digna da carga dramática dos acontecimentos humanos.

E o mesmo veículo que denuncia os abusos de poder de um policial vai ser o responsável pela sua “reabilitação”. Não é difícil imaginar o que poderia acontecer. Um fato encobriria o outro e, rapidamente, os leitores esqueceriam o delegado que chutou a barriga de uma mulher grávida, fazendo-a abortar, para se lembrarem apenas da autoridade policial que investiga o “beijo no asfalto”, zelando pelos “bons costumes”. A imprensa é capaz de incoerências como essa.

Com a publicação da matéria de Amado, começa a via-crúcis de Arandir. Transformado em foco de atenções, em pessoa pública, sua vida passará a ser condicionada pelo que é veiculado. De repente, Arandir, um homem comum, torna-se alvo dos comentários e julgamentos de estranhos, de seus colegas de trabalho e até de seus parentes.

Arandir – Até o chefe... Falou comigo, e olhava para mim. Estava espantado. Espantado. Eu tive a impressão. É um bom sujeito. Um homem de bem. Não sei, mas tive a impressão de que tinha nojo de mim, como se eu!
(...) *Arandir* – Eu acho, entende? Acho que em todos os empregos, os caras vão me olhar como se... As mesmas piadinhas, em toda a parte. (*O beijo*, pp. 87-88)

E até andar na rua se torna difícil para Arandir.

Arandir – Coração, olha. No emprego e aqui na rua. Eu sei que aqui na rua. Ninguém acredita em mim. E, hoje, quando eu saí do emprego... Meu bem, escuta. Fiquei andando pela cidade. Tive a impressão de que todo o mundo me olhava. No lotação, em todo lugar, eu acho que me reco-





nheciam pelo retrato. Eu saltava de um lotação e apanhava outro. A mesma coisa. (*Id.*, p. 89)

Já dizia Goebels, ministro da Propaganda nazista, que “uma mentira dita mil vezes se torna verdade”. (*Apud.* Martinez, 1991, p. 51) No jornal, a mentira basta ser publicada uma vez e estará lançado o germe que a todos contamina e põe até Selminha, esposa de Arandir, em dúvida.

Além de mostrar o falseamento dos fatos, Nelson Rodrigues insere nova denúncia sobre a imprensa em *O beijo*: a capacidade da comunicação de massa criar “heróis” e “bandidos” em instantes. Assim acontece com Arandir, no sentido negativo, e, em menor escala, com o delegado Cunha que pode melhorar sua reputação. Atualmente, já dizia o dramaturgo, “as técnicas de comunicação têm uma eficácia e uma instantaneidade prodigiosas. Faz-se um gênio ou idiota, um santo ou herói em quinze minutos de fulminante promoção”. (*A cabra vadia*, p. 131)

Situação parecida ocorre em *Viúva, porém honesta* e em *Anti-Nelson Rodrigues*, que chamam a atenção para o poder do dono do jornal em nomear e derrubar ministros. Foi também através dos jornais que Boca de Ouro se transformou em um mito.

A invasão de privacidade é outra questão referente à imprensa vista na peça. A partir do momento em que Arandir se torna manchete de reportagem policial sua privacidade é violada. A investigação da “verdade” pela reportagem policial sempre justificou o devassamento da intimidade do suspeito que, antes mesmo de qualquer julgamento legal, é inconstitucionalmente tomado como criminoso, como culpado. E são envolvidos os parentes, amigos, colegas de trabalho e qualquer pessoa que possa fornecer informações sobre antecedentes ou peculiaridade dos envolvidos no crime.



48 *Cadernos da Comunicação*

Não estarei insinuando nenhuma novidade se disser que em nossa época tudo se sabe. No passado, a nossa virtude ou nossa abjeção era enterrada no mistério de quatro paredes. Por exemplo: a família. No bom tempo a família tinha intimidades invioláveis. Fazia-se o diabo dentro de um lar, com a prévia certeza de um sigilo total.

Com os novos tempos, porém, as coisas mudaram. A máxima potência dos nossos dias é a INFORMAÇÃO. As quatro paredes sumiram até o último vestígio. Vocês entendem? É como se a gente vivesse, amasse ou morresse na via pública, como um cachorro vadio. Nunca houve alcova para cães. E o pior é que nós também perdemos a nossa. (*Reacionário*, p. 266)

Desta forma, até os vizinhos de Arandir são envolvidos no “interrogatório” jornalístico:

D. Matilde (vizinha) – Olha, escuta. Tem um repórter na rua.

Dália – Repórter!

D. Matilde – Com fotógrafo! Entrevistando! Ouviu, D. Selminha?

Selminha – Um momento!

D. Matilde – E o repórter está querendo saber se D. Selminha vive bem com “seu” Arandir. Eu disse – “vive”! (*O beijo*, p. 67)

Bob Woodward, do jornal *The Washington Post*, declarou que “os crimes levam a todo tipo de outras histórias interessantes”. (*Apud*. Stephens, p. 248) Os detalhes íntimos da vida dos envolvidos com o crime fornecem um contexto típico de folhetim, que estimula o voyerismo do leitor e o envolve com a “história”.

Nelson escreveu *O beijo no asfalto* em 21 dias. Segundo o escritor Ruy Castro, ele teria se inspirado na história de um antigo repórter de *O Globo*, Pereira Rego. O repórter fora atropelado por um ônibus no Largo da Carioca. Pereira Rego, ao sentir-se perto de morrer, pedira um beijo a uma jovem que se debruçara para socorrê-lo. (Castro, p. 314)



Na peça, onde o beijo é pedido a um homem, o repórter e o delegado forjam testemunhas para transformar o beijo de piedade num caso de pederastia em via pública. Amado descobre que a viúva do atropelado tem um amante e faz chantagem. Ela teria que afirmar que Arandir era amigo de seu marido e que já tinha visto os dois tomarem banho juntos. Diante da pressão do jornalista, a mulher aceita.

Num jornal “objetivo”, o caso do beijo receberia tratamento diferenciado do que teve na *Ultima Hora*. Se fosse publicado, provavelmente, a matéria seria secundária e não ganharia destaque. Porém, no jornal onde Amado trabalha, “O beijo no asfalto” foi manchete de capa e com isso “parou a cidade”. Amado brada sua vitória: “Mas parei a cidade! Só se fala do ‘beijo no asfalto’! Eles têm que respeitar! Têm que respeitar! Eu não dou bola! Não dou pelota!”

Para levar o caso adiante, no entanto, Amado precisaria descobrir informações que justificassem novas matérias. O beijo deve ser explorado até a última gota de sensacionalismo. Antes que a história esfrie, Amado forja antecedentes através da viúva do atropelado e transforma o caso num crime de homicídio.

Amado – O senhor vai dizer que é mentira. Que é uma mistificação colossal, não sei o que lá. Não adianta. O jornal está rodando. Tem uma manchete do tamanho de um bonde. Assim: ‘O beijo no asfalto foi crime! Crime!’

Aprigio – Crime?

Amado – Crime! E eu provo! Quer dizer, sei lá se provo, nem me interessa. Mas a manchete está lá, com todas as letras: CRIME!

Aprigio – Mas eu não entendo!

Amado – Aprigio, você não me compra. Pode me cantar. Me canta! Canta! Eu não me vendo! Eu botei que. Presta atenção. O negócio é bem bolado pra chuchu! Botei que teu genro esbarrou no rapaz, mas não esbarrou! Aí é que está. Não esbarrou. Teu genro empurrou o rapaz; o aman-



50 *Cadernos da Comunicação*

te debaixo do lotação. Assassinato. Ou não é? Aprigio, a pederastia faz vender jornal pra burro! Tíramos, hoje, está rodando, trezentos mil exemplares! Crime, batata!

Aprigio – Tem certeza?

Amado – Ou duvida?

Aprigio – Tem certeza?

Amado – São outros quinhentos! Sei lá! Certeza, propriamente. A única coisa que sei é que estou vendendo jornal como água. Pra chuchu. (*O beijo*, pp. 110-111)

Ao transformar o beijo no asfalto em crime, Amado reúne em um só fato três ingredientes que geralmente são explorados em linguagem sensacionalista: atropelamento, homossexualismo e crime passionai. Três *fait divers* em um.

A morte, assunto de capa do jornal sensacionalista, é mais um estímulo para a venda deste tipo de veículo. A espetacularização da morte no veículo sensacionalista provoca impacto no leitor, mas que é seguido por uma sensação de alívio por não estar no lugar do morto. Angrimani recorre a Baudrillard para explicar que “o jornal atende a uma necessidade inconsciente, onde o cadáver ‘ilustrado’ morre ‘por procuração’ no lugar do leitor. (...) No jornal sensacionalista ocorre uma ‘jubilação secreta’, ‘obscena’, onde a morte do outro é ‘saboreada como espetáculo’”. (Angrimani, p. 56) E a morte por atropelamento sempre fascinou Nelson. A primeira nota policial redigida pelo dramaturgo foi, justamente, sobre um “defunto do asfalto”, como ele chamava o atropelado. E a fixação, que se estabeleceu desde o primeiro contato de Nelson, ainda adolescente, com a morte por atropelamento, é refletida em sua obra. Em sua primeira peça, *Vestido de noiva*, a protagonista Alaíde morre vítima de um atropelamento. Os ruídos do acidente dão o tom dramático do acidente. Em *Víuva, porém honesta*, o crítico também merece um fim trágico e Dorothy Dalton morre atropelado por um ônibus ou por uma carrocinha de chicabom.



(...) o *Jornal do Brasil* não pinga uma palavra sobre o defunto do asfalto. Por que o silêncio cruel e aristocrático? Recusar uma notícia ao atropelado é o mesmo que furtar a vela que o alumia. (...) Nos bons tempos, o repórter de polícia estava a dois passos do patético, a dois passos do sublime. O grande crime tinha a primeira página e subia às manchetes. (*Óbvio ululante*, p. 287)

O atropelamento é condenado ao lixo do noticiário. O brasileiro pode morrer debaixo de um automóvel e nenhum jornal dirá seu nome, idade, domicílio. E, se for preto, não terá a “cor parda” dos bons tempos. (*Reacionário*, p. 421)

E, se o atropelamento perdeu espaço no noticiário policial dos jornais “objetivos”, nos veículos populares ele também vai ser mais restringido. Em *O beijo...*, o jornal de Amado se torna o veículo de uma leitura particular da ocorrência. O atropelamento da peça ganha maior notoriedade porque se inscreve em uma outra anormalidade, que vai além da narração do acidente. É o beijo que faz o atropelamento parar na primeira página. A singularidade do gesto de Arandir, que beija o agonizante, e o fato de a vítima ser um homem é que transformam o caso em escândalo para o veículo sensacionalista. Num jornal “objetivo” o fato poderia ganhar uma nota, mas na *Ultima Hora* da peça, a situação é explorada para vender jornal. E, então, o beijo vira um caso de pederastia em plena luz do dia.

