



Vanessa Maia (FAESA)

Entre o texto, o autor e o leitor: uma questão de contrato¹

Quais são as práticas e estratégias engendradas pelos veículos de comunicação em relação ao seu leitor? Existiria um contrato de leitura entre o público e os veículos de comunicação? Como se produz esse contrato? Como cada uma das partes se visualiza dentro dele, isto é, quais são os direitos e deveres de ambos, público e veículos?

Embora seja um conceito bastante polêmico, contrato de leitura é para Eliseo Verón, um elo fundamental que se estabelece entre o jornal e seus leitores, baseado naquilo que chama de “invariantes referenciais”, isto é, categorias fixas a partir das quais se deve observar o discurso do jornal. Assim, é pela recorrência de um assunto que o jornal vai construindo sua própria identidade.

Mas não é somente pela semelhança que esta identidade se constrói. É também pela diferença, obtida via comparação entre os jornais. As diferenças regulares constroem também a identidade do periódico e é a partir dela que se estabelece o contrato de leitura. A sistematização dessas identidades/diferenças constitui uma terceira e última categoria através da qual é selado o contrato de leitura entre o jornal e seus leitores (VÉRON: 1985).

Esse conceito de Véron está inserido na sua perspectiva da análise dos discursos, na qual ressalta que a noção de discurso vai além das matérias lingüísticas e da noção de texto. Para ele, discurso é constituído de matérias significantes – isto é, verdadeiros lugares de investimento de sentido (a linguagem propriamente dita, a fotografia, a composição da página de um jornal, etc.). Já o texto seria o conjunto significativo, ou seja, uma espécie de pacote de matérias significantes (FERREIRA, 2001: 153-154).

Para Véron, é fundamental perceber as condições de produção, de circulação e de reconhecimento, enfim, as condições de recepção que os discursos engendram. O conceito de circulação designa o processo pelo qual o sistema de relações entre condições de produção e de recepção é socialmente produzido. Circulação é, portanto, o

¹ Trabalho apresentado no NP02 – Núcleo de Pesquisa Jornalismo, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



nome do conjunto de mecanismos que, fazendo parte do sistema produtivo, define as relações existentes entre a “gramática” de produção e a “gramática” de reconhecimento para com um discurso ou um determinado tipo de discurso.

A gramática de reconhecimento é o conjunto de operações que irá descrever as “leituras”. Os efeitos de sentido de discurso, para Véron, estão sempre relacionados ao poder, que está intimamente ligado ao conceito ideológico, criado a partir da gramática de produção. A noção de poder abarca todo o discurso, percebido a partir dos efeitos que gera em diversos contextos sociais. O reconhecimento produz a interrogação básica de como e porque um mesmo discurso não tem o mesmo poder e nem produz os mesmos efeitos em contextos sociais diversos.

É possível, pois, estabelecer diferenças entre três momentos do sistema produtivo dos discursos e de suas relações sistemáticas. A análise dos discursos permitiria a descrição de um campo de efeitos de sentido, determinado pelas operações discursivas em ação na matéria textual, que definem o processo de produção. É possível, assim, perceber o conjunto de variações do efeito de sentido no nível da recepção de um dado tipo de discurso. As condições de constituição do campo de efeitos de sentido, segundo Véron, variam de acordo com a natureza da circulação, isto é, com o tipo de troca significativa que se tem em vista (1980: 108-109).

A rigor, são as condições de produção e de reconhecimento que produzem as “invariantes referenciais”, os fragmentos que constroem a identidade de um discurso e os elos que ligam um suporte ao seu público. É o conjunto de invariantes referenciais de um discurso que produz o contrato que é oferecido ao público imaginado (VÉRON: 1985).

Que contrato é esse?

A proposta de Verón permite compreender como os jornais constroem suas matérias significantes a partir de aspectos verbais e não-verbais do discurso. A suposição central é que cada jornal estabelece uma relação com seus leitores a partir de propriedades do seu próprio discurso engendradas para serem aceitas e consumidas por esses leitores.



No caso de A Gazeta, como veremos nos capítulos IV e V, vários aspectos do discurso verbal e não-verbal foram modificados – com destaque para a completa transformação da linha editorial do jornal que passou a valorizar as informações policiais e esportivas em detrimento das, até então, temáticas tradicionais, de política e economia – quebrando com isso um contrato duradouro de leitura que mantinha com o seu público.

Mas é preciso ter em mente que o contrato de leitura de um dispositivo de imprensa é o conjunto de traços do discurso apreendidos através da análise da regularidade das propriedades descritas ou das diferenças obtidas a partir da comparação entre dois veículos e, por último, pela sistematização das propriedades encontradas em cada suporte. Assim, no caso do material empírico a ser analisado nesta dissertação parece ser fundamental também a visualização das identidades e diferenças de A Gazeta em relação ao seu principal concorrente, A Tribuna

Para Véron, a noção de contrato coloca, pois, em cena as condições que unem a mídia a seus consumidores, com o objetivo principal de preservar o hábito de leitura, no caso, a manutenção dos leitores via consumo dos veículos.

Na metodologia proposta não há ruptura entre o processo de produção do discurso e seu reconhecimento pelo consumidor. A produção, isto é, o texto já presume o leitor. Assim, podemos dizer que na análise veroniana, de certa forma, também o público está inserido no texto e pode ser visualizado nas marcas narrativas que este texto evidencia.

Isso não quer dizer que para Véron o texto possua uma única gramática de apreensão. Para o autor, fica claro a existência de duas gramáticas que não se confundem: a gramática do processo de produção, de engendramento do discurso e a do consumo, da recepção desse discurso.

Analisar as condições e as determinantes da recepção, materializada em leituras, é colocar em evidência a relação entre as “partes” do discurso. A leitura ganha destaque, pois, na perspectiva da circulação entre produção e reconhecimento do discurso. E é na teoria da enunciação que se encontram os fundamentos para o desenvolvimento da noção de contrato de leitura (MAINGUENEAU: 1993).



O discurso da imprensa, tendo em vista essa idéia de matérias significantes, apresenta traços distintivos que o caracterizam, tanto em nível do verbal, como do não-verbal (imagens, layout, etc.). Entender o sentido existente nesses suportes é visualizar a complexidade discursiva, observando-se os sistemas de representações vinculados às estruturas institucionais e à tipologia dos destinatários.

Autorizada socialmente a produzir o “real”, a sociedade confere aos produtores dessa “realidade” um poder nomeação, advindo da própria distinção que esses possuem no chamado campo jornalístico.

Esse quadro teórico encontrado em Bourdieu é conceituado de forma um pouco diversa em outros autores, mesmo que mantenha como central a idéia de uma dada reconstrução da realidade social (SHUDSON. In TRAQUINA: 1993)

Por outro lado, o discurso jornalístico obedece a uma tradição enquanto ramo da produção cultural, submetido a determinadas leis da concorrência. O contrato de leitura, portanto, é modalizado também pelas leis de mercado.

Assim, a análise do discurso da imprensa deve ser feita a partir da visualização dessa modabilização das chamadas leis de mercado e, para isso, é fundamental observar a produção dos leitores, isto é, as características que tornam possível a definição de um conjunto de leitores por um certo suporte de imprensa. É preciso ainda verificar o posicionamento do suporte em relação aos concorrentes, já que a produção dos leitores ocorre sempre numa situação de concorrência.

É essa situação que faz o elo – contrato de leitura – entre o suporte de imprensa e seus leitores, elo este que se verifica num determinado contexto no qual os suportes constroem suas estratégias a partir de uma espécie de interdeterminação.

Há que se ressaltar também outra categoria chave: a valorização dos leitores junto aos anunciantes, já que a produção desses leitores é valorizada pela representação particular do discurso do jornal junto a esses anunciantes (FERREIRA: 2001).

O discurso jornalístico produzido numa situação de concorrência é condicionado pelo mercado em direção a uma certa homogeneização da oferta, com uma enorme quantidade de produtos idênticos, sobretudo no tocante ao conteúdo. Produz-se, pois, uma dupla tensão, já que existe um processo de homogeneização dos conteúdos e a



necessidade de apresentar traços distintivos em relação aos demais produtos concorrentes. Ao mesmo tempo, observa-se um movimento no sentido da multiplicação dessas zonas de concorrência o que se reflete no processo de segmentação da imprensa.

