

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, JORNALISMO E SERVIÇO SOCIAL  
CURSO DE JORNALISMO

GABRIELA DE PAULA PAIVA

**O “CRIME” DE ARANDIR:**

**O Beijo no Asfalto e os dilemas éticos a partir de personagens e narrativas**

**Monografia**

**Mariana**

**2021**

GABRIELA DE PAULA PAIVA

**O “CRIME” DE ARANDIR:**

**O Beijo no Asfalto e os dilemas éticos a partir de personagens e narrativas**

Monografia apresentada ao curso Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Profa. Hila Bernadete Rodrigues

Mariana

2021

## SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

P149o Paiva, Gabriela.

O "crime" de Arandir [manuscrito]: O Beijo no Asfalto e os dilemas éticos a partir de personagens e narrativas. / Gabriela Paiva. - 2021.  
65 f.: il..

Orientadora: Profa. Dra. Hila Rodrigues.

Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.  
Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Graduação em Jornalismo .

1. Ética. 2. Jornalismo. 3. Melodrama. 4. Personagens e características.  
5. Sensacionalismo no jornalismo. 6. Teatro. I. Rodrigues, Hila. II.  
Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU

Bibliotecário(a) Responsável: Essevalter de Sousa-Bibliotecário ICSA/UFOP-CRB6a1407



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
REITORIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E APLICADAS  
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO



**FOLHA DE APROVAÇÃO**

**Gabriela de Paula Paiva**

**O "crime" de Arandir: O Beijo no Asfalto e os dilemas éticos a partir de personagens e narrativas**

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel

Aprovada em 31 de agosto de 2021

Membros da banca

Profª Drª Hila Rodrigues - Orientador(a) (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração - (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Prof. Dr. Evandro José Medeiros Laia - (Universidade Federal de Ouro Preto)

Hila Rodrigues, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 15/09/2021



Documento assinado eletronicamente por **Hila Bernardete Silva Rodrigues, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 15/09/2021, às 15:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0221218** e o código CRC **3B78EC80**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.009595/2021-99

SEI nº 0221218

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35400-000  
Telefone: - www.ufop.br

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais e irmã, que me incentivaram nos momentos difíceis e proveram as melhores condições para que eu pudesse me dedicar à realização desse trabalho.

À minha avó, que me cedeu muitas tardes em sua casa enquanto eu redigia as partes mais complexas.

Aos amigos, que sempre estiveram ao meu lado e me apoiaram, mesmo à distância.

À professora Hila Rodrigues, por ter sido minha orientadora e ter se mostrado presente e atenta às minhas questões.

A todos que participaram, direta ou indiretamente do desenvolvimento desse trabalho de pesquisa, enriquecendo o meu processo de aprendizado.

## RESUMO

Essa pesquisa recorre ao personagem Amado Ribeiro, presente na peça *O Beijo no Asfalto* (1961), para discutir a ética jornalística a partir de dois eixos principais operados por seu autor, Nelson Rodrigues: o melodrama e o sensacionalismo. Para tanto, vale-se do exame de certos recursos para a construção de personagens e notícias, que mostram-se presentes tanto na produção teatral como na jornalística. Trata também da maneira como o teatro e o jornalismo podem ser marcados por processos e elementos semelhantes para narrar vivências e dramas do cotidiano. A análise demonstra como as escolhas no campo da ética jornalística são decisivas para a construção de distintos cenários: no palco de Nelson Rodrigues e na vida real.

**Palavras-chave:** ética; jornalismo; melodrama; personagem; sensacionalismo; teatro

## ABSTRACT

This study starts from the character Amado Ribeiro, present in the play *O Beijo no Asfalto* (1961), to discuss journalistic ethics from two main axes operated by its author, Nelson Rodrigues: melodrama and sensationalism. For this purpose, it examines certain techniques used to build characters and news, which are present both in theatrical production and in journalistic work. It also deals with the way in which theater and journalism can be marked by similar processes and elements to narrate everyday experiences and dramas. The analysis demonstrates how choices in the field of journalistic ethics are decisive for the construction of different scenarios: on the stage of Nelson Rodrigues and in real life.

**Keywords:** ethics; journalism; melodrama; character; sensationalism; theater

## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1</b> – Nota datilografada .....	<b>12</b>
<b>FIGURA 2</b> – Cena 1 .....	<b>37</b>
<b>FIGURA 3</b> – Cena 2 .....	<b>38</b>
<b>FIGURA 4</b> – Cena 3 .....	<b>46</b>
<b>FIGURA 5</b> – Cena 4 .....	<b>48</b>
<b>FIGURA 6</b> – Cena 5 .....	<b>49</b>
<b>FIGURA 7</b> – Cena 6 .....	<b>50</b>
<b>FIGURA 8</b> – Cena 7 .....	<b>51</b>
<b>FIGURA 9</b> – Cena 8 .....	<b>52</b>
<b>FIGURA 10</b> – Cena 9 .....	<b>54</b>
<b>FIGURA 11</b> – Cena 10 .....	<b>56</b>

## SUMÁRIO

<b>1- INTRODUÇÃO - TERCEIRO SINAL .....</b>	<b>08</b>
<b>2- PRIMEIRO ATO – “O AMADO RIBEIRO ESTÁ LÁ EM BAIXO” .....</b>	<b>11</b>
2.1 – “Vamos sacudir essa cidade!” – A vida e obra de Nelson .....	12
2.2 – O título é — “Beijo no asfalto”! .....	21
2.3 – Teu marido assistiu um desastre! - O melodrama na construção de estórias .....	23
2.4 – Cunha tenho uma bomba! - O sensacionalismo entra em cena .....	25
<b>3- SEGUNDO ATO – “ESSE JORNAL É MUITO ESCANDALOSO!” - OS PERSONAGENS EM UMA NARRATIVA .....</b>	<b>28</b>
3.1 – “Não foi o primeiro beijo! Nem foi a primeira vez!” - o personagem na ficção .....	32
3.2 – “Um sujeito beija outro na boca e. Não houve mais nada. Só isso?” - o personagem na reportagem .....	34
3.3 – “E como é que um jornal publica tanta mentira!” - Um encontro com Amado Ribeiro, o biodrama .....	37
<b>4- TERCEIRO ATO – “EU DISSE QUE ARANDIR NÃO ESTAVA. ENTÃO, LEVARAM A SELMINHA!” - ÉTICA NA PRODUÇÃO JORNALÍSTICA .....</b>	<b>43</b>
4.1 – O beijo do meu marido ainda tem a saliva de outro homem! - O pacto de credibilidade e a responsabilidade .....	45
4.2 – Querem que eu duvide de mim mesmo! - Os jornalistas na trama .....	48
4.3 – Todo o mundo acha, tem certeza. Certeza! Que os dois eram amantes! - A cobertura ética .....	59
<b>5- CONCLUSÃO - CAI A LUZ .....</b>	<b>61</b>



## 1- INTRODUÇÃO - TERCEIRO SINAL

O presente trabalho busca analisar a ética jornalística a partir de dois eixos principais presentes na peça teatral de Nelson Rodrigues, *O Beijo no Asfalto* (1961), o sensacionalismo e o melodrama. Tendo como gancho o personagem Amado Ribeiro<sup>1</sup>, jornalista sem escrúpulos responsável pelos principais desdobramentos na narrativa teatral. Utiliza-se para isso uma correspondência de processos presentes no teatro e no jornalismo para a construção de narrativas e personagens. Evidenciando a maneira com que a realidade e a produção jornalística são frutos de construções.

Para isso, esse estudo também traçou uma relação entre a criação de personagens e suas correspondências com a realidade, além de discutir a construção de narrativas sensacionalistas e seus impactos sobre o cidadão comum. São especificadas aqui não apenas as características daqueles personagens ficcionais, mas também dos tipos construídos para dar vida às narrativas jornalísticas, assim como do contexto em que eles foram criados.

O debate acerca dos métodos geralmente utilizados para a composição das narrativas jornalísticas, no universo da prática dos profissionais de imprensa, também são ferramentas potentes nessa pesquisa para o entendimento do efeito causado pelo jornalismo de Amado Ribeiro sobre a vida de Arandir, o personagem da peça transformado em vítima após exposição caluniosa em um jornal. As ações de Amado são analisadas, sobretudo, a partir do que representa o fazer jornalístico sob a perspectiva da ética nessa profissão. A partir desse recorte, é possível entender como o modo de ser do repórter influenciou as histórias narradas, mas também como se deram os desdobramentos de processos que, não poucas vezes, iniciam-se nas manchetes escandalosas.

Chamadas que exacerbam os sentimentos do público não são uma criação moderna, porém, nos dias de hoje, elas se proliferam com velocidade alarmante, e podem acabar por se mesclar com a produção de notícias falsas ou *fake news*. Cria-se, então, um estado de urgência e uma necessidade cada vez maior de retomar as reflexões sobre o papel social do trabalho jornalístico. Poder confiar na credibilidade de um jornalista – ou em seu meio de comunicação – é essencial para qualquer leitor interessado em estar bem informado.

---

<sup>1</sup> O jornalista aparece também em outra produção do autor, *Asfalto Selvagem*, porém sem o destaque presente em *O Beijo no Asfalto* (1961)

Ao analisar um personagem que não representa as ações de um jornalista interessado na veracidade das notícias, mas sim na mera vendagem, esse estudo desnuda atitudes antiéticas que marcaram – e ainda marcam – parte do jornalismo produzido no mundo e no Brasil. A problemática da representação negativa deste profissional está presente na visão do público, que cada vez mais parece confiar menos nas matérias produzidas pela mídia tradicional, como indica a última edição da pesquisa *Edelman Trust Barometer*, de 2018<sup>2</sup>. Por isso parte desse público anseia por formas alternativas para adquirir informações, conforme mostra o levantamento. Portanto, analisar personagens jornalistas e a maneira como eles foram entendidos por Nelson Rodrigues – dramaturgo e jornalista – diz muito sobre o que foi (e sobre o que é) a produção jornalística ao longo do tempo.

A metodologia de análise baseou-se em descrições de fragmentos específicos da peça e na análise das narrativas coletadas, de forma a identificar e caracterizar o fenômeno da representação jornalística dentro da obra de Nelson Rodrigues. Pretende, também, explicitar a formação da peça e dos personagens como elementos fundamentais e amplamente influenciados pelas vivências do autor, seus sensacionalismos e sua noção de ética. Também recorreu-se à pesquisa bibliográfica em diferentes campos do conhecimento para pormenorizar cada um dos conceitos trabalhados, agrupando conhecimentos necessários ao estudo. Uma seleção particular de cenas da peça em estudo foi utilizada para demonstrar os aspectos observados no decorrer da narrativa. Optou-se, aqui, pela inclusão de todas as cenas em que o personagem Amado Ribeiro está presente.

No capítulo seguinte, para contextualizar a vida e obra do autor, é utilizada a biografia escrita por Ruy Castro (1992), *O Anjo Pornográfico*, assim como as próprias memórias de Nelson redigidas durante o tempo em que escrevia a coluna *A vida como ela é...*. Para as considerações acerca do melodrama, Ismail Xavier (2003) foi elencado e utilizado como referência principal para as definições mais importantes no processo de assimilação e compreensão da construção narrativa de *O Beijo no Asfalto* e de seus claros maniqueísmos. A construção do sensacionalismo como conceito foi feita a partir, principalmente, dos apontamentos de Danilo Angrimani (1995), que abrangem uma pluralidade de significados

---

<sup>2</sup> Ver edição do Portal Imprensa de 28 de março de 2018, disponível em [https://portalimprensa.com.br/noticias/ultimas\\_noticias/80347/pesquisa+aponta+que+midia+e+a+instituicao+menos+confiavel+globalmente](https://portalimprensa.com.br/noticias/ultimas_noticias/80347/pesquisa+aponta+que+midia+e+a+instituicao+menos+confiavel+globalmente). Acesso: 10 mai 2021.

reveladores do papel dessa prática como elemento histórico e mutável, conforme cada contexto.

O terceiro capítulo se ancora nos apontamentos de Oswaldo Coimbra (2004) sobre a construção da narrativa e suas principais características, assim como sobre os pilares fundamentais para sua criação. Um desses pilares, centrado nos personagens, será especialmente examinado em sua complexidade e também em suas categorizações – a partir de sua maior ou menor proximidade da noção de realidade. São duas questões tratadas, respectivamente, por Anatol Rosenfeld (2014) e Antonio Candido (2004). O encontro dessas duas formas de existência de um personagem – o ficcional e aquele presente na narrativa jornalística – entram em consonância quando são incorporados ao conceito de biodrama criado e difundido na Argentina pela diretora Viviana Tellas (2009).

No quarto capítulo estão as questões centrais que atravessam o aspecto da ética no Jornalismo – um debate iniciado com base nos estudos de Caio Túlio Costa (2009), mas que se apresenta articulado ao conceito de pós-ética cunhado por Márcia Tiburi (2018). Segue-se, então, para as ações categorizadas como antiéticas por parte de um jornalista inserido em sua função social – e que se fazem presentes na peça em estudo. O debate proposto inclui, ainda, certas considerações relacionadas à questão da confiança do público nos profissionais de imprensa e, por isso, acessou-se também algumas das concepções de Eugênio Bucci (2000) nesse campo. Trechos da peça foram elencados neste capítulo para analisar em detalhes as atitudes de Amado Ribeiro durante sua apuração e criação das notícias que movimentam a peça de Nelson Rodrigues. Todos os apontamentos trabalhados baseiam-se no Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros. Por fim, faz-se uma proposta de cobertura condizente com o trabalho jornalístico de qualidade – uma contraposição à manchete do beijo e uma outra opção de tratamento dos acontecimentos.

## 2- PRIMEIRO ATO – “O AMADO RIBEIRO ESTÁ LÁ EM BAIXO”

Neste capítulo, dá-se início a discussão teórica e apresentam-se os tópicos-base para toda a construção dos objetos desta pesquisa. Será utilizada, como fonte bibliográfica para a biografia do autor, o livro *O Anjo Pornográfico*, de Ruy Castro. A apresentação e primeiras montagens da peça serão expostas a partir dos novos paradigmas que a obra rodrigueana ofereceu ao teatro moderno, captados por Sábato Magaldi, no livro *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. O melodrama será tratado em seguida, ilustrando a forma como histórias de ficção são concebidas para atingir a dramaticidade. Também se recorrerá aqui a diversos estudos que discutem o sensacionalismo e suas definições.

Foram 17, ao todo, as peças escritas por Nelson Rodrigues. Em algumas delas – *Vestido de Noiva* (1943), *Viúva, porém honesta* (1957); *Boca de Ouro* (1959); *O Beijo no Asfalto* (1960) e *Anti-Nelson Rodrigues* (1974) – verifica-se a presença de um personagem jornalista. Não por acaso. O autor iniciou sua carreira como jornalista aos 13 anos e vivenciou grandes mudanças estruturais naquilo que consistiu fazer jornalismo no século XX.

Em *O Beijo no Asfalto*, peça escolhida para a discussão aqui proposta, o jornalista Amado Ribeiro é apresentado como um sujeito marcado por uma deliberada falha de caráter. Ele não se importa em subverter, por exemplo, um dos valores mais caros à produção jornalística de qualidade: a veracidade<sup>3</sup> daquilo que é narrado a partir da apuração de um acontecimento. O próprio Nelson, como trataremos no desdobrar desse capítulo, nunca se conformou, na condição de jornalista, com o estatuto da *objetividade*, e preferia redigir matérias em tom fictício, literário.

O melodrama desponta, assim, como foco de análise. Tanto o significado teatral quanto o coloquial se encaixam na proposta, já que ambos possuem o intuito de exaltar as emoções e o caráter formador das obras de ficção, de acordo com as pesquisas de Ismail Xavier (2003). A peça *O Beijo no Asfalto* mostra-se recheada de momentos como esses, inclusive nos “causos” contados por Nelson durante as apresentações.

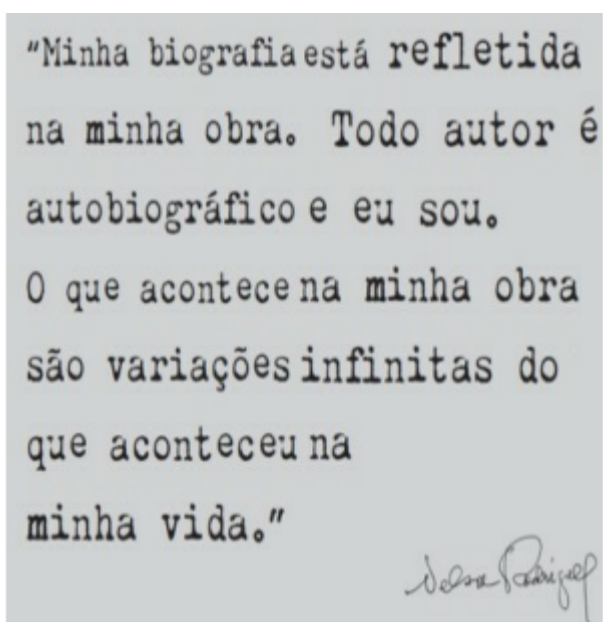
---

<sup>3</sup> O termo *veracidade* foi utilizado para destacar a desonestidade intelectual do personagem. Não significa que esse estudo esteja alheio às reflexões oferecidas pela literatura acerca das relações complexas entre jornalismo e o conceito de verdade/veracidade, considerando que toda narrativa, assim como os discursos, resultam de perspectivas e enquadramentos singulares.