O homossexualismo no jornal sensacionalista é tratado de forma preconceituosa. Ele é visto como uma perversão¹⁵ sexual inaceitável. Pedroso, em *A produção do discurso de informação num jornal sensacionalista*, afirma que o veículo sensacionalista exhibe o homossexualismo como “algo escandaloso, cômico, provocador, perturbador e agressivo”.

(...) os homossexuais, como grupos desacreditados e estigmatizados, encarnam a variação ilegítima das possibilidades sexuais definidas como mulher e homem, porque con-



52 *Cadernos da Comunicação*

trariam as regras dominantes da sexualidade e ultrapassam as fronteiras das escolhas sexuais oficializadas.

(...) essa conduta dissidente desafia e subverte a realidade social, pondo em questão os seus procedimentos admitidos como certos, porque estabelece contrastes com as identidades legitimadas. (*Apud.* Angrimani, p. 66)

Assim, “o beijo no asfalto” é visto como uma provocação acintosa contra as pessoas que “zelam pela moral e bons costumes” e deve ser punido. Angrimani lembra que a psicanálise sempre encarou o homossexualismo como uma opção sexual. O autor cita Freud, para quem “os indivíduos, sejam eles quais forem, são capazes de escolher um objeto do mesmo sexo, e que todos fizeram, efetivamente, essa escolha no seu inconsciente”. Freud não rejeitava o homossexualismo como perversão, mas ele ressaltava que “as perversões não constituem uma bestialidade, nem uma degeneração no sentido emocional da palavra”. Portanto, o homossexualismo e outras perversões sexuais deveriam ser vistos sem nenhuma indignação.

Mas o jornal sensacionalista, reflexo e perpetuador do senso comum, vai de encontro aos conselhos do psicanalista. Ao tratar o homossexual como transgressor, o veículo sensacionalista atua como um superego que pune os que se desviam da “normalidade”. Para Angrimani:

Como personagem excluído, minoritário, o homossexual sofre uma dupla discriminação: a da opção sexual e o tratamento do qual ele é alvo na edição sensacionalista, que faz o mais fácil: ataca o grupo minoritário e desloca sobre esse grupo as pulsões sádicas do social restante (onde a homossexualidade inconsciente obriga a um esforço constante de repressão e de projeção homofóbica). (P. 70)

Na edição sensacionalista, assim como a mulher que é estuprada sempre é vista com desconfiança, sob olhar





machista, o homossexual, ainda que tenha sido vítima de um crime, sempre tem culpa de forma indireta.

Como minoritário, como aquele que afronta a moral da maioria, o homossexual precisa pagar o preço dessa não-submissão. Portanto, quando ele sofre uma violência, quando é assassinado, o jornal sensacionalista edita a notícia de forma paralela, estendendo a ação criminosa ao lado da homossexualidade da vítima. O propósito implícito parece ser o de “justificar” (ou pelo menos “compreender”) o ato violento. O criminoso ganha um *status* “diferente”, identificado como transgressor de “importância” especial, por ter punido um transgressor mais temido, inconscientemente, pelo tecido social. (*Ibid.*)

Em *O beijo...*, o atropelamento do homem pelo loteação fica em segundo plano e é até mesmo atenuado devido à seqüência do beijo homossexual. O acidentado seria um a menos a ameaçar os valores vigentes. O jornal sensacionalista corrobora a manutenção do *status quo* entendido como “bem comum”, mas que representa a preservação dos valores de uma classe (dominante). No veículo popular, a conotação sexual do fato sobressai à morte e à solidariedade do gesto. O problema urbano tornou-se apagado e foi esquecido. Importa mais a particularidade sexual.

Além de mostrar o sensacionalismo e a distorção da verdade, *O beijo no asfalto* representa uma crítica à comunicação de massa no que ela tem de mais perigoso: a mobilização da opinião pública. Desde a absolvição de Sylvia Seraphin, assassina de seu irmão, que Nelson passou a abominar a opinião pública e o senso comum. “Toda unanimidade é burra”, vivia bradando. E, em *O beijo...*, ele mostra que a força da opinião pública, manipulada por um veículo de comunicação, é capaz das maiores atrocidades.

Nelson criticava a massificação promovida pelos veículos de comunicação que transformam os homens em uma liga compacta





de pensamento único. É muito mais fácil para o homem comum deixar para o jornal a tarefa árdua de pensar sobre as coisas.

Eis o que eu queria dizer: Considero “Opinião” um nome impróprio e, repito, um nome alienado. Com as técnicas modernas de promoção, o homem cada vez pensa menos. É o jornal, é o rádio, é a televisão, é o anúncio que pensa por nós. Nós “achamos” o que os outros ‘acham’. A opinião deixou de ser um ato pessoal, uma posição solitária, um gesto de orgulho e desafio. Há sujeitos que nascem, envelhecem e morrem sem ter jamais ousado um raciocínio próprio. Há toda uma massa de frases feitas, de sentimentos feitos, de ódios feitos. Ainda outro dia, ouvi um sujeito falar sobre a França. Inflexionava como as manchetes. (*Óbvio ululante*, pp. 211-212)

Se a massa é conservadora, os jornais populares reproduzem e reforçam seus preconceitos em vez de promover a reflexão sobre valores antigos e ultrapassados. E, para fugir da individualização, o homem precisa ser quase heróico, como foi Arandir. Quem se arrisca a ser “do contra” quase sempre encontra um final trágico. Personalidades individualistas geralmente são vistas como ameaça para a sociedade massificada.

Coincide que nós vivemos uma época crudelíssima. Para preservar a sua humanidade, o sujeito tem de lutar ferozmente, contra tudo e contra todos. E das duas uma: ou cada um constrói a sua solidão ou os outros o matam. (Alguém disse que os “Outros” são os nossos assassinos.) Vêm de toda a parte as pressões que nos desumanizam. Há a manchete, o rádio, a televisão, o anúncio e, em suma, toda uma gigantesca estrutura que exige a nossa falsificação. (*Id.*, p. 322)

Arandir tem certeza da nobreza de seu ato e não se arrepende apesar das conseqüências. Mas, para a “massa”, um beijo dado em um moribundo só se justifica pelo caso de paixão homossexual.





Arandir – Dália, faz o seguinte. Olha, o seguinte: diz a Selminha que em toda a minha vida, a única coisa que se salva, é o beijo no asfalto. Pela primeira vez, na vida! Por um momento, eu me senti bom! Eu me senti quase, nem sei! Escuta, escuta! Quando eu te vi no banheiro, eu não fui bom, entende? Desejei você. Naquele momento, você devia ser a irmã nua. E eu desejei. Saí logo, mas desejei a cunhada. Na Praça da Bandeira, não. Lá, eu fui bom. É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! Eu não me arrependo! Eu não me arrependo!
(*O beijo...*, p. 119)

Ao gritar “Mas parei a cidade: só se fala do ‘beijo no asfalto!’”, o repórter sintetiza o poder dos meios de comunicação de massa. Através da manchete, Amado conseguiu “pautar” o que vai ser o comentário do dia.¹⁶ A atenção da cidade se voltou para o escândalo. Quando situações como esta acontecem, no âmbito real, o jornal acaba servindo à população como uma fonte de entretenimento. O processo torna-se um ciclo vicioso. Os leitores passam a ansiar por mais informações sobre o caso como se aguardassem um novo capítulo de folhetim. A sede de escândalos dos leitores se associou ao oportunismo de Amado que conseguiu o que almejava. E o desfecho da peça, caso fosse desenvolvido, poderia oferecer nova possibilidade para o deleite dos veículos sensacionalistas: o sogro mata o genro e depois se mata.

Amado – Vem cá. Escuta aqui. Sabe que. Sinceramente. Se eu fosse você. Um pai. Se tivesse uma filha e minha filha casasse com um cara assim como ° Entende? Palavra de honra! Dava-lhe um tiro na cara!

Aprigio – Você quer vender mais jornal? (*O beijo...*, p. 112)

Nelson acreditava que, depois de “modelar” e “condicionar” o público, a imprensa se torna escravizada desse modelo e passa então a ser modelada pelo público. Na peça ele tenta denunciar esse problema.



56 *Cadernos da Comunicação*

Em *O beijo no asfalto*, o jornal é dramatizado e tratado como se fosse personagem da peça. Cria-se então mútua dependência: os leitores tornam-se vítimas do que lêem nos jornais e estes, por sua vez, tornam-se vítimas dos caprichos, das atitudes e reações de seus leitores, que exigem um certo tipo de reportagem, um certo ângulo de ver os fatos. (*Apud.* Rocha Ribeiro, p. 239)

Após a manchete do beijo, a “reputação” de Arandir nunca mais foi a mesma. Depois de registrada pelo jornal e, conseqüentemente, ter se tornado pública, a história inventada por Amado não precisa nem ser provada. A publicação da matéria quase legitima sua veracidade. Muitas vezes, o leitor do jornal sensacionalista desconfia de uma ou de outras matérias veiculadas, mas isso não é o bastante para que o efeito da matéria seja menor e para que ele não compre o exemplar.

Amado sabe que sua idéia é “bem bolada”. Para atender ao seu propósito de vender jornal ele precisa apenas de um fato bombástico, provar a história não é necessário. O jornal está rodando e vai ser comprado mesmo que seja por mera curiosidade do leitor que passa diante da banca. E, para que o caso não esfrie, novas “evidências” podem ser inventadas. “Ser ou não ser não importa”, diz o dramaturgo pela boca do próprio Amado em *Engraçadinha II: Asfalto selvagem*.