A análise dos discursos da imprensa na perspectiva de Eliseo Véron possibilita, pois, o entendimento da noção de zona de concorrência que constitui como parâmetro para estudar os jornais quando disputam o mesmo mercado.

Essa perspectiva de Véron estrutura-se numa semiologia dos discursos sociais, tendo como idéia central uma espécie de interdependência entre as diversas práticas discursivas, o que coloca como premissa central o fenômeno de interação entre os discursos sociais.

Multiplicidade de Vozes

É preciso considerar que a verdadeira substância de qualquer enunciado discursivo resulta de uma multiplicidade de vozes existentes no seu interior, sendo esta multiplicidade determinante para a enunciação.

Essa concepção fundamental na Análise de Discursos, foi desenvolvida a partir da obra de M. Bakhtin e da qual a semiologia também vai utilizar os conceitos fundamentais de polifonia e dialogismo.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin chama a atenção para a importância de se considerar a natureza social e, portanto, ideológica da linguagem, já que esta não existe fora de um contexto social. Para o autor, o ato de enunciação é determinado pelas relações sociais, tendo seu centro organizador no meio social que invariavelmente envolve o indivíduo.

As idéias de Bakhtin contribuíram para a substituição das noções de signo e de enunciado pela de discurso, considerado como prática social. Neste sentido, o discurso não seria apenas representação, mas significação de mundo, constituindo este mundo como significado, materializado como texto. Dessa forma, texto não se confunde com linguagem verbal – oral ou escrita – podendo ser também entendido como outros sistemas de significações materializados em práticas sociais, histórica e socialmente localizáveis. (SOUSA, 2001: 60-61).



“Em cada palavra há vozes, vozes que podem ser infinitamente longínquas, anônimas, quase despersonalizadas (a voz dos matizes lexicais, dos estilos, etc.), inapreensíveis, e vozes próximas que soam simultaneamente” (BAKTHIN, 1992: 353). Por esta frase do autor russo, observa-se que no discurso o enunciado está sempre interagindo, numa espécie de diálogo, com outros enunciados. Também a partir desta concepção das múltiplas vozes do discurso, começa-se a delinear o conceito de dialogismo. O discurso, assim, não é apenas heterogêneo, mas nele estão sempre presentes vozes que se justapõem e, dessa forma, estabelecem sentidos.

Como um elo da cadeia de comunicação, o discurso é uma espécie de resposta aos enunciados que lhe antecedem e um estímulo àqueles que lhe sucedem. São com esses enunciados que o discurso dialoga e são essas vozes que se manifestam e se confrontam no interior de um mesmo discurso.

A essa multiplicidade de vozes que compõe o discurso, Bakthin explica que, apesar de permanecerem independentes, se tornam contínuas numa unidade superior, dando a impressão de univocidade, ou seja, de serem produzidas por um único emissor. Essa sistemática é adotada pelos meios de comunicação, sendo o discurso das mídias um bom exemplo da presença de várias vozes em um único discurso. Nessa perspectiva, o jornal mesmo sendo de autoria coletiva se configura como um produto portador de um discurso único.

Tomando como base esta idéia de Bakthin, Eric Landowski define o jornal como um “sujeito semiótico”, que mesmo formado por uma conjunção de vozes heterogêneas, apresenta um efeito único de sentido global. Sendo assim, qualquer suporte de imprensa tem uma marca própria, que se configura como uma identidade.

Essa identidade engendra uma relação que não é marcada tão somente pela atividade mercantil, mas sobretudo pela instauração de um contrato, de relações duradouras, fundamentas em um sentido que o sujeito semiótico, no caso o jornal, suscita em seus leitores (LANDOWSKI: 1992).

Domenique Maingueneau afirma que para entender esta relação contratual é fundamental que se leve em consideração além do enunciador, do interlocutor e dos “lugares” propostos nos discursos, que estes discursos revelam implicitamente o



enunciador, não pelo que este esteja dizendo de si, mas através da forma como o discurso se apresenta.

Assim, os efeitos são impostos pela formação discursiva. Diz ele: “o que é dito e o tom com que é dito são igualmente importantes e inseparáveis” (MAINGUENEAU, 1993: 45-46).

Dessa forma o discurso está submetido a uma espécie de subjetividade enunciativa que constitui o enunciador em sujeito no discurso e ao mesmo tempo o assujeita, isto é, o submete a regras e limites.

É esse conjunto de determinações responsáveis pelas escolhas, conscientes ou não, usadas na produção de um discurso que Eliseo Véron chama condições de produção dos discursos. São essas condições que deixam marcas no objeto significativo, impostas pela situação de produção, e que constituem o seu ideológico (1980).

Por outro lado, é preciso considerar também o consumo do discurso, o que Véron chama condições de reconhecimento, que para ele estão sempre associadas ao seu poder. Considerar esses dois momentos – produção e reconhecimento – é reconhecer que todo discurso é produzido num contexto histórico, circulando no meio social, sendo consumido real e simbolicamente.

Restringindo a temática da análise do discurso aos meios de comunicação, Verón propõe ao invés da utilização de dispositivo de enunciação o conceito de contrato de leitura. Isso porque na noção de contrato estão bem caracterizadas as relações entre o suporte e seu público.

Assim, o suporte constrói o seu contrato pela modalidade de dizer o conteúdo e não pelo “dito”. Para Véron, um discurso ao ser constituído engendra também uma certa imagem de quem fala (o enunciador) e uma imagem para quem se fala (o destinatário). E, como consequência, o vínculo entre esses lugares: enunciador-destinatário.

Em um jornal, o conteúdo noticiável é transmitido por diversas variáveis enunciativas, sendo o conjunto dessas variáveis que constitui o contrato de leitura que este apresenta ao seu leitor.

As pesquisas feitas tomando por base o contrato de leitura indicam que dois veículos muito próximos do ponto de vista de suas rubricas e conteúdos são na verdade



muito diferentes um do outro do ponto de vista do contrato de leitura. Para poder perceber essas nuances, Véron defende que é fundamental visualizar todos os aspectos da construção de um suporte de imprensa, quando estes constroem sua relação com o leitor: capa, relações textos/imagens, modo como o material foi classificado editorialmente, dispositivos de edição (títulos, subtítulos, chapéus, etc), formas de construção das imagens e o percurso de leitura proposto ao leitor. Há que se visualizar também a diagramação e outras dimensões gráfico-editoriais e organizacionais que definem o modo específico pelo qual o suporte constrói a sua relação com o seu leitor (1985:211).

Na concepção do autor a análise semiológica tendo como pressuposto básico o contrato de leitura tem por finalidade desvendar as operações que, no discurso do suporte, determinam a posição do enunciador e, por conseqüência, a do destinatário. O conceito de contrato de leitura implica que o discurso de um suporte de imprensa se apresenta como um espaço onde diversas possibilidades são propostas ao leitor, configurando uma espécie de mapa discursivo, onde o leitor pode escolher seu caminho com maior ou menor liberdade.

Assim,

“Um discurso é um espaço habitado, pleno de atores, de decoração e de objetos, e ler é ‘por em movimento’ este universo, aceitando-o ou recusando-o, indo à direita ou à esquerda, investindo maior ou menor esforço, escutando só com uma ou com as duas orelhas” (1984:55)

4 Em busca de um Leitor-Modelo

Se a noção de contrato de leitura coloca em evidência as condições de produção, circulação e reconhecimento, alguns autores postulam a existência do leitor inserido no texto, a partir de uma ação fundamental para a construção do sentido textual: a interpretação.

Para Umberto Eco visualizar a cooperação do leitor não significa contaminar a análise com elementos extratextuais, já que o leitor, como princípio ativo da interpretação, faz parte do quadro generativo do próprio texto.