O sensacionalismo é o eixo central do drama encenado. Os acontecimentos para o desenvolvimento da trama se originam de uma notícia amplamente explorada pelo personagem jornalista, nela exposto que havia um romance entre Arandir e o homem atropelado. Em diversos momentos, o delegado Cunha, outro personagem de vital importância, questiona os critérios de noticiabilidade da matéria, mas acaba por concordar com sua divulgação após ser convencido por Amado Ribeiro de que ela poderia ser uma oportunidade para desviar os olhares de um escândalo no qual o delegado havia se envolvido anteriormente.

O impacto da matéria é evidenciado não só considerando seus efeitos sobre aqueles que decidam publicá-la, mas também sobre as pessoas a quem ela se refere – até mesmo sobre os familiares e vizinhos de Arandir, que se veem inteiramente mergulhados e inclinados a acreditar mais naquilo que seria uma fonte confiável, a viúva do homem atropelado coagida por Cunha e Amado (que não possui nome na narrativa), do jornal *Última Hora*, do que no próprio personagem que vivenciou o fato, Arandir.

## 2.1 – “Vamos sacudir essa cidade!” – A vida e obra de Nelson



“Minha biografia está refletida na minha obra. Todo autor é autobiográfico e eu sou. O que acontece na minha obra são variações infinitas do que aconteceu na minha vida.”

**Figura 1:** Nota datilografada

**Fonte:** Nelson Rodrigues *Por Ele Mesmo* / Organização: Sonia Rodrigues, 2012, p.29.

Tão desafiador quanto ler uma das peças de Nelson Rodrigues sem experimentar o choque é descrever a vida desse autor e abordar sua obra volumosa. Além disso, revela-se impossível se dispor a esse exercício sem um viés. Assim, ele aparece, aqui, sob um recorte específico, considerando sua carreira como jornalista e escritor, e também os pontos que deram a suas obras o diferencial que desponta aos olhos daqueles que passam a conhecê-las. Marcado por pensamentos contraditórios que atravessam suas próprias crenças e gestos, Nelson é conservador demais para se encaixar aos valores liberais e liberal/contraventor o suficiente nas perspectivas dos conservadores, vagando sempre no cinza.

Deixa-se, então, o palco para o mestre. Nelson Falcão Rodrigues foi o quinto filho de Mário Rodrigues e Maria Esther Rodrigues. O jornalismo sempre se fez presente na vida da família, antes mesmo do nascimento de Nelson. Seu pai, Mário Rodrigues, foi fundador do *Jornal da República*, em Pernambuco, jornal que possuía forte posicionamento político a favor de Dantas Barreto, então governador do Estado pelo Partido Republicano Conservador (PRC). Ao sinal de uma evidente decadência do governo<sup>4</sup>, Mário se muda para o Rio de Janeiro. Logo é empregado como redator parlamentar<sup>5</sup> no *Correio da Manhã*, de Edmundo Bittencourt. Sua família então o segue após se estabelecer no estado em 1916.

A partir das memórias infantis que guardava da suburbana Rua Alegre, Nelson desenvolveu diversas ambientações, segundo Ruy Castro (1992, p.22). O lugar era repleto de vizinhas que passavam o dia na janela, observando os moradores. Algumas eram “solteironas ressentidas e adúlteras voluptuosas”. Na biografia, Castro chega a observar: “Onde você já viu esse cenário e esses personagens? Em Nelson Rodrigues, claro. Pois esse cenário e personagens eram reais e compunham a paisagem da Rua Alegre”(idem). Outra perspectiva é constituída a partir de acontecimentos mórbidos, como alguns dos velórios realizados naquela rua.

O primeiro contato marcante de Nelson com a literatura foi logo após conquistar o primeiro lugar de um concurso de redações na escola, fato que lembrava com carinho: “Houve um concurso de composição na aula. Era, se não me engano, o 4º ano primário, e ganhamos o concurso eu e outro garoto. O outro garoto escreveu sobre um rajá que passeava

---

<sup>4</sup> No ano de 1915, último ano do mandato de Dantas Barreto, a opinião pública começou a se voltar contra o governador. *O Jornal da República* permanecia como único a apoiar Dantas Barreto, a imprensa que exercia oposição iniciou uma jornada de publicações comprometendo o jornal de Mário Rodrigues.

<sup>5</sup> A função de redator parlamentar consistia em fazer coberturas sobre a atuação do congresso e a partir daí estreitar as relações com os políticos nacionais, identificando suas virtudes e defeitos.

montado num elefante e eu escrevi a história de um adultério que terminou com o marido esfaqueando a adúltera” (RODRIGUES, 2012, p.15).

A partir daquele momento, Nelson se dedicou à leitura. Mergulhava nas obras de Dostoiévski, como *Crime e castigo*, mas também em muitas outras consideradas sublitteraturas, que eram publicadas na forma de um capítulo por dia, em antigos folhetins. Mas havia uma temática comum nesse conjunto: “ a morte punindo o sexo ou o sexo punindo a morte – ou as duas coisas de uma vez, no caso de amantes que resolviam morrer juntos” (CASTRO,1992,p. 31).

Em 1925, Mário pede demissão do *Correio do Amanhã* e, assim como em Recife, funda seu próprio jornal, *A manhã*. Nelson, então com treze anos, convenceu o pai a contratá-lo para o setor policial. As pautas que mais o instigavam, e faziam com que sua “caravana” (termo utilizado para designar uma dupla contendo repórter e fotógrafo) se deslocasse, eram aquelas que tratavam de pactos de morte entre namorados. É outro aspecto evidenciado por mais de uma vez por Ruy Castro: “Os colegas já sabiam da fixação de Nelson por esses casos. Quando ocorria um, o secretário do jornal, seu irmão Milton, gritava: ‘Está pra ti, Nelson! Pacto de morte na rua Tal, número tal. Chispa!’ ”(CASTRO, 1992, p. 49).

Rapidamente ele se destacou por conseguir dar aos fatos uma dramaticidade lírica, o que se revelou também um potente exercício para a “sua capacidade de imaginar diálogos, descrever cenários” (CASTRO, 1992, p. 49). Mesmo um acontecimento considerado banal ganhava tratamento tal que era possível reconhecer diversos *nelsonrodrigues* (termo utilizado por Ruy Castro para definir a estética da escrita de Nelson Rodrigues), mesmo que juvenis, estampados nas páginas catalogadas de exemplares do *A manhã*. Nesse sentido, é bastante claro o paralelo existente entre a maneira como se dava a escrita, o modo como Nelson vivenciou o jornalismo em sua juventude e os desdobramentos da peça aqui elencada como foco de estudo, principalmente no que diz respeito ao personagem Amado Ribeiro.

Apesar de todo o sucesso do periódico *A Manhã*, Mário Rodrigues não foi eficiente quanto a sua administração. Após algum tempo o jornal foi tomado pelo sócio de Mário, Antônio Faustino Porto. Desavenças com o novo patrão foram cruciais para a quebra de vínculo entre Mário e o jornal de sua criação, porém não se abalou e aproveitando-se de sua amizade com o vice-presidente da época, Melo Viana, fundou seu novo jornal e o que obteve

mais sucesso: *Crítica*. As ferramentas usadas para a criação das matérias se mantiveram na nova redação.

O estilo de escrita inquietava os colegas de trabalho. A biografia de Castro revela que o teor das matérias preocupava os próprios jornalistas dentro da redação. Muitos deles vislumbravam tragédias iminentes – e realmente isso não tardou. No dia 26 de dezembro de 1929, o jornal *Crítica* havia exposto um escandaloso processo de desquite entre o conhecido casal Thibau na rua Eduardo Ramos, na Tijuca, Sylvia Seraphim e o Dr. Thibau Jr., o que culminaria com o assassinato de Roberto Rodrigues, irmão de Nelson. Sylvia, desgostosa pelas matérias escandalosas publicadas, se dirigiu à redação do *Crítica* e atirou em Roberto Rodrigues, matando-o. A bala, como diria Sylvia, posteriormente, era destinada a Mário. Na sua falta, o filho pagou pelos crimes do pai. Nelson ouviu um tiro e um grito enquanto descia as escadas da redação. Ruy Castro aponta: “Ninguém conseguirá penetrar no teatro de Nelson Rodrigues sem entender a tragédia provocada pela morte de Roberto” (CASTRO, 1992, p. 92).

O mundo de Mário acabou no momento da notícia da morte de seu filho predileto. No dia 15 de março de 1930, faleceu por encefalite aguda e hemorragia. Tudo se complicou na vida dos Rodrigues desde então. Mudaram-se para uma casa menor. Milton Rodrigues e Mário Filho tornaram-se os diretores-proprietários mais jovens do país até então. Mas a empreitada ambiciosa dos dois não durou muito. Após a deposição<sup>6</sup> de Washington Luís em 1930, defendido ferrenhamente pelo *Crítica*, estouraram várias manifestações pelas ruas do Rio de Janeiro contra Washington. Todas as redações que o apoiavam foram vandalizadas, entre elas estava o jornal de Mário Rodrigues. O *Crítica* nunca mais voltaria a rodar. Os anos que se seguiram foram de quase miséria. Segundo Ruy Castro: “De repente, já não existiam nem Mário Rodrigues, nem Roberto, nem palacete, nem ‘Crítica’, nem amigos no poder, nem consolidação e muito menos futuro. Nem mesmo esperança e ânimo. Por quais desígnios fosse, eles tinham sido feridos, mortos, humilhados, destroçados e finalmente destituídos” (CASTRO, 1992, p. 102).

Nelson se vestia com as roupas deixadas por Roberto e, com os irmãos que tinham idade produtiva, esforçava-se em busca de trabalho. Era preciso encontrar um cargo em

---

<sup>6</sup> Washington Luís foi o último presidente da República Velha, governando entre 1926 e 1930 e deposto por um golpe de Estado em seus últimos dias de mandato. Seu governo foi marcado pela quebra da bolsa de valores em 1929 e a ruptura com a política do café com leite. O estopim para a realização do golpe contra seu governo, foi a acusação de ter ordenado o assassinato do político João Pessoa em uma confeitaria de Recife.



qualquer jornal que fosse. As portas de uma quase estabilidade se abriram novamente a partir de Mário Filho, que recebeu uma proposta para trabalhar no jornal *O Globo*, para onde conseguiu levar também os irmãos. Nelson, no entanto, contraiu uma tuberculose em 1934 e foi internado no chamado Sanatorinho Popular, em Campos do Jordão. Passou mais de um ano nesse lugar, onde escreveu e encenou sua primeira peça.

Em 1940, ele se casa com Elza às escondidas, já que a mãe da moça não o aprovara como namorado. Passaram a viver uma pacata vida de casados na Zona Norte do Rio de Janeiro. A pedido de Nelson, a esposa abandonou o emprego na redação de *O Globo* (onde se conheceram), passando a se dedicar inteiramente ao lar e às economias gerais da casa. Rapidamente Elza engravida do primeiro filho e o aumento da despesa mensal passa a figurar como uma das principais preocupações do casal. É aí que ao passar pelo Teatro Rival, na Cinelândia, escuta sobre os grandes rendimentos concedidos a quem redigisse peças, e pensa pela primeira vez em escrevê-las como fonte de renda complementar.

Essa primeira peça, *A mulher sem pecado*, não convenceu as companhias de teatro, que preferiram não interpretá-la. O roteiro foi aceito pelo Serviço Nacional de Teatro (STN), coordenado pelo ministério da Educação e que, segundo Ruy Castro, “estava ali para aquilo mesmo: encenar peças que ninguém queria montar”(CASTRO, 1992. p.145). A peça acabou recebendo muitas críticas positivas por parte de grandes escritores como Manuel Bandeira e Álvaro Lins. Foi durante a estreia de *A mulher sem pecado* que Nelson pensaria no título de outra peça – aquela que revolucionaria o teatro brasileiro: “Quando vi que o negócio dava certo, comecei a pensar em Vestido de noiva. Comecei a trabalhar furiosamente” (RODRIGUES,2012, p. 32). Logo a peça seria encenada se tornado um absoluto sucesso. A estreia foi descrita por Ruy Castro (1992):

A plateia podia esperar por muita coisa, mas não pelo que transcorria diante dos seus olhos: 140 mudanças de cena, 132 efeitos de luz, vinte refletores, 25 pessoas no palco e 32 personagens, contando os quatro pequenos jornaleiros de verdade que gritavam as manchetes de “A Noite”. Mesas e cadeiras subiam e desciam no palco, manobradas por cordões invisíveis. Um personagem se transformava em outro, e depois em outro, vivido pelo mesmo ator. Os planos se cruzavam, se sobrepunham, se confundiam(CASTRO, 1992, p. 159).

A vida de Nelson deu, então, uma nova guinada. Foi contratado para dirigir duas revistas dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand, *O Guri* e *Detetive*. Ganharia sete vezes mais do que recebia como salário em *O Globo Juvenil*, de Roberto Marinho. Assim, despediu-se da redação onde havia trabalhado por treze anos. Passou também a escrever

folhetins diários com o pseudônimo Suzana Flag e, por cada capítulo, ganhava uma gratificação salarial. Os folhetins fizeram disparar a venda do jornal, que aumentavam a circulação exponencialmente a cada nova publicação. Milhares de livros com as histórias foram impressos e vendidos.

Posteriormente, Nelson escreveria as peças que lhe renderiam o papel de “maldito”: *Álbum de Família*, escrita no fim de 1945, foi censurada no ano seguinte e só seria montada em 1967. A peça recebeu críticas negativas até por aqueles que, antes, haviam saudado o autor em *Vestido de Noiva*. Nelson conta, em sua coluna *Confissões*, do jornal *O Globo*, que “*Álbum de família*, a tragédia que se seguiu a *Vestido de noiva*, inicia meu ciclo do ‘teatro desagradável’. [...]”, e complementa: “A partir de *Álbum de família*, tornei-me um abominável autor. Por toda a parte só encontrava ex-admiradores” (RODRIGUES, 1992, p.286). No mesmo texto, o autor explicita o que seria o seu *teatro desagradável*: “O ‘teatro desagradável’ ofende e humilha e com o sofrimento está criada a relação mágica. Não há distância. O espectador subiu no palco e não tem a noção da própria identidade [...] E, depois, quando acaba tudo, e só então, é que se faz a distância crítica” (RODRIGUES, 1992, p. 286).

Nelson escreveu ainda, em sua coluna no jornal *O Globo*, que durante vinte anos ele foi o único autor obscuro do teatro brasileiro. Ele estava frustrado com a forma com que seus textos dramáticos eram recebidos pelo público. “Quando visto pela última vez, ele era o gênio de ‘*Vestido de Noiva*’[...] De repente, era o autor interdito e, se levado à cena, desgostado e desprezado até pelos amigos” (CASTRO, 1992, p. 227).

Em 1951, Nelson tornou-se redator do jornal *Última Hora*, criado por Samuel Wainer. Foi levado pelo irmão, Augusto Rodrigues, que havia sido convidado por Wainer para ser o responsável pela editoria de esportes. A redação de *Última Hora* era totalmente diferente dos outros lugares onde o escritor havia trabalhado. Ela inaugurava um jornalismo moderno, estruturalmente inspirado no modelo norte-americano como a implantação das regras de lead, copydesk e a retirada de textos literários, tornando a objetividade uma marca de excelência a ser alcançada.

Pouco depois, passou a escrever uma coluna baseada em algum fato real da atualidade, a pedido de Wainer. O novo espaço se tornou uma das obras mais conhecidas de Nelson Rodrigues. *A Vida como ela é...* “com reticências e tudo”, como afirma Castro (1992). Retratava o cotidiano dos moradores do Rio de Janeiro no seu âmbito, trazia coloquialidade carioca e explicitava costumes. As tramas eram sobre amor e adultério em sua

grande maioria. A princípio, a ideia central era tratar, nessa coluna, de notícias policiais já publicadas, mas de maneira mais folhetinesca, ainda que sempre se mantendo fiel aos fatos ocorridos. O escritor, no entanto, não conseguiu limitar-se apenas ao que era fato. Imaginou várias partes da história que escrevia. Em seguida, a página foi alterada, de maneira a absorver o novo estilo.

Nelson não abandonou o teatro. *A Falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957) e *Viúva, porém honesta* (1957) foram escritas sequencialmente – e são as primeiras peças a serem classificadas, posteriormente, de Tragédias Cariocas. Mas foi só com a estreia de *Sete Gatinhos*, em 1958, que Nelson voltaria a ser aceito pela crítica. Em 1959, começou a escrever seu primeiro folhetim assinado com o próprio nome. Chamava-se *Asfalto Selvagem*.

Em 1960 foi demitido do jornal *Última Hora*, o que causou este episódio foram as menções ao jornal em sua obra aqui estudada *O Beijo no asfalto*. Castro (1992) aponta: “*Beijo no asfalto* provocou a saída de Nelson de *Última Hora* (...) porque as referências a *Última Hora* não contribuíam muito para a imagem do vespertino.” Em seguida, foi contratado pelo jornal *O Globo*, onde redigiria, diariamente, a coluna de futebol *À sombra das chuteiras imortais*. Engatou também, no mesmo ano, a apresentação, ao lado de outros comentaristas esportivos, do programa televisivo *Grande Resenha Facit*, na Rede Globo. Nesta época, suas peças começaram a ser adaptadas para o cinema. Pouco tempo depois, Walter Clark, da antiga emissora *TV Rio*, começou a produzir novelas brasileiras e chamou Nelson para escrevê-las. Assim foram criadas *A morta sem espelho* (1963), exibida às 20 horas na *TV Rio*, *Sonho de amor* (1964), exibida às 17:30 pela *Record TV* e *O desconhecido* (1964), às 22:00 também pela *Record TV*. Todas foram consideradas impróprias para qualquer horário antes da meia-noite, mesmo assim, seguiram em exibição.