Importa o que o jornal quer, o que o jornal diz. O jornal manipula os fatos e as pessoas. Com um pé nas costas, um repórter de setor, veja bem: um repórter de setor transforma um Judas num Cristo e vice-versa. E, na Sexta-feira da Paixão, lá estaremos beijando o pé do Judas e, no Sábado de Aleluia, malhando o Cristo. (*Engraçadinha II*, p. 208)

Essa força dos veículos de informação é ameaçadora numa sociedade onde a imagem é mais importante do que a realidade. Informações que prejudiquem a credibilidade de pessoas ou instituições podem render processos milionários. Assim como em *O*



beijo..., onde provas não apagariam o impacto inicial do escândalo, na vida real, a errata ou a retratação do jornal geralmente sai escondida ou em páginas de pouca importância e com tipos em corpo muito menor.

Arandir é um homem humilde que vai de encontro à unanimidade. Ele não tem como escapar da superestrutura que o sufoca e que leva a sua estigmatização e marginalização. Não podendo agüentar o assédio, a invasão de privacidade, além do preconceito de todos, Arandir se esconde do mundo e a morte só concretizaria materialmente o seu fim como ser social.

O crítico de teatro Sábato Magaldi acredita que a denúncia feita por Nelson em relação aos meios de comunicação se aproxima da crítica feita pelos teóricos de esquerda que vêem nas superestruturas “forças de dominação de uma classe sobre outra”. (Magaldi, 1987, p. 78) Ao escrever sobre *O beijo...*, a crítica Bárbara Heliodora compara a peça a *O processo*, de Kafka:

(...) em uma e outra vemos a destruição de um indivíduo pela máquina social, tão corrupta em uma quanto em outra obra.

(...) E – guardando sempre a distinção entre o instintivo e o altamente intelectual – há semelhanças entre Joseph K... e Arandir, pois em ambos se preserva a consciência da inocência, em ambos há a revolta impotente contra a força que os destrói e contra a qual não se pode lutar porque não se pode sequer chegar a identificar os responsáveis últimos pela situação, sendo que os julgadores e condenadores de um e de outro heróis são, em si mesmos, vítimas, instrumentos condicionados por sua própria situação de servidores abjetos de poderes superiores que não identificam e nem querem identificar. (*Apud*. Magaldi, 1993, p. 222)

A pressão psicológica é tanta que Arandir, em seu desespero, começa a duvidar de si.





58 *Cadernos da Comunicação*

Arandir – Nunca mais. Quer dizer que... Me chamam de assassino e... Eu sei o que “eles” querem, esses cretinos! Querem que eu duvide de mim mesmo! Querem que eu duvide de um beijo que... Eu não dormi, Dália, não dormi. Passei a noite em claro! Vi amanhecer. Só pensando no beijo do asfalto! Perguntei a mim mesmo, a mim, mil vezes: “se entrasse aqui, agora, um homem. Um homem. E. Não! Nunca! Eu não beijaria na boca um homem que...”

– Eu não beijaria um homem que não estivesse morrendo! Morrendo aos meus pés! Beije porque...! Alguém morria! “Eles” não percebem que alguém morria? (*O beijo...*, p. 118)





Considerações finais

Nelson Rodrigues levou para o universo dramaturgíco sua própria vivência jornalística. Foi, principalmente, através da carreira como repórter de polícia que Nelson tomou contato com o lado mais trágico do comportamento humano. Essa experiência foi de suma importância para a formação de sua visão de mundo. Nelson nunca foi alienado ao que acontecia ao seu redor. Quando era pequeno, o dramaturgo já revelava sua capacidade de observação. Mas foi o jornal que o aproximou de histórias reais recheadas de carga dramática. Sua especialidade sempre foi extrair dos fatos o seu potencial de ficção e mostrar que a ficção não está longe da verdade e, muitas vezes, se confunde com a própria.

A reportagem de polícia, reduto dos escritores-jornalistas da época de Nelson, era o lugar certo para talhar um estilo. A preocupação maior com a forma do texto do que com os fatos em si aguçava a criatividade do redator. Os relatos deviam ser emocionantes como os folhetins, que sempre aumentavam a tiragem do jornal e, para isso, podiam ser enriquecidos através de técnicas típicas da ficção, e até um pouco de fantasia era bem-vinda.

Apaixonado pela reportagem policial, Nelson Rodrigues, no entanto, não tinha uma visão acrítica do seu ofício, e fez questão de revelar suas impressões em suas peças. Em *Vestido de noiva*, *Anti-Nelson Rodrigues*, *Viúva, porém honesta*, *Boca de Ouro* e *O beijo no asfalto*, ele desvela um pouco dos bastidores do universo jornalístico. Simultaneamente, Nelson lança suas críticas à comunicação de massa, capaz de operar mudanças no comportamento das pessoas e nas próprias relações humanas. Em sua dramaturgia, o jornal, que cria mitos todo o tempo, também pode destruí-los quando for de seu interesse. Os veículos,



que teriam força suficiente para destruir preconceitos e valores ultrapassados, não fazem nada além de perpetuar o *status quo*. A força dos instrumentos que massificam a sociedade é tão intensa, que reagir a ela, indo contra a corrente da unanimidade, torna-se um verdadeiro ato de heroísmo individualista.

Principalmente em *Boca de Ouro* e em *O beijo no asfalto*, onde o jornalismo mais se mistura à trama, Nelson mostra uma sociedade que vive de aparências e onde o próprio jornalismo é feito de aparências. Boca não é só um criminoso, ele é um produto da mídia, que foi alçado por ela à condição de astro. Ele funciona como uma válvula de escape da tensão oriunda do conflito entre amarras sociais em contato com as pulsões. A peça ainda vai além e questiona a existência da objetividade jornalística, já que o ato mesmo de relatar algum fato implica envolvimento, mesmo que este seja inconsciente.

Em *O beijo no asfalto* é a força dos meios de comunicação de massa que se descortina no palco através da saga de Arandir. Poderosos formadores de opinião pública, os veículos de informação conseguem determinar o que é a “verdade”, criando a própria “realidade”.

As denúncias do dramaturgo estimulam não só a reflexão sobre a potencialidade do jornalismo e da comunicação. Seu teatro também leva a pensar sobre as superestruturas da sociedade contemporânea, que transformam o indivíduo em um número. Sociedade que cada vez se torna mais impessoal e imediatista. A importância da obra dramaturgica de Nelson ultrapassa a esfera do teatro e alcança o debate de questões contemporâneas que estão na pauta do dia dos teóricos da comunicação.



Referências bibliográficas

AMARAL, Luiz. *Jornalismo: matéria de primeira página*. 3ª ed. Fortaleza: Editora Tempo Brasileiro, 1982.

ANGRIMANI SOBRINHO, Danilo. *Espreme que sai sangue: Um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COIMBRA, Oswaldo. *O texto da reportagem impressa: Um curso sobre a sua estrutura*. São Paulo: Ática, 1994.

DICIONÁRIO do pensamento social do século XX. Editado por OUTHWAITE, William, BOTTOMORE, Tom. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

HELIODORA, Bárbara. *O beijo no asfalto*. In: MAGALDI, Sábato. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. v. único. Editora Nova Aguilar, 1993. (Série Brasileira)

MAGALDI, Sábato. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

_____. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Capital da notícia: Jornalismo como produção social de segunda natureza*. São Paulo: Ática, 1986.

MARTINEZ, Paulo. *Política, ciência, vivência e trapaça*. São Paulo: Editora Moderna, 1991.

MEDINA, Cremilda. *Notícia: Um produto à venda*. 2ª ed. São Paulo: Summus, 1988.

NORBERTO, Natalício. *Jornalismo para todos*. Rio de Janeiro: Casa Publicadora Batista, 1977.

PEDROSO, Rosa Nívea. *Elementos para uma teoria do jornalismo sensacionalista*. Revista de Biblioteconomia e Comunicação, Porto



Alegre: UFRGS, v. 6, pp. 37-50, jan./dez. 1994.

RABAÇA, Carlos A. *Dicionário de comunicação*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

REVISTA DE COMUNICAÇÃO. *A chegada do lead ao Brasil*. Ágora Comunicação Integrada Ltda., ano 8, nº 30, pp. 24-29, nov. 1992.

RIBEIRO, Maria Lúcia C. da Rocha. *Drama, matéria de primeira página: O trânsito da informação em Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 1988. 550 pp. Tese de doutorado.

RODRIGUES, Nelson. *O beijo no asfalto. Tragédia carioca em três atos*. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1961.

_____. *Óbvio ululante: As primeiras confissões de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1968.

_____. *Asfalto selvagem*. v. 1: *Engraçadinha: Seus amores e seus pecados dos 12 aos 18*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Asfalto selvagem*. v. 2: *Engraçadinha: Seus amores e pecados depois dos 30*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *A menina sem estrela. Memórias*. Seleção Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *O reacionário: Memórias e confissões*. Seleção Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A cabra vadia. Novas confissões*. Seleção Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. Entrevista concedida ao Jornal *O Estado de S. Paulo*. [On-line] Disponível: <http://www.nelsonrodrigues.com.br/> [17 março 2001]

SOUZA, Elton Luiz Leite de. *O crime no jornalismo policial das décadas de 60 e 70*. Rio de Janeiro: UERJ/FCS, 1989. Monografia (Graduação em Comunicação Social).

STEPHENS, Mitchell. *Uma história das comunicações. Do tantã ao satélite*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1993.



Série Memória 63

VOGT, Carlos, WALDMAN, Berta. *Nelson Rodrigues: Flor de obsessão*. Brasília: Editora Brasiliense, 1985 (Coleção Encanto Radical).

WAINER, Samuel. *Minha razão de viver: Memórias de um repórter*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.





Notas

¹ Encontrada no *Dicionário do pensamento social do século XX*, de 1996, o verbete “crime e transgressão” cita uma definição clássica de crime criada por William Blackstone, em 1778: “delitos públicos ou crimes e contravenções são uma infração e violação dos direitos e deveres públicos devidos a toda comunidade, em sua condição social coletiva (...) traição, assassinato e roubo são corretamente classificados entre os crimes, uma vez que, além do mal feito ao indivíduo, atingem a própria substância da sociedade”.

² Segundo o *Dicionário do pensamento social do século XX*, “a polícia é a instituição estabelecida com a função de executar a manutenção do controle social na sociedade (policimento)”.

