

### 3

## O Balzac das redações cariocas

“Nelson é filho do jornal. Do texto jornalístico. Do efêmero do texto do jornal. Dos casos de polícia. Das noites nas delegacias. (...) Isto deu ao Nelson a profunda captação do óbvio da realidade. Isto deu a ele a sensibilidade rara de profeta, haurida não na babaquice livresca dos laranjas dos anos 20, mas nos crimes passionais da Lapa, no cotidiano das vilas, na verdade luminosa dos subúrbios, nas empadas de botequim, na crua verdade dos fatos.”

Arnaldo Jabor

“A reportagem policial vai transformar-se para sempre num dos elementos básicos da minha visão de vida. Através dela tive intimidade com a morte (...) A preferência pelo assunto já era uma antecipação de minha obra.”

Nelson Rodrigues

Com apenas 13 anos de idade, o jovem Nelson Rodrigues estreava precocemente no jornalismo, como repórter da seção de polícia no jornal *A Manhã*, cujo proprietário era seu pai, o também jornalista Mário Rodrigues. Era o início de um longo casamento que só a morte viria a dissolver, quase 55 anos mais tarde. Durante essas mais de cinco décadas, Nelson exerceu o ofício de jornalista em mais de 40 redações de jornais e revistas, trabalhando como repórter, crítico, polemista, folhetinista (autoral e pseudonímico), contista, cronista esportivo e cronista comportamental. Quando faleceu, aos 68 anos de idade, deixou um legado de inúmeras reportagens, resenhas, crônicas, folhetins e artigos, que totalizados ultrapassam facilmente a marca de 100 mil páginas, um número que deixaria até Balzac boquiaberto.

A união duradoura entre Nelson e a imprensa inscreve o seu nome na linhagem dos grandes escritores, poetas e dramaturgos<sup>24</sup> que marcaram passagem nas redações de veículos de comunicação. Além de trabalharem como redatores de notícias, muitos deles também produziram textos literários (folhetins, contos, poemas e crônicas) para a publicação na imprensa.

Boa parte desses escritores considerava o trabalho na imprensa apenas como o primeiro degrau da escada que os levaria ao sucesso autoral. Assim, depois de atingida a glória artística, muitos optaram por abandonar os veículos de comunicação para se dedicarem em tempo integral a seus projetos literários. Outros, por amor ao ofício, ou pela necessidade de um complemento de renda, continuariam escrevendo para jornais e revistas mesmo depois da consagração artística. É provável que no caso de Nelson Rodrigues o fator financeiro tenha sido preponderante, visto que sua carreira dramaturgica nunca se constituiu em fonte de renda confiável. Tendo passado por inúmeros percalços nas suas incursões como autor teatral, que vão de interdições oficiais até fracassos de crítica e público, é perfeitamente compreensível que haja buscado um trabalho que lhe conferisse um mínimo de segurança financeira. Refletindo por esse prisma, seria pouco justificável classificá-lo como um “mercenário”, que alugaria seu talento a quem desembolsasse mais. A motivação *a priori* econômica não impede que Nelson tenha desenvolvido uma relação de simbiose com o jornalismo. Além disso, ele sempre fez questão absoluta de imprimir sua marca autoral em todos os gêneros a que se dedicou, mesmo àqueles considerados “menores” por grande parte da crítica especializada. A obsessão em construir uma obra que, mesmo abrangendo os gêneros mais diversos, apresenta como marca distintiva uma unidade que se manifesta tanto nos aspectos formais quanto temáticos, demonstra a importância que o autor conferia à confecção de todos os seus escritos, mesmo os que ao primeiro olhar podem parecer menos importantes. Seguindo essa linha de raciocínio, mas sem adentrar em comparações estéticas mais profundas, não seria um absurdo afirmar que *Vestido de Noiva* tem muito do

---

<sup>24</sup> Os nomes são muitos, mas entre os mais expressivos podemos destacar: Fiódor Dostoiévski, Daniel Dafoe, Ernest Hemingway, Jack London, Charles Dickens, Walt Whitman, George Orwell, John Steinback, Truman Capote, Tom Wolfe, Victor Hugo, Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, Alexandre Dumas Filho, Émile Zola, José de Alencar, Machado de Assis, Euclides da Cunha, Lima Barreto, João do Rio, Graciliano Ramos, Antonio Callado, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Otto Lara Rezende, Mario Vargas Llosa e Gabriel García Márquez.

*Consultório sentimental de Myrna* e vice-versa<sup>25</sup>. É possível que boa parte da crítica acadêmica ficasse arrepiada com essa observação, o que denotaria, na maioria dos casos, uma boa dose de preconceito quando não um certo desconhecimento acerca da obra e das intenções estéticas de Nelson.