Mais tarde Nelson também foi convidado a escrever um romance. A ideia foi de Carlos Lacerda, que havia acabado de lançar uma editora. *O Casamento* foi escrito em dois meses, mas, depois de ler, Carlos Lacerda considerou a história demasiadamente perversa e a ofereceu a Alfredo Machado, dono da *Editora Eldorado*. Machado publicou a obra, que se revelaria um sucesso. Porém, após um mês de vendas, a ditadura instalada no Brasil censurou o livro, ordenando sua retirada das livrarias.

O período era rico de experiências. Na recém criada *Rede Globo*, em 1966, Nelson começou a apresentar um quadro dentro do programa *Noite de Gala* chamado *A Cabra Vadia*. O programa promovia “entrevistas imaginárias”, apenas na presença de uma cabra de

verdade. O autor não acreditava na sinceridade das respostas que obteria, caso o entrevistado estivesse presente e, por isso, elegeu a cabra para ouvir todas as confissões que criava. O nome vinha de uma suposição do escritor – a de que certas confidências só poderiam ser feitas a uma cabra vadia.

No ano seguinte, acrescentou mais um trabalho em sua rotina: uma nova coluna chamada *Memórias no Correio da Manhã*. No início, os textos eram “reminiscências autobiográficas” – o que não impedia que Nelson, “se quisesse, comentasse também os assuntos da atualidade” (CASTRO, 1992, p. 353). Uma crítica negativa a essa coluna, feita pelo escritor Carlos Drummond de Andrade, somou-se à insatisfação de Nelson por ter tido um pedido de aumento salarial recusado. Assim ele opta por abandonar o jornal *Correio da Manhã* e transferir sua coluna (agora sob o novo nome de *Confissões*) para *O Globo*.

A partir dessa produção, o autor começa uma verdadeira batalha contra as rápidas mudanças do mundo na época. Mudanças essas, principalmente relacionadas à revolução dos costumes e da política no fim dos anos 60, como exemplo: o feminismo e o catolicismo “de esquerda” (ou militante). Uma de suas convicções dá-se pela desaprovação dos biquínis, segundo o mesmo estes banalizavam o nu. Os novos textos traziam uma carga de trabalho jornalístico forte.”[...] Trata-se de alguém que tem uma longa história no jornalismo [...] que pensou e repensou, inúmeras vezes, a própria atividade profissional” (VANUCCI, 2004, p. 87).

No Brasil que se encontrava sob um governo ditatorial, as artes representavam uma forma de resistência – e o teatro era uma delas. Contudo, Nelson não simpatizava com o teatro considerado de esquerda e se declarava anticomunista. Ou “um democrata”, com ele próprio afirmava. Manteve opinião favorável ao regime militar, inclusive condenando passeatas, assim como os grupos e militantes que defendiam a democracia. O autor foi, então, renegado pela categoria teatral.

Apesar de defender os militares, Nelson repudiava a censura – o que o levou a participar de uma única manifestação: *Cultura contra censura* aconteceu pouco antes de o governo instituir o AI-5, o Ato Institucional que permitiu uma série de ações arbitrárias e que resultou em prisões, desaparecimentos e torturas praticadas contra centenas de brasileiros. Nelson não era o único intelectual da época a simpatizar com a ditadura, mas possuía acesso a diversos meios midiáticos e informativos, o que dava ao escritor certa popularidade. “Venho com a Revolução desde o primeiro momento e antes do primeiro momento. Sim, muito antes

do primeiro momento eu já achava que só as Forças Armadas podiam salvar o Brasil.” (RODRIGUES, 1992, p. 190).

Uma das defesas realizadas por Nelson ao regime se pautou em uma pergunta feita ao presidente da época Emílio Garrastazu Médici. Enquanto assistiam juntos ao jogo São Paulo x Porto, de Portugal, pelo 10º aniversário do estádio do Morumbi, em São Paulo, Nelson perguntou : “ -Presidente, o senhor me garante que, ao contrário do que dizem, não há tortura no Brasil?” Médici respondeu: ‘ -Dou-lhe a minha palavra de honra que não se tortura.” (CASTRO, 1992, p. 372). No entanto, como revelado pelo projeto *Brasil: Nunca Mais*, a mais ampla pesquisa realizada pela sociedade civil sobre a tortura política no país, a tortura foi um método utilizado em larga escala pelos militares durante a ditadura para obter confissões de presos políticos.

O dramaturgo e jornalista passou a reconhecer o uso da tortura apenas após relatos vividos pelo próprio filho. Nelson Rodrigues Filho, mais conhecido como Nelsinho, foi preso no dia 29 de março de 1972, aos 26 anos de idade, acusado de realizar ações armadas. Segundo o próprio: “Quando fui preso, em 1972, tinha 27 processos abertos contra mim, alguns inventados” (FILHO, 2012). Nelsinho foi torturado logo nos primeiros dias de prisão no Batalhão de Guardas, ele relata: “três dias de barra pesada de tortura” (FILHO,2012). Nos dois primeiros anos, esteve preso no Batalhão de Guardas, isolado, depois na Fortaleza de Santa Cruz, depois Ilha Grande, Bangu e finalmente Frei Caneca, de onde só saiu em 16 de outubro de 1979.

Nelson Rodrigues possuía a simpatia do governo militar graças aos artigos elogiosos escritos em sua coluna. Isso permitiu ao escritor interceder a favor de alguns presos políticos, caso de Augusto Boal. Dentro de sua coluna *Confissões*, no artigo intitulado, *O artista Augusto Boal* publicado em 18 de março de 1971, no jornal *O Globo*, escreveu: “Nada se compara ao meu espanto e nada o descreve. Preso por quê? A troco de quê? Se me perguntarem o que faz Augusto Boal, darei esta resposta: - ‘Faz teatro’” (RODRIGUES, 1992, p. 188).

O autor voltou ao teatro em 1974, com a peça *Anti-Nelson Rodrigues*, oito anos depois de *Toda nudez será castigada*. A peça foi escrita a pedido da atriz Neila Tavares. A saúde do escritor decaiu no mesmo ano, principalmente em função de problemas respiratórios decorrentes da tuberculose adquirida na juventude. Porém, ainda conseguiria escrever sua última peça *A serpente*, em 1979. No ano seguinte, Nelson morre de trombose e insuficiência

cardíaca, respiratória e circulatória, aos 68 anos. Nesse mesmo dia foi publicado seu último texto na coluna *À sombra das chuteiras imortais*, que teria ditado para o seu filho. Castro (1992) afirma, na biografia de Nelson, que, em seus últimos dias, durante crises de delírio, o escritor ainda “escrevia” em uma máquina imaginária.

## 2.2 – O título é — “Beijo no asfalto”!

A pedido de Fernanda Montenegro, que integrava a Companhia Teatro dos Sete, Nelson escreveria *O beijo no asfalto* em apenas 21 dias. A primeira montagem se deu em 1961, no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro. Bateu recordes de bilheteria nas primeiras semanas e desagradou diversos segmentos tradicionais da sociedade. No dia da estreia, muitos daqueles que compuseram a plateia se indignaram com a trama e bradaram protestos durante a encenação.

Apesar dos percalços que marcaram o cenário político daquele tempo, em decorrência da renúncia do então presidente da República Jânio Quadros, a encenação seguiu normalmente por sete meses – ainda que, às vezes, provocasse manifestações indignadas por parte do público. “Durante as apresentações era comum que alguém saísse indignado no meio do espetáculo. Nelson interpelava a pessoa, perguntava o motivo da indignação e, muitas vezes, conseguia convencê-la a voltar e a assistir à peça até o final (CASTRO, 1992, p. 315). O espetáculo foi um sucesso. Porém, as claras referências ao jornal *Última Hora*, e a seu chefe da época, Samuel Wainer, provocaram constrangimentos que acabaram por fazer com que o próprio Nelson tivesse que pedir demissão do periódico onde trabalhara por dez anos. Sua relação com Samuel já estava desgastada e a peça pôs um ponto final à relação.

Dividida em três atos, *O beijo no asfalto* foi uma peça inspirada na história de um repórter do jornal *O Globo*, Pereira Rego. Ele foi atropelado por um ônibus antigo. No chão, o velho jornalista percebeu que estava perto da morte e pediu um beijo a uma jovem que tentava socorrê-lo. Nelson Rodrigues adaptou a história. Na trama, o atropelado pede um beijo a Arandir, homem jovem, de coração puro e atormentado. Amado Ribeiro, repórter do jornal *Última Hora*, presencia o beijo na boca entre os dois homens e, junto com o delegado corrupto Cunha, transforma a história do último desejo em manchete principal. O sensacionalismo das matérias produzidas pelo *Última Hora* mudam completamente a história, retratando o jovem como culpado de um crime passionai.

A primeira cena se dá em uma delegacia na cidade do Rio de Janeiro, Amado vai até a sala do delegado Cunha e relata sobre o atropelamento e posterior beijo. Na cena seguinte, Aprígio visita a casa de sua filha Selminha, avisando da passagem de Arandir na delegacia para prestar depoimento como testemunha. Desconfiado do genro e a fim de avisar a filha, Aprígio relata o beijo dado em outro homem, e insinua uma possível homossexualidade do marido da filha. Na mesma temporalidade, Arandir presta seu depoimento ao delegado Cunha e ao repórter Amado. Arandir é questionado sobre conhecer o atropelado posteriormente, apesar de afirmar não conhecê-lo, o delegado não acredita na alegação.

Ao chegar em casa, Arandir descobre que Dália quer ir embora e não deixa. Ele conta à cunhada e à esposa o que aconteceu. No dia seguinte, sai na primeira capa do jornal que Arandir empurrou seu amante para ser atropelado e após isso o beijou. No trabalho dele, todos comentam e dizem que o morto inclusive já estivera lá. Arandir diz que isso é mentira, que não conhecia o rapaz. Aprígio vai à casa de Selminha contar que Arandir e o morto já se conheciam. No velório do morto, Amado questiona à viúva se já teria visto Arandir. O delegado vai então até a casa de Selminha e a leva para a casa de um amigo de Amado. Ao chegar lá, Selminha encontra a viúva que lhe afirma que Arandir já esteve em sua casa para encontrar seu marido e os dois até tomaram banho juntos.

Para despistar os jornalistas e a polícia, Arandir se hospeda num hotel e pede para que Selminha vá visitá-lo. Selminha não vai e manda Dália para dar o recado. Chegando lá, Dália dá o recado e declara seu amor por Arandir, que o recusa. Aprígio aparece no hotel e flagra os dois numa conversa íntima, saca um revólver e mata Arandir, declarando seu amor secreto e seu ciúme por ele.

*O Beijo no Asfalto* não marcou apenas mais uma virada na carreira do autor. Proporcionou também a revelação de uma gama de novidades próprias da estética rodrigueana, como, por exemplo, as estratégias narrativas que davam forma aos diálogos e que proporcionam à peça tensão desde seu primeiro ato. Como observa Ferreira (2010, p.65), esse era o caso da técnica de “supressão de palavras nas falas das personagens”, substituídas por “um corte brusco, para logo depois serem retomadas e novamente cortadas”. Essa estrutura, na avaliação de muitos críticos, foi “a invenção de maior destaque dentro de um texto igualmente inovador” (idem).

Outro aspecto levantado pelos críticos é que a história se configura a partir de uma premissa simples, constituída por dualidades, pois “vida e morte, grandeza e miséria, pureza e

abjeção se misturam” (FERREIRA, 2010, p.70). Outro fator que afasta *O beijo no asfalto* do estilo observado em outros trabalhos produzidos até aquele momento é a introdução de personagens humanizados, mas sem a carga mítica do homem perfeito e imortal presente nos escritos anteriores. Aqui tudo se torna imperfeito, cercado de imoralidades e taras. A ferida da sociedade é aberta, talvez com o intuito de nunca mais fechá-la.

### **2.3 – Teu marido assistiu um desastre! - O melodrama na construção de estórias**

As feridas abertas por Nelson guardam relação estreita com seus temas e textos melodramáticos. O melodrama pode ser compreendido como uma antítese para o realismo e a tragédia clássica – naquilo que compreende uma organização de mundo mais complexa (realismo e a tragédia ) ou simplificada (melodrama). Ismail Xavier (2003), em seu livro *O olhar e a cena*, afirma que, para o melodrama, estaria reservado um espaço maniqueísta, no qual o sucesso é produto do mérito ou de algo mágico/divino, enquanto os fracassos seriam frutos de conspirações exteriores, isentando o sujeito de qualquer culpa e o tornando vítima radical. Apesar de desvalorizado quando comparado a outras formas mais elaboradas de representação, passou a ser, na modernidade, a forma mais popular de ficção, mostrando-se particularmente “imbatível no mercado de sonhos e de experiências vicárias consoladoras” (XAVIER, 2003, p.85).

As relações entre o termo melodrama e o realismo são ainda mais melindrosas, resultando em debates intrincados, com interfaces nítidas. Nesta pesquisa trabalha-se com esta afinidade entre os dois termos. A peça *O Beijo no Asfalto* desponta como um resultado ficcional de diversas influências da realidade, como: a vivência jornalística e policial e o acidente que deu origem ao espetáculo. Tais reflexos de realidade são expostos dentro da peça de maneira a não necessariamente corresponderem com os fatos, e é a partir das diferenças entre o real e a representação que torna-se possível distinguir a ficção alternativa criada de uma rotina diária dentro de uma redação real, por exemplo.

Ismail Xavier destaca, em sua abordagem, que, em produções cinematográficas modernas, a incorporação de traços canônicos do melodrama se faz de variadas formas, retirando a inocência nas relações entre a câmera e a cena, música e emoção. O mesmo pode ser dito da atuação em teatro. “Explora-se o potencial energético do gênero mas inverte-se o jogo, pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário de enlevos românticos,



uma autonomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico.” (XAVIER, 2003, p.87)

Um dado fundamental e que marcou a inserção do melodrama no mercado cultural desde 1800 foi a identidade de *status* que aproximou os personagens do palco e os da platéia. A exacerbação dos sentimentos torna-se visível na atuação a partir de ações extremas que passam a ser executadas. Um espetáculo visual é proposto para além do simples texto. A valorização do ilusionismo e da música de fundo são integrados por volta do séc. XVII. Então, o teatro popular consagra, com sua verve pedagógica, o melodrama canônico. Até meados do séc. XX o que prevaleceu na mídia foi justamente esta maneira de representar visualmente o melodrama. Serviu primeiramente para trazer maior destaque à moral cristã e, a posteriori, deu lugar a um imaginário marcado pela psicologia moderna e da aceitação do prazer como parte de uma vida sadia, assim se ajustando ao novo estilo de vida moderno definido pelo consumismo.

A literatura também registra que, nos anos de 1950 e 1960, o comum dentro das produções era separar totalmente o gênero popular e o cinema crítico. A partir dos anos 1970, o processo do melodrama foi retomado, fruto de revisões de repercussão grandiosa no estilo, retomando a iniciativa de Hollywood a partir desse cânone. Na década de 1980, o *pop* apossou-se do melodrama e se utilizou das transições de valores promovidas pelo hedonismo da sociedade de consumo para minar as normas tradicionais de separação entre homens e mulheres e colocou em evidência a forma de conflito entre os tempos antigos e modernos. Assim, a polaridade entre o Bem e o Mal persistiu. Já em relação ao pós-moderno, o melodrama se fez a partir de “novas tonalidades vítreo-metálicas sem perder seu perfil básico, evidenciando sua adequação às demandas de uma cultura de mercado ciosa de uma incorporação do novo na repetição”(XAVIER, 2003, p.89). A mistura de sentimentalismo e prazer visual garante, até os dias atuais, certa hegemonia no âmbito dos espetáculos.

Segundo Peter Books, em *A imaginação melodramática*, todo o vigor exercido pelo melodrama dá-se em razão de ele representar bem mais do que um gênero dramático popular, ou um passo-a-passo óbvio para roteiristas. Ele representa um imaginário rico. Xavier (2003) observa que esse imaginário é, para Brooks, “uma feição quase onipresente na modernidade, na qual cumpre uma função modeladora capaz de incidir sobre as mais variadas formas de ficção” (p.90). O melodrama então se tornaria um “substituto” do gênero clássico, quanto ao consequente papel midiático de ditar valores morais. Este se assemelharia muito mais à

sociedade moderna que parece se sustentar em pilares sólidos, mas sofre com uma forte volubilidade.

Flexível e capaz de rápidas adaptações, o gênero, em seu âmago, pressupõe uma simplicidade de valores, mas também a moralidade. Assim, serve como válvula de escape para um mundo imerso na instabilidade. “Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e o errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos ‘naturais’ do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família” (XAVIER, 2003, p.91). Porém o melodrama também é capaz de negar seus próprios princípios, dentro de *O Beijo no Asfalto*, Arandir mostra-se a todo tempo alguém de valores inabaláveis porém mesmo seu bom caráter não é capaz de poupá-lo de um fim trágico. Partindo de características utilizadas neste tipo de produção – como a virtude não recompensada, que gera a obrigação de suportar os sofrimentos – encontra-se a própria expressão do sadismo, o que transgride exatamente esta separação entre bem e mal. Por conseguinte, o melodrama apunhala-se e traz relações inseparáveis entre natureza e artifício, sinceridade e dissimulação.