Esta preocupação com a inclusão obrigatória do leitor no texto está presente em

Eco desde *Obra Aberta*. Diz Eco:

1 Trabalho apresentado no NP02 – Núcleo de Pesquisa Jornalismo, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



“quando em 1962 publiquei *Obra Aberta*, pus-me o problema de como uma obra de arte poderia, por um lado, postular uma livre intervenção interpretativa por parte dos destinatários e, por outro, exibir características estruturais que estimulavam e ao mesmo tempo regulavam a ordem de suas interpretações” (1993: 7).

Construído no calor do chamado movimento estruturalista, o livro de Eco mantinha como traço central o engessamento da visão estrutural. A liberdade interpretativa, neste caso, era limitada por características estruturais descritas como inerentes à obra.

De qualquer forma, apesar deste traço estrutural, Eco já destacava a questão da atividade cooperativa, que leva o chamado “destinatário”, nas suas palavras, a retirar do texto não apenas o que este diz explicitamente, mas o não-dito, ou seja, aquilo que pode pressupor, pode prometer, implicar ou subentender. Ou seja, o leitor preenche espaços vazios, ao unir o que existe no texto materialmente escrito com aquilo que Eco chama o “tecido da intertextualidade”.

Combinando, portanto, conceitos semânticos com procedimentos fenomenológicos, Eco, para utilizar uma teoria da interpretação, foi buscar no formalismo russo, na lingüística estrutural, nas propostas semióticas de Jakobson, Barthes e outros, fundamentos que possibilitassem uma espécie de abertura do texto. Tudo para ultrapassar o dogma do estruturalismo que preconizava o estudo do texto tal como aparecia na sua superfície significante, isto é, a partir de sua estrutura objetiva. Qualquer outra modalidade ou possibilidade de interpretação do leitor era deixada à sombra, quando não eliminada drasticamente.

Parece claro, pois, que para Eco, desde *Obra Aberta*, o leitor como princípio ativo da interpretação, faz parte do quadro generativo do próprio texto.

Seguindo sua escalada teórica, Eco publicou após *Obra Aberta*, *Apocalípticos e Integrados*, *Estrutura Ausente* e o seu *Tratado de Semiótica Geral*. Em todos eles, o problema da interpretação sempre esteve presente no seu discurso. Mas, o próprio autor reconhece que sua atenção se deslocou para a “variedade de competências” – códigos e sub-códigos, diferenças entre códigos de emissão e de destinação – e no *Tratado* considerava ainda a possibilidade de um modelo semântico que levasse em conta as



exigências de uma pragmática. A temática do texto, de sua produção e de sua interpretação permanecia, assim, nessas obras relegadas a um segundo plano. Essa questão só seria sistematizada por Eco em *Lector in Fabula*, publicado em 1979 e reunindo escritos produzidos entre 1976 e 1978 sobre aquilo que ele mesmo designa como “a mecânica da cooperação interpretativa do texto”.

Nesta cooperação interpretativa sobressai aquilo que nomeia como Leitor-Modelo, isso porque um texto pressupõe sempre uma atualização que é feita pelo leitor. Ao produzir um texto, presume-se que o leitor tem uma espécie de competência, já que todo texto postula um pré-conhecimento gramatical por parte do leitor. Mas competência não se restringe ao conhecimento lingüístico, porque está pressuposta uma pluralidade de interpretações e porque o texto remete sempre à temática do implícito (ECO: 1993: 54).

Existe, pois, segundo Eco, em todo o texto, o não dito, isto é, aquilo que não se encontra na superfície do texto, mas que em nível de conteúdo é atualizado pelo leitor. Dessa forma, o texto é composto do dito e do não-dito. Assim, um texto inclui sempre movimentos cooperativos ativos e conscientes por parte do leitor.

O texto é, portanto, composto de espaços em branco que devem ser preenchidos pelo leitor. Esses espaços são deixados por quem o construiu, já que há uma espécie de previsão de que esses devam ser preenchidos por um leitor que, dessa forma, é também autor. Além disso, um texto deve deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, o que não seria possível sem a existência desses brancos.

Para Eco, embora existindo essa possibilidade de construção do texto pelo leitor, a partir da ação interpretativa, existe uma espécie de intenção de que esta interpretação seja mais ou menos unívoca. Assim, um texto quer sempre que “alguém o ajude a funcionar”. Ao dizer isso, está pressupondo que todo texto possui, em si mesmo, o seu próprio leitor, como condição indispensável de sua capacidade comunicativa concreta e de sua potencialidade significativa. Assim, um texto é emitido sempre para que alguém o atualize, mesmo quando não se espera ou não se deseja que esse leitor exista concreta e empiricamente (Idem: 55-56).



Um texto é produto de uma interpretação e este “destino interpretativo”, nas palavras de Eco (1993:57), faz parte do seu próprio mecanismo generativo. Nesse sentido, todo texto inclui uma espécie de estratégia, na qual está inserida uma previsão de movimento do outro.

Para organizar esta estratégia textual, o autor refere-se a uma série de competências. São essas competências que dão conteúdo às expressões que o autor usa e, o mais importante, elas devem se referir sempre às competências do leitor. O texto prevê, pois, uma espécie de Leitor-Modelo capaz de atualizá-lo, tal como o autor presumia no momento de geração do texto.

A rigor as marcas culturais e textuais presumidas no texto permitem a sua construção para um outro que se reconhece nele, o compreende e o interpreta. Mas as escolhas não são apenas da ordem do léxico, ou seja, uma língua, determinadas palavras, determinado estilo, ainda que as marcas de gênero como que pré-selecionam a audiência. As competências do leitor são também de ordem cultural.

Mas, do ponto de vista do texto prever o Leitor-Modelo, para Eco, significa conduzir o texto para a própria construção desse leitor. Um texto não apenas se apóia sobre uma competência, mas contribui para produzi-la.

Mas muitas vezes não há uma adequação do texto à competência do leitor. As vezes este entendimento não é atingido, seja por um erro de avaliação histórica, seja por preconceitos de natureza cultural, seja pela sub-valorização das circunstâncias de destinação. Sobre isso Eco dá alguns exemplos, destacando-se a análise que faz da leitura dos Mistérios de Paris, escrito por Eugene Sue, cujo objetivo último era narrar para um público culto as “vicissitudes picantes de uma miséria pitoresca”, e foi lido pelo proletariado como uma descrição clara e honesta da sua própria servidão.

Portanto, há uma espécie de estratégia autoral na construção do chamado Leitor-Modelo, ainda que a interpretação não se restrinja à estratégia prevista. Ainda que o autor possa construir o leitor escolhendo os graus de dificuldade lingüística, as referências existentes no texto, mediante a inclusão de remissões, por exemplo, ou de leituras cruzadas, o leitor é a rigor um operador autônomo capaz de realizar outras leituras que não aquelas previstas no ato de construção generativo do texto.



Outras vezes um autor se refere a leitores não postulados no texto e que também não podem ser produzidos naquele texto, por não possuírem as competências generativas necessárias à leitura-interpretação. Quando isso ocorre está na verdade criando um texto da ordem da inteligibilidade ou ainda uma outra obra.

Cruzando a teoria de Eco com a noção de contrato de leitura de Véron, podemos dizer que ao construir um texto incompreensível para o seu leitor empírico, não construindo o Leitor-Modelo, produz-se a quebra de um contrato de leitura existente previamente. Ao quebrar o contrato, o que se constrói na verdade é um outro texto que não pode ser interpretado significativamente pela competência generativa do Leitor-Modelo. O texto que o leitor recebe, portanto, não é mais aquele que esperava. É um outro, da ordem do desconhecido do ponto de vista da sua interpretação.

O Leitor-Modelo, para Eco, nada mais é do que uma estratégia textual, ou seja, “um conjunto de condições de felicidade textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas a fim de que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (1993: 65). O Leitor-Modelo é determinado pelo tipo de operação interpretativa que se supõe saiba realizar.