³ Ver linguagem sensacionalista (capítulo 2.1).

⁴ Oswaldo Coimbra ao abordar esta questão em *O texto da reportagem impressa* cita em nota Samira Chalhub, que questiona se a linguagem, oral ou escrita, tem a capacidade de reproduzir fielmente o real. Samira diz, em *Funções da linguagem*, que é possível desconfiar da relação entre signo e realidade, como algo direto, sem intermediários. (Apud. Coimbra, 1994, pp. 7-21) Já Cremilda de Araújo Medina, em *Notícia: Um produto à venda*, analisa a questão dentro do universo jornalístico: “Uma prova de que a notícia, do ponto de vista do relato, não é mais o próprio fato imparcialmente referenciado são as próprias variações de narrativa de jornal para jornal.” (Medina, 1988, p.115)

⁵ Encontrado no *Dicionário de comunicação*, de Carlos A. Rabaça, o verbete *fait divers* designa: “(jn, co) Diz-se (do jargão da imprensa francesa) de toda e qualquer notícia que implique rompimento insólito ou extraordinário do curso cotidiano dos acontecimentos. Assim, o crime passional, a briga de rua, o atropelamento, o assalto são *fait divers*. (...)”

⁶ Signo é definido aí do ponto de vista psicanalítico como uma “delimitação do ego em relação ao objeto”. Dieter Prokop, utiliza a teoria psicanalítica de Alfred Lorenzer de signo e clichê para analisar os meios de comunicação de massa em Sociologia. Segundo Prokop “signo não é um conceito semiótico”, “mas um termo utilizado para determinada situação de vivência, para um tipo de defesa da experiência”. (Apud. Angrimani, 1995, pp. 33-34)

⁷ Em um ensaio publicado em 1923, Freud define os termos ego, id e superego como as três instâncias da personalidade. O superego seria a introjeção das normas morais que visam inibir os impulsos instintivos.

⁸ O id foi o conceito empregado por Freud para designar a fonte das pulsões do indivíduo.

⁹ Segundo Rocha Ribeiro, Nelson Rodrigues via nos “idiotas da subjetividade” a mentalidade sufocada pelos dogmas da ciência.

¹⁰ *Lead* ou *lide* (aportuguesado) é a “abertura de notícia, reportagem, etc., onde se apresenta sucintamente o assunto ou se destaca o fato essencial, o clímax da história. (...) Na construção do lide, o redator deve responder às questões básicas da informação: o quê, quem, quando, onde, como e por quê (embora não necessariamente a todos eles em conjunto)”. V. *Dicionário de comunicação*. Carlos A. Rabaça.

¹¹ Segundo Pompeu de Souza, “na pressa de implantar o *copy-desk*”, houve esquecimento de



Série Memória 65

fazer a tradução da expressão para o português. O termo acabou ficando como uma deturpação do sentido original americano, que significa mesa de originais. No jornalismo brasileiro, copidesque passou também a designar as pessoas que trabalham neste setor da redação corrigindo os textos originais.

¹² Uma das entrevistas onde Nelson fala da sua experiência de vida como inspiração pode ser vista no *site* oficial do escritor: www.nelsonrodrigues.com.br.

¹³ Ver capítulo 2.1 – A linguagem sensacionalista.

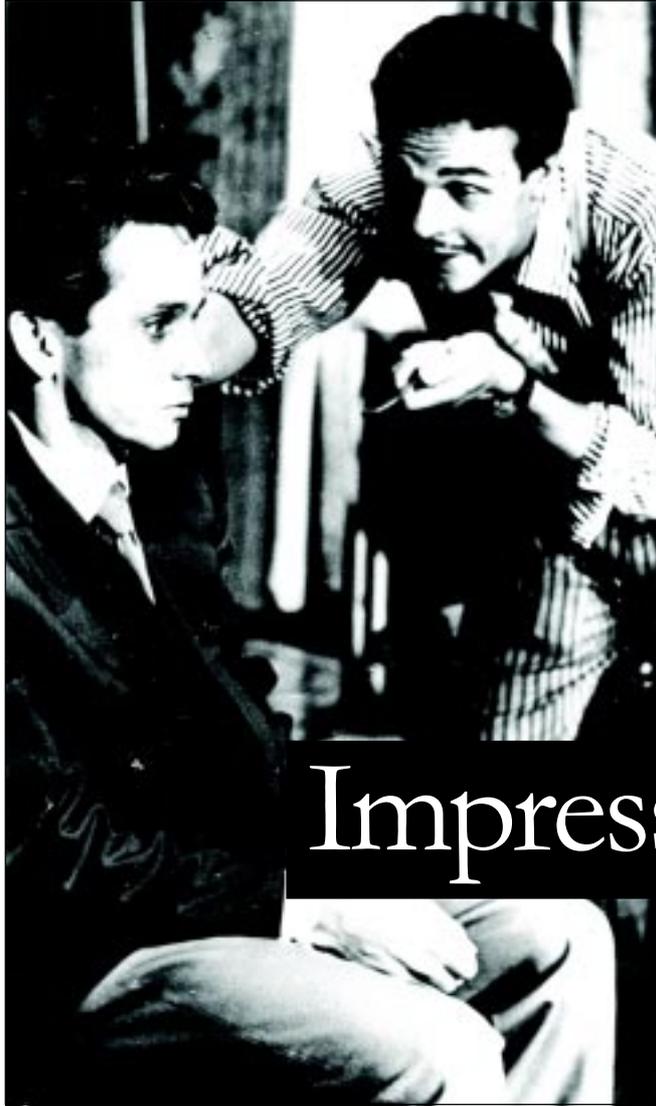
¹⁴ O nome “Última Hora” é citado três vezes e “Samuel Wainer” é citado duas vezes.

¹⁵ Segundo o *Dicionário de psicanálise de Jean Laplanche*, perversão: “Desvio em relação ao ato sexual ‘normal’, definido este como coito que visa à obtenção do orgasmo por penetração genital, com uma pessoa do sexo oposto (...)” (*Apud*. Angrimani, 1995, p. 65)

¹⁶ O fato de os veículos de informação escolherem quais acontecimentos devem ser publicados e que, conseqüentemente, vão passar a ser alvos da atenção pública é conhecido como agenda-setting. Para maior aprofundamento do assunto, ver LAGE, Nilson. *Linguagem jornalística*. Ática.







Impressões

“Eu não sou nada! Eu sou o que o jornal diz!”

O personagem Boca de Ouro, na tragédia carioca *O Boca de Ouro*, escrita em 1959. Na foto, Milton Moraes (o Boca) e Ivan Cândido (Leleco) na montagem dirigida por José Renato, em 1961, no Teatro Nacional de Comédia.



Depoimentos de seis profissionais com experiência em reportagem policial sobre a evolução do jornalismo investigativo.





Nos autos são encontrados réus e testemunhas. O jornalista prefere vê-los como personagens'

*Percival de Souza **

“Estamos em fase de transição. O que já foi ‘reportagem policial’ transformou-se em reportagem criminal. Dela, pulamos para o jornalismo investigativo, que tem no mundo das infrações penais roteiros obrigatórios de fatos a serem desvendados. Nas redações, contudo, está se preferindo falar em reportagem especial. E os melhores repórteres, inclusive os investigativos, são ‘especiais’ na hierarquia que vai do principiante ao editor-chefe.

Para a sociedade, pouco importa o nome que se dê a essa atividade que hoje significa muito para os brasileiros, já que em nosso país muitas providências são tomadas somente depois que um relato é publicado, com densidade maior ou menor, em um veículo de comunicação.

A definição automática (“reportagem policial”) perdeu por completo a razão de ser. Principalmente porque, se é incontestável que o universo criminal tem na sua origem exclusivamente apurar autoria e circunstâncias de violação de regras sociais, também é rigorosamente verdadeiro que temos os desdobramentos decorrentes. Isto é: a transformação de boletins de ocorrência em inquéritos, os inquéritos em denúncias, as denúncias em processos, os processos em decisões condenatórias, as decisões condenatórias em internação compulsória nos estabelecimentos penais, os estabelecimentos penais abrigando profissionais da psiquiatria, psicologia, antropologia e serviço social. Portanto, impossível limitar como sendo ‘policial’ a reportagem que envolve tantas atividades interdisciplinares que, além das mencionadas, exigem participação de médicos-legistas, peritos criminais e o aparato técnico-científico especializado. A soma de tudo isso abre espaço para outro ramo do saber, a sociologia.



Curiosamente, muita gente olha para esse tipo de jornalismo com ranço e preconceito. Outros profissionais, que atuam na mesma área e trabalham com a mesma matéria-prima, são considerados como menos imersos no chamado *mundo cão* – isto é, o resultado das mazelas e distorções que a sociedade produz ininterruptamente. Ou seja: jornalista ‘policial’ é uma coisa; juízes, promotores, advogados, médicos, psiquiatras, etc., seriam outras, bem diferentes – isto porque trabalham de modo, digamos, mais ‘nobre’. São juízos de valor. E, se o juiz fosse justo, como diz Dostoiévski em *Os Irmãos Karamazov*, talvez o criminoso não fosse culpado.

Interessante: perante a lei, o promotor é o representante da sociedade. Em sociologia, pelas desigualdades e as circunstâncias que esculpem personalidades, segundo Ortega y Gasset, o legítimo representante da sociedade seria o réu. O aparato jurídico refere-se aos *autos*, a peça informativa que procura esclarecer e provar que certo acusado praticou determinado crime. O jornalista precisa descrever os *atos*. É diferente. Nos autos são encontrados réus e testemunhas. O jornalista prefere vê-los como personagens. Não queremos *oitivas* e sim depoimentos. Não é nosso trabalho relatar inquéritos, oferecer denúncias ou recebê-las. Nossa função é a de, através da reportagem, reconstruir fatos. Não é por outra razão que a reportagem é a alma do jornalismo, o coração da redação. Absolutamente contraditório desvalorizá-la nesse período de mudanças, quando – espera-se – um caminho melhor seja encontrado. Aqui, os jornalistas terão que olhar para si mesmos e para o que fazem. Marguerite Yourcenar escreve em *Memórias de Adriano* que ‘o verdadeiro lugar do nosso nascimento é aquele onde lançamos um olhar inteligente sobre nós mesmos’.