#### 2.4 – Cunha tenho uma bomba! - O sensacionalismo entra em cena

*Sensacional* - adj. 1. relativo a sensação; 2. que causa sensação, que produz grande emoção ; 3. fora de série, maravilhoso, espetacular, extraordinário, surpreendente.

*Sensacionalismo* - s.m. 1. gosto ou busca pelo sensacional; 2. M.COM uso e efeito de assuntos sensacionais, capazes de causar impacto, de chocar a opinião pública, sem que haja qualquer preocupação com a veracidade.

*Sensacionalista* - adj.2g. 1. relativo a sensacionalismo; 2. que ou aquele que faz uso do sensacionalismo. (HOUAISS,2009).

Em seus estudos sobre o *sensacionalismo*, Danilo Angrimani (1995) afirma que o termo é constantemente utilizado para qualificar produções jornalísticas marcadas por doses generosas de “audácia, irreverência, questionamento”, ainda que também por “imprecisão, erro na apuração, distorção, deturpação, editorial agressivo” (ANGRIMANI, 1995, p. 8). O adjetivo assume conotação negativa especialmente quando associado a um meio de comunicação – e geralmente é indicador de falta de seriedade na percepção do público. Na peça *O Beijo no Asfalto*, o jornal *Última Hora* é adjetivado dessa maneira por muitos personagens no decorrer da narrativa.

Para Márcia Amaral (2005), o conceito de sensacionalismo foi utilizado à exaustão e acabou comprometido não apenas em função do que ela percebe como equívocos teóricos, mas também pela forma como o termo foi popularizado. Para a pesquisadora, parece mais correto encará-lo como um fenômeno histórico decorrente do desenvolvimento da indústria cultural.

O sensacionalismo é um modo de caracterizar o segmento popular da grande imprensa, uma percepção do fenômeno localizada historicamente e não o próprio fenômeno. Corresponde mais à perplexidade com o desenvolvimento da indústria cultural no âmbito da imprensa do que um conceito capaz de traduzir os produtos midiáticos populares mais recentes. (AMARAL, 2005, p.2)

Deve-se lembrar, nesse ponto, que a imprensa “realiza-se dentro do esquema de empresa racional-capitalista e visa à produção de informações dirigidas para determinados segmentos sociais com propostas editoriais que veiculam ideias que reproduzem a ideologia dominante” (PEDROSO, 2001, p. 48). Para tanto, idealiza-se a veiculação de material com apelo visual, gráfico e/ou linguístico para classes populares. Uma motivação galgada em pressuposições ideológicas de que “o povão” só se interessaria por informações superficiais e grosseiras.

Esse aspecto se faz presente na peça de Nelson Rodrigues examinada nesse estudo.. Todas as manchetes redigidas por Amado Ribeiro possuem esse tom apelativo: “O Beijo no Asfalto”, “Não foi o primeiro beijo, nem foi a primeira vez”, “O Beijo no Asfalto foi crime” – todas escritas em letras garrafais na primeira página dos exemplares do *Última Hora*. Alberto Dines classifica o sensacionalismo como “forma de mitificação de tratamento das classes sociais”. Não por acaso priorizou-se, até o final do século passado, a venda avulsa de exemplares. O público alvo de tais jornais, por suas condições financeiras, não conseguia adquirir todos os números produzidos.

O sensacionalismo também se estrutura na lógica de válvula de escape social, liberando desejos reprimidos. Como observa Pedroso (2001, p.51), “na leitura da notícia excepcional, grotesca, erótica, violenta, o leitor se libera a fisionomia própria dos seus sonhos, desejos temores e horrores”. No enredo de *O Beijo no Asfalto*, a notícia veiculada possui essas características. Inicia-se com o atropelamento de um homem, de maneira muito violenta, e com seu último pedido antes da morte: um beijo. Só isso bastaria para a construção de uma reportagem perturbadora, mas as investigações enviesadas de Amado

Ribeiro geram duas suítes igualmente impactantes. Na sequência, há, ainda, a insinuação de um romance entre Arandir e o homem atropelado, dando contornos a uma relação homoafetiva e configurando-se um escândalo erótico para os anos de 1960. Como se não bastasse, tudo culmina com a acusação deliberada de assassinato cometido por motivações passionais.

Esta visão espetacularizada é confirmada também por Danilo Angrimani, que percebe uma clara identificação entre as temáticas exploradas por produções sensacionalistas e seus consumidores – um aspecto que destaca esse tipo de abordagem em relação a outros:

É na exploração das perversões, fantasias, na descarga de recalques e instintos sádicos que o sensacionalismo se instala e mexe com as pessoas. É no tratamento anti anódino da notícia, quase sempre embalada em um caleidoscópio perverso, que o sensacionalismo se destaca dos informativos comuns (ANGRIMANI, 1995, p. 17)

Para Márcia Amaral (2005), a prática de se recorrer às sensações para criar certos produtos jornalísticos não é nova no âmbito da imprensa. Nesse cenário, portanto, a vinculação de sensacionalismo à distorção de informações, é, no final das contas, uma forma de entender o jornalismo como “espelho dos fatos” – sem considerar outros muitos elementos presentes no processo pelo qual as reportagens passam até chegarem à veiculação. Amaral resume: “Ora, as notícias não emergem naturalmente do mundo real para o papel, não são simplesmente o reflexo do que acontece. São redigidas a partir de formas narrativas, pautadas por símbolos, estereótipos, frases feitas, metáforas e imagens” (AMARAL, 2005, p.3). Em *O Beijo no Asfalto*, é exatamente o que ocorre.

### **3- SEGUNDO ATO – “ESSE JORNAL É MUITO ESCANDALOSO!” - OS PERSONAGENS EM UMA NARRATIVA**

Neste capítulo, o foco passa a se concentrar na criação de personagens para a narrativa. Mais especificamente, dois recortes serão propostos. Primeiramente, será examinada a reportagem como narrativa – suas construções e características – para, em seguida, trazer à luz a construção de outra narrativa, a teatral, e suas particularidades. Nos dois casos, as articulações culminarão com os respectivos entendimentos acerca do significado e papel de um personagem específico, tratado posteriormente com maiores detalhes.

Para Luiz Gonzaga Motta (2012), o estudo das narrativas suscita não apenas a compreensão de nós mesmo a partir de como construímos as auto narrações de nosso mundo em particular, mas também a busca pelo entendimento da forma como o ser humano cria representações e apresentações do mundo. O principal argumento do autor está na experiência que, segundo ele, é, por si mesma, narrativa – mais narrativa que conceitual. O simples ato de organizar os pensamentos cronologicamente, seja casualmente ou em busca de significados, é o bastante para que uma narrativa seja criada. Portanto, ela se faz inerentemente ao homem, tornando-nos “seres narrativos”:

As narrativas são uma prática humana universal, constituidoras de nossas experiências mais profundas e transcendentais, assim como nossas experiências mais felizes ou amargas: elas nos representam, são metáforas de nossas vidas, refletem nossas relações como o real e o irreal, estabelecem as fronteiras entre o bem e o mal, o certo e o errado, instituem nossa sociedades, constituem nossas nações, nosso mundo (MOTTA, 2012, p. 31-32).

A narrativa acompanha o ser humano desde o momento em que este é inserido em uma comunidade e passa a possuir a necessidade de se comunicar. Jerome Bruner (1998) chega a dizer que o vetor principal para a aprendizagem de uma linguagem é a necessidade irrefreável de construir narrativas. Portanto, em uma sociedade cada vez mais dependente de experiências mediadas – que constantemente precisam ser representadas e ressignificadas – nada despontaria com maior importância que a própria maneira de narrar o fato.

O gênero textual que possui a característica dominante de recriar o fato diante dos leitores é denominado reportagem narrativa, na concepção de Oswaldo Coimbra (2004). Para

ele, a estrutura do texto da reportagem narrativa não se apoia num raciocínio expresso. A peculiaridade fundamental de tal gênero é a de conter fatos organizados dentro de uma relação de significados que tracem mudanças sempre progressivas na situação de pessoas ou coisas conectadas por noções de anterioridade ou posterioridade. A presença de um narrador, então, também se faz essencial na construção da narrativa, até porque é o indicador de um ponto de vista, um foco narrativo.

É possível, através de diferentes perspectivas, perceber um mesmo fato diferentemente ou, ainda, encontrar uma forma que melhor se encaixa na proposta textual em questão. Os tipos de narradores se dividem em quatro: dois que fazem uso da 1ª pessoa (narrador testemunha e narrador protagonista), tendo, portanto, papel de influência direta dentro da história contada e de seus acontecimentos; e dois que se utilizam da 3ª pessoa (narrador onisciente e modo dramático), que atuam como observadores dos episódios que se desencadeiam. Deve-se atentar para o detalhe de que o autor e o narrador não são, necessariamente, a mesma pessoa.

Existem também diversas maneiras de estruturar o tempo em uma reportagem narrativa. Oswaldo Coimbra (2004) divide estas modalidades temporais em quatro. São elas: *tempo psicológico*, quando não há medidas temporais objetivas e, sim, uma sucessão de estados internos do personagem (passado e o presente se misturam, emergindo como momentos imprecisos); *tempo físico*, que corresponde a qualquer sistema de relações entre os eventos e o presente, percebido apenas em função do passado e do futuro estabelecidos; *tempo cronológico*, contado a partir dos calendários e, portanto, conformando um tempo socializado e público, que pode possuir ou não um marco como um “acontecimento qualificado”; e o *tempo linguístico*, marcado pelos advérbios indicativos de tempo ou locuções adverbiais que exprimem certa temporalidade como um eixo e, a partir daí, definem o que é passado e futuro na narrativa.

Nesse processo, é possível, ainda, recorrer a determinados métodos para acelerar ou retardar uma narrativa, com elementos capazes, por exemplo, de interromper a linearidade temporal daquilo que se narra. Todos esses métodos guardam forte relação com a duração daquilo que se está expondo. No texto narrativo, a duração está ligada principalmente a dois termos que devem ser diferenciados: história e discurso. A história, sob esse aspecto, é “a sucessão de acontecimentos, personagens e cenários evocados pelo texto narrativo” (COIMBRA, 2004, p. 61), ao passo que o discurso “é o modo como o narrador dá a conhecer

a história aos leitores, logo, é o próprio texto narrativo em que a história é plasmada" (COIMBRA, 2004, p. 61).

Mas uma reportagem narrativa também envolve a delimitação de espaço. É importante ressaltar que, diferentemente de uma narrativa fantasiosa ou ficcional, aquilo que é abordado dentro de uma reportagem jornalística não pode vagar em um universo mágico ou limbo etéreo. Para a produção veiculada na imprensa, é necessária a apuração de fatos. Podemos dividir estes espaços em três grandes categorias. A primeira corresponde ao *espaço físico*, considerando a maneira como um cenário auxilia no desenvolvimento das ações e no movimento de personagens (ou até mesmo nas decorações de interiores). Podemos moldá-los em dimensões gerais amplas (ruas, praças) ou localidades privativas (quarto, escada). A segunda categoria é o *espaço social*, compreendido como a apreensão de atmosferas mais abundantes em determinados conjuntos sociais. Aqui, o que dá forma para a narrativa são as personagens típicas daquela localidade. E a terceira é o *espaço psicológico*, que se constrói a partir da necessidade de se alcançar uma atmosfera mais densa, que interfere no comportamento dos personagens, perturbando-os.

Importante observar, nesse ponto, que a dimensão teatral separa-se da narrativa da perspectiva de Motta na medida de que, muitas vezes, não se faz necessário um narrador. A história contida no corpo do texto teatral é transmitida majoritariamente pelos personagens ali, no palco. Os acontecimentos, então, não são contados e, sim, representados pelos atores durante as peças. Não é raro que os diálogos<sup>7</sup> passem a possuir grande importância na composição da história. Não significa, no entanto, que não se recorra à narração – até porque a narrativa permite historicizar a cena. Mas revela a inscrição de um episódio a partir de uma cena situada em um tempo específico da nossa história. Favorece, então, a configuração de um contexto. Contexto que nos permite ler a ação de um personagem, seu comportamento diante do mundo e dos outros, não apenas pelo exame de seu caráter, mas pelas condições sociais, políticas e ideológicas que produzem o seu caráter.

Uma discussão interessante dá-se pela incapacidade de assimilarmos completamente o texto dramático quando consideramos apenas o texto. É preciso abranger a virtualidade do espetáculo como parte inseparável de análise, assim como afirma Carlos Reis: "(...) sem podermos artificialmente separar o que é indestrinçável – ou seja: considerar o texto

---

<sup>7</sup> Utilizo-me de peças com diálogo para criar uma perspectiva de comparação mais clara, não pretendendo tornar insignificante as obras em que se opta pela performance sem falas.

dramático isolado do espetáculo teatral – a verdade é que os termos em que o modo dramático se concretiza transcendem o plano da leitura e dos estudos literários” (REIS, 2003, p. 265). Não se pode, de maneira alguma, excluir o texto da produção. Sabato Magaldi destaca, em seus estudos, o lugar de pertencimento do texto dramático no contexto mais geral da produção teatral. Ele é aquilo que dá origem a todos os demais elementos cênicos. Ao citar Baty, Magaldi reafirma esta posição central e que alcança o auge ao integrar-se à representação cênica:

O texto é parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido ao qual vêm-se ordenar-se todos os outros elementos. [...] E do mesmo modo que, saboreando o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desaparecem os prestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los um dia. (BATY, 1949 *apud* MAGALDI, 1965, p.11).

Partindo desta discussão, opto por trazer e discriminar as características presentes na linguagem teatral como um todo, e não apenas no texto teatral. Existem sete principais eixos de composição para a linguagem teatral, excluindo-se os personagens, que serão tratados mais adiante. São eles: tempo, espaço, plateia, cenário, figurino, iluminação e sonoplastia. Tanto as definições de *tempo* quanto as de *espaço* são as mesmas em relação àquelas indicadas para a narrativa jornalística – no caso desse estudo, para a narrativa da reportagem –, uma vez que configuram partes inalienáveis do texto e, portanto, carregam as mesmas características.

Primeiramente, trataremos daquilo que mais diferencia o teatro de outras formas de arte, como o cinema, fundadas na finalidade primeira de interpretar histórias: a plateia. A plateia ou o público é uma parte crucial para a definição do gênero teatral. Nela, é possível observar reações diversas a cada cena (risadas, palmas, choro), assim como a constituição de relações de cumplicidade estabelecidas entre os interlocutores e o artista, necessárias para trazer veracidade ao que está sendo interpretado. Esta relação é descrita por Antonio Candido (2014), no livro *A Personagem de ficção*, focado em personagens da literatura. O apontamento é válido para qualquer construção ficcional: “Não se produzirá, na ‘verdadeira ficção’, a decepção da mentira ou da fraude. Trata-se de um ‘verdadeiro ser aparential’ (Julian Mariás), baseado na convivência do autor e leitor. O leitor parceiro da empresa lúdica, entra no jogo e participa da “não-seriedade” dos quase-juízos e do “fazer de conta” (CANDIDO, 2014, p.21).



Outra maneira de assegurar maior identificação por parte do público e aproximar ainda mais a atuação do “real” é o cenário. Os conjuntos de elementos transformam e delimitam o espaço em que a atuação acontece, podendo tanto possuir objetos reais quanto imaginários, novamente recorrendo à cumplicidade estabelecida entre o artista e o espectador. O figurino, por exemplo, caracteriza-se basicamente por ser a vestimenta utilizada pelo ator durante a encenação. As peças de roupa têm tanta importância para a trama quanto qualquer outro elemento. A partir dele, é possível inferir muitas particularidades dos personagens – assim como ocorre com o trabalho baseado nas caricaturas, em geral muito bem-vindo no teatro. Portanto, um terno pode acentuar a seriedade de uma certa personagem, enquanto um mesmo terno puído e desalinhado acrescenta uma sutil evidência da diferença entre classes sociais numa dada representação.

Não eclipsados pelos demais, a iluminação e a sonoplastia também trazem importantes componentes para uma narrativa teatral potente. Seja pela tonalidade ou intensidade de brilho, a iluminação pode ressaltar um sentimento, ou ainda, recortar o que deve ser destacado (ou ocultado) dentro da cena. A sonoplastia, da mesma maneira, traça parâmetros para os sentimentos representados e também colabora para situar o espectador dentro da narrativa. Músicas instrumentais mais agudas e entrecortadas podem insinuar situações tensas ou de perigo, murmúrios conotam lugares cheios, letras cantadas reforçam ações ou transformam-se em desabafos e situações vividas pelos personagens. É a partir desse conjunto de elementos e partes que o personagem da ficção transita. Vamos a ele.

### **3.1 - “Não foi o primeiro beijo! Nem foi a primeira vez!” - o personagem na ficção**

Aqui, os apontamentos sobre o personagem ficcional serão feitos de acordo com o papel dos intérpretes dentro de diversos gêneros literários no espetáculo teatral e cinematográfico. Primeiramente, deve-se atentar para o caráter constitutivo do personagem dentro da ficção. A descrição de uma simples paisagem ou de um acontecimento, por exemplo, ganha parâmetros de “prosa de arte” sob o ponto de vista de certa personalidade.