O ingresso de Nelson no meio jornalístico ocorreu, em grande parte, devido à admiração que nutria pela figura do pai, um homem de temperamento forte, capaz de despertar amores e ódios profundos pela fúria que manifestava em seus artigos. Apesar da conduta ética controversa, Mário Rodrigues foi um jornalista bastante talentoso, um ícone da profissão em sua época, que construiu um pequeno império baseado principalmente nas potencialidades de sua escrita furiosa e verborrágica. O gosto pelas polêmicas e insultos, que proliferavam em seus artigos, terminou resultando numa coleção de desafetos que incluía nomes de peso como os presidentes Epitácio Pessoa e Arthur Bernardes. Essa postura, no mínimo corajosa, chegou a lhe custar alguns períodos de encarceramento, que pareciam não surtir qualquer efeito em Mário, que voltava da prisão ainda mais incisivo.

Apesar da trajetória profícua, Mário Rodrigues não desejava que os filhos seguissem seus passos, preferindo que ingressassem em carreiras mais respeitadas e menos problemáticas, como medicina ou direito. Por ironia do destino, ocorreu exatamente o contrário. Todos os filhos homens acabaram seguindo a vocação do pai e foram trabalhar em seu jornal. Como aponta Nelson, em suas memórias, a influência do meio jornalístico em sua infância e na de seus irmãos foi um fator decisivo na escolha de suas futuras carreiras. As festas e reuniões na residência dos Rodrigues, sempre repletas de figuras proeminentes e debates acalorados, fascinavam intensamente o menino Nelson, que acompanhava as discussões escondido num canto da sala, já que não tinha idade para compartilhar o mesmo ambiente com os adultos. Além disso, fascinava-o igualmente o respeito que seu

---

<sup>25</sup> É necessário deixar claro que não desejamos, de forma alguma, afirmar que o autor não fizesse distinção de importância entre suas obras e nem que tenha despendido a mesma quantidade de esforço criativo na produção de cada uma delas. O que procuramos observar, através da comparação, é que todos os escritos de Nelson possuem diversos elementos em comum. A escolha das obras em questão (*Vestido de Noiva* e *Consultório Sentimental*) foi proposital, baseada no abismo que as distanciaria, ao primeiro olhar, em matéria de importância. Acreditamos que uma visão hierárquica muito rígida acerca da obra de Nelson, separando o teatro como gênero privilegiado e os demais como secundários, pode acabar se transformando num empecilho para uma compreensão plena acerca da unidade, formal e temática, que marca o universo do autor e torna os seus escritos tão facilmente reconhecíveis, independentemente do gênero.

pai gozava diante dos demais. Respeito que, não raro, se transformava em idolatria. Muitos dos defensores de Mário Rodrigues estariam dispostos a matar e a morrer por ele, sem ao menos pestanejar. Observando um trecho das memórias de Nelson, em que ele fala do pai, podemos ter uma idéia da fascinação que a figura paterna exercia sobre o autor:

“Ora, meu pai é, na minha vida, uma figura obsessiva. Eu não seria, não teria escrito uma frase, uma linha, se não fosse seu filho. Eu estou todo embebido de sua violência e de sua fragilidade. (...) Morreu há 37 anos. Eu direi tanto tempo depois: — Mário Rodrigues foi o maior jornalista brasileiro de todos os tempos. Desde os sete anos, eu lia os seus artigos e me crispava de beleza. Ainda hoje, eu os releio: e eles preservam, através das gerações, o verbo fremente de justiça e de procela. E, no entanto, ninguém fala de Mário Rodrigues. Nas falas jornalísticas, o seu nome não aparece. Há um silêncio e repito: — um vil silêncio.” (Rodrigues, 1993, 145).

Mário Rodrigues fundou seu primeiro jornal no Rio de Janeiro, *A Manhã*, após uma briga com Edmundo Bittencourt, para quem trabalhara alguns anos no *Correio da Manhã*, onde chegou a alcançar o posto de diretor. Três anos depois, fundaria seu segundo jornal, *Crítica*, de teor ainda mais agressivo do que o anterior. A tônica dessas publicações eram as reportagens sensacionalistas, controvertidas e polêmicas, bem ao gosto de seu dono. O jornalista Gilberto Amado classifica o jornal como um “foliculário catastrófico”. Já Nelson Werneck Sodré, em sua história da imprensa brasileira, fala de *Crítica* como um veículo “terrível nos ataques, violenta, agitada”<sup>26</sup>.