Assim, todo autor formula uma hipótese de Leitor-Modelo, traduzindo-a em sua estratégia enunciativa, como modo de operação textual. Ao leitor empírico compete reconhecer essa estratégia, deduzindo-a a partir da estratégia textual que reconhece. Autor e leitor empíricos formulam ambas hipóteses sobre as estratégias de reconhecimento do Autor e do Leitor Modelos existentes em qualquer texto. Um leitor empírico realiza-se como leitor modelo a partir do instante em que recupera os códigos do autor. Não reconhecê-los, significa deixar de ocupar o lugar de leitor. Significa também ler uma obra que é outra.

5 Marcas de significação

Tanto a formulação de Véron, como a de Eco pressupõe, pois, que exista em todo texto marcas de significação que pedem o reconhecimento do leitor. No primeiro caso, a não visualização dessas marcas presumidas significa a quebra de um “contrato” que, a rigor, existe entre o leitor e a obra. No segundo caso, a inexistência dessa significação representa a não possibilidade de emergir o Leitor-Modelo.



Mas essas marcas de significação não estão apenas no escrito. Existe em toda obra um discurso transtextual e que permite ao texto se manifestar publicamente como exemplar de uma série e se inserir numa situação de comunicação definida. Esse discurso existente para além do texto é chamado por alguns autores de paratexto (GENETTE: 1987), isto é, uma espécie de discurso marginal que possui uma dimensão espacial e temporal.

Cada obra tem, pois, uma série de marcas paratextuais que a definem. Um jornal, por exemplo, chama a atenção pelo seu modo de apresentação fragmentária, por sua forma mosaica, por uma escrita que distribui os enunciados sob a forma de artigos, de títulos, de subtítulos nas mais diversas partes do veículo. Todos tomando como pressuposto uma certa dimensão da atualidade.

Mas essa dimensão da atualidade é visualizada a partir da significação que a obra – no caso os jornais – recebe pela interpretação dada através da mediação da leitura.

Quem enfatiza essa mediação, através da existência mesmo de uma espécie de mundo do leitor, é Paul Ricoeur. Para ele, a obra só ganha significado através dessa mediação, afirmando mesmo que o leitor se acrescenta ao texto, como uma espécie de complemento.

Sedimentando essas suas afirmações na estética da recepção e do efeito, proposta por Iser e Jauss, Ricoeur estabelece alguns pressupostos essenciais para a construção de uma estética da leitura. Da mesma forma que existe um autor implicado, para ele também o leitor está implicado no texto. Os espaços brancos descritos por Eco são para Ricoeur os “lugares de indeterminação”, ou seja, as lacunas que toda obra apresenta e que devem ser construídas no ato de leitura. Para ele, o “texto é como uma partitura musical, suscetível de execuções diferentes” (RICOUER, 1997: 287).

Mas essa obra que é “executada” pelo leitor e pela leitura têm características que definem o seu lugar no mundo dos textos.

A passagem de um formato a outro no universo midiático modaliza o próprio discurso e a narrativa sob novas formas. No caso do jornal, o discurso fragmentado passa a ser a marca preponderante, ao contrário do que existia, por exemplo, no



universo dos livros. Esses fragmentos, materialmente representados pelos telegramas das agências, pelos artigos, pelos títulos, reconfiguram uma nova forma, o jornal.

Por outro lado, instaura-se o estatuto do fragmento e da variedade. São essas duas características que dão ao jornal a sua especificidade. Essa espécie de mosaico faz do seu texto um intertexto. Assim, no dispositivo jornal todos os fragmentos estão em situação de correspondência uns em relação aos outros (GOUAZÉ, 1999).

Esses fragmentos ganham unidade ao figurarem num suporte comum, tornando objetos de uma situação de concorrência.

Essa concorrência é dada pela construção de uma atualidade quotidiana, fazendo das mídias espécies de aparelhos de triagem desta mesma atualidade. Assim, podemos dizer que esta constante atualização é produto do conjunto de dispositivos midiáticos regidos pela mesma lei (a atualidade).

Conservando a atualidade, os mídias sistematizam, hierarquizam, numa espécie de resposta à totalidade do sistema de informação. As mídias seriam, assim, aparelhos destinados a refazer a atualidade que é constantemente construída e conservada. A atualidade ao mesmo tempo em que é incessantemente destruída é também incessantemente remontada pelas mídias.

Ler esses elementos fragmentados da atualidade é também ler não só o texto, mas todos os paratextos existentes naquela obra.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Karine Claussen Vannucci (UFF)

Brasil, imprensa e poder na visão de Nelson Rodrigues

Resumo

Este artigo busca discutir questões de fundamental importância para a compreensão do jornalismo brasileiro do século XX, a partir da visão do jornalista e dramaturgo Nelson Rodrigues, que, em diversos contos, crônicas, peças, folhetins e entrevistas, criticou a imprensa e a prática jornalística de seu tempo. Um dos maiores jornalistas brasileiros, Nelson esteve nas redações entre as décadas de 20 e 80 e levantou, ao longo de sua carreira, questões ainda hoje extremamente pertinentes, como a dos abusos da imprensa, a da ética na profissão e da invasão de privacidade. O dramaturgo e jornalista falava ainda daquilo que acreditava ser um “poder demoníaco da imprensa”, o “poder de criar verdades”, do qual, admite, ele mesmo teria se servido algumas vezes. Longe de abranger toda a obra do autor, o que seria inviável e sem sentido neste caso, levanto algumas de suas principais idéias, extraídas, sobretudo, de três fontes significativas: a peça *O Beijo no Asfalto*; o folhetim, lançado em livro, *Asfalto Selvagem*; e algumas crônicas da série de *Memórias e Confissões*.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues, imprensa e poder.

Introdução

Nelson Rodrigues é, reconhecidamente, um dos maiores nomes do teatro nacional. Mais do que dramaturgo, no entanto, Nelson foi um grande jornalista – cronista, contista, repórter esportivo, repórter policial. Atuou nas redações de alguns dos maiores jornais cariocas, dos 13 anos de idade até sua morte, em 1980, o que lhe rendeu um comentário brilhante do jornalista e amigo, Otto Lara Resende: “Nelson Rodrigues: seu palco sempre foi a redação de um jornal”. E em todo esse tempo de carreira, o jornalista e dramaturgo sempre demonstrou uma visão crítica sobre a imprensa, os repórteres, os donos de jornal. Longe de avaliar toda a obra de Nelson Rodrigues, o que seria impossível nesta situação, este artigo abrange idéias extraídas do que há de mais significativo em relação à imprensa nacional no trabalho do autor, através de um material anteriormente garimpado. Aí, merecem destaque especial, essencialmente, a peça *O Beijo no Asfalto*; o folhetim, lançado em livro, *Asfalto Selvagem*; e algumas crônicas da série de *Memórias e Confissões*.

1 Trabalho apresentado no NP02 – Núcleo de Pesquisa Jornalismo, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



Em um trabalho anterior, procurei traçar um perfil do Nelson das redações, desvendando um pouco de sua contribuição para a renovação do jornalismo brasileiro do século XX. Durante a pesquisa, constatei que a análise de algumas de suas produções, não apenas para veículos impressos (através de seus contos, folhetins, crônicas, memórias e confissões), mas também de algumas entrevistas concedidas no final de sua vida e, sobretudo, de sua incomparável obra para o teatro, podem render ainda boas discussões sobre a atividade jornalística em nosso país. E não é preciso ser um leitor voraz de Nelson Rodrigues para chegar a esta conclusão. Basta termos acesso a algumas de suas obras mais expressivas para que possamos conhecer as críticas que o dramaturgo e jornalista fez sobre o grupo a que pertenceu desde sua quase infância: a imprensa. Nelson, que cresceu nas redações e nelas trabalhou por 55 anos, atribuía à imprensa, por exemplo, o que acreditava ser “o poder de criar verdades”. Para o jornalista e dramaturgo, este domínio era perigoso e até mesmo cruel. Nelson tornou uma das temáticas constantes de suas peças e folhetins o que considerava o “poder demoníaco” dos meios de comunicação. Por outro lado, chegou a admitir em crônicas e entrevistas que, muitas vezes, serviu-se dos jornais em benefício próprio e de seus amigos.