Pode-se também trazer à discussão as diferenças entre as pessoas reais e os personagens fictícios. Para Anatol Rosenfeld (2014), as pessoas reais apresentam-se, em geral, como unidades concretas, integradas a uma infinidade de qualidades entre as quais algumas se maximizam e sobressaem. O personagem ficcional, por sua vez, faz parte de um

mundo mais fragmentário do que o mundo empírico. É um ser criado a partir de um esquema, tanto no sentido físico como psíquico.

O personagem é fundamental para a composição da obra, e costuma representar pessoas com perfis imutáveis e constantemente transparentes, vivendo situações singulares de maneira singular. As personagens integram-se a uma grande trama permeada por valores, sejam eles religiosos, morais, políticos e sociais – assim como ocorre com os humanos – e é a partir desses valores que suas ações e reações são pautadas. No trecho a seguir, o autor aborda a questão particular da fala e da voz direta:

(...) as personagens, ao falarem, revelam-se de um modo bem mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mantém ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira. O próprio disfarce costuma patentear o seu cunho de disfarce. Esta ‘franqueza’ quase total da fala e essa transparência do próprio disfarce (pense-se no aparte teatral) são índices evidentes da onisciência ficcional (ROSENFELD, 2014,p.29).

Décio de Almeida Prado (1992) aponta, em seus estudos, a diferença que considera óbvia entre o personagem no teatro e no romance – e que pode ser observada desde o aspecto estrutural da ficção. No romance, as personagens seriam mediadas por um narrador (voz narrativa) e, no teatro, o personagem fala diretamente com o público, inclusive podendo interagir com ele. No teatro, não são apenas as palavras escritas no roteiro que constituem as personagens e o ambiente. Na realidade, há uma inversão ao defrontá-lo com a literatura. O personagem passa a captar as palavras do texto e estas tornam-se fruto de seu inconsciente, assim como ocorre na realidade. No entanto, a realidade constituída no palco é puramente intencional, sem qualquer referência exata à tangibilidade, e passa a possuir uma força capaz de encobrir as realidades históricas que possivelmente referenciam. Como observa Rosenfeld (2014, p.29): “A ficção ou *mimesis* reveste-se de tal força que se substitui ou pressupõe à realidade”.

Para Prado, tanto o romance quanto o teatro falam da humanidade. No romance, é possível conhecer os personagens por meio de fluxos de consciência, enquanto, no teatro, o narrador é o próprio homem em carne e osso. Esse homem deve ser encenado da maneira mais real possível na trama, onde o conhecimento se torna possível, por exemplo, através de diálogos entre o personagem e um confidente – que pode constituir até uma extensão do próprio personagem que está expondo seus sentimentos. A obra literária corresponderia a um

prolongamento do escritor. O autor estaria, então, imprimindo em sua obra tudo de mais íntimo e pessoal existente dentro dele mesmo.

Outro ponto essencial nessa discussão: quando se fala de personagens teatrais (ou cinematográficos), está-se a falar também de um elemento crucial: o ator. Entre o texto criado e a representação há essa pessoa repleta de si própria, que desempenha um papel de narrador ao observar o personagem e depois o dilui para a performance. O ator é, assim, indispensável à constituição da narrativa teatral, já que passa a ser o foco. Tudo inexistente fora dele. Rosenfeld acentua esse caráter essencial a partir de Brecht:

Quando Brecht pede ao ator que não se identifique com a personagem, para poder criticá-la, põe um foco narrativo fora dela, representado pelo ator que assume o papel de narrador fictício. Isso indica claramente que a identificação do ator com a personagem significa que o foco se encontra dentro dela: a aparente ausência do narrador fictício, no palco clássico, explica-se pelo simples fato de que ele se solidarizou ou identificou totalmente com uma ou várias personagens, de tal modo que já não pode ser discernido como foco distinto (ROSENFELD, 2014, p.30).

À representação do ator, soma-se o olhar do sujeito que se depara com a cena representada – outro elemento importante nessas reflexões. Nesse sentido, é curioso observar que, apesar da semelhança com o teatro no que se diz respeito às imagens como espetáculo a ser percebido, a cinematografia, por exemplo, conduz esse olhar a partir do uso da câmera. A partir dos movimentos filmados, essa câmera narra, pois “focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve” (ROSENFELD, 2014, p.31). Já no palco o enquadramento é de um todo. Atores, cenários, luz e som é que conduzem o espectador. Mas o jornalismo também guarda suas singularidades – então é preciso que olhemos também para o personagem na reportagem.

### **3.2 - “Um sujeito beija outro na boca e. Não houve mais nada. Só isso?” - o personagem na reportagem**

De maneira geral, o personagem é, no produto jornalístico, o elemento que permite a aproximação entre o fato e o leitor. De forma mais coloquial, é possível dizer que há uma pessoa que “encarna” a notícia. Na condição de elemento comum dentro de uma narrativa, o personagem se revela um componente intermediário. O personagem da narrativa jornalística também ganha humanidade quando são agregadas a ele a perspectiva biográfica, a

complexidade psicológica e a contextualização socioeconômica. Na cobertura mais corriqueira, essas vivências podem ser reduzidas, configurando, por exemplo, apenas números dentro de uma estatística. Ou uma personalidade plana, que possui apenas uma faceta unilateral, apenas para se encaixar a um fato noticiado.

Antonio Candido (2014), em diálogo com outros autores, classifica as personagens em categorias definidas a partir das ideias de Forster, delineando *personagens de costumes*, que corresponderiam aos personagens com pouco desenvolvimento (chapadas, planas) e os *personagens de natureza*, multifacetados (esféricos). Mas além desses há uma terceira categoria – proposta por Mauriac – que interessa especialmente à discussão aqui proposta. Nela, os personagens são categorizados de acordo com a ‘proximidade’ da realidade: aqueles caracterizados a partir de modelos baseados na *vida real*, e aqueles descritos a partir de ideais totalmente *imaginários*, a partir de certos exercícios de transposição. Foram assim subdivididos:

- 1) personagens transpostas com relativa fidelidade a partir de modelos provenientes de experiências diretas do romancista (seja interior ou exterior);
- 2) personagens transpostas de modelos anteriores que o romancista reconstitui indiretamente (por documentação, por testemunho);
- 3) personagens construídas a partir de um modelo real que serve de ponto de partida;
- 4) personagens construídas a partir de um modelo conhecido, mas que é apenas um pretexto que estimula o trabalho de caracterização;
- 5) personagens construídas em torno de um modelo real ao qual vêm se juntar outros modelos secundários;
- 6) personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, resultando uma personalidade nova;
- 7) personagens cujas raízes desaparecem de tal modo na personalidade fictícia determinante que não podem ser traçados pelo próprio autor” (CANDIDO, 2014, p. 71-73).

Através dessa categorização, é possível propor reflexões considerando, por exemplo, em que medida determinado personagem construído por um autor está presente na vida real (e o quanto está próximo do autor). Dentro do jornalismo, ainda que não se possa ficcionar, sabemos que existem lacunas que precisam ser preenchidas dentro da narrativa com material imaginário, de forma que essa narrativa não seja empobrecida. Segundo Mei Hua Soares, não é difícil constatar que, ao serem transportados para a esfera do texto, os personagens das narrativas jornalísticas costumam sofrer alterações relevantes “em virtude das impressões, dos referenciais, das ênfases pretendidas” pelo sujeito que escreve sobre eles (SOARES, 2016, p. 211). Outro detalhe importante, aqui, é que a narrativa jornalística também consegue contribuir para a humanização do próprio leitor. Experimentar a vida do outro, mesmo que por meio de um texto, traz à tona sensibilidades muitas vezes impensáveis e desperta, segundo

Antonio Candido, alguns elementos indispensáveis ao ser humano, como “a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida” (CANDIDO,2004, p. 180).

É preciso considerar, também, que reportagens construídas através de vivências podem se configurar de diversas formas. A narrativa pode se desenvolver a partir de um ou alguns personagens principais, como acontece em *O nascimento de Joicy*, de Fabiana Moraes (2015) – que conta a história de João, um ex-agricultor que “morre” para dar vida à Joicy após uma neovaginoplastia – ou apresentarem maior polifonia, como no livro-reportagem *A guerra não tem rosto de mulher*, de Svetlana Aleksievitch (2016), sobre as mulheres soviéticas que lutaram como soldados durante a segunda guerra mundial. A narrativa também pode partir do estrutural e se especificar até ir de encontro com o microcosmo do personagem, como acontece em *Gomorra* (2008), de Roberto Saviano, que conta a história real de um profissional da imprensa infiltrado nas redes da máfia italiana de Nápoles. O personagem pode vagar entre os discursos fictícios e factuais e é daí que parte a dificuldade em discuti-lo no âmbito da atividade jornalística.

As pesquisas desenvolvidas em torno de “personagens” costumam se concentrar, prioritariamente, no tratamento dessa figura dentro de um ambiente ficcional – e quando esse preceito se choca com o factual, chega-se a um debate ético. Dentro do jornalismo, o personagem, ainda que apareça pela perspectiva do narrador, é uma pessoa que possui existência na realidade imediata, ultrapassando a narrativa e tendo a vida e memória potencialmente vulneráveis à maneira como que se cria o relato. Além disso, os enredos das narrativas realistas desenvolvem-se na atualidade e pautam-se nas circunstâncias. Cativam o imediatismo e o caráter de novidade, dois aspectos caros ao jornalismo e outros gêneros correlatos.

Ao mesmo tempo, essas narrativas tentam criar, a partir de uma abordagem individualizante, personagens que fujam aos estereótipos, de forma a buscar autenticidade. Na concepção de Márcio Serelle (2020), existem dois pontos cruciais para a criação de um personagem jornalístico: o primeiro seria a exacerbação daquilo que é digno de representação e que, assim, traz à luz relatos de pessoas muitas vezes consideradas invisíveis socialmente – e, nesse sentido, agrega valores à história de um anônimo. O segundo elemento se concentraria no contexto histórico e social em que este personagem se insere, formando a

relação contínua entre o sujeito e a sociedade, que é um dos fundamentos desse jornalismo narrativo. Serelle acrescenta ainda, em relação a construção dos personagens:

Por meio da singularidade da personagem, o texto se aproxima daquela zona indeterminada de toda pessoa. A narrativa ressalta sensibilidades e aspectos menos previsíveis de uma psicologia, bem como pode chegar a um limite da representação em que nenhum entendimento mais é possível acerca do comportamento ou das ações da personagem (SERELLE, 2020, p.52).

Desse ponto de vista, o personagem é, antes de qualquer coisa, uma representação, e por isso só se sustenta a partir de uma simbólica compartilhada. Para que um sujeito possa se identificar com qualquer singularidade representada, esta deve ter, em alguma medida, aspectos genéricos. De qualquer maneira, o jornalismo, quando recorre a um personagem, pretende acionar uma narrativa social e não a de um indivíduo apenas.

Para que o relato aconteça, então, é necessário que “a personagem, como no realismo, esteja exposta a um mundo que também é o nosso e a suas vicissitudes (catástrofes, guerras, desigualdades, e outras formas de precarização da vida)” (SERELLE, 2020, p.52). O personagem presente no jornalismo está inserido em uma série de conjunturas sociais e a sua vivência requisita empatia por parte do leitor/espectador, levando-o à crítica da estrutura conjuntamente.

### **3.3 - “E como é que um jornal publica tanta mentira!” - Um encontro com Amado Ribeiro, o biodrama**

A partir das considerações feitas nos dois tópicos anteriores, passa-se, agora, a inserir aqui o personagem central dessa pesquisa, Amado Ribeiro, como produto desses dois métodos de criação/existência de personagens em uma narrativa. Amado, ao mesmo tempo em que é fruto de uma peça, construído por um autor e interpretado por um ator é, também, no decorrer do espetáculo, responsável pela forma como Arandir é retratado. Possui, portanto, certa responsabilidade como jornalista ao fazê-lo, tópico a ser tratado posteriormente.

Como já mencionado, é possível entender, recorrendo mais uma vez a Antonio Candido, na obra *A personagem de ficção*, que um personagem é criado de forma que o receptor possua um conhecimento mais abrangente, profundo e complexo dos ser retratado.

Na vida real, um indivíduo acessa apenas os fragmentos das pessoas com quem se relaciona cotidianamente e, por isso, o personagem emerge como alguém que aparenta ser mais lógico que um ser humano.

Partindo, portanto, da existência de Amado Ribeiro como jornalista e da vivência do próprio autor como ser humano e como profissional da escrita, passa-se a classificá-lo, aqui, como uma personagem biodramática. É importante ressaltar, que Nelson Rodrigues já afirmou em diversas ocasiões que sua inspiração no processo de elaboração de um personagem vinha dos acontecimentos vivenciados por ele próprio. Amado foi uma construção acontecida a partir de diversas referências jornalísticas concomitantes à época de sua produção. Basicamente, caracteriza-se por representar a realidade exterior ao palco – até porque Amado foi inspirado na figura de um colega de Nelson de mesmo nome do personagem e também jornalista. Por meio de um documento de autorização assinado, o dramaturgo pôde utilizar o nome do colega de profissão em seu personagem.

O primeiro contato do público com Amado já se dá nas páginas iniciais da peça, Nelson cria uma pequena listagem de personagens, elencando os nomes daqueles que compõem a obra e, em alguns casos, com uma breve descrição. É o caso das figuras centrais de que se tratará nesse trabalho, apresentadas como: o repórter Amado Ribeiro e um fotógrafo (sem nome). O fotógrafo é inserido em apenas uma cena no primeiro ato, onde é estimulado por Amado a bater uma foto de Arandir sem a devida permissão.

ARANDIR — Posso telefonar?  
 CUNHA — Mais tarde. (*Amado cutuca o fotógrafo*)  
 AMADO — Bate agora! (*flash estoura. Arandir toma um choque*)  
 ARANDIR — Retrato?  
 AMADO — Nervoso, rapaz? (*Arandir senta-se, une os joelhos*)  
 ARANDIR — Absolutamente!

**Figura 2:** Cena 1

**Fonte:** Nelson Rodrigues, 1961, p.19.

O fotógrafo é apresentado, simplesmente, como um acompanhante momentâneo de Amado. Ele é apresentado para reforçar a presença de profissionais da imprensa e também ressalta a própria vivência do autor, que, desde seus primeiros trabalhos, era acompanhado em “caravana” por um fotógrafo. Na época da elaboração da peça, é importante ressaltar, o

material imagético para compor um jornal passou a ter importância vital. Nessa época, Goulart (2003, p.152) afirma: “A fotografia deixou de ser meramente ilustrativa para ser também informativa”.

Partindo das classificações de Candido (2014), é possível constatar que ambos os personagens revelam características de personagens planas. Mas no desenrolar do texto, apesar de Amado possuir o protagonismo dentro da obra – e de vivenciar a trama em antagonismo com o delegado Cunha –, sua personalidade passa a ser trabalhada a partir de elemento central: a ambição. Amado torna-se a caricatura de um repórter sensacionalista pautada no senso comum.

Gradualmente, Amado Ribeiro vai se transformando no personagem central do drama e, ao revelar novos aspectos de sua personalidade – ganhando, portanto, mais complexidade – é possível classificá-lo dentro do padrão que Forster (1969) denomina de personagens redondas. No final da narrativa, Amado é retratado de forma totalmente oposta àquela figura de poder que representa em outros momentos. É encontrado em um ambiente sujo e bagunçado, entregue à bebida. Essa cena será abordada com mais detalhes mais adiante, mas aqui já se pode observar que, ainda que dada ao senso comum, essa descrição de Nelson acrescenta um “colorido” à personalidade. Nesse momento, percebe-se a solidão, a necessidade de reconhecimento e de autoafirmação que marcam Amado, desejoso de se entender como alguém importante dentro da sociedade. Nesse ponto, o personagem transita entre plano e redondo, por lá permanecer sem pender para qualquer lado.

Outras referências jornalísticas condizentes com a temporalidade de escrita da peça são, então, introduzidas. Uma delas dá-se em um dos encontros cênicos de Amado Ribeiro e o delegado Cunha. Juntos, eles coagem Selminha (esposa de Arandir) para extrair dela alguma declaração que comprometa o marido. Nesse trecho, a imprensa do fim dos anos 1950 é claramente aludida a partir da menção à concorrência e às batalhas existentes no cenário de disputa entre os jornais Última Hora e Tribuna da Imprensa:



CUNHA [...] Amado Ribeiro, da *Última Hora!*  
 AMADO (*cínico*) — Prazer.  
 SELMINHA (*disparando, numa volubilidade febril*) — O senhor é que é Samuel Wainer?  
 AMADO — Amado Ribeiro.  
 SELMINHA (*desorientada por um detalhe imprevisto*) — Mas o Samuel Wainer não trabalha na *Última Hora?*  
 AMADO — Exato.  
 SELMINHA (*confusa*) — Ah, é. E o Carlos Lacerda na Tribuna da Imprensa.

**Figura 3:** Cena 2

**Fonte:** Nelson Rodrigues, 1961, p.42.

Por isso essa abordagem teatral é utilizada, nessa pesquisa, para aproximar Amado e sua construção. E aqui recorre-se a algumas considerações acerca de uma forma de concepção teatral surgida na Argentina no começo do século XXI, com a diretora Viviana Tellas – que buscou um meio de relacionar biografias e ficções, o biodrama. A ideia central dessa forma de representação teatral é explorar temas biográficos ou autobiográficos em consonância com os métodos teatrais utilizados por cada um dos diretores. Viviana Tellas explica:

Em um mundo descartável, que valor tem nossas vidas, nossas experiências, nosso tempo? Biodrama se propõe a refletir sobre essa questão. Trata-se de investigar como os feitos da vida de cada pessoa – feitos individuais, singulares, privados – constituem a História. É possível um teatro documental? Testemunhal? Tudo o que aparece no cenário se transforma irremediavelmente em ficção? Ficção e verdade se colocam em tensão nesta experiência (TELLAS *apud* TRASTOY, 2009, p 104-105).

É preciso, assim, refletir sobre o desejo contemporâneo de debruçar-se sobre vidas humanas reais. Não é uma característica presente apenas no teatro, mas também em vários meios de cultura e comunicação. É possível percebê-lo pelo crescimento do consumo de documentários, filmes biográficos (ou baseados em biografias) e, ainda, na veiculação constante de *reality shows*. Todas essas exposições possuem, como pressuposto, para apreciação, um espaço do real. Para Cornago (2009), ao se trabalhar com a vida em bruto, restabelece-se o indivíduo. O autor observa, ainda, que, na sociedade contemporânea, com os bombardeios midiáticos e o constante esforço de generalização das culturas, o trabalho sobre

a vida pessoal surge como reivindicação em prol da subjetividade dos indivíduos – e que utiliza a vida humana como expressão e presença, como um enigma que pede definição.

Conforme se dá o avanço das tecnologias e das mídias, dá-se também a utilização destas para denunciar uma sociedade controlada pelos meios. O uso de vídeos, sons, instalações – e de um caráter performático – deram ao contexto teatral um tom caótico e ligado esteticamente às mídias. Essas características foram os principais motores do desejo pelo resgate de algo mais humano. E então os olhos se voltam para a vida das pessoas. Segundo Cornago (2009), essa nova forma de colocar em confronto o teatro e a vida (a ficção e a realidade) abriu as portas para uma grande gama de possibilidades. Os biodramas, assim como os personagens, possuem diferentes níveis de relação com a realidade. Podem se utilizar de pontos iniciais biográficos – e logo após adentrarem-se inteiramente na ficção –, podem se utilizar de entrevistas e de relatos no decorrer da peça, ou, ainda, partir de uma abordagem mais direta. Os elementos retirados do real são absorvidos pelo olhar teatral e transformados em um produto teatral de ficção. As biografias e autobiografias são os materiais brutos sobre os quais o trabalho cria sua base. No processo artístico, essas informações são reestruturadas em função da encenação e dos anseios dos artistas que a produzem.

Cornago (2009) também observa, nessa abordagem, que teatro e vida se conectariam pela efemeridade. Um tempo corrente se dispõe impassível para esses dois elementos distintos: o teatro possui a ideia da representação viva em espaço e tempo determinados, e de maneira a existir apenas quando se propõe a existir; enquanto a vida é uma profusão de acontecimentos que se tornam passado incessantemente. Significa que tanto o teatro quanto a vida lidam com a instabilidade do ser e do estar. É falando sobre vidas que o teatro biográfico faz-se tão humano.

Toda essa proposta direciona o olhar para o cotidiano e resgata dele todo o potencial de tocar, emocionar e surpreender – tudo que é tão próprio das vivências comuns. Ao ter a vida como material-base para a construção em cena, parece conceder-se mais carga vital no espaço da ficção. A partir dessa concepção, é possível ver como o “real” não deve ser totalitário e categorizado ríspidamente como verdade ou mentira. Cornago conclui que “na cena tudo é verdade e mentira, tudo é fingido (preparado para sua interpretação perante o público), mas também, por isso mesmo, vivido enquanto interpretação; todos são inevitavelmente atores, mas por isso mesmo também pessoas reais” (2009, p. 14).

Teatro e realidade se alimentam e se transformam em uma espécie de ciclo. Não é uma coincidência que Nelson tenha se utilizado tanto de sua própria vivência para dar fôlego às peças que escreveu. Sua vida se confunde constantemente com o imaginário, trazendo esse tom único para cada produção. Nesse trabalho, parte-se das próprias afirmações de Nelson presentes na abertura do capítulo 2 – “Minhas biografia está refletida na minha obra. Todo autor é autobiográfico e eu sou. O que acontece na minha obra são variações infinitas do que aconteceu na minha vida” – para se afirmar: Amado Ribeiro é biodrama, *O beijo no asfalto* é biodrama, toda a obra Rodrigueana é biodramática.

#### **4- TERCEIRO ATO – “EU DISSE QUE ARANDIR NÃO ESTAVA. ENTÃO, LEVARAM A SELMINHA!” - ÉTICA NA PRODUÇÃO JORNALÍSTICA**

Em uma primeira análise, recorre-se aqui ao entendimento de ética e sua diferenciação da moral. A partir de reflexões de Caio Túlio Costa (2009) no livro *Ética, jornalismo e nova mídia*, pode-se afirmar que a ética é uma ciência baseada na conduta e “trata dos conceitos que envolvem o raciocínio prático, como o bem, a ação correta, o dever, a obrigação, a virtude, a liberdade, a racionalidade, a escolha”. (COSTA, 2009, p.19). A ética se explicita, então, por aquilo que estuda a moral.

Ética e moral costumam confundir-se e podem até mesmo serem consideradas a mesma coisa por alguns estudiosos. Porém, é possível diferenciá-las a partir da aplicação de cada conceito desses. No geral, a moral é atribuída a sistemas marcados por noções de obrigação, dever e princípios de conduta, enquanto a ética trata, principalmente, dos conceitos que abrangem o raciocínio prático “como o bem, a ação correta, o dever, a obrigação, a virtude, a liberdade, a racionalidade, a escolha” (COSTA, 2009,p.19). Com o passar do tempo, ocorreu um processo de vulgarização desses termos. A partir de um conhecimento comum, a ética e a moral se distanciaram com mais clareza. A primeira passou a relacionar-se mais diretamente com a questão pública, enquanto a última tornou-se referente à questão particular e à vivência privada.

A importância do debate acerca da ética jornalística começou a ser percebida especialmente nos anos de 1990, e vem se tornando cada vez mais atual e necessária. A ética, naquilo que abrange a comunicação, implica principalmente uma abordagem capaz de registrar tudo o que condiciona as características de mundo em que a sociedade está inserida (em uma determinada época) e os elementos que influenciam esta mesma sociedade a partir das informações recebidas. Muito por isso, códigos de ética são criados. Eles se caracterizam por serem um conjunto de regras com a pretensão de criar limites relacionados à atuação de profissionais e, assim, orientar os trabalhadores para uma conduta considerada correta, de acordo com os preceitos estabelecidos.

Na segunda metade do século XIX, a ética normativa começa sua ascensão junto com a elevação do jornalismo à condição de profissão. As primeiras associações de profissionais do ramo jornalístico foram formadas na França e buscavam o reconhecimento da liberdade de imprensa. Nos Estados Unidos, também já se batalhava por direitos na categoria,

principalmente aqueles relacionados à proteção de jornais e jornalistas contra a intervenção estatal e sentenças judiciais. Segundo Daniel Cornu (1998), o código de ética possuiria três objetivos principais:

Assegurar à população como um todo a informação exata, honesta e completa à qual ela tem direito, e oferecer proteção contra abusos e desvios; proteger aqueles cuja profissão é informar, contra todas as formas de pressão ou de constrangimento que o impeçam de transmitir à população a informação assim definida, ou que os induzam a agir contra suas consciências; assegurar da melhor maneira possível a circulação da informação dentro da sociedade, de acordo com a missão fundamental da imprensa nos regimes liberais (CORNU, 1998, p. 22-23)

Para jornalistas brasileiros, o código de ética foi criado em 1949. Com a evolução da tecnologia e desenvolvimento da comunicação, alguns artigos foram alterados posteriormente, em 2004. Na versão atualizada, é composto por 19 artigos que abrangem a atividade jornalística como um todo e que devem ser respeitados e utilizados como guias para um bom trabalho no ramo.

Seguindo essas normas de conduta, o jornalista torna-se responsável por toda a informação divulgada para o público, contanto que ela não tenha sido alterada por terceiros (art. nº8). Portanto, ele responde legalmente por sua atuação. Também é dever do jornalista repassar informações de caráter público de maneira correta e precisa. O código agrega segurança para a produção de conteúdo jornalístico e, assim, os profissionais e veículos de comunicação possuem respaldo legal para concretizar o trabalho sem se sentirem ameaçados. A notória intenção de se prejudicar um jornalista sem fundamento configura crime de censura pública, segundo o artigo nº 2.

Porém, é pertinente observar que alguns pesquisadores, como Márcia Tiburi (2018), apontam atualmente para o fato de que, num contexto de pós-verdade, como esse que marcou especialmente as primeiras duas décadas do novo milênio, é possível denominar como pós-ética “um conjunto de desvalores, tomados por valores, de pseudoações tratadas como o que há de mais importante a ser feito” (TIBURI, 2018, p.111). Pode-se entender esse posicionamento quando passa-se a obter uma dessubjetivação generalizada ocupando um lugar de cerne, fazendo com que a questão ética pareça desacordada com as questões da atualidade, ou como a autora mesma define: anacrônica.

Por muitas vezes a palavra *ética* parece desaparecer das discussões cotidianas. Partindo da proposição da ética como questionamento da moral, Márcia aponta para um esvaziamento da moral de forma sintomática, já que esta parece estar resguardada a um regime de veridicção. Hoje, pode-se entender que o discurso perdeu sua alma e que parece refêrem dos meios de comunicação e instituições produtoras de discursos, que “cancelam tanto o cuidado de si quanto o encontro com o outro” (TIBURI, 2018, p.112).

Partindo dessas considerações, Márcia Tiburi reflete sobre um certo *não lugar* para a ética na era da pós-verdade. Para ela, parece evidente a impossibilidade da existência de uma ética diante dessas condições. Desse ponto de vista, a solução emerge no cultivo da própria subjetividade em detrimento de uma cultura massificada. Nessa perspectiva, o sentimento de inadequação daqueles que possuem sua própria subjetividade se tornaria um feliz indício de que nem tudo é irreparável.

#### **4.1 - O beijo do meu marido ainda tem a saliva de outro homem! - O pacto de credibilidade e a responsabilidade**

No capítulo posterior, analisou-se toda a questão de construção de um personagem – e também a relação da narrativa nesse percurso. Na peça que é foco dessa análise, Nelson Rodrigues apresenta seu personagem jornalista como peça-chave para os desdobramentos posteriores, portanto exercendo grande influência narrativa a partir de seu lugar profissional. Esta interferência só é possível a partir das relações construídas entre o leitor e o escritor/jornalista numa determinada realidade.

O relacionamento histórico entre público e jornalismo demanda que o primeiro possa confiar no segundo, mesmo que este não apresente objetividade integral. Para o jornalista e escritor Eugênio Bucci (2000, p. 52), “há, então, um pacto entre os órgãos de imprensa e seus consumidores-cidadãos segundo o qual esses órgãos são autorizados a contar o que se passa” – e o que se conta “merece o crédito de verdade aproximada”. Trata-se, portanto, de um pacto que precisa ser pautado, sobretudo, pelos deveres éticos da profissão.

Com base nesses aspectos, pretende-se, a partir desse momento, elencar algumas categorias que servirão como “guias” para a classificação de atos repreensíveis ou falhas que um jornalista possa cometer durante o exercício da profissão. Posteriormente, essas mesmas categorias serão utilizadas para classificar a atuação de Amado Ribeiro em toda sua

performance na peça *O beijo no asfalto*. Bucci (2000, p.131) recorre a uma lista criada pelo historiador, ensaísta e jornalista americano Paul Johnson, publicada no Jornal da Tarde em 24 de março de 1993:

1. Distorção, deliberada ou inadvertida;
2. Culto das falsas imagens;
3. Invasão da privacidade;
4. Assassinato de reputação;
5. Superexploração do sexo;
6. Envenenamento das mentes das crianças;
7. Abuso de poder.

Essa lista revela-se um interessante ponto inicial para o diagnóstico de falhas éticas proposto nesse trabalho. Nessa investigação, optou-se por trabalhar com quatro desses sete itens, que parecem mais adequados às reflexões pretendidas a partir da trama rodrigueana analisada: a *distorção*, deliberada ou inadvertida; o *culto das imagens falsas*; a *invasão da privacidade*; e o *assassinato de reputação*. Importante observar que, dentre as falhas éticas a serem examinadas, a *distorção intencional* é considerada uma das mais graves no universo da prática jornalística. Ao mentir propositalmente, o jornalista fere a função primeira de uma profissão que se sustenta pela exposição de fatos verídicos.

A exemplo de Bucci, Traquina (2005) também ressalta que aquele acordo silencioso entre o profissional de jornalismo e o leitor/ouvinte/telespectador – em que o primeiro assegura que o segundo pode crer no relato exposto – é o que torna a credibilidade algo possível dentro daquilo que é produzido. A isso, o autor acrescenta que esse acordo também define a notícia como não ficcional e os personagens como pertencentes ao cotidiano. Ou seja, não se trata simplesmente de invenções elaboradas para um roteiro. Portanto, “a transgressão da fronteira entre realidade e ficção é um dos maiores pecados da profissão de jornalista” (TRAQUINA, 2005, p. 20).

A literatura sobre a ética na prática jornalística registra que essa falha ética é recorrente quando há o monopólio dos veículos de comunicação (BUCCI, 2000). Ao não assegurar alguma diversidade de discursos e fontes de informação, é grande o risco de que uma notícia se revele, em alguma medida, como deturpação de um fato – seja em nome de interesses específicos, geralmente de cunho econômico e/ou ideológico, seja por lapsos no

processo de apuração. A distorção, ainda que não intencional, é uma falha grave e ocorre habitualmente quando há pressão na divulgação da informação. O conhecido “furo” de reportagem, por exemplo, pode se revelar uma notícia faltante quanto à apuração bem feita. Agilidade e exatidão devem andar conjuntamente como eixos essenciais de uma produção jornalística bem feita. “Se a informação de que o jornalista dispõe ainda não está checada, ela é apenas uma pista, não é uma notícia; é uma possível notícia. Ao publicá-la (...), ele assume também o risco de distorcer os fatos” (BUCCI, 2000, p.140-141).

Outro ponto importante nas reflexões de Bucci diz respeito ao culto das falsas imagens nas situações em que se observa uma aproximação das empresas de comunicação com o entretenimento. Essa aproximação, segundo ele, não se dá apenas por interesses econômicos, mas também por razões que se constituem culturalmente. Nesse raciocínio, o entretenimento influenciaria diretamente a narrativa jornalística. Como consequência primeira emerge o sensacionalismo – já mencionado nesse trabalho –, mas também o fetichismo, o sexismo e o culto a imagens irreais. A segunda consequência, na concepção de Bucci (2000), está ligada ao fato de que, embora as pessoas retratadas sejam reais, elas são descritas de forma dramática e maniqueísta. Estão prontas para trazer emoções aos espectadores/leitores/ouvintes e se deslocam consideravelmente do cunho informativo.

A invasão da privacidade surge em seguida, como a terceira falha para verificação. É preciso que haja um ponto limite para a divulgação sobre a vida privada de uma pessoa – limite cuja quebra só se justifica em casos muito específicos, quando o interesse público está em jogo. Há que se considerar, ainda, a falha refletida na destruição de reputação<sup>8</sup> – que emerge associada a outra falha, a divulgação de notícias falsas. Esse tipo de informação, quando disseminada, é capaz de causar danos irreversíveis na vida das pessoas envolvidas.

---

<sup>8</sup> Especificamente, no caso de Arandir, sua reputação é destruída por uma pressuposta homossexualidade. O que evidencia dois pontos principais: 1) o regime moral presente nos anos de 1950, no qual, ser gay representa um demérito e pode ser usado na destruição de uma reputação masculina, sem que ninguém aponte este fato como uma falha moral do jornalista, seja Arandir ou qualquer representante da comunidade LGBTQIA+ e 2) a moral rodrigueana, caracterizada pelo reacionarismo, com Nelson optando por esta forma específica de destruição de reputação, a homossexualidade.



Bucci (2000) cita em seu estudo o caso da Escola Base<sup>9</sup>, um dos maiores episódios de assassinato de reputação causado pela imprensa brasileira.

#### **4.2 - Querem que eu duvide de mim mesmo! - Os jornalistas na trama**

Fazendo uso da lista de falhas criadas por Paul Johnson, mais especificamente das quatro selecionadas para essa análise, passa-se a ponderar o comportamento demonstrado por Amado Ribeiro no decorrer da peça. Serão levadas em consideração para essa análise as rubricas<sup>10</sup>, a descrição dada pelo autor e os diálogos que trazem as ações da personagem (em contraponto a outras ações) e a maneira com que suas relações com os demais atores sociais são construídas.

O exercício analítico aqui proposto obedecerá a base cronológica da obra, ou seja, os trechos serão retirados e estudados na sequência em que aparecem na peça. Começa-se, portanto, pela primeira cena do primeiro ato, na qual o jornalista dirige-se à delegacia para relatar o acontecimento norteador de toda a trama: o atropelamento que presenciou e o subsequente beijo.