É importante salientar que o tom sensacionalista presente nos jornais de Mário se estendia a praticamente todas as publicações de porte análogo que circulavam na época. Sendo assim, o que diferenciava *A Manhã* e *Crítica* dos demais jornais não era, exatamente, o caráter sensacionalista e sim o estilo particular de sensacionalismo confeccionado por um jornalista diferenciado como Mário Rodrigues.

<sup>26</sup> Para o leitor menos familiarizado com os detalhes da biografia de Nelson, vale lembrar o episódio do assassinato de seu irmão Roberto, que foi cravejado de balas em plena redação de *Crítica* por conta de uma reportagem publicada no jornal. A partir dessa informação já é possível deduzir o nível de virulência que tinha atingido o jornal de Mário Rodrigues. A matéria em questão acusava a jornalista Sylvia Thibau de adultério, mesmo sem evidências que comprovassem o fato. Na ânsia de publicar uma matéria atraente para o público e, conseqüentemente, incrementar as vendas, o jornal acabou aderindo aos boatos de que o divórcio amigável de Sylvia teria sido uma farsa, engendrada para encobrir o caso de traição conjugal. Pesa ainda o fato de que a moça era uma figura de destaque na sociedade da época, o que tornava a reportagem ainda mais valiosa. Revoltada com as pretensas calúnias publicadas em *Crítica*, Sylvia se armou de um revólver e foi até a redação do jornal disposta a assassinar Mário Rodrigues. Na ausência deste, a vingança acabou recaindo sobre Roberto, que se apresentou como filho de Mário e responsável pelo jornal.

A estrutura dos jornais também se assemelhava bastante a dos outros veículos em circulação, exceto pela parte gráfica, bastante sofisticada e vanguardista para a época. Suas oito páginas eram divididas em sessões: editoriais, artigos políticos, críticas culturais, notícias esportivas, reportagens policiais e acontecimentos gerais. Os folhetins, que faziam grande sucesso e muitas vezes alavancavam as vendas, também tinham o seu espaço garantido<sup>27</sup>. Foram publicados em forma de folhetim alguns romances como *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, *Os Pardaillan*, de Michel Zevaco e *O choque das raças*, de Monteiro Lobato. Além dos folhetins, também eram publicados contos e poemas, de autores como Ronald de Carvalho, Agripino Grieco, Orestes Barbosa e até do jovem Mário Filho, irmão de Nelson.

Os artigos e reportagens sobre política, que sempre foram a predileção de Mário Rodrigues, eram, obviamente, o carro-chefe de seus jornais. Além deles, se destacavam na preferência dos leitores as sessões de esportes e de notícias policiais, a primeira comandada por Mário Filho e a segunda por Carlos Leite. A seção policial ocupava a última página e chamava a atenção do público pelo modo um tanto “escabroso” com que eram abordados os crimes ocorridos na cidade. Segundo Quental:

“Quanto mais sangue, melhor era: casais que se esquartejavam por ciúme, pais que seduziam filhas, filhos que torturavam pais entrevados, jovens assassinados a facadas, envenenamentos, padres estupradores e todo tipo de suicídio e adultério. (...) a violência com que repórteres e fotógrafos da Caravana invadiam as residências nos subúrbios em busca de informações, e a maneira macabra como essas informações eram apresentadas faziam da oitava página do jornal a mais lida e, certamente, a mais comentada. Para isso contribuíam as ilustrações de Roberto Rodrigues, que acompanhavam cada matéria, reconstituindo as cenas dos crimes com um toque de mau gosto sensacionalista e dramático. Uma delas, a de um assassino segurando a cabeça da vítima, separada do corpo e com o sangue escorrendo. Até mesmo os leitores mais sofisticados, interessados na coluna política, queriam saber até onde chegaria o mau gosto e o drama das notícias policiais. Ruy Castro lembra de algumas como o caso do ‘profeta da Gávea’, um louco que se julgava Jesus Cristo, o da ‘bruxa de Itinga’ e o de Febrônio Índio do Brasil, o tarado que seveciara e matara dois meninos em 1927 e fugira do manicômio, assustando a cidade por dois dias.” (Quental, 2005, 28).

---

<sup>27</sup> Irene Bosisio Quental, em sua dissertação de mestrado, comenta a respeito da popularidade dos folhetins entre os leitores da época: “Devido à precária circulação de livros, a leitura dos jornais diários atraía a parcela do público alfabetizada, interessada não apenas em se informar, mas também se distrair através da leitura dos folhetins publicados em capítulos. (...) As histórias melodramáticas de amor e morte, exageradamente trágicas, prendiam a atenção do leitor, que ficava à espera dos próximos capítulos.” (Quental, 2005, 11).