Expressos em peças, folhetins, contos e entrevistas, os pensamentos de Nelson acerca do jornalismo trazem algumas das questões que permearam o campo jornalístico brasileiro no último século. Entre elas podemos citar a dos abusos da imprensa, a da ética na profissão, a da invasão de privacidade. Assim, pretendo trazer à tona um panorama das principais idéias de Nelson Rodrigues sobre o jornalismo brasileiro no último século e que estão contidas em algumas de suas obras e entrevistas. E, mais do que isso, tenciono avançar alguns passos à frente, propondo a dissecação de alguns desses pensamentos. Vale lembrar que essas são idéias e críticas de um homem que, segundo outra definição de Otto Lara Resende, tinha sangue que “cheirava a tinta e pele que era de papel de linha d’água”.

Desenvolvimento

Nelson Rodrigues incluía, com extrema frequência, em seus contos, folhetins, crônicas e peças teatrais, personagens da vida real - colegas de profissão como Otto Lara Resende, Wilson Figueiredo, José Ramos Tinhorão e muitos outros. Ele levou para suas crônicas, peças e romances, a vivência de antigas reportagens policiais, fatos do momento e histórias de colegas, acrescidas sempre de incomparável criatividade. Mas, sobretudo, levou as redações de jornal para os palcos e folhetins, como nenhum outro dramaturgo fez antes. Assim formou um pequeno painel do jornalismo brasileiro no século XX, desfilou críticas, idéias e homenagens. Mais do que isso, Nelson revolucionou a



linguagem teatral, inserindo diálogos mais curtos e diretos, acredita-se, talvez, influenciado pela vivência do meio em que cresceu – as redações – e recheou os folhetins e contos com o estilo da reportagem policial, onde começou a escrever.

Em suas entrevistas e crônicas, o dramaturgo e jornalista deixou claras opiniões marcantes sobre o jornalismo. Dizia, por exemplo, que os repórteres não pensavam quando estavam na redação – escreviam exatamente aquilo que sabiam que o dono do jornal ordenaria, a despeito de sua própria opinião. Mais tarde, criticou veementemente o exercício da objetividade no jornalismo, aquisição do período pós-guerra, quando o estilo norte-americano passou a vigorar na imprensa brasileira. Nelson criou o famoso título “idiotas da objetividade”, através do qual expressava sua descrença e repúdio ao “novo” jornalismo.

A principal questão neste artigo, entretanto, gira em torno de uma afirmação apontada pelo jornalista e dramaturgo, em entrevistas e obras, ao longo de sua carreira: “o poder da imprensa de criar verdades”. Repetida por Nelson inúmeras vezes, direta e indiretamente, e em muitos momentos de sua obra a expressão, entretanto, alcança tradução mais representativa no texto de *O Beijo no Asfalto*. Comentando a peça, o crítico de teatro e também grande amigo do autor, Sábato Magaldi, afirma: “nas linhas mais amplas, a crítica (que Nelson Rodrigues faz a jornalistas e policiais) se aproxima daquela feita pelos teóricos de esquerda, que vêem nas superestruturas forças de dominação de uma classe sobre a outra”.

Escrita em 1961, *O Beijo no Asfalto* conta a história de Arandir, um jovem que está na Praça da Bandeira, no Rio de Janeiro, quando vê um desconhecido ser atropelado por um loteação. Arandir aproxima-se do moribundo a tempo de ouvir seu último desejo – um beijo na boca. Penalizado, o protagonista da trama rodrigueana realiza o pedido do homem estirado no asfalto. O que Arandir não imaginava é que uma testemunha de seu gesto transformaria sua vida completamente. Presente no exato momento, o repórter policial do jornal *Última Hora*, Amado Ribeiro, vê na situação uma grande chance de se promover e de vender mais jornal. Em parceria com um delegado corrupto, com quem vivia trocando favores, transforma o acidente em assassinato e o gesto de Arandir na comprovação de seu relacionamento homossexual com o morto – o atropelamento teria sido crime passionai. Arandir perde o emprego, a mulher, os amigos, em uma progressão de acontecimentos quase sufocante para o expectador/leitor da peça. A vida do personagem é dramaticamente destruída em consequência dos interesses inescrupulosos do repórter e do delegado. A cena final de Arandir não poderia ser menos expressiva: no momento da morte (é assassinado pelo



sogro Aprígio), abre um jornal “como uma espécie de escudo ou bandeira” e “tomba, enrolando-se no jornal”.

No livro *A História do teatro brasileiro – de Anchieta a Nelson Rodrigues*, Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha referem-se a *Beijo no Asfalto* como: “Antes de tudo, a DENÚNCIA DO JORNALISMO DITO ‘MARRON’ E DA CAFAJESTAGEM, DA TORTURA E DESUMANIDADE POLICIAL. Em si, a crônica do beijo cria um crime e homossexualidade para Arandir; esclarece a homossexualidade do sogro, Aprígio. Nada disso, entretanto, pertence ao projeto da história; OS FATOS SURGEM ESPECIALMENTE COMO MÉTODO ESPÚRIO DE VENDER JORNAL OU DE VENDER A IMAGEM DE POLICIAL. Aí mesmo é onde reside o grande mérito do dramaturgo. O sofrimento de Arandir não é nem dramático nem trágico, é fatal (...); OS OUTROS PERSONAGENS (...) SÃO EMBALADOS PELO CONTEXTO, ESPECIALMENTE PELA NOTÍCIA DO JORNAL”. Os personagens têm suas ações quase que pautadas pelas notícias do jornal, deixando-se convencer do homossexualismo de Arandir e de seu caso com o homem atropelado – lembrando que o texto foi escrito em uma época em que os preconceitos e o estigma do homossexualismo permeavam os sentidos comuns dos grupos sociais brasileiros mais fortemente. Colegas de trabalho e até a viúva transformam-se em testemunhas do relacionamento que nunca existiu, a não ser nas páginas do *Última Hora*. Para Ruy Castro, autor de *O Anjo Pornográfico – A vida de Nelson Rodrigues* (Companhia das Letras, 1992) e responsável pela edição da obra não-teatral de Nelson pela mesma editora, a peça é mais. “Não é sobre o homossexualismo, nem sobre os abusos da imprensa. É uma peça sobre a unanimidade – uma das desgraças modernas na visão de seu autor. A frase que a resume – ‘Toda unanimidade é burra’ – tornou-se a mais famosa de Nelson”¹, afirmou em recente editorial, publicado no programa da montagem de *O Beijo no Asfalto*, em cartaz no teatro João Caetano entre agosto e setembro do ano passado. No mesmo texto diz, ainda: “Um repórter sem escrúpulos, adquiriu, naquele momento (em que testemunha o beijo entre Arandir e o moribundo), PODER DE VIDA E DE MORTE sobre o autor do beijo. Abriu manchetes para o beijo no asfalto e, numa época que isso podia decidir o destino de um homem, insinuou que ali havia homossexualismo. Em poucos dias, toda a cidade, incluindo os amigos e a família do homem, estava certa de que ele era homossexual. Sua própria mulher, vencida pela campanha, já não sabia o que pensar. Arandir viu-se, de repente, indefeso e só – contra a monstruosa unanimidade”².

A idéia de que é a mobilização do consentimento que produz o poder e de que este repousaria sobre a persuasão, citada por Jürgen Habermas ao analisar o conceito de poder de Hanna Arendt, por exemplo, é bastante adequada a esta discussão. Por outro lado, a truculência policial também presente na trama se aproximaria de uma imposição da própria vontade ao comportamento alheio. No texto “O conceito de poder de Hanna Arendt”³, Habermas apresenta definições de poder segundo Arendt (faculdade de

¹ Castro, Ruy. *Toda unanimidade é burra*. In Programa da peça *O Beijo no Asfalto*. Rio de Janeiro, 2001, p.3.

² Castro, Ruy. Ob. Cit., p. 3.

³ In Habermas, Jürgen. *O Conceito de Poder de Hanna Arendt*, em R. Freitag e S.P. Rouanet (org.). *Habermas: sociologia*. São Paulo: Ática, 1980, p. 100 a p. 118.

1 Trabalho apresentado no NP02 – Núcleo de Pesquisa Jornalismo, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



alcançar um acordo quanto à ação comum, no contexto da comunicação livre de violência), Max Weber (possibilidade de impor a própria vontade ao comportamento alheio) e Talcott Parsons (capacidade geral de um sistema fazer com que se realize o necessário, no interesse dos objetivos coletivos). Habermas afirma que aqui a mobilização do consentimento produz o poder. O poder repousaria sobre a persuasão – o que pode se aproximar muito do “poder de criar verdades”, ao qual Nelson Rodrigues se referia. Em *O Beijo no Asfalto* a polícia – que quer mostrar serviço - e o jornal – marcado pela lógica comercial – criam uma “verdade” sobre o personagem Arandir e nos suscita questionamentos: existe essa distinção proposta entre o que é poder ou violência? E, se existe, seria possível na história de Nelson a identificarmos? A persuasão corresponderia ao “poder de criar verdades”? O modelo panóptico indicado por Michel Foucault como uma das características das sociedades de controle (na divisão que sugere entre sociedades de soberania, disciplinares e de controle) e seu tríplice aspecto – vigilância, controle e correção - também estabeleceria um interessante diálogo com o pensamento expresso pelas ações de *O beijo no Asfalto*. Lembrando que Foucault não coloca o poder como uma instância centralizada, poderíamos questionar, ainda, o pensamento rodrigueano acerca do “poder demoníaco” da imprensa.

Giovanro Ferreira, no texto “Apontamentos sobre as propriedades do campo de produção jornalístico”⁴, assinala que o campo jornalístico exerceria uma dominação, até mesmo sobre outros campos de produção, sobretudo através do monopólio dos instrumentos de difusão. Ele estaria caracterizado como campo de poder, que se coloca em relação a outros. Este campo de poder constituiria um espaço de relação de força, no qual os agentes sociais dominantes dos diversos campos sociais se disputariam. Inserido no campo de poder, o jornalismo não só atuaria sobre outros campos, mas também estaria sujeito às influências da lógica destes, especialmente, do econômico. Essa questão, da penetração progressiva do campo jornalístico pela lógica comercial está marcada também em *O Beijo no Asfalto*, já que o repórter Amado Ribeiro constrói a notícia com a intenção clara e simples de vender mais jornal. De acordo com Giovanro, os jornais antigos tiveram de se adaptar a esta lógica, enquanto outros surgiram, tornando-se arautos do jornalismo contemporâneo, onde o sucesso comercial representa o julgamento final da imprensa.

Mesmo que *O Beijo no Asfalto* seja uma peça sobre a unanimidade, como crê Ruy Castro, não podemos negar que ela pisa como poucas na questão dos abusos da imprensa. Leva a uma reflexão sobre ética no jornalismo, invasão de privacidade, até onde o jornalista pode ir em busca do furo e sua posição como formador de opinião. Seria possível encontrar um caso paralelo fora da ficção? Guardadas as devidas proporções, já que na peça há uma situação deliberadamente inventada pelo repórter, não são tão incomuns as histórias que ganharam as páginas dos jornais, no Brasil e no mundo, ao longo do último século, e se estabeleceram como verdades, embora não fossem. Quase sempre frutos da ansiedade em dar primeiro a notícia, alguns destes equívocos prejudicaram tanto as pessoas envolvidas que a correção pública do erro não foi capaz de minimizar os danos. Foi o que aconteceu no caso da Escola Base, por exemplo. Em 1994, em São Paulo, os diretores da Escola Base foram acusados

⁴ Ferreira, Giovanro. *Apontamentos sobre as propriedades do campo de produção jornalístico*.

1 Trabalho apresentado no NP02 – Núcleo de Pesquisa Jornalismo, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



publicamente nos veículos impressos e audiovisuais de todo o país de crime de pedofilia contra alunos de cerca de cinco anos de idade. As notícias chocaram a opinião pública e os diretores, que tiveram seus nomes abertamente divulgados, foram considerados verdadeiros monstros. Taxados de criminosos, viram sua vida ruir lentamente através de matérias de tv e manchetes de jornal como “Kombi era motel na escolinha do sexo”, “Já são quatro as crianças violadas pelos monstros da aclimação” ou “Perua escolar carregava crianças para a orgia”⁵. Mais tarde, a inocência dos acusados foi comprovada. A imprensa, no entanto, nunca se redimiou à altura pela divulgação de dados contraditórios da polícia, de um laudo médico equivocado e de entrevistas precipitadas de pais e do delegado (cabe ao jornalismo sempre desconfiar). Um erro grave não só da mídia, claro, mas de todos os envolvidos no caso. Um equívoco inerente a tantas outras profissões, mas que como disse o prof^o Francisco Karam, da Universidade Federal de Santa Catarina: “liquidou planos profissionais e pessoais dos acusados”⁶. O paralelo parece comprovar a atemporalidade e coerência das idéias de Nelson Rodrigues.

Nelson trouxe ainda outras reflexões relevantes à cerca do jornalismo de seu tempo. Em 1967, tinha uma visão otimista em relação à profissão. Acreditava que os jornalistas ganhavam melhor do que no tempo em que começou a trabalhar e que também tinham mais independência. “Naquele tempo um dono de jornal, era um dono de jornal (...). Para começar, os revolucionários escreviam uma coisa mais reacionária porque sabiam que o diretor do jornal ia mandar assim. O SUJEITO NÃO PENSAVA QUANDO ESTAVA NA REDAÇÃO”⁷, dizia. O dramaturgo e jornalista descrevia constantemente os repórteres, patrões e redações de sua época. E levou este universo para suas peças e folhetins; era nele que se inspirava para criar. “A introdução das redações de jornais em cena, fato já constatado em ‘Adão, Eva e outros membros da família’, toma em Nelson dimensões e características novas, como novas passaram a ser também a linguagem cênica de personagens e as situações (...). De certa forma, Nelson Rodrigues, ainda quando segue uma corrente ou enfoque jornalístico em seu texto, difere de quantos o precederam”⁸. E nenhum outro autor teatral brasileiro levou o universo do jornalismo para o palco da maneira que Nelson fez. As redações tornaram-se o cenário ideal para muitos de seus diálogos. Repórteres, críticos teatrais e proprietários de jornal fazem parte do rol de personagens que desfilaram com frequência, não só por suas peças, mas também pelos seus folhetins. Ao lado deles, médicos e policiais são referências constantes. Em *Viúva, porém honesta*, Nelson apresenta “Dorothy Dalton, o crítico das novas gerações” e o Dr. J.B. de Albuquerque Guimarães, dono de jornal, um “gângster da imprensa, com força até para nomear ministros”. O Diabo da Fonseca - personagem que dá o tom surrealista à peça – define Dalton como “crítico da nova geração, o abjeto confesso e inefável”. “Da crônica à própria atividade jornalística: *Viúva, porém honesta* diz o próprio autor ser uma ‘farsa irresponsável’ e é usando desta irresponsabilidade que ele ATACA A

⁵ As três manchetes citadas foram publicadas pelo jornal *Notícias Populares*.

⁶ Karam, Francisco. *O caso Escola Base, as fontes e a informação jornalística*. Publicado originalmente no *Observatório da Imprensa on line*, edição de 05/04/99.

⁷ Rodrigues, Nelson. *Coleção Depoimentos - Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1967.

⁸ Cafezeiro, Edwaldo e Gadelha, Carmem. Ob. cit., p. 484.

1 Trabalho apresentado no NP02 – Núcleo de Pesquisa Jornalismo, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



MEDIOCRIDADE DOS SEUS COLEGAS DESDE OS PROPRIETÁRIOS DE JORNAIS AOS CRÍTICOS TEATRAIS”⁹. Depois desta peça, que estreou em 1957, o costume de Nelson levar a vivência de jornalista, não só para o teatro, como para sua coluna, aumentou.

Sábato Magaldi faz referência, em seu livro *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*¹⁰, ao fato de que Nelson experimentava em seus folhetins, contos e crônicas alguns dos personagens e situações que desenvolveria depois em peças como *Boca de Ouro*, *A Falecida*, *Beijo no Asfalto*. Muitos destes personagens e situações, aliás, eram reais. Pessoas com quem Nelson convivia e histórias contadas pelos colegas de redação. O repórter policial de *Última Hora* Amado Ribeiro representa o caso mais incrível. Sua primeira aparição foi no folhetim *Asfalto Selvagem*, em que era exposto como o mais cafajeste de todos os repórteres policiais, capaz de inventar culpados, achacar suspeitos, chantagear parentes de vítimas – tudo para vender mais jornal. Na trama, Leleco, namorado da filha da protagonista Engraçadinha, mata por causa da moça e cai nas garras do jornalista inescrupuloso. Mais tarde, Amado volta a desfilhar por uma obra rodrigueana, conduzindo as ações de *O Beijo no Asfalto*. Ao invés de irritar-se seriamente com as citações, ele costumava gabar-se em público, afirmando ser muito pior do que Nelson descrevia. “Amado era um repórter terrível, que inventava situações para suas notícias. Contam que, uma vez, ele pegou um carro velho, botou fogo e empurrou pelas ladeiras da barra da Tijuca. Depois, ele fez a reportagem ‘Mistério do carro incendiado’. Não tinha ninguém lá, ele mesmo tinha armado tudo. *O Beijo no Asfalto* conta, justamente, um caso inventado por ele”¹¹, afirma o ator e diretor Sérgio Britto, que atuou na primeira montagem da peça. Aliás, as referências a nomes e pessoas reais em *O Beijo no Asfalto* acabaram rendendo sérios problemas para Nelson. As inúmeras citações do jornal *Última Hora*, em que Nelson e também Amado Ribeiro trabalhavam na época, não contribuíam para a boa imagem da publicação. “*O Beijo no Asfalto* criticava a imagem que o jornal *Última Hora* tinha. Na peça, o jornal era chamado de pasquim sensacionalista, o que era verdade... Quando o Nelson escreveu a peça, foi até o Samuel Wainer, dono do jornal, e mostrou a idéia. O Samuel ia viajar, deu uma olhada rápida e disse que tudo bem”¹², conta Britto. Mas quando viu o resultado final Wainer não pensou mais da mesma maneira. Em uma das cenas, Selminha, mulher do protagonista Arandir, diz para o pai: “O senhor que defendia tanto o Samuel Wainer! E como é que um jornal publica tanta mentira?! ”¹³. Não era de se estranhar que a situação de Nelson ficasse delicada no jornal. Esse e outros motivos acabaram levando o dramaturgo e jornalista a pedir demissão de *Última Hora*.

De volta ao folhetim, transformado em livro, *Asfalto Selvagem*, podemos verificar a presença de diversos colegas de Nelson. O romance cita, por exemplo, José Ramos Tinhorão, então *copy-desk* do Jornal do Brasil, como um conquistador que ilude meninas com a promessa que Accioly Neto (outro personagem da vida real) as fará capa de *O Cruzeiro*. Uma das passagens do romance, por exemplo, reúne Tinhorão a outros

⁹ Cafezeiro, Edwaldo e Gadelha, Carmem. Ob. cit., p. 486.

¹⁰ Magaldi, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

¹¹ Britto, Sérgio. Depoimentos in www.nelsonrodrigues.com.br.

¹² Britto, Sérgio. Depoimentos. www.nelsonrodrigues.com.br.

¹³ Rodrigues, Nelson. *Teatro Completo* - quatro volumes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981 e 1985.

¹ Trabalho apresentado no NP02 – Núcleo de Pesquisa Jornalismo, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



dois jornalistas da vida real, Ib Texeira e Raimundo Pessoa, em torno de uma discussão política, debaixo da janela de um motel. “Quando estava para começar a escrever o folhetim, Nelson disse que ia me citar. A mim e ao Otto Lara Resende. E, realmente, o livro começava no cemitério São João Batista, comigo e com o Otto conversando com o próprio Nelson!”¹⁴, conta o amigo e colega de redação de Nelson, Wilson Figueiredo. No mesmo folhetim, Otto Lara Resende, também jornalista e um dos melhores amigos do dramaturgo, é apresentado como ídolo do juiz Odorico – personagem que passa a trama tentando conquistar a protagonista Engraçadinha. Odorico cita, constantemente, frases que atribui ao jornalista. A obsessão do personagem por Otto é a própria obsessão de Nelson pelo amigo. Ele admirava as frases geniais de Otto e, às vezes, chegava ao ponto de inventá-las e atribuir ao jornalista. Conta-se que Carlos Drummond de Andrade costumava advertir: “O Nelson Rodrigues está te levando ao ridículo”. A obsessão de Nelson foi levada ao ápice em *Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Resende*, de 1963. A peça conta a história de Edgar, um rapaz que fica dividido entre o verdadeiro amor e a proposta de um milionário que quer que ele se case com sua filha, vítima de estupro, em troca de um cheque astronômico. É uma frase, atribuída a Otto Lara Resende, não sai da cabeça do protagonista: “O mineiro só é solidário no câncer”. Otto e sua suposta frase (ele afirma nunca a ter dito) são citados 47 vezes na peça.

O hábito de citar colegas em seus textos continuou, ao longo de sua carreira, até a última crônica, publicada no dia de sua morte. Nela, Nelson se referia ao repórter esportivo Antônio Roberto Arruda, fervoroso rubro-negro, como tricolor, talvez já confuso pela doença, conforme me contou o próprio Arruda. É o que parece ser ponto comum entre antigos colegas de redação do jornalista e dramaturgo é o fato de que era ali, muitas vezes, que ele buscava inspiração para escrever suas peças, folhetins, os incríveis contos de *A vida como ela é...* e até mesmo suas crônicas. Nelson pedia idéias e sugestões a amigos, às quais acrescia sua incomparável criatividade. Também gostava de rodar as editorias e acompanhar as últimas notícias, que poderiam ser úteis a seus textos. Em *A vida como ela é...* abusou dos casos investigados ao longo dos anos de reportagem policial. Mais do que isso, ele levou a linguagem do jornalismo e, sobretudo, da reportagem policial para seu teatro, seus contos e romances. A marca da imprensa no texto rodrigueano denota a influência do sensacionalismo que vigorava no início de sua carreira. No teatro, por exemplo, tinha um texto mais solto, informal e diálogos mais diretos, que podem ser relacionados com sua vivência nas redações. “Foi (...) Nelson Rodrigues o primeiro a trazer para os palcos, em doses maciças, uma maneira de falar – e quem diz falar quer também dizer pensar – inconfundivelmente brasileira e um rompimento decidido com os padrões europeus do chamado bom gosto. Uma temática nacional começava, então, a expressar-se através de uma forma – estrutural, vocabular, lingüística – igualmente nacional na sua essência”¹⁵. É claro que a individualidade de Nelson Rodrigues e a originalidade que fizeram dele um dramaturgo ímpar se destacam, mas podemos perceber claramente, em sua obra, as influências do meio.

¹⁴ Figueiredo, Wilson. *Depoimentos*. www.nelsonrodrigues.com.br.

¹⁵ Michalsky, Yan. Citado por Cafezeiro, Edwaldo e Gadelha, Carmem. Ob. cit., p. 480.



Em outro período de sua vida, Nelson mostrou-se crítico em relação a si mesmo e confessou, por exemplo, ter muitas vezes se utilizado dos jornais para satisfazer sua vaidade pessoal – o que fez, muitas vezes, por exemplo, pedindo a colegas que assinassem as fervorosas críticas favoráveis que ele mesmo escrevia sobre suas peças. O jornalista admitiu ter, durante anos, colecionado todas as matérias publicadas a seu respeito, numa vaidade que afirmava ter perdido com o amadurecimento.

E nas entrevistas concedidas ao longo de sua carreira e em suas *Memórias e Confissões*, Nelson demonstrou sempre uma opinião definida sobre o jornalismo, com algumas idéias que gostava de repetir com frequência. Não conseguia, por exemplo, admitir a objetividade na profissão. Para ele, acostumado às antigas redações, o *lead* e o *copy-desk* eram absurdos. Sofreu o impacto das transformações por que passaram o jornalismo brasileiro após os anos 50, com a incorporação do modelo americano. Dizia dramaticamente: “Sou da imprensa anterior ao *copy-desk*. (...) 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. (...) Durante várias gerações foi assim e sempre assim. De repente, explodiu o *copy-desk*. Houve um impacto medonho. Qualquer um na redação, seja repórter de setor ou editorialista, tem uma sagrada vaidade estilística. E o *copy-desk* não respeitava ninguém. Se lá aparecesse um Proust, seria reescrito do mesmo jeito. Sim, o *copy-desk* instalou-se como uma figura demoníaca na redação”¹⁶. Na mesma crônica (que faz parte de suas *Memórias e Confissões*), porém, Nelson justifica a adoção da inovação. Segundo o jornalista, havia na imprensa uma “massa de analfabetos” – e por isso importou-se o *copy-desk* dos Estados Unidos. “Começava a nova imprensa. Primeiro foi só o *Diário Carioca*; pouco depois, os outros, por imitação, o acompanharam. Rapidamente os nossos jornais foram atacados de uma doença grave: - a objetividade. Daí para o idiota da objetividade seria um passo. (...) Eis o que eu queria dizer: - O idiota da objetividade inunda as mesas de redação(...). E toda a imprensa passou a usar a palavra ‘objetividade’ como um simples brinquedo auditivo. (...) Um exemplo da nova linguagem foi o atentado de Toneleros. Toda a Nação tremeu. Era óbvio que o crime trazia, em seu ventre, uma tragédia nacional. Podia até ser a guerra civil. Em menos de 24 horas o Brasil se preparava para matar ou morrer. E como noticiou o *Diário Carioca* o acontecimento? Era uma catástrofe. O jornal deu-lhe esse tom de catástrofe? Não e nunca. O *Diário Carioca* nada concedeu à emoção, nem ao espanto. Podia ter posto na manchete, e ao menos na manchete, um ponto de exclamação. Foi de uma casta, exemplar objetividade. Tom escrito e secamente objetivo. (...) E, depois, Getúlio deu um tiro no peito. Ali estava o Brasil novamente, cara a cara com uma guerra civil. E o que fez o *Diário carioca*? A aragem da tragédia soprou nas suas páginas? Jamais. (...) O *Diário Carioca* não pingou uma lágrima sobre o corpo de Getúlio. Era a monstruosa e alienada objetividade. (...) 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

¹⁶ Rodrigues, Nelson. *O reacionário – memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1977, p. 64.

¹ Trabalho apresentado no NP02 – Núcleo de Pesquisa Jornalismo, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



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 seu queixo forte, plástico, vital. Nenhum espanto da manchete. Havia um abismo entre o *Jornal do Brasil* e a cara mutilada. Pode-se falar na desumanização da manchete. (...) E o pior é que, pouco a pouco, o *copy-desk* acabou 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 cem milhões de ‘*copy-desk*’. Cem milhões de impotentes do sentimento”¹⁷, lastimava-se. Nelson atuou no jornalismo até sua morte, em 1980, primeiro escrevendo contos e folhetins e, depois, como cronista esportivo (onde se assumia tricolor e defendia seu time abertamente) e com suas memórias e confissões. Talvez tivesse sido ainda mais difícil para ele aceitar as transformações por que passaram o jornalismo, caso ainda atuasse como repórter. Os amigos acreditam que ele jamais se adaptaria ao jornalismo moderno. “Seria a morte para ele. Para o Nelson, em primeiro lugar estava a criação. Tudo se resumia à maneira pessoal de dizer as coisas. Ele achava que o texto devia ser pessoal, mas o jornalismo moderno é impessoal. Você lê uma notícia e não sabe quem escreveu. Tem um padrão, um método”¹⁸, afirma o jornalista Wilson Figueiredo.

Conclusão

Nelson Rodrigues lançou muitos questionamentos acerca da imprensa nacional de seu tempo. Suas idéias e críticas levam-nos a uma interessante reflexão sobre o jornalismo do último século, apresentando um painel deste período e, sobretudo, estimulando dúvidas ainda pertinentes. Por que escolher Nelson? Primeiro, porque foi um homem que dedicou sua vida à profissão, onde estreou aos 13 anos e que só abandonou no momento da morte, aos 68 – como dizia Otto Lara Resende: “Seu palco sempre foi a redação de um jornal”. Mais do que isso, no entanto, porque foi um cronista, dramaturgo, contista e romancista inovador. Alguém que levou a linguagem jornalística para contos, folhetins e diálogos teatrais. Alguém que levou para o palco as redações, os jornalistas e discussões – ainda que não tenha sido essa sua intenção imediata – sobre a imprensa e seu papel na sociedade. Isso tudo me faz crer no interesse que existe em abordar esta visão rodrigueana, discuti-la, dissecá-la, transformando esse questionamento em um trabalho de interesse público. Não só para estudiosos e apreciadores da obra de Nelson Rodrigues ou para estudantes de jornalismo e jornalistas, mas para todos aqueles que têm vontade de conhecer um pouco melhor a imprensa nacional.

BIBLIOGRAFIA

- Cafezeiro, Edwaldo e Gadelha, Carmem. *História do teatro brasileiro – De Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996.
- Castro, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Castro, Ruy. *Toda unanimidade é burra*. In Programa da peça *O Beijo no Asfalto*. Rio de Janeiro, 2001.
- Elliott, Deni (org.). *Jornalismo versus privacidade*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1986.

¹⁷ Rodrigues, Nelson. Ob. cit., p. 66.

¹⁸ Figueiredo, Wilson. *Depoimentos*. www.nelsonrodrigues.com.br.

1 Trabalho apresentado no NP02 – Núcleo de Pesquisa Jornalismo, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



Ferreira, Giovandro. *Apontamentos sobre as propriedades do campo de produção jornalístico*.

Foucault, Michel. *As verdades e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: PUC, 1979 (série Letras e Artes 06/74).

Goffman, Erving. *Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Goodwin, Edwin. *Procura-se: Ética No Jornalismo*. Editora Nórdica.

Habermas, Jürgen. *O Conceito de Poder de Hanna Arendt*, em R. Freitag e S.P. Rouanet (org.). *Habermas: sociologia*. São Paulo: Ática, 1980, p. 100 a p. 118.

Lopes, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues – Trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

Magaldi, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

Magaldi, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

Medeiros, Benício. *Otto Lara Resende: a poeira da Glória* (Coleção Perfis do Rio). Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1998.

Morais, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Pereira, Victor Hugo Adler. “Nelson Rodrigues – dramático cronista”, em Resende, Beatriz (org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio/CCBB, 1995.

Pires, Paulo Roberto. *Hélio Pellegrino: a paixão indignada* (Coleção Perfis do Rio). Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1998.

Resende, Otto Lara. *O Príncipe e o sabiá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Rodrigues, Nelson. *Coleção Depoimentos – Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1967.

Rodrigues, Nelson. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: Serviço nacional de Teatro, 1981.

Rodrigues, Nelson. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, história, crítica e exercícios por Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1981.

Rodrigues, Nelson. *Asfalto Selvagem*. Rio de Janeiro: J. Ozon Editor, 1960. Dois volumes.

Rodrigues, Nelson. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981 e 1985. Quatro volumes.

Rodrigues, Nelson. *O reacionário – memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1977.

Rodrigues, Stella. *Nelson Rodrigues, meu irmão*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1986.

Vogt, Carlos e Waldman, Berta. *Nelson Rodrigues*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

Wainer, Samuel. *Minha razão de viver: memórias de um repórter*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1988.

Na internet:

Karam, Francisco. *O caso Escola Base, as fontes e a informação jornalística*. Publicado originalmente no Observatório da Imprensa on line, edição de 05/04/99.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Ribeiro, Alex. *Caso Escola Base, os abusos da imprensa*. Trecho do capítulo *Mea-culpa* reproduzido no boletim nº6 do Instituto Gutenberg on line (novembro/dezembro 1995).

Outros:

Programa da peça *O Beijo no Asfalto*. Rio de Janeiro, 2001.