O marco zero de tudo, até onde sabemos, é o caso de Caim e Abel, relatado no livro do Gênesis. Ali está, no embrião da reportagem sintética, texto curto, a história de dois irmãos e os sentimentos de



ódio e ingratidão, a semente para os assassinatos do futuro. Muitos não percebem, mas a origem dos crimes de morte está sempre no coração humano. Ódio, como vimos, e também a avareza, a ambição, os ciúmes, as paixões, os distúrbios sexuais... Os *autos* passam longe disso tudo. Os atos, não. Se o jornalista tiver sensibilidade e humanismo transpirando pelos poros, saberá contar aquilo que a sociedade precisa saber. Temos fome de saber de nós, escreveu Clarice Lispector. Se não, palavras como 'prevenção' e 'ressocialização' tornam-se absolutamente inúteis. Por isso, exatamente por isso, certo tipo de acadêmico se deleita em fazer críticas ácidas sobre o jornalismo que aborda fatos, digamos desagradáveis, e ao mesmo tempo se debruça nas reportagens sobre eles, muitas vezes como a fonte de informação para elaborar suas teorias...

Então, é isto: o jornalismo, em geral, conta a história do ser humano no dia-a-dia. Na área criminal, particularmente, o jornalismo trabalha com transgressões de regras, conhece os tipos que ousaram desafiar o cardápio penal e se lançam, armados, para a contestação ou sobrevivência, sendo muitos os que vislumbram agir à margem da lei simplesmente como um modo mais fácil e rendoso de viver. Olhar assim, um pouco mais longe, é algo que merece matérias especiais na grande imprensa, em rádios que sabem se dedicar ao jornalismo, e também na televisão. Não é coisa de todo dia. Por alguma razão, as especiais ganham o destaque que merecem nos finais de semana – particularmente quando entram em circulação as novas edições das revistas semanais e os jornais de domingo, que têm neste dia tiragens maiores. Portanto, não dá mais para falar genericamente em *mídia*. É preciso especificar, diferenciar e não confundir *um* veículo com *a* mídia. Pode ser fácil e cômodo. Mas não é real.

A sociedade gosta de ver os fatos bem contados e explicados. Em todo o mundo. O dia seguinte à destruição do World Trade Center, em Nova Iorque, significou uma edição do *The New York*



Times com 28 páginas dedicadas exclusivamente ao assunto. Tanto a sociedade gosta que surgiu no Brasil, e com sucesso, o chamado livro-reportagem, a conciliação entre jornalismo e literatura. O estilo é mais antigo do que se pensa. Upton Sinclair fez uma biografia extraordinária de Henry Ford, o pai do automóvel, nos anos 40. Daniel Defoe escreveu em 1722 um relato impressionante sobre a cidade de Londres invadida pela peste negra, inspirando Albert Camus a escrever *A peste*. O que, aliás, fez Gabriel García Márquez apaixonar-se pela literatura. Não é pouco, convenhamos.

Truman Capote leu uma notícia árida de jornal. Asséptica, talvez, como pretendem alguns críticos desse tipo de jornalismo. A notícia informava sobre o extermínio de uma família em Holcomb, Kansas. O escritor consagrado decidiu, a partir daí, fazer uma investigação jornalística e nela investiu nada menos do que seis anos para produzir o clássico *A sangue frio*. (A quem os detalhes possam interessar, recomenda-se *Capote, uma biografia*, de autoria do jornalista-escritor Gerald Clarke.) Poderíamos, aqui, continuar falando muito mais: Ernest Hemingway, Jack London, John Reed, Tom Wolfe, Gay Talese... Infelizmente (que pena!) as escolas de jornalismo não ensinam a História da Reportagem. O jornalismo precisa ser oportuno. A literatura pode abstrair-se do tempo.

Capote saiu do texto sintético para a história da metodista família Clutter, reconstituindo com magnífica precisão o último dia da vida dessas quatro pessoas (pai, mãe, dois filhos). Uma incrível habilidade em armar a trama e envolver o leitor de forma pungente. Também trabalhou assim Gay Talese: com o imperdível *Aos olhos da multidão*, conta suas histórias com talento incomum. Uma coisa é você ler que um grupo de operários está construindo uma ponte. Mas... e se você ler que eles 'unem tudo, exceto as suas vidas'? Faz uma enorme diferença! Como, aliás, os capítulos O homem e A luta, de *Os sertões*, obra de Euclides da Cunha, que completa um século neste 2002,



mas muitos jornalistas e estudantes de jornalismo ainda não se debruçaram sobre ela. Poderiam descobrir que esses dois capítulos são duas grandiosas reportagens – não estou falando *de quem? quando? onde? como? por quê?*, mas de reportagem em seu sentido magnífico.

O jornalismo investigativo lança um olhar interessado, além de interessante, sobre o mundo. O jornalismo policial contempla uma rede invisível de esgotos cujo ponto final são delegacias, mas com passagem obrigatória por fóruns e presídios. O repórter especial faz matérias especiais – não, não é redundância, é a constatação de que todo dia não dá, só de vez em quando... Que história é essa de que o brasileiro não gosta de ler? Não gosta de ler ou não gosta de coisas ruins, mal escritas, superficialmente apuradas? Por que os jornalistas-escritores estão fazendo sucesso com histórias, biografias, denúncias e a própria História?

Perguntas para serem respondidas. Bobbio, o filósofo italiano, disse que o mundo não irá mais se dividir entre fracos ou fortes, ricos e pobres, mas entre os que sabem e os que não sabem. Se for mesmo assim, a educação terá que estar no centro de tudo: ler e saber, escrever sabendo contar, informação e não alienação. A agradável e bem-vinda sinergia autor-leitor.

(*) Percival de Souza é jornalista, escritor e criminólogo. Um dos fundadores do *Jornal da Tarde*, de São Paulo, onde imprimiu um novo conceito de cobertura na área criminal. Atuou também nas revistas *Quatro Rodas*, *Realidade*, *Veja*, *IstoÉ* e *Época*. Ex-comentarista da TV Globo, da TV Cultura e da TV Record e das Rádios Eldorado, Capital e Gazeta. Conquistou quatro Prêmios Esso de Jornalismo e o I Prêmio Abril de Jornalismo. Tem 12 livros publicados, entre eles os *best-sellers* *Autópsia do medo – Vida e morte do delegado Sérgio Paranhos Fleury*, *A prisão*, *O prisioneiro da grade de ferro*, *O crime da rua Cuba* e *Eu, Cabo Anselmo*. Presidiu o Conselho Diretor da Universidade Metodista de São Paulo.



‘Não publiquem isso, senão mato vocês’

*Pinheiro Júnior**

“Em 1955, comecei minha carreira como repórter da *Ultima Hora*. Apesar de ter mais experiência como editor e cronista, cobri diversos casos de polícia. Na década dos 50, tive a oportunidade de fazer umas 30 reportagens sobre atentados sexuais.

Até os anos 70, quando ainda não existia a pressão exercida pela televisão, as reportagens policiais podiam ser mais precisas e abrangentes. Apesar de, naquela época, não ser especializado na área de polícia, eu trabalhava na geral e cobria vários casos policiais. Fui editor de polícia da *Ultima Hora*, saindo de lá passei pelo *Jornal do Commercio* e depois por *O Globo*, onde trabalhei oito anos como editor, no final da década dos 80.

No livro que escrevi, *Mefimose e outros absurdos*, lembro várias reportagens policiais. Entre elas está a do repórter Perpétuo de Freitas, que foi a uma favela do Rio para encontrar o traficante Foguinho. O repórter teria recebido um recado do bandido, pedindo que subisse o morro para falar com ele. Perpétuo foi ao encontro de Foguinho, que se ajoelhou aos pés dele dizendo que não havia mandado recado algum. Nesse momento, o repórter pegou um revólver e matou o traficante.

Uma das reportagens mais marcantes da minha carreira foi a que ficou conhecida como Juventude Transviada, nome do filme americano com o ator James Dean, em cartaz na mesma época (março de 57). Uma das primeiras a mostrar jovens de classe média envolvidos com drogas e vítimas de abusos sexuais, essa reportagem apresentava uma realidade até então desconhecida.

Era muito comum ligarem para a redação dizendo: ‘Não publiquem isso, senão mato vocês.’ Atualmente, com o avanço tecnológico, o controle nas redações aumentou. Antes, bastava



cumprimentar o porteiro e subir as escadas para se chegar até o repórter. Uma facilidade que favorecia o grande número de ameaças.

Os repórteres recebiam orientação para não transmitir fatos apenas e sim contar uma história. Os editores lembravam sempre que, para prender o leitor, a reportagem precisava ter começo, meio e fim. Bem diferente, por exemplo, do que aconteceu na cobertura do caso Silvio Santos, onde o que vimos foi um amontoado de informações e não uma história completa.

A descaracterização do jornalismo policial se deve principalmente ao crescimento da violência nas grandes cidades. Hoje em dia, qualquer repórter da editoria cidade está sujeito a ter uma pauta de polícia pela frente. Antes, cobrir cidade significava apenas denunciar ruas esburacadas, bairros sem água, enfim, problemas de origem urbana.

Na cobertura do caso Claudia Lessin Rodrigues, o empresário e pai de Michel Frank tentou subornar a imprensa. A empresa de Egon Frank, a Mondaine, que até então não fazia publicidade em jornal algum, passou a anunciar em várias páginas do *JB*. Isso é o que podemos chamar de suborno bem-sucedido. A história ficou bastante conhecida, e até hoje ainda gera comentários.

A relação dos repórteres com a polícia era mais ou menos como a de hoje. A polícia sempre foi vaidosa e gostou de aparecer. Então, os repórteres incluíam na agenda de informantes alguns policiais. Era comum os delegados ligarem para as redações e dizer que estavam com um criminoso.

Muitos repórteres ficaram conhecidos a partir de grandes reportagens. Foi o que aconteceu com Octavio Ribeiro, depois de entrevistar o Cabo Anselmo, um dos mentores da Rebelião dos Marinheiros, e descobrir que ele era agente da CIA. Nessa época, Octavio Ribeiro trabalhava na revista *Realidade*, da Editora Abril.