Numa época em que os casos de violência eram relativamente raros na cidade, a editoria de Carlos Leite transformava qualquer tipo de ocorrência numa tragédia. Para a realização dessa tarefa, entravam em cena os talentos de ficcionistas dos redatores e a influência dos repórteres entre as autoridades policiais. As matérias, em sua maioria, eram cobertas pelo telefone ou nas delegacias. Nos casos mais importantes, quando se considerava necessário realizar a cobertura no local do crime, entrava em ação a “caravana”, que consistia na dupla fotógrafo-repórter. Ruy Castro, em sua biografia de Nelson, faz uma interessante descrição acerca do *modus operandi* da “caravana”:

“A ‘caravana’ era onipotente. Não se limitava a entrevistar os parentes da vítima ou do assassino. Quando chegavam antes da polícia, repórter e fotógrafo julgavam-se no direito de vasculhar as gavetas da família e surrupiar fotos, cartas íntimas e róis de roupa do falecido. Os vizinhos eram ouvidos. Fofocas abundavam no quarteirão, o que permitia ao repórter abanar-se com um vasto leque de suposições.” (Castro, 1992, 47).

Foi nesse ambiente, rodeado de tragédias e casos sangrentos de todos os tipos, que o adolescente Nelson daria seus primeiros passos como escritor. Conduzido à editoria de Carlos Leite pelo irmão Milton, começou fazendo a ronda das delegacias por telefone, em busca de ocorrências que pudessem se transformar em pautas. Em pouco tempo, já estaria escrevendo suas próprias matérias. A grande bagagem de leituras folhetinescas e melodramáticas que Nelson já havia acumulado naquela idade serviu como excelente base didática para que pudesse galgar, em curto espaço de tempo, a posição de redator e exercer livremente os seus pendores de ficcionista.

Como já observamos anteriormente, o estilo de linguagem e o tratamento temático das notícias publicadas naquela época, anterior às reformas pelas quais passaria o jornalismo algumas décadas depois, aproximavam-nas bastante das histórias fantasiosas presentes nos romances populares. Nesse sentido, podemos concluir que o jornalismo do período está inserido em um universo característico desse tipo de romance, incorporando algumas técnicas desse gênero como: a publicação em pequenas doses diárias, e de maneira romanceada, de uma mesma notícia; o excesso de sentimentos que perpassa essas reportagens e a recriação, por meio da linguagem, da realidade. Martín-Barbero salienta que “(...) entre a

linguagem da notícia e a do folhetim há mais de uma corrente subterrânea que virá à tona ao se configurar aquela outra imprensa que, para ser diferenciada da ‘séria’, chama-se sensacionalista ou popular.” (1997, 183).

Observando algumas reportagens da época, percebemos claramente como estas eram floreadas pelos redatores, o que resultava em uma imensa desproporção entre o fato ocorrido e a notícia publicada, que chegava ao leitor impregnada de exageros dramáticos. De acordo com o biógrafo Ruy Castro, os redatores eram, inclusive, estimulados pelos editores a ficcionalizar as ocorrências para que estas se tornassem mais atraentes ao público, que, em regra geral, tinha os folhetins como leitura predileta. Na ausência de novelas televisivas ou radiofônicas, já que o rádio era um meio de comunicação ainda bastante incipiente na década de 20, o romance-folhetim, geralmente publicado nos jornais, era o produto de entretenimento mais apreciado pela população alfabetizada daquele período. Seguindo essa tendência de mercado, o jornalismo policial do início do século, com sua miríade de histórias rocambolescas, se propunha muito mais a entreter do que propriamente informar. Desse modo, vem a calhar a observação de Nelson, que afirma que “com um ano de ‘métier’ o repórter de polícia adquiriria uma experiência de Balzac.” (1993, 107).

Comentando a respeito de sua estréia nas redações, Nelson afirma que não enxergava qualquer diferença entre jornalismo e literatura: “ao escrever o primeiro atropelamento, me comovi como se fosse a minha estréia literária” (ibid., 245). Em outra crônica, ele relata com mais detalhes como inseriu elementos ficcionais para narrar o caso de atropelamento:

“Ainda me vejo, na redação, com os meus treze anos, nome na folha e ordenado de trezentos mil-réis, escrevendo a minha primeira nota. Não vou esquecer nunca: – era uma notícia de atropelamento. Eu me torturei como Flaubert fazendo uma linha de Salambô. (...) Como é que acabo a notícia?” é o que me pergunto. E, súbito, brota uma idéia que a mim próprio surpreendeu. No Brasil, quando alguém morre na rua, aparece uma vela acesa, ao lado do cadáver. Ninguém sabe, e jamais saberá, quem a pôs ali, quem riscou o fósforo, quem deixou aquