



## **OBJETIVIDADE: A APURAÇÃO MUTILADA OU UMA FONTE QUE JORRA FÁBULAS**

**João Barreto da Fonseca**

**Vanessa Maia Barbosa de Paiva Rangel**

FAESA

A imprensa folhetinesca, segundo Sábato Magaldi, pode ser considerada como uma personagem isolada nas tramas de Nelson Rodrigues. Para materializar sua forma de pensar, o jornalista-escritor-dramaturgo Nelson Rodrigues inventou uma série de termos, entre os quais o mais célebre é o que caracteriza o jornalista que se desenha a partir da década de 60 no Brasil como o “idiota da objetividade”.

O escritor chegou a corporizar o seu pensamento sobre a relatividade das notícias publicadas na imprensa na figura da pouco palpável, fugidia e, portanto, delicadamente noticiável personagem conhecida como dona Guigui, da peça *Boca de Ouro*. Ela é a prova material da impossibilidade da busca da verdade no texto jornalístico, porque a objetividade da apuração estaria interessada apenas na atuação, na ação e na experiência.

A consciência passaria ao largo do que é passível de narração dentro das restrições impostas à técnica jornalística. Neste trabalho, Nelson Rodrigues explora um outro veio da impossibilidade da exatidão jornalística, colocando em dúvida a própria fonte que, no caso da peça, é carregada de uma dramaticidade ambígua, o que desqualifica assim a fonte jornalística como objeto de precisão.

Ao desqualificar a fonte, o escritor amplia as dúvidas sobre os conceitos de apuração, geralmente baseados no abandono das densidades emocionais e das sentimentalidades, não raramente, desprezadas na colheita do repórter.

Assim, a técnica de apuração jornalística seria baseada numa seleção autoritária e direcionada, que se consolida como uma mutilação dos componentes psíquicos e particulares.

Em *Boca de Ouro*, Nelson Rodrigues relativiza tudo o que é objeto de publicação, por ser a objetividade um fragmento tendencioso da realidade, por ser uma amplificação de um desejo ou de uma impossibilidade. Em *Boca de Ouro*, a imaginação é a sustentação da notícia.

Talvez se deva falar de uma camada ainda mais profunda, presesassinatos. Nesta fase, ela também relata como “O Drácula de Madureira” ascendeu no mundo do crime. Ao ser informada pelo próprio repórter da morte do bicheiro, dona Guigui altera sua narrativa, que ganha tintas mais suaves, forçando a composição de um personagem realmente legendário, com características filantrópicas e grandes feitos humanitárias. Na terceira versão, com medo de perder o atual marido, Agenor, e pensando na dificuldade de criar os filhos sozinha, D. Guigui volta aos ataques, mas na tentativa de encontrar um meio termo para não ferir a memória do defunto e nem provocar a reação negativa do atual marido. A narrativa, no entanto, está a cargo dos estímulos emocionais da personagem-narradora.

Aqui, na fala de dona Guigui, a memória, além de advertência, ganha uma coloração diferente. Ela é irrecuperável. A emoção fornece sempre uma pista falsa, como uma enganosa “Madeleine”. Toda lembrança assim é destruidora da memória. Recuperar essa memória – necessária à cobertura jornalística – soa como uma tarefa proustiana, que só pode aguardar a casualidade. E como tudo é passado em flashback e a memória de dona Guigui não é nada confiável, temos a impressão de que estamos diante de uma grande fábula, que, ao mesmo tempo, seduz por ser tão parecida com histórias reais.

Em alguns momentos, Nelson Rodrigues faz questão de frisar o aspecto feérico da obra: Boca de Ouro tem o corpo fechado e só vai morrer quando seu caixão (todo de outro) ficar pronto. Conta-se que o ouro é proveniente do dedo das mulheres casa com que “Boca” se deita. Cada aliança é uma contribuição para o seu caixão. Apesar de ser um feito extraordinário que contribui para a construção do Boca de Ouro como personagem legendário, a necessidade de se acreditar na fantasia confere aos elementos imaginativos um status de constituintes da realidade. Ampliando, poderia se adaptar uma reflexão do escritor de *Casa tomada*, Julio Cortazar (1974, p. 61) : “Tenho pensado algumas vezes se a literatura não merecia ser considerada uma empresa de conquista verbal da realidade”.