Em geral, os jornalistas conseguiam manter uma relação de intimidade com os policiais, o mais difícil sempre foi estabelecer um contato com o ‘outro lado’, a ‘bandidagem’. Octavio Ribeiro sabia aproveitar o interesse dos bandidos que viviam atrás de proteção como garantia de que não seriam impunemente assassinados pela polícia.

Durante as décadas dos 50, 60 e 70 as denúncias eram feitas de uma maneira velada, sutil. Por isso, o jornalista policial precisava investigar mais do que atualmente, não se detinha às informações transmitidas pela polícia. Hoje em dia, não existe mais furo jornalístico nas reportagens policiais. Existe, sim, um *pool* de informações que as pessoas trocam entre si.

A repórter da TV Bandeirantes, que viu o seqüestrador de Patrícia Abravanel, preferiu avisar à polícia do que à imprensa. Como estava sem fotógrafo, não conseguiu registrar o que seria um furo de reportagem. O heroísmo do repórter policial ficou para trás, agora existe uma grande preocupação com a integridade física.

O repórter é um ‘trabalhador do jornal’. Ele tem que correr, apurar, encontrar a polícia, chegar às vítimas. Agora os jornais estão terceirizando tudo. A tecnologia, cada vez mais avançada, permite que alguns profissionais apurem as notícias sem sair das redações. Como o conteúdo das matérias e as fotos chegam através das agências de notícia e via Internet, os profissionais perderam aquele fascínio de buscar a notícia nas ruas.”

(*) Pinheiro Júnior esteve durante 17 anos no jornal *Ultima Hora*, onde começou como repórter e chegou a diretor. Nesse mesmo período foi produtor da Rádio MEC, redator da *Jornal do Brasil* e da Rádio Mayrink Veiga. Trabalhou também como repórter da *Revista da Semana* e da *Manchete*, e como diretor-editor do *O Jornal* e do *Jornal do Commercio*. Passou pela chefia de redação de *O Fluminense* e ficou sete anos em *O Globo* como



Série Memória 77

redator e depois editor. Em televisão, Pinheiro foi chefe de redação da TV Globo, produtor da TV Educativa e gerente de jornalismo da TV Rio. Hoje é editor da assessoria de comunicação Auracom. Sempre com “livre inspiração jornalística”, escreveu três livros: *Esquadrão da morte*, *Mefimoseite e outros absurdos* e *Aventuras dos meninos Lucas-Pinheiro*, já tendo concluído o quarto, *Bombom ladrão*, uma novela policial sobre terrorismo e crimes, ainda não editada.





‘Apesar de tudo, fazíamos um jornalismo valente’

*José Louzeiro**

“Estive envolvido com o jornalismo policial por mais de 25 anos, minha relação com a polícia sempre foi meio esquisita. Quando o jornalista não estava do lado da polícia ele era muito mal tratado, tivemos até alguns amigos que foram mortos por eles nas delegacias.

Eu me relacionava melhor com a bandidagem, muitas vezes eles me contavam coisas porque sabiam que eu só divulgaria se recebesse autorização. Naquele tempo, a Lei de Imprensa que garante o direito de não revelarmos nossas fontes ainda era respeitada.

Geralmente eu recebia cobertura dos meus chefes, até quando a matéria não era publicada. Eles confiavam, sabiam que o que eu dizia era o que estava acontecendo, eu não era funcionário de polícia nem de lugar algum.

A morte do policial Perpétuo de Freitas e a mobilização para capturar o assaltante chamado Cara de Cavalo, que tinha assassinado um delegado, foram alguns dos episódios mais marcantes da minha carreira como repórter.

Um caso interessante foi o de um delegado que foi meu colega na *Luta Democrática*. A gente o chamava de Luizão. Trabalhávamos juntos e um dia ele decidiu que ia fazer Direito e virar delegado. Aos poucos, começou a se afastar do jornalismo e se transformou num delegado muito pretensioso. Até que algumas lojas no bairro onde ele morava, em Caxias, começaram a ser assaltadas com muita frequência. Houve uma grande mobilização da polícia para descobrir quem estava esvaziando os estoques durante a madrugada. Recebi a dica de que um cara estava transportando as mercadorias para Belo Horizonte e vendendo por lá. Sabe quem era o cara? O filho do



Série Memória 79

Luizão. Como eu tinha sido colega dele, fiquei com a incumbência de contar que o seu filho estava envolvido no caso. Pois bem, eu e o Luizão chegamos à conclusão de que o dinheiro poderia estar escondido na casa dele. Os policiais acabaram achando uma caixa de metal enorme enterrada no jardim, cheia de dinheiro. O Luizão teve um enfarto quando descobriu que o filho era realmente um ladrão. Depois que saiu do hospital, nunca mais foi visto numa delegacia. O rapaz morreu num tiroteio com a polícia porque não se entregou.

Na reportagem policial a gente lida com todo o tipo de coisa. Desde as melhores até as mais controvertidas, às vezes, não dá nem para acreditar. Existem as matérias que a gente faz e aquelas que são guardadas para depois. Foi por isso que pensei em escrever livros.

A gente convive com a miséria e a grandeza do ser humano. A experiência de vida que o jornalismo oferece é extremamente valiosa para quem, como eu, gosta de escrever. Se eu tivesse tempo, escreveria mais de um livro por dia.

O que vejo agora é um jornalismo tecnicamente bem-feito, mas do ponto de vista da carpintaria de matérias um pouco malcuidado. Vou te dar o exemplo de um caso que aconteceu no começo desse ano. Uma senhora negra e um cara invadiram um hotelzinho na Avenida Mem de Sá e roubaram uns 80 reais. O cara deu dez reais para ela, ficou com o resto e foi preso logo em seguida. A matéria só mostrava a excelência da câmera do circuito interno que colheu as imagens. Parecia um anúncio da empresa que vende equipamentos. Dos envolvidos no assalto, não soubemos nada.

A nossa imprensa se equipou muito tecnicamente, agora está precisando se aprimorar humanisticamente. Se eu fosse chefe de reportagem teria demitido todos aqueles repórteres que estavam na porta da casa do Silvio Santos. O que eles deveriam ter feito? Deveriam



ter arrumado um jeito de se vestir de policial ou médico e entrar naquela casa. Pelo menos era como a gente costumava agir na época em que eu trabalhei na *Folha de S. Paulo*. Não ficávamos esperando a polícia apresentar o seqüestrador para a imprensa. Apesar das dificuldades, fazíamos um jornalismo valente.”

(*) José Louzeiro foi repórter de polícia durante mais de 20 anos. No Rio de Janeiro, trabalhou na *Revista da Semana*, na *Manchete*, e nos jornais *Diário Carioca*, *Ultima Hora*, *Correio da Manhã*; em São Paulo, na *Folha* e no *Diário do Grande ABC*. É autor de 40 livros e criador, no Brasil, do gênero intitulado romance-reportagem. No cinema já assinou, como roteirista, dez longas-metragens, sendo que, *Lúcio Flávio – O passageiro da agonia*, *Pixote*, *O caso Cláudia* e *O homem da capa preta*, estão entre os mais populares. Atualmente coordena a coleção de romances policiais *Primeira página* para a Editora Nova Fronteira.





‘A investigação seduz mais do que o fato de estar lidando com o perigo’

Renato Garcia*

“Na época do meu estágio no jornal *O Dia*, em 1976, ele já era reconhecido por lei, mas, como a maioria das pessoas que trabalhavam na redação não havia passado pela faculdade de jornalismo, os estudantes e profissionais que ingressavam no mercado sofriam uma enorme pressão. Nas redações a gente encontrava até semi-analfabetos. O repórter saía para apurar o caso e quando chegava na redação, contava a história para alguém que soubesse escrever.

Nessa época, no *O Dia*, só existiam repórteres específicos para as editorias geral, polícia, esportes e segundo caderno. As demais, como não tinham repórter e só contavam com um editor e três redatores no máximo, pegavam matéria de agência ou desviavam um repórter da geral para cobrir suas pautas. Por isso, era uma ótima escola, a gente aprendia a fazer de tudo. Principalmente os que trabalhavam na geral, como eu.

A única vaga que havia no jornal *O Dia* quando comecei o meu estágio era para cobrir a Baixada Fluminense. Estávamos no final da ditadura militar, a impunidade e a violência eram absurdas, compactuadas pela polícia. Passei uns quatro anos cobrindo essa região, até voltar para a geral da redação do Rio.

Depois que o Ary Carvalho assumiu *O Dia*, o jornal passou por uma reforma gráfica e editorial, foi nessa época que eu voltei a cobrir mais matérias de polícia do que de outras editorias. Justamente no período em que começou a acontecer um seqüestro atrás do outro no Rio.

Em 92, fui para o Caderno Cidade do *Jornal do Brasil*, porque precisavam de um repórter de polícia. Quando você cobre a área de



polícia, durante algum tempo, acaba ficando conhecido no mercado como especialista, foi o que aconteceu comigo. Fiquei quatro anos lá no *JB*, depois voltei aqui para *O Globo*, nessa época o jornal havia dividido as editorias em times específicos para a cobertura diária.

O jornalismo policial aconteceu de forma inesperada na minha vida. Eu já sabia que queria ser repórter, mas não tinha uma linha editorial definida. Como fazia curso de teatro antes de entrar na faculdade, achava que iria me especializar na área de cultura. Nunca imaginei que fosse ficar conhecido como um repórter policial. A investigação seduz mais do que o fato de estar lidando com o perigo, porque exige bastante empenho e inteligência.

O tipo de relação com a polícia deve ser definido pelo repórter, cabe a ele estabelecer como as coisas vão funcionar. Qualquer relacionamento jornalista-fonte ou jornalista-entrevistado pode vir a ser perigoso, é uma faca de dois gumes. Não dá para a gente se esconder atrás de uma capa de hipocrisia, o repórter policial não pode ser ingênuo. O nível de intimidade mantido com o entrevistado ou com a fonte é de responsabilidade do jornalista, porque quando algo sai errado, em geral, quem responde é o repórter. Não vou dizer o que faço com minhas fontes porque vai parecer até meio demagógico, cada um precisa encontrar os próprios meios para sustentar esse tipo de relação. Às vezes, a gente sabe que a fonte tem uma informação e não quer revelar, é preciso respeitar a posição dela.

Tanto a polícia quanto os bandidos tratam o repórter mal. Até que a polícia demonstra um certo respeito, eles tentam se aproximar dizendo: ‘Cara você é meu amigo...’ Eles são mais diplomáticos, até porque os bandidos têm menos chance de serem tão diplomáticos, a não ser quando estão presos. A verdade é que ambos sabem que precisam dos jornalistas.”





Série Memória 83

(*) Renato Garcia começou sua carreira de repórter em 1979, tendo trabalhado no *Jornal do Brasil*, *O Globo* e *O Dia*. Em 1996, depois de uma breve passagem pela revista *Manchete*, voltou para *O Globo*, onde está até hoje.





‘Furo de reportagem faz parte da profissão. É o que te valoriza’

*Solange Duarte**

“Vou completar 22 anos de profissão. Minha carreira como repórter de polícia aconteceu por acaso. No início, eu não queria cobrir polícia de jeito nenhum, mas acabei gostando. Trabalhei nas Polícias Civil e Militar (onde cobria a parte mais *light*, o Bope). Depois fui para a Polícia Federal, onde cobríamos do lado de fora porque não era permitido entrar.

O repórter de polícia aprende a conhecer as pessoas. Quem trabalha nessa área é capaz de cobrir qualquer uma, sabe se sair bem de qualquer situação. Atualmente, como estou no Tribunal de Justiça (do outro lado, na outra ponta), cubro polícia esporadicamente. Não acredito que esse seja um caminho natural; em geral, quem cobre polícia não tem paciência para cobrir Tribunal de Justiça. A polícia é mais dinâmica. O repórter leva um tempo preparando a matéria, mas participa dessa preparação.

Quando a gente tem boas fontes, consegue acompanhar os fatos desde o começo. Como vão invadir determinado lugar, quem é o alvo, enfim, é possível investigar até o fim. Já na Justiça somos meros espectadores, não dá para ter acesso a determinados processos. A fonte de informação sobre o crime passa a ser o texto da própria matéria publicada.

Juntando a experiência de polícia com a que se adquire no fórum, olhando os processos, sabemos se está faltando algum elemento na investigação. Como na polícia eu estava acostumada a investigar, quando chego no Tribunal e pego um processo criminal já sei se aquilo vai resultar em alguma coisa. Podem estar faltando elementos de prova, e na Justiça só vale isso: prova, o que está escrito.



O jornalismo policial é uma área emocionante. É preciso ser rápido, ágil. Não existe um dia igual ao outro. Um dia, você pode acompanhar a polícia numa *blitz* e não acontecer nada. No outro, você sobe o morro, escuta um grito qualquer e começa aquele tiroteio. É nessa hora que a gente deve manter o sangue frio, ficar quieto, se encolher o máximo que puder. Quando você desce o morro sente o alívio por estar inteiro, por não ter se machucado, por estar vivo.

Posso dizer que ainda existe furo de reportagem no jornalismo policial. Se é uma matéria especial, se é a sua fonte, você tem que dar furo sim. Isso faz parte da profissão. É o que te valoriza.

Costumo dizer que eu e a Albeniza Garcia, repórter de *O Dia*, temos uma característica especial quanto à relação com a polícia e com os bandidos. A gente cobre samba e frequenta as quadras. É muito engraçado porque quando entramos em uma escola de samba, olhamos em volta e sabemos onde ficam os policiais federais, os policiais civis, os membros das comunidades...

Não podemos admitir que um policial bata em um preso ou cometa uma arbitrariedade na nossa frente, mesmo que seja nosso amigo. Da mesma forma, não se pode deixar, ao entrevistar um traficante, por exemplo, que a situação saia de controle. Hoje em dia as coisas estão muito mais perigosas. Os bandidos podem até respeitar o jornalista mais do que respeitam a polícia, mas é preciso saber se impor.

Ameaças acontecem a toda hora. Algumas vezes já ouvi: 'Cuidado com o que você vai escrever', o que é uma maneira de intimidar. Se o repórter policial estiver com medo, é preferível trocar de área. Temos que fazer o nosso trabalho, é uma questão de honra.

A figura do jornalista policial ainda existe. Mas hoje em dia não se pode ser só especializado nisso, os jornais estão enxugando as equipes. Quando entrei na geral do *Globo*, em 86, éramos 80 repórteres.



Hoje somos apenas 28, não há como trabalhar em uma única área. De repente acontece uma coletiva do ministro da Saúde... Você não pode dizer que não vai porque não é a sua área. Hoje em dia, o jornalista policial precisa ser um 'clínico geral especializado'. Pode cobrir melhor polícia, onde tem mais fontes, mas para se manter no mercado o ideal é ter texto bom para todo o tipo de assunto.

Antigamente o jornalismo policial era mais investigativo, havia mais liberdade para trabalhar. Se precisasse acompanhar uma determinada operação, por uma ou duas semanas, o repórter podia permanecer naquele local. Agora, com a equipe reduzida, não é possível se dedicar a um único caso. O que acontece é que se acaba deixando a investigação de lado e pegando a pesquisa pronta. Ou seja, ficamos por dentro do que aconteceu, mas como não acompanhamos os motivos que levaram ao fato, a qualidade da matéria fica comprometida. As antigas, com mais detalhes, ficavam redondinhas. As informações não eram tão soltas como hoje, sinto falta disso.

No caso dos Abgravanel, por exemplo, acho que a imprensa fez o que se foi permitido fazer. Mas o assunto morreu, não se fala mais sobre o caso. Será que toda a quadrilha já está presa? Como as equipes estão muito reduzidas, não há tempo para acompanhar o início, meio e fim dos acontecimentos. Com certeza, algumas pessoas que cobriram esse caso foram deslocadas para a internacional, para os atentados nos EUA. Quem sai perdendo é o público que fica sem saber o desfecho.”

(*) Solange Duarte trabalha em jornais e assessorias de imprensa desde 1979, mas foi em 1984, em *O Fluminense*, que começou a cobrir polícia. No ano seguinte, foi para *O Globo*, onde está até hoje, tendo passado por várias editorias. Na editoria de polícia ficou dez anos, tendo sido a primeira setorista na Polícia Federal.





‘Os repórteres acabam suprindo o que seria função da polícia’

*Ester Kosovski**

“Para entendermos a criminalidade é importante fazer uma reflexão sobre o desvio da norma. Normal é o que está dentro das normas, do previsto, são regras preestabelecidas. O que foge a isso é desvio de comportamento. Quando esse desvio passa a fazer parte do cotidiano, se transforma em algo natural. Então, o que era normal é o que vai passar a ser extraordinário.

Estamos vivendo uma fase de inversão e crise de valores, as notícias sobre violência não nos afetam mais. Com o aumento da criminalidade, muitos delitos passaram a fazer parte do cotidiano das cidades e, por isso, foram abandonando as páginas policiais para dar espaço aos crimes de maior proporção ou para aqueles que fogem, de alguma forma, do curso ordinário dos acontecimentos.

É um fascínio semelhante ao que as pessoas sentem para, por exemplo, olhar um desastre. Por um lado é *que bom que não fui eu* e por outro é uma atração pela violência em si. E aí se estabelece uma relação recíproca, quer dizer, os jornais e os meios de comunicação oferecem isso porque o público quer, o público exige. Então é uma reciprocidade porque o público também fica influenciado por aquilo que os meios de comunicação mostram e passam a viver isso.

O ser humano, para poder sobreviver, tem que se adequar ao meio, senão ele não sobrevive. E não é só o ser humano. Por exemplo, dizem que a barata sobrevive a tudo, a cada remédio que você coloca ela cria anticorpos e precisamos de outra fórmula para combater. O mesmo acontece com os antibióticos, quando existe uma tolerância, a gente tem que aumentar a dose ou mudar de medicamento. Isto é uma forma de a natureza dar continuidade à vida. São as defesas que se criam. Daí podemos concluir que, como o ser humano já está



acostumado a receber uma determinada dose de violência, acabou ficando imune aos efeitos produzidos por ela.

A nossa defesa contra a depressão e, até mesmo, contra atos de suicídio é aceitar a realidade. Aliás, uma coisa interessante que se verifica é que em épocas de guerra e de muita tensão, o número de suicídios diminui. Aí pergunta-se por quê? É uma coisa meio paradoxal. O que ocorre é que as pessoas encontram problemas pela frente que acabam sendo maiores do que seus problemas internos e sobrepõem a autodestruição. Os psicólogos sustentam que o ser humano precisa de problemas externos, porque quando não tem problemas reais ele inventa, e os inventados são piores, porque não têm solução.

Há também a questão da crise de valores. Quer dizer, as pessoas não acreditam mais nas mesmas coisas em que acreditavam antes. Até a publicidade vem construindo imagens. Por exemplo, o que nós chamamos a Lei de Gerson, coitado do Gerson. Entrou de gaiato porque fazia uma propaganda sobre as vantagens que o cigarro oferecia e criou a imagem de levar vantagem em tudo. Então quem não leva vantagem passou a ser visto como bobo, otário, burro. Honesto passou a ser sinônimo de tolo. Aí está, inclusive, a inversão de valores na mentalidade popular.

O dever da imprensa não é só noticiar, a notícia é um produto, um negócio. Também existe a competição por quem vai conseguir dar a notícia primeiro. O jornalismo investigativo tem uma grande relevância porque é um tipo de jornalismo que, às vezes, acaba ocupando um espaço que a polícia deveria estar ocupando e não consegue. Os repórteres acabam suprindo o que seria função da polícia, trabalhando para descobrir coisas e entregar para a polícia. Isso é bom por um lado, porque a imprensa ajuda a encaminhar as coisas. Mas se o jornalista não respeitar determinados limites pode tomar o lugar da polícia, do Ministério Público, do juiz, condenando



antecipadamente, sem julgamento, sem esclarecer bem os fatos.

O jornalismo investigativo tem que ir fundo, mas, como hoje as coisas acontecem de forma muito rápida, nem sempre dá tempo de fazer uma pesquisa maior. Temos exemplos de casos em que vidas foram destruídas por grandes equívocos da imprensa. A velocidade com que as coisas acontecem no mundo também mudou muito. Hoje em dia, os meios de comunicação têm que alimentar uma espécie de bocarra faminta todos os dias.