---

<sup>9</sup> Em março de 1994, os proprietários e alguns funcionários da escola particular Escola Base, localizada na cidade de São Paulo, foram acusados injustamente de abuso sexual contra alunos com idades aproximadas a quatro anos. A escola e seus funcionários sofreram com acusações inverídicas da imprensa e do delegado responsável pela investigação. Como consequência da revolta da opinião pública, a escola foi obrigada a encerrar as atividades.

<sup>10</sup> O termo rubrica designa um pequeno comentário escrito que tem a função de orientação de algo que está sendo executado ou de um lembrete para uso posterior. As rubricas são usadas nos roteiros de cinema ou teatro para indicar gestos ou movimentos dos atores, em pautas musicais ou em textos litúrgicos, para orientar as celebrações.

- CUNHA — Qual é o caso?
- AMADO — Olha. Agorinha, na Praça da Bandeira. Um rapaz foi atropelado. Estava juntinho de mim. Nessa distância. O fato é que caiu. Vinha um loteação raspando. Rente ao meio-fio. Apanha o cara. Em cheio. Joga longe. Há aquele bafafá. Corre pra cá, pra lá. O sujeito estava lá, estendido, morrendo.
- CUNHA *(que parece beber as palavras do repórter)* — E daí?
- AMADO *(valorizando o efeito culminante)* — De repente, um outro cara aparece, ajoelha-se no asfalto, ajoelha-se. Apanha a cabeça do atropelado e dá-lhe um beijo na boca.
- CUNHA *(confuso e insatisfeito)* — Que mais?
- AMADO *(rindo)* — Só.
- CUNHA *(desorientado)* — Quer dizer que. Um sujeito beija outro na boca e. Não houve mais nada. Só isso? *(Amado ergue-se. Anda de um lado para outro. Estaca, alarga o peito)*
- 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 ideia genial. De repente. Cunha, vamos sacudir esta cidade! Eu e você, nós dois! Cunha.
- CUNHA *(deshumbrado)* — Nós dois? *(Amado dá-lhe nas costas um tapa triunfal. E começa a rir)*
- AMADO — Nós dois! Olha: — o rapaz do beijo, sim, o que beijou, está aí embaixo, prestando declarações! *(ri mais forte, apontando com o dedo para baixo)* — Embaixo! *(primeiro, ri Amado. Em seguida, Cunha o acompanha. Acaba a cena com a fusão de duas gargalhadas)*

**Figura 4:** Cena 3

**Fonte:** Nelson Rodrigues, 1961, p.13.

Nesse trecho, identifica-se a característica de Amado que servirá de guia para todas as ações posteriores no roteiro, a partir do desejo da venda de numerosas edições do jornal. Tanto no processo de pensar a reportagem quanto no desenvolvimento da apuração dos fatos,

o foco do jornalista não é a informação objetiva para o conhecimento do público, mas sim uma escalada profissional. O caráter ganancioso do repórter é exaltado e ele se mostra decidido a alcançar suas metas, mesmo que, para isso, precise utilizar-se de meios inescrupulosos.

Posterior a isso, a fala prossegue para o momento em que Amado revela realmente possuir o intuito de transformar o acidente em algo com maiores proporções. Ele diz: “Me deu um troço, uma ideia genial. De repente. Cunha, vamos sacudir esta cidade!”. A dita ideia é esclarecida no decorrer da peça: Amado inventa um relacionamento amoroso entre Arandir e o homem atropelado. O tom chocante e apelativo da notícia seria a principal estratégia para assegurar o sucesso na vendagem de exemplares. Essas atitudes e intenções de Amado, sobretudo aquelas decorrentes de interesses econômicos, ferem o artigo 11 do Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros:

Art. 11. O jornalista não pode divulgar informações:

I - visando o interesse pessoal ou buscando vantagem econômica;

II - de caráter mórbido, sensacionalista ou contrário aos valores humanos, especialmente em cobertura de crimes e acidentes; [...] (Brasil, 2004)

Aqui já é possível diagnosticar a primeira falha de atuação jornalística do personagem. Um jornalista não deve fazer afirmações descoladas de uma verificação rigorosa dos acontecimentos e, a partir daí, tentar autenticá-las. Os fatos devem ser apurados e checados. Para Bucci (2000), a distorção ou invenção de notícias é o pior erro de um profissional da imprensa. Apesar de a objetividade ser inalcançável, segundo ele, deve-se sempre prezar pela construção de matérias o mais acuradas possível. O maior intuito de Nelson, durante o desenrolar dos fatos, é retratar como a vida do protagonista é atingida – e como sua realidade é totalmente alterada a partir de uma decisão antiética em relação à produção de uma reportagem.

A aparição seguinte do personagem se dá ao lado de Cunha, dentro da delegacia onde se encontra Arandir, levado até lá para prestar depoimento aos policiais. Ao chegarem, Arandir já havia terminado sua fala como testemunha ocular do atropelamento e pretendia voltar para sua casa. Os dois se apresentam, Amado faz algumas perguntas, mas em nenhum momento se identifica como jornalista. Em vez disso, deixa que se desenrole a impressão de

que ele está ligado ao delegado, na condição de policial. Posteriormente, Arandir conta para Selminha, sua esposa, que foi interrogado pela polícia – o que deixa explícito que ele não tinha conhecimento de que parte das perguntas que respondeu na delegacia haviam sido feitas por um repórter. Durante o inquérito, Arandir é pressionado psicologicamente e Cunha utiliza de sua posição como delegado para auxiliar Amado em sua falsa investigação.

AMADO — Com medo, rapaz?  
 CUNHA — Fala!  
 AMADO — Não fala? (*Cunha segura o braço de Arandir*)  
 CUNHA (*falando macio*) — Conta pra mim. Conta. Conta o que você fez na Praça da Bandeira.  
 ARANDIR (*ainda contido*) — O lotação foi o culpado. (*Cunha ergue-se*)  
 CUNHA — Um momento!  
 ARANDIR — Mas doutor! Já estava aberto o sinal amarelo quando o lotação.  
 CUNHA — Ó rapaz! O lotação não interessa. Compreendeu? Não interessa. O que interessa é você.

**Figura 5:** Cena 4

**Fonte:** Nelson Rodrigues, 1961, p.20.

A cena inicia-se com poucas interferências de Amado. Ele apenas incita a fala da testemunha, já subvertendo o papel da apuração – uma prática fundada na checagem, na verificação, e não em suposições e provocações. E embora Cunha seja, nesse momento, o principal agente sobre Arandir, é exatamente nessa cena que se confirma a influência que o repórter exerceu sobre o delegado. O foco das perguntas é transferido do acidente presenciado pelo homem, que passa a se sentir acuado, para uma suposta influência, sem indício algum, desse mesmo homem no acontecido. O interrogatório prossegue:

AMADO — Há quanto tempo você conhecia o cara?  
 ARANDIR — Que cara?  
 AMADO — O morto.  
 ARANDIR — Não conhecia.  
 CUNHA — Que piada é essa?  
 AMADO (*para o delegado*) — Cunha, um momento. Um instante. Ó rapaz! Olha pra mim! No local, eu lhe perguntei se você era parente da vítima.  
 ARANDIR — Não sou.  
 AMADO — Vamos por partes. Não é parente. Amigo?  
 ARANDIR — Nada.  
 AMADO — Mas se conheciam de vista?  
 ARANDIR — Nem de vista.  
 CUNHA (*aos berros*) — Nem de vista?  
 AMADO — Você nunca. Presta atenção. Nunca, em sua vida, você viu o morto?  
 ARANDIR — Juro! Quer que eu jure? Dou-lhe a minha palavra!

**Figura 6:** Cena 5

**Fonte:** Nelson Rodrigues, 1961, p.20-21.

Se anteriormente Amado apenas incitava a testemunha a falar, nesse momento ele passa a tentar induzir a fonte para obter as respostas desejadas. Todos os esforços giram em torno da comprovação da história inventada. Mais uma vez o repórter fere um dos artigos presentes no Código de Ética, o de número 2. No decorrer da peça percebe-se, a propósito, que esse é o artigo mais transgredido:

Art. 2º Como o acesso à informação de relevante interesse público é um direito fundamental, os jornalistas não podem admitir que ele seja impedido por nenhum tipo de interesse, razão por que:

I - a divulgação da informação precisa e correta é dever dos meios de comunicação e deve ser cumprida independentemente de sua natureza jurídica - se pública, estatal ou privada - e da linha política de seus proprietários e/ou diretores.

II - a produção e a divulgação da informação devem se pautar pela veracidade dos fatos e ter por finalidade o interesse público. (Brasil, 2004)

Os ânimos da cena se exaltam em razão das seguidas respostas negativas de Arandir. Amado, então, passa a intimidá-lo aos berros e também o constrange, sugerindo a existência de uma orientação sexual diferente daquela declarada pelo interrogado. Outra cena – o interrogatório de Selminha – também confirmará, mais adiante, o caráter sensacionalista que marca as menções à homossexualidade.

Importante observar aqui que a peça se dá na década de 1960, quando qualquer pessoa pertencente ao espectro do segmento LGBTQIA+ era cercada de grandes tabus. Angrimani Sobrinho, atento a essa temporalidade, chega a afirmar: “O tratamento que o jornal sensacionalista dá ao homossexual é preconceituoso, marginalizante, ofensivo e retrógrado. O homossexual aparece como um perverso degenerado, cuja conduta fere a ‘normalidade’ e coloca em risco as instituições” (ANGRIMANI, 1995, p. 66).

AMADO — Cunha, espera! Se você não era nada do cara.  
 ARANDIR — Nunca vi.  
 AMADO — Então explica. Como é que você, casado há um ano. Um ano?  
 ARANDIR — Quase.  
 AMADO — Praticamente em lua de mel. Em lua de mel! Você larga a sua mulher. E vem beijar outro homem na boca, rapaz!  
 ARANDIR (*atônito*) — O senhor está pensando que...  
 AMADO (*exaltadíssimo*) — E você olha. Fazer isso em público! Tinha gente pra burro, lá. Cinco horas da tarde. Praça da Bandeira. Assim de povo. E você dá um show! Uma cidade inteira viu!

**Figura 7:** Cena 6

**Fonte:** Nelson Rodrigues, 1961, p.21.

A peça continua e, a partir das cenas seguintes, principalmente daquelas que constituem o segundo ato, pode-se perceber os efeitos da manchete escandalosa de Amado Ribeiro, “Beijo no Asfalto”, sobre a vida dos envolvidos. Selminha passa a ser informada da notícia por uma vizinha, que leva a ela um exemplar do jornal. A reportagem, capa do *Última Hora*, confirma que Arandir e o homem atropelado se conheciam de longa data, e que viviam um caso amoroso. Selminha, escandalizada, lê: “Não foi o primeiro beijo! Nem foi a primeira vez!”.

Arandir vai até o local onde trabalha. Lá, passa a ser alvo de zombaria por parte dos colegas, que o chamam de “viúvo”, afirmando que a vítima do atropelamento já teria procurado por Arandir no escritório. A ação culmina com ameaças por parte dos colegas, situação que faz com que o protagonista deixe o lugar coberto pela cólera. Mais uma falha na prática jornalística – já explicitada neste trabalho – pode ser percebida nesse ponto: a notícia que, de maneira irresponsável, macula a reputação de alguém. Além disso, a situação retratada na peça também configura outra transgressão ao código de ética da profissão de jornalista: “Art. 12. O jornalista deve: III - tratar com respeito todas as pessoas mencionadas nas informações que divulgar” (Brasil,2004).

Amado Ribeiro surge mais uma vez na cena de número quatro do segundo ato, acompanhado de um inspetor policial cedido pelo próprio delegado Cunha. Juntos, eles vão ao velório do homem atropelado para conversar com a viúva. O intuito é o de conseguir dela algum relato para dar substância à história criada. Nesse momento, o jornalista afirma ser um policial:

VIÚVA — Quer falar comigo?  
 AMADO — A senhora é que é a viúva?  
 VIÚVA (*chorosa, amarrotando o lenço*) — O senhor é da polícia?  
 AMADO (*sintético e inapelável*) — Somos da polícia. Mande chamar a senhora porque é o seguinte.

**Figura 8:** Cena 7

**Fonte:** Nelson Rodrigues, 1961, p.35.

Ao se identificar como policial, Amado quer se mostrar hierarquicamente superior – e se utiliza da patente para confrontar a fonte. A cena segue:

- AMADO *(sucinto e incisivo)* — Minha senhora. Não vamos perder tempo. Tomei informações, a seu respeito. Sei, de fonte limpa. Um momento. Sei de fonte limpa que a senhora tem um amante!
- VIÚVA *(sob o impacto brutal)* — Eu?
- AMADO *(implacável)* — Tem um amante! Cheio da gaita! Não faça comentários! Nenhum!
- VIÚVA — O senhor está me ofendendo!
- AMADO — Ofendendo, os colarinhos !
- VIÚVA *(entre a indignação e o pânico)* — Mas eu sou uma senhora!
- AMADO — Cala a boca! Cala a boca! *(muda de tom)* Escuta. Você tem um amante e com toda a razão. Com toda a razão. Conheço a sua vida, de fio a pavio. A senhora arranjou, cala a boca. Arranjou um cara quando percebeu, entende? Ao perceber que seu marido mantinha relações anormais com outro homem, a senhora. Não é fato?
- VIÚVA *(depois de olhar para os lados e já incerta)* — O senhor está falando alto!
- AMADO — Você leu o jornal?
- VIÚVA — O jornal? Li.
- AMADO *(tirando o jornal do bolso)* — Muito bem. Presta atenção. *(à queima-roupa)* Olha bem esse retrato. É o sujeito que beijou o seu marido. A senhora, naturalmente, já viu esse camarada, claro!
- VIÚVA *(vacilante)* — Não.
- AMADO *(ameaçador)* — Madame. Nunca viu?
- VIÚVA — Nunca! *(Aruba aparece)*
- ARUBA — Já falei lá.
- AMADO *(para a viúva)* — Viu, sim! Viu!
- VIÚVA *(em pânico)* — Juro!
- AMADO — Você está mentindo! mentindo!

**Figura 9:** Cena 8

**Fonte:** Nelson Rodrigues, 1961, p.35.

Nessa cena, fica explícita a pressão exercida pelo repórter sobre a recém viúva. Ele a incrimina por adultério e, ao vê-la negar essa acusação, continua a impor essa versão como verdadeira diante da própria fonte. Idealmente, repórteres buscam informações e, após averiguações rigorosas, podem confirmar ou não suas hipóteses iniciais. Como visto, não é o



que acontece na peça. Novamente, Amado não se interessa pelo relato daquela que está sendo questionada. Suas intenções são todas dirigidas para a confirmação de uma história inventada: a da existência de um romance entre Arandir e o homem atropelado. Para argumentar com a viúva, o jornalista chega a recorrer à própria edição do jornal que estampa sua manchete mentirosa. Amado enfaticamente a repreende, dizendo que ela estava mentindo. A declaração daquela mulher era essencial para que ele pudesse transformar sua invenção em verdade veiculada. Para isso, fez questão de aturdir a fonte, sem qualquer constrangimento.

No trecho aqui exposto, ele chega até mesmo a colocar palavras na boca da mulher, sendo categórico ao declarar que ela traía o marido por saber de seu relacionamento com outro homem. Ele exige que ela confirme esta afirmação. Amado possui uma relação de constante conflito perante suas fontes, sempre manipulando, destrutando e extorquindo. Neste momento ele rompe com os artigos 11 e 12 do Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros. Há, ainda, um inciso quebrado no artigo de número 6: “VIII - respeitar o direito à intimidade, à privacidade, à honra e à imagem do cidadão”.

Em outra cena, também de interrogatório, as perguntas são direcionadas desta vez a Selminha, esposa de Arandir. Tudo é realizado extrajudicialmente, já que nem mesmo para o distrito policial ela é levada. As perguntas são feitas na casa de um conhecido do repórter. Já se encontram no recinto tanto Amado Ribeiro quanto Cunha. Essa é, aliás, a primeira vez que o personagem do repórter é apresentado como profissional de jornalismo. Cunha realiza todo o interrogatório, intimidando a mulher. Posteriormente, Amado traz a viúva do homem atropelado, que, até então, encontrava-se em outro cômodo, totalmente atordoada. O autor descreve, na rubrica, que trata-se de um estado de pânico.

É nesse momento que a viúva declara que já havia visto Arandir em sua casa, que ele e o marido teriam, inclusive, se banhado juntos. Selminha, então, tenta se comunicar com a viúva e saber se tudo aquilo seria realmente verdade, mas é impedida por Cunha. Mais uma vez a oportunidade de averiguar informações com fontes importantes se transforma em uma violenta tentativa de extrair informações destinadas a confirmar os acontecimentos descritos em uma reportagem falsa. O diálogo desenrola-se:

AMADO *(feroz e exultante)* — D. Selminha, o banho é um detalhe mas que basta! Pra mim basta! O resto a senhora pode deduzir.

SELMINHA *(lenta e estupefata)* — O senhor quer dizer que meu marido!...

AMADO *(forte)* — Exatamente!

CUNHA *(também feroz)* — Seu marido, sim! Seu marido! Batata! *(Selminha olha, ora um, ora outro. Está lívida de espanto)*

AMADO *(ofegante)* — Ou a senhora prefere que eu fale português claro?

SELMINHA *(que se crispa para uma crise de histeria)* — Prefiro. Fale, sim! Fale português claro!

AMADO — Bem. É o seguinte.

CUNHA *(bestial)* — Escracha! Escracha que eu já estou de saco cheio!

AMADO — A polícia sabe que havia. Havia entre seu marido e a vítima uma relação íntima.

**Figura 10:** Cena 9

**Fonte:** Nelson Rodrigues, 1961, p.45.

O último trecho extraído para a realização dessa análise pode ser encontrado na terceira cena do último ato – que é também o último momento em que Amado integra a narrativa. Nesse instante, a peça já se encontra no clímax. O sogro de Arandir, Aprígio, encontra-se com o repórter. A cena é ambientada no quarto de Amado, bagunçado e repleto de sujeira. O repórter se encontra bêbado.

AMADO — Aprígio, agora é tarde! Tarde!

APRÍGIO — Mas eu ainda não disse nada! Eu queria, justamente.

AMADO — O senhor vai dizer que é mentira. Que é uma mistificação colossal, não sei o que lá. Não adianta. O jornal está rodando. Rodando. Tem uma manchete do tamanho de um bonde. Assim: — “O Beijo no Asfalto foi crime! Crime!”

APRÍGIO *(apavorado)* — 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!

[...]

APRÍGIO — Tem certeza?

AMADO — Ou duvida?

APRÍGIO *(mais incisivo)* — Tem certeza?

AMADO *(sórdido)* — São outros quinhentos! Sei lá! Certeza, propriamente. A única coisa que sei é que estou vendendo jornal como água. Pra chuchu.

**Figura 11:** Cena 10

**Fonte:** Nelson Rodrigues, 1961, p.50-51.

Nesse trecho, Amado diz claramente, pela primeira vez, que não pode provar de maneira concreta aquilo que escreveu no jornal. Apesar disso, continua a afirmar que aquele beijo acontecido no asfalto era, com certeza, resultado de um crime passional. A personagem não se trai em momento algum, seu mau-caratismo é uma constante durante toda a apresentação. Amado pode finalmente comemorar a concretização de seus objetivos e vender muitos exemplares de jornais a partir de sua história inventada – mesmo que, para isso, comprometa sua própria reputação e a da redação onde trabalha. A mentira construída e divulgada por Amado e Cunha acaba por atingir *status* de verdade. Todos os outros personagens que compõem a obra acabam por se convencer da existência do relacionamento entre os dois homens.

Após tanta perseguição, e sentindo-se isolado, Arandir decide se refugiar em um quarto de hotel. Aprígio, seu sogro, vai até lá. Nesse momento, o sogro revela o amor que sente pelo genro e, em seguida, mata-o. Aprígio comete esse crime por ter se convencido da relação entre Arandir e outro homem – ele também foi persuadido pelas palavras no jornal e, posteriormente, pela conversa com Amado.

O estatuto da objetividade ganhou importância nas reportagens na década de 1950. Nessa época, foram muitas as reformas gráficas e editoriais nas redações. A principal finalidade dessas mudanças era tornar os textos jornalísticos enquadrados em padrões que os tornariam neutros. Essas mudanças foram muito criticadas por Nelson Rodrigues, que discordava, principalmente, da substituição do estilo literário que aprendeu nas redações e que, em 1920, também marcou o trabalho de seu pai. Foi nos anos 1950 que Nelson passou a assinar as colunas de jornais que escrevia – outra nova exigência para literatura e ficção. Ele sempre esteve ciente das consequências de uma campanha midiática. O assassinado de seu irmão Roberto deu-se justamente em decorrência de uma reportagem publicada no jornal do pai.

A destruição da reputação de Arandir e a tragédia de sua morte, causada por informações disseminadas por um jornal – é disso que trata *O Beijo no Asfalto*. Desde seu ponto inicial, a narrativa pretende demonstrar como se dá a influência da imprensa sobre seu público, como uma notícia é capaz de modificar até mesmo a percepção que as pessoas têm da realidade. Ao final da peça, todas as pessoas de quem Arandir era próximo não

acreditavam nas suas palavras. Até seu assassinato foi motivado por essas mentiras. A narrativa proposta por Amado foi um sucesso.

### **4.3 - Todo o mundo acha, tem certeza. Certeza! Que os dois eram amantes! - A cobertura ética**

Partindo da mesma cronologia disposta na seção anterior, será proposta aqui uma cobertura ética a partir dos acontecimentos expostos na peça – desde o primeiro trecho selecionado até a última aparição de Amado na obra. Toda a análise e propostas para correções dos atos terão como base o Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros, que diz, em seu artigo. 3º: “O exercício da profissão de jornalista é uma atividade de natureza social, estando sempre subordinado ao presente Código de Ética.”

Iniciaremos com as cenas em que Amado conta a Cunha sobre os acontecimentos passados na praça da Bandeira e, posteriormente, propõe a ele a criação da notícia que livrará o delegado da perseguição que vinha sofrendo – e que renderia também uma boa venda de exemplares de jornais, algo vantajoso para Amado. O intuito do jornalista, de lucrar com a exploração dessa notícia, foi abordado anteriormente e mostra como a ganância emerge como traço principal desse personagem, dando início ao processo de quebra do código de ética que rege a profissão.

Agora o foco está nas atitudes de Amado. Em como elas poderiam ter sido diferentes ao longo da trama, caso os compromissos éticos fossem seguidos. Primeiramente, Amado inicia sua investigação (e sua ideia de reportagem) acusando Arandir de um crime, ainda que não houvesse prova alguma desse crime. No exercício da profissão de jornalista, o direito da pessoa com relação à presunção de inocência deve ser respeitado. A atitude de Amado fere o código, já que o repórter culpa o personagem central de sua manchete. Segue o artigo de número 9 : “A presunção de inocência é um dos fundamentos da atividade jornalística”. A posição de um jornalista interessado na veracidade dos fatos seria a de entrevistar o delegado a respeito do interrogatório.

Passamos, então, para as cenas em que Amado interroga suas fontes. Em todas as entrevistas – se é que os diálogos travados podem ser considerados entrevistas –, Amado trata essas fontes de maneira desrespeitosa e jocosa. Seja com Arandir, Selminha ou a viúva, ele assume a atitude de dominador, principalmente ao apresentar-se como alguém que pertence à

polícia. Essa conduta também é transgressora, já que o trabalho jornalístico tem por pressuposto pautar seu trabalho na veracidade de fatos e apuração dos mesmos, conforme o Art. 4º: “O compromisso fundamental do jornalista é com a verdade no relato dos fatos, razão pela qual ele deve pautar seu trabalho pela precisa apuração e pela sua correta divulgação.”

A última cena dá-se no encontro entre Amado e o sogro de Arandir, Aprígio. O jornalista confessa que não tinha como comprovar as reportagens escritas, mas o imaginário popular já estava contaminado pelas histórias divulgadas. Amado poderia ter reconhecendo seu erro, mas preferiu declarar seu trabalho encerrado. Se voltasse atrás em função de um dilema ético, poderia optar pela retificação concedendo um direito de resposta a Arandir. Este direito está resguardado no artigo 12 inciso sexto: “Art. 12. O jornalista deve: [...] VI - promover a retificação das informações que se revelem falsas ou inexatas e defender o direito de resposta às pessoas ou organizações envolvidas ou mencionadas em matérias de sua autoria ou por cuja publicação foi o responsável”.

## 5- CONCLUSÃO - CAI A LUZ

Ao finalizar esta pesquisa, fica clara a relação entre a ética na produção jornalística e a conjunção entre melodrama e sensacionalismo, concebida por Nelson Rodrigues em sua peça. Pode-se também perceber o grande vínculo existente entre a maneira como teatro e jornalismo utilizam-se de processos parecidos em suas maneiras de narrar e como escolhas pautadas na ética podem definir diferentes cenários, sejam eles ficcionais ou pautados em fatos do cotidiano. Nelson Rodrigues foi criado em meio à produção jornalística e dela fez parte até seus últimos dias de vida. Portanto, tinha uma visão muito específica do que significava fazer jornalismo e de que maneira isso devia ser feito: tirando sempre o estatuto da objetividade das propostas. Não é surpresa que Amado Ribeiro receba uma roupagem gananciosa e sensacionalista. Apesar de todo o apelo à caricatura, esses aspectos representam, sem pudores, as observações de mundo resgatadas por Nelson.

Contudo, não se trata de perceber o autor como um crítico ao sensacionalismo – ou ao mercado que assim impõe às manchetes. Ao contrário. Ao roteirizar *O Beijo no Asfalto*, Nelson tece um grande elogio à prática da escrita que se mescla ao ficcional, e valoriza seu impacto no cotidiano. As práticas jornalísticas de Amado, mesmo que em muitos momentos sejam completamente equivocadas, não são demonizadas. O cerne da crítica é outro: como o público recebe e reage a partir daquilo que consome como notícia, sem se dar ao trabalho de tecer questionamentos sobre ela. Esse foi, inclusive, um aspecto desafiador nessa pesquisa. Foi preciso muito cuidado para não deixar que os conceitos aqui trabalhados caíssem no senso comum. Um exemplo está na percepção generalizada de que “o sensacionalismo é uma prática antiética”. Não necessariamente, já que a supervalorização de um acontecimento não implica violações de privacidade ou, ainda, a criação de uma inverdade. É preciso dar ao fato a relevância que ele pede. Porém, o tratamento que se dá aos personagens, nesse percurso, deve ser humanizado – e suas dores não podem ser exploradas à exaustão, como mero produto.

A descoberta do biodrama, por sua vez, foi um achado. O conceito deu sentido às relações construídas entre os personagens ficcionais, e também entre personagens de narrativas jornalísticas. Um movimento artístico que possui essa relação como fundamento foi um elemento enriquecedor para esse estudo – que, em sua fase inicial, tendia a se basearia

com mais força nos pilares de aproximação e afastamento da realidade, e não na fusão completa dos dois, como ocorreu a partir dos apontamentos de Viviana Tellas.

Há que se destacar ainda, nessa finalização, outro grande desafio para esse trabalho: o trabalho remoto imposto pela pandemia. Muito da bibliografia utilizada não foi de fácil acesso pela internet. A grande maioria dos livros aqui explorados foram presentes de aniversário, enfeitando a mesa de estudos ao lado de uma pilha de anotações acumuladas em mais de um ano, para que finalmente pudessem integrar esta pesquisa. Nesses tempos, as principais dificuldades enfrentadas se referem muito pouco às perguntas de cunho acadêmico, e muito mais sobre como uma mente sadia é necessária em tempos de crise, seja ela de saúde ou nos campos da ética ou da estética.

Essa é uma pesquisa feita em um tempo no qual o trabalho jornalístico é diariamente atacado – especialmente pelo governo. Trazer à tona a importância de um jornalismo bem feito e seguidor de normas éticas é fundamental para o resgate de um público que simplesmente se rendeu às notícias de veículos comunicacionais mal intencionados. Acompanhar produções bem elaboradas, que extrapolam a obviedade, passou a ocupar um papel secundário na vida de muitos leitores. Esse modo de agir foi substituído pela leitura rasa de breves linhas em aplicativos de mensagens, com teor duvidoso e repleto de imprecisões. Muitas pessoas seguem, assim, uma realidade que imaginam ser verídica. Mas nem sempre é.

Nesse contexto, a análise sobre a representação de um personagem jornalista também pode ser útil para a quebra de pensamentos reducionistas acerca do trabalho do profissional de imprensa. É fácil simplesmente se apossar de um estereótipo midiaticamente criado e transportá-lo para a realidade. Ter o trabalho de desconstruí-lo, ver além dele, denota uma sensibilidade maior.

Abraçar a profissão de jornalista nas atuais circunstâncias é um desafio, mas, ao mesmo tempo, é também um lugar e um tempo de muitas possibilidades. Trazer histórias mais focadas nos dilemas da condição humana e, principalmente, transformar a apuração em uma arte de dedicação parecem ser um bom começo nessa trilha para o futuro. Produzir conhecimento e conteúdo de qualidade, com uma proposta responsável, revelam-se passos importantes para cruzar a linha entre a sociedade real e a sociedade desejada, marcada pelos afetos e pelo cuidado com o outro.

## REFERÊNCIAS

ALSINA, Miquel Rodrigo; DA SILVA, Laerte José Cerqueira. Ética e jornalismo: na era da Pós-verdade. Revista **Observatório**, v. 4, n. 3, p. 726-758, 3, maio, 2018.

AMARAL, Márcia Franz. **Sensacionalismo, um conceito errante**. Disponível em: <file:///C:/Users/dell/Downloads/4212-22054-1-PB.pdf> Acesso em: 2, julho, 2020

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

BRUMER, Jerome. **Actos de significado**. Madrid: Alianza, 1998.

BUCCI, Eugênio. **Sobre ética e imprensa**. São Paulo: Companhia das letras, 2000

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

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

CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e Poder: Uma análise da mídia**. 3ª ed. São Paulo: Editora Fundação Percecu Abramo, 2006.

COELHO, Alexandra Lucas. **Nelson e Nelsinho Rodrigues: a ditadura brasileira nunca os separou**. Público.31, agosto, 2012. Disponível em: <<http://blogues.publico.pt/atlantico-sul/2012/08/31/nelson-e-nelsinho-rodrigues-a-ditadura-brasileira-nunca-os-separou/>> . Acesso em: 15, junho, 2021.

COIMBRA, Oswaldo. **O texto da reportagem impressa: Um curso sobre sua estrutura**. 1ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

CORNAGO, Oscar. **Biodrama**. Sobre el Teatro de la Vida e la Vida del Teatro. Disponibilizado pelo autor em maio de 2009.

CORNU, Daniel; tradução Laureano Pelegrin. **Ética da comunicação**. Bauru, SP. Edusc, 1998.

CORNU, Daniel. **Ética da informação**. Bauru- SP: Edusc, 1998.

COSTA, Caio Tulho. **Ética, jornalismo e nova mídia: uma moral provisória**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

DINES, Alberto. [Entrevista concedida a] Rosa Nívea Pedroso. **A construção do discurso de sedução de um jornal sensacionalista**, p 45. 1982

FEDERAÇÃO NACIONAL DOS JORNALISTAS. **Código de ética dos jornalistas brasileiros**. Disponível em: < <http://www.fenaj.org.br> >. Acesso em: 10 dez. 2020.



FERREIRA, Ligia. **Teatro biográfico: A experiência do Biodrama na Argentina.** Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vireuniao/historia/7.%20FERREIRA,%20Ligia..pdf>> Acesso em 9, abril,2021.

FERREIRA, Sérgio. **O beijo no asfalto e as estruturas de apelo.** Disponível em: <<http://www.facos.edu.br/galeria/129102010021301.pdf>> Acesso em: 10, julho,2020.

FORSTER, E. M. **Aspectos do Romance.** Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

GOULART RIBEIRO, Ana Paula. **Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, N. 31, p. 147, 2003.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2009.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro.** Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1965.

MOTTA, Luis Gonzaga. Análise crítica da narrativa. 1ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MOTTA, Luis Gonzaga. Narrativas midiáticas. In: MOTTA, Luis Gonzaga. **Por que estudar narrativas?.** 1ª ed. Florianópolis: Insular, 2012, p. 23-59.

PEDROSO, Rosa Nívea. **A construção do discurso de sedução de um jornal sensacionalista.** São Paulo: Annablume, 2001.

PRADO, Décio Almeida. A Personagem de ficção. In: **A personagem no Teatro.** 4ª ed. São Paulo:Perspectiva, 1992.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RODRIGUES, Nelson. **A vida como ela é ...: O homem fiel e outros contos; seleção Ruy Castro.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RODRIGUES, Nelson. **Nelson Rodrigues por ele mesmo.** Rio de Janeiro: Autoria c, 2012

RODRIGUES, Nelson. **O Beijo no Asfalto.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2a Ed, 2004

RODRIGUES, Nelson. **O Reacionário: Memórias e Confissões.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995

ROSENFELD, Anatol. A Personagem de ficção. In: **Literatura e Personagem.** Série Debates: Literatura. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SERELLE, Marcio. **A personagem no jornalismo narrativo: empatia e ética.** Revista Mídia e Cotidiano. v 14, n 2, maio-ago, p.44-64,2020. Disponível em: <[file:///C:/Users/dell/Downloads/42179-Texto%20do%20Artigo-143683-1-10-20200528%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/dell/Downloads/42179-Texto%20do%20Artigo-143683-1-10-20200528%20(1).pdf)> Acesso em 19, setembro,2020.

SOARES, M. H. (2017). **A personagem de ficção e a reportagem.** Letras De Hoje, 52(2), 206-213. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2017.2.26025>

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato:** Notas para uma teoria do acontecimento. 2ª ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2012.

TIBURI, Marcia. Ética e pós-verdade. In: TIBURI, Marcia. **Pós-verdade, pós-ética: uma reflexão sobre delírios, atos digitais e inveja.** 2ª ed. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo Volume I.** Florianópolis: Insular, 2. Ed, 2005

TRASTOY, Beatriz. **Cuerpo y autorreferencialidad:** reformulaciones políticas en el teatro argentino actual. Disponibilizado pela autora em maio de 2009.

VANUCCI, Karine Claussen. **O jornalismo de Nelson Rodrigues:** A crônica como espaço de intervenção no mundo social. 2004. 181 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2004.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena -** Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.