Assim, tudo é visto em *flashback*. É o folhetim, parafraseando o próprio Nelson Rodrigues, dando de comer à fome de mentira. A narradora Guigui várias vezes admite

haver transmitido imagem falsa do bicheiro e explica a influência de componentes emocionais em sua fala, o que, de quebra, desclassifica a narrativa jornalística (que é proveniente dessa fonte duvidosa) como reprodutora de uma informação objetiva.

A relação entre jornalismo e literatura, e a ligação do jornalismo policial à estrutura de folhetim ficam bem exemplificadas em *O Anjo pornográfico*, de Ruy Castro (1992, p. 47):

‘A caravana <sup>1</sup> era onipotente. Não se limitava a entrevistar os parentes da vítima ou do assassino. Quando chegavam antes da polícia, repórter e fotógrafo julgavam-se no direito de vasculhar as gavetas da família e surrupiar fotos, cartas íntimas e róis de roupa do falecido. Os vizinhos eram ouvidos. Fofocas abundavam no quarteirão, o que permitia ao repórter abanar-se com um vasto leque de suposições. Como se não bastasse, era estimulado, quase intimado pela chefia, a mentir descaradamente. De volta à redação, o repórter despejava o material na mesa do redator e este esfregava as mãos antes de exercer sobre ele os seus pendores de ficcionista.

Da vida real, Nelson Rodrigues tirou Amado Ribeiro, jornalista que virou personagem de *O Beijo no asfalto* e *Asfalto selvagem – Engraçadinha, seus amores e seus pecados*. Poderia ser até o contrário. Nada mais ficção do que Amado Ribeiro.

Ao assistir um ensaio de *O Beijo no Asfalto*, no qual aparece na trama como um jornalista corrupto, ele dizia a Nelson Rodrigues: “eu sou muito pior”.

Em *Asfalto selvagem – Engraçadinha seu amores e seus pecados*, na segunda parte do folhetim, Amado Ribeiro comparece para deixar claro que, como em *O Beijo no asfalto*, o método de confissão é a tortura e a coação, por isso, a reportagem está sempre associada à polícia.

Mas o que importa para Amado Ribeiro são os capítulos da trama, o suspense em cada ponto final e o desenrolar dos fatos. Ele conhece, desde a primeira notícia, os fatos comprováveis, mas também sabe que a mente humana necessita de outros combustíveis. Por isso, ele entende que estaria mais em consonância com o espírito do folhetim e faria um pacto com seus leitores oferecendo-lhes surpresas espantosas.

Para Nelson Rodrigues (1999, p. 31) , “a grande dor não só não se assoa, como é humorística”. A partir dessa convicção, que chega a virar método, o escritor sorri largo e farto ao grotesco. Ele relembra, em *O Óbvio ululante*, uma história modelar de sua propositura, deixando de lambujem um pouco claro seu método extrativista, que extraía proteínas do jornalismo, de onde advinham histórias que seriam recriadas: em um programa de TV, Nelson Rodrigues leu um telegrama que chegou da Argentina. Resumidamente: em um noivado não havia comida.

À mesa patriarcal, o dono da casa anuncia que um dos presentes será servido. “O noivo toma uma cacetada e tomba. Nem os sapatos sobrevivem. Era o horror indubitável, inédito, jamais concebido por Edgar Allan Poe” (1999, p. 31). Porém, nunca se riu tanto no Rio de Janeiro. Assim, ele comprova que a grande dor é humorística. A narrativa romanceada de acontecimentos trágicos e reais atende ao desejo de “fantasmalização” do leitor, para usar um termo de Morin.

A simples citação de Poe na declaração do jornalista-escritor é suficiente para colocar em destaque um mundo de traquinagens narrativas e destacar a consciência do escritor na linha tênue entre realidade e ficção, e ressaltar também a fartura de substância à disposição dos escritores. A menção também põe em relevo um ponto nevrálgico da narrativa rodriguiana: o mundo é composto, entendido e escrito como matéria literária a partir de seus acontecimentos.

É possível se estabelecer entre folhetim e jornalismo policial uma gigantesca analogia e equipará-los no nível das correspondências, para lembrar um conceito de Octavio Paz (1984, p. 99): entre um gênero e outro, uma ligação: porque isso *não é* aquilo que se pode estabelecer uma ponte:

A ponte é a palavra como ou a palavra é; isto é como aquilo. Isto é aquilo. A ponte não suprime a distância: é uma mediação; tampouco anula as diferenças: estabelece uma relação entre termos distintos. A analogia é a metáfora na qual a alteridade se sonha unidade e a diferença projeta-se ilusoriamente como identidade .

Nessa perspectiva, pode-se acrescentar que as vítimas no jornalismo policial viram personagens. A parte do leitor é a crença na trama e sua participação concentra-se na discussão do fato, na curiosidade sobre os detalhes e na emoção do texto que o aprisiona. A parte do leitor é esse pacto.

E também não é à-toa que Nelson Rodrigues sempre declarou o seu fascínio pelo jornalismo policial por incentivar a mente a fabular e por alimentar o imaginário com páginas definidas diariamente para celebrar a morte. O folhetim rodriguiano põe em evidência a vinculação íntima entre a linguagem e os seus temas. É maneira específica de falar de cada assunto.

A lembrança da experiência jornalística de Nelson Rodrigues e sua predileção pelas notícias policiais o aproxima do *fait divers*, termo-conceito introduzido por Roland Barthers em *Ensaaios críticos* e ampliado por Edgar Morin em seus estudos sobre cultura.

*A seleção de elementos pulsantes de um cenário talvez seja a maior dificuldade para o romancista-folhetinista. O que se conta, o que se extrai da vida, deve interagir com o como se conta. No filtro de Nelson/Suzana (ou nos critérios de seleção de notícias que serão “excentricizadas”) sempre há um buraco, que justifica o excesso de história e tramas, dentro de um romance-folhetim, como se fosse impossível reter o grande fluxo da vida e sua corrente de inspiração. Para tanto, uma justificativa adaptada de Cortázar (1974, p. 69): “...O mundo se oferece como material para o romancista, é de uma abundância e uma variedade tão assombrosas, que o escritor se sente como que sobrepujado em suas possibilidades, e se o problema é sobretudo o de preferir, escolher, narrar uma coisa entre cem igualmente narráveis”.*

Cabe ressaltar que o desejo da obra de arte em esgarçar convenções muitas vezes é alcançado pela vida. Assim, a obra de arte que sempre teve a intenção de decompor as barreiras de proteção acabam apenas espelhando o que a vida já fez por seus rompimentos de catástrofes, crimes e paixões: *fait divers* de carne e osso que violam, sem remédio, convenções e tabus.

Nelson Rodrigues, em suas obras, acentua os limites da narrativa jornalística diante dos acontecimentos “objetivos”. Mas os fatos surgem como ossatura estrutural, um

*ready made* vibrante das histórias folhetinescas, pois é necessário que todos esses pequenos acontecimentos, apesar de sua frequência e monotonia, surjam como singulares, cujas tragicidades soam universais.

Se levarmos em consideração a biografia de Nelson Rodrigues não teríamos dúvidas em afirmar que a obra de Nelson Rodrigues tem uma dívida com a sua vida. Ao contrário do enunciado, Anatol Rosenfeld argumenta que é evidente que a obra de arte literária faz uma referência mais ou menos direta à realidade. No entanto, se o raio de atenção se dirige de forma unilateral ao mundo dos objetos representados, tomando-o, por sua vez, na sua função representativa do mundo exterior à obra, há o perigo de se deformar e empobrecer a apreensão da totalidade literária.