Antes, os jornais chamados sérios como o *Jornal do Commercio* e o *Jornal do Brasil* não publicavam notícias policiais na primeira página, agora é só o que nós vemos em quase todos os jornais. Nada mais natural, afinal, é o próprio público que está exigindo que um volume cada vez maior de matérias policiais seja incluído na mídia em geral.”

(*) Ester Kosovski é escritora, advogada, professora titular da UFRJ e assessora da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro (Faperj). Vice-presidenta da World Society of Victimology e consultora das Nações Unidas, Ester já presidiu o Conselho Federal de Entorpecentes, a Sociedade Brasileira de Vitimologia e ocupou a vice-presidência do Conselho Penitenciário do Rio de Janeiro.



O repórter Pena Branca na visão de José Louzeiro e Percival de Souza

‘Oui, mon petit e rendez-vous’

José Louzeiro

“Octavio Ribeiro, o Pena Branca, foi foca do grande repórter Pinheiro Júnior, em *Ultima Hora*, final da década dos 60. Era alto, provavelmente 1,75m, morenã forte, cara de índio. De pouco falar e muito observar. Garoto de família pobre, não teve formação cultural esmerada, mas contava com seu talento e a coragem para saltar “quizumbas” que todo repórter de polícia acabava enfrentando.

O apelido vinha da mecha de cabelos brancos. Pena era um jovem sensível, que gostava de ler, e inventava letras de músicas que nunca saíram do papel. Fez inúmeras reportagens em *UH*. Uma delas lhe daria notoriedade: o Caso Dana de Tefé em que o advogado Leopoldo Heitor aparecia como principal suspeito pelo crime.

Pena Branca manteve-se colado com Leopoldo mais de seis meses. Sabia tudo de Dana e do advogado. Mais tarde escreveria um livro intitulado *Barra pesada*, lançado pela Editora Codecri, de *O Pasquim*. Na mesma época (já na década dos 70, se não me falha a memória), foi convidado a participar, na revista francesa *Paris Match*, de um torneio de reportagens.

Repórteres de polícia, de diferentes países, ficariam 15 dias na capital francesa, a fim de escrever sobre o submundo parisiense. Pena topou e ganhou prêmio: fez matéria a respeito do homossexualismo masculino e suas vítimas. Um sucesso! Distribuía exemplares da revista sorridente e debochado: ‘Fui pras quebradas, na terra do Balzac, sabendo dizer apenas *oui, mon petit e rendez-vous*.’



Série Memória 91

A última reportagem de impacto, produzida por Pena Branca – ele já com câncer, embora não soubesse –, envolveu o grande pilantra chamado Cabo Anselmo. Matéria divulgada pela revista *IstoÉ*.”

‘O repórter-perdigueiro’

Percival de Souza

“O nome de Octavio Ribeiro está ligado umbilicalmente à história da reportagem policial no Brasil, em primeiro lugar, e à chamada grande reportagem, em segundo. Porque teve muita história criminal, sim, na falecida *Ultima Hora*, mas de igual modo teve reportagens de grande porte em revistas como *Realidade*, *IstoÉ*, uma passagem marcante pela televisão e um deslumbramento francês na *Actuel*. Não é pouco o que fez no eixo Rio–São Paulo. Os paulistas conheceram-na na *Folha da Tarde* e no *Jornal da Tarde*. Sobrou tempo, ainda, para o *Jornal do Brasil* e *O Pasquim*, onde uma entrevista gigantesca foi transformada no livro *Barra pesada*.

Conheci-o bem, andamos juntos em São Paulo e no Rio, trocamos idéias e figurinhas, tornamo-nos amigos. A escola da *Ultima Hora* carioca era similar à do *Diário da Noite*, em São Paulo. Os repórteres policiais destacados eram audaciosos, assimilavam um pouco (às vezes, muito) dos trejeitos dos *tiras* e o jornalismo praticado era bem diferente. Os crimes de morte assustavam mais e por isso mereciam grandes histórias. Repórter de polícia bom era o que chegava na frente, conseguia driblar a polícia e num local de homicídio tornava-se dono único dos ‘bonecos’, ou seja, as fotografias disponíveis da vítima ou do autor, para tormento dos concorrentes.

Octavio Ribeiro tinha uma mecha branca bem na parte da frente dos cabelos. Daí o apelido Pena Branca. A voz era rouca, as olheiras profundas, e suas baforadas não eram apenas de nicotina. Dono de



ótimas fontes na polícia e no mundo do crime, começou destronando outro Ribeiro, o Amado, da mesma *Última Hora*. Casos de grande repercussão, como a caçada humana contra Cara de Cavalo, o matador do lendário detetive Milton Le Cocq, e ainda uma entrevista com o fugitivo Mineirinho, tido como bandido tenebroso, projetaram Pena Branca definitivamente.

Estivemos juntos pela primeira vez em 1966. O *Jornal da Tarde* viera para inovar tudo, inclusive construir um novo padrão de reportagem policial. Esta responsabilidade era minha. Surgiu a *Folha da Tarde* para concorrer. Foi quando Octavio veio para São Paulo. Nessa época, estava em curso um caso cheio de ingredientes de mistério: a morte de uma bonita jovem milionária, Maria Tereza Ayres Dianda de Lara Campos. Um acidente de carro na Via Anchieta e a morte. Mas a autópsia revelou uma bala de revólver na cabeça. Eu era o ‘dono’ do caso. Um ‘banho’ atrás do outro. Octavio procurou-me humilde, pedindo licença para sair comigo. Fiquei encabulado. Não só porque trabalhávamos em jornais concorrentes como, principalmente, o veterano, bem mais velho do que eu, estender a mão em busca de ajuda. E em função do caso Maria Tereza, saímos juntos muitas vezes – polícia, busca de testemunhas, primeiros passos do jornalismo investigativo...

Ele me retribuiu tudo isso no Rio. Com orientações preciosas para reportagens incríveis que fiz, antecipando o nascimento de um grupo de extermínio chamado Esquadrão da Morte, em São Paulo, fazendo uma espécie de curso, em busca de *know-how*, com policiais do Rio de Janeiro. Ele me colocou frente a frente, numa delegacia em Botafogo, com policiais como Euclides do Nascimento, o chefe do Esquadrão carioca, e Hélio Guayba, o Jacaré, Sivuca e tantos outros. E ainda me levou para um quartel em Niterói, onde estava preso o famoso advogado Leopoldo Heitor, condenado pelo



assassinato da milionária Dana de Tefé (o caso que nunca deixou de intrigar Carlos Heitor Cony), para uma entrevista exclusiva.

Nessa noite, fui jantar na casa dele, quando conheci Lea, a mulher, e Leandro, o filho. Daí para frente, nos tratávamos como se ele fosse um xerife no Rio e eu em São Paulo. Octavio era inquieto, irreverente (só me chamava de ‘malandro’) e por isso de repente chegou à redação do *Jornal da Tarde*, de onde desapareceu sem deixar vestígios. Nunca explicou isso para ninguém, a não ser para mim: três meses depois, convidou-me para conversar e tomar chope no Largo do Arouche. Falou sozinho durante horas. Tinha suas razões. Todas confidenciais. Senti-me confidente. Prometi sigilo. Mantenho-o, também aqui e agora.

Foi Pena Branca quem colocou na telinha a imagem do *Plantão de Polícia*. Ele sozinho, microfone na mão, câmera sempre em cima, fazendo milagres de reportagem na televisão. Perseguiu o banqueiro do jogo do bicho Castor de Andrade assim. Arrancou uma entrevista inacreditável. E muito mais que só na pauta a maioria duvidaria.

Este, o *punctum saliens*: Octavio Ribeiro não se conformava em ouvir ‘não’, recusava ser ‘teleguiado’ (palavra que usava freqüentemente) – querendo dizer com isso que firmava suas convicções sem admitir pressão ou sugestão de ninguém – e parecia sentir um prazer especial em situações de perigo. Assim, ele foi parar em Paris, sem falar francês, a convite da *Actuel*, que selecionou jornalistas de vários pontos do planeta para mostrar como eles fariam uma reportagem. Pena Branca, glória para ele, e honra para o jornalismo brasileiro, foi mostrar o nosso jeito. Ou melhor: o jeito dele. Porque Pena Branca aplicou em Paris o mesmo estilo de trabalho daqui, deixando policiais atônitos, fontes perplexas e nossos colegas ensandecidos com seu comportamento. Hoje, os próprios brasileiros



se assustariam com o repórter-perdigueiro, o jornalista-fuçador, o caçador de notícias, o perseguidor dos furos, raça em extinção.

Nos anos de chumbo, Pena Branca no *JB*, disse-me que naquele momento o negócio era especializar-se em subversão. Fui cobrir o caso do roubo do cofre do ex-governador Ademar de Barros no bairro de Santa Teresa. Pena deu-me a cópia de sua matéria do dia, datilografada em laudas com papel carbono. Tenho-a guardada comigo até hoje. Entendi somente para frente o que ele quis dizer com essa opção de especializar-se na cobertura de assuntos subversivos, conforme o linguajar da máquina dominante militar. Ele conseguiu aquilo que qualquer colega ou historiador gostaria de fazer: entrevistar o Cabo Anselmo, o ex-presidente da Associação de Marinheiros e Fuzileiros Navais, um dos estopins do golpe de 1964.

O destino nos uniu: no final dos anos 90, consegui ter o mesmo Anselmo nas mãos. Com muito mais tempo e muito mais bagagem para a entrevista que, às vezes, ossos do ofício, pareceu interrogatório. Fiz a minha entrevista (*Época*, matéria de capa, 16 páginas) e o livro *Eu, Cabo Anselmo*. Só nós dois tivemos esse privilégio. Que não caiu do céu: foi conseqüência de muito trabalho, dedicação, persistência. E um pouco de sorte, que nunca faz mal a ninguém. Coisas do Pena Branca. Coisas minhas.”





Este livro foi composto em Garamond, corpo 11/14, títulos em Garamond, corpo 22, subtítulos em Arial, corpo 16/16, e notas em Helvética Narrow, corpo 9/10, títulos das opiniões em Garamond, corpo 16/16, assinatura das opiniões em Garamond, corpo 10/12. Miolo impresso em papel *offset* 90gr/m² e capa em cartão supremo 250gr/m² na Imprinta Gráfica e Editora, em abril de 2002.