O teórico acredita que a obra de arte revela contextos de valores cognoscitivos, religiosos, enfim uma interpretação mais profunda da realidade e da vida humana, devolvendo, assim, muito mais forças de onde extraiu as suas, ultrapassando os dados da realidade empírica e cotidiana. A obra de arte, extraída de cenas diárias, está ligada a outras emoções valorizadas de ordem religiosa, moral, político-social, vital e hedonística.

***Talvez se deva falar de uma camada ainda mais profunda, presente nas maiores obras: a das situações-limite em que se revelam com intensidade os aspectos trágicos, sublimes, terríveis, demoníacos, grotescos ou luminosos do mundo e da vida humana. São momentos supremos e, à sua maneira, perfeitos. A realidade empírica não costuma manifestar esses aspectos significativos e profundos. (Rosenfeld, 1976, p. 35)***

A prática de Nelson Rodrigues apresentaria uma correção à nota de Rosenfeld. A realidade empírica costuma manifestar aspectos profundos e significativos da vida humana, mas estaria na dependência de como serão exploradas, acentuadas e valorizadas suas características de ficção ou, por outra, como serão distendidas, concentradas e tensionadas suas linhas de excentricidade, de estranheza, que vão gerar a familiaridade como leitor.

A habitual frase “minha vida daria um romance” representa uma clara ausência de uma distinção entre a objetividade e a fabulação literária. Essa pulverização de limites inspirou a produção rodriguiana, como se um gênero exercesse uma rotação sobre o outro.

Na construção da notícia folhetinesca, Nelson Rodrigues destaca algumas personagens do público, que funcionavam como ilustração. Nos enterros ou nas



vizinhanças, há sempre a “mulher gorda emotiva” ou outra acometida por uma “coriza fluvial”. São geralmente testemunhas que nunca ocupam o quadro central, são figurantes da dor alheia, que também aparecem nos folhetins e nas peças teatrais. E quando ocupam o centro, algum detalhe desvia a atenção para o ridículo ou para o humor:

A mesma coriza aparece nas confissões do autor sobre o enterro do próprio pai, Mário Rodrigues, e nos dos irmãos Roberto Rodrigues e Mário Filho e em muitos outros sobre os quais escreveu em suas notórias confissões ou reportagens, sempre com a mesma abundância, não importando se o ofício que exercia no momento era de jornalista ou cronista ou dramaturgo: A fabulação é inseparável da vida humana na obra de Nelson Rodrigues.

Amado Ribeiro é um pouco espelho do próprio autor, é um pouco sua suspensão de princípios éticos em prol da imaginação. Seus relatos tentam conferir uma plenitude imaginária a tudo que falta na sociedade. Há uma abundância de vida e de sentimentos fortes em suas narrativas para compensar a hipotensão da vida real. É como diz Edgar Morin (1997a, p. 111): A vida não é apenas mais intensa na cultura de massa. Ela é outra”.

Em *O Beijo no asfalto*, a atividade folhetinesca de *Meu destino é pecar* é desvendada na figura do repórter Amado Ribeiro. Na cobertura jornalística, o fato é ponto de partida, é inspiração, mas não é tudo. O importante é a criação: Arandar, o personagem central, beija um desconhecido agonizante, que acaba de ser atropelado. O repórter Amado Ribeiro assiste a todo movimento e decide criar uma história de intimidade entre os dois, com depoimentos forjados obtidos mediante coação, com o auxílio da polícia, que também pretende promover-se com o caso.

O que seria um simples beijo, sem intimidade, “sem desejo” vira uma história de “pederastia”. Esta é a primeira notícia de Amado Ribeiro, que contava com a tiragem de um jornal, numa época em que a TV estava começando a se firmar como “o maior veículo de massa” e a transmissão ainda era empecilho para sua popularização. O repórter, no entanto, precisava de uma seqüência e, como os folhetinistas, era imprescindível o domínio do corte e do suspense para o próximo dia.



## Referências Bibliográficas

- AUGRAS, Monique. O Que é tabu. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. O Homem diante da morte. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BARBOSA, Marialva (org.) Estudos de jornalismo. Niterói: Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação da UFF, 2001.
- \_\_\_\_\_. Memórias do sensacional (mimeo). Rio de Janeiro, 1999.
- BARTHES, Roland. O Prazer do texto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. O Grau zero da escrita. Lisboa: Edições 70, s/d.
- BATAILLE, George. O Erotismo. Lisboa: Moraes editores, 1980.
- CASTRO, Ruy. O Anjo pornográfico – a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CORTÁZAR, Julio. A Valise de Cronópio. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COSTA, Cristiane. Eu Compro essa mulher – romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- FONSECA, João Barreto da. Folhetim: o sensacional a conta gotas, o bastardo fatiado, o sonho seriado. In: Barbosa, Marialva (org.). Estudos de jornalismo (I). Niterói: Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação da UFF, 2001.
- FOUCAULT, Michel. A Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- \_\_\_\_\_. A Ordem do discurso. São Paulo: Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. História da sexualidade — a vontade de saber. vol. 1. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- \_\_\_\_\_. A História da sexualidade – O uso dos prazeres. vol. 2 Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- FREUD, Sigmund. Mal-estar na civilização. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- \_\_\_\_\_. O Estranho. In: \_\_\_\_\_. Obras psicológicas completas - vol. XVII. 2. ed. 1988 Rio de Janeiro: Imago, 1988
- \_\_\_\_\_. Escritores criativos e devaneios. In: \_\_\_\_\_. Obras psicológicas completas - vol. IX. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MATTELART, Armand. A Invenção da Comunicação. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- MEYER, Marlyse. Folhetim – Uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.





- MOLES, Abrahan. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MORIN, Edgar: *Cultura de Massa no Século XX*. Volume 1: *Neurose*. Edição brasileira de o *Espírito do Tempo*. São Paulo: Forense Universitária, 1997. a  
\_\_\_\_\_. *O Homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. b
- NIETZSCHE, F. *A Genealogia da moral*. Lisboa: Guimarães Editores, 1992
- ORTIZ, Renato. *A Moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PAZ, OCTAVIO. *Os Filhos do barro*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.  
\_\_\_\_\_. *A Dupla chama – amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PEREIRA, Vitor Hugo Adler. *A Obs-cena Contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.
- RODRIGUES, Nelson. *Asfalto Selvagem – Engraçadinha, seus amores e seus pecados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.  
\_\_\_\_\_. *A Cabra vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997  
\_\_\_\_\_. *O Casamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999  
\_\_\_\_\_. *Escravas do amor/Suzana Flag*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.  
\_\_\_\_\_. *A Menina sem estrela*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.  
\_\_\_\_\_. *Meu destino é pecar/Suzana Flag*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.  
\_\_\_\_\_. *Núpcias de fogo/Suzana Flag*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.  
\_\_\_\_\_. *O Óbvio ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.  
\_\_\_\_\_. *O Reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995  
\_\_\_\_\_. *O Remador de Ben-Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.  
\_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Vol. 1. *A Mulher sem pecado, Vestido de noiva, Valsa n 6, Viúva, porém honesta, Anti-Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.  
\_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Vol. 2. *Álbum de família, Anjo negro, Dorotéia, Senhora dos afogados*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.  
\_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Vol. 3. *A Falecida, Perdoa-me por me traíres, Os Sete gatinhos, Boca de Ouro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.  
\_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Vol. 4. *Beijo no asfalto, Bonitinha, mas ordinária, Toda nudez será castigada, A Serpente*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990  
\_\_\_\_\_. *A Vida como ela é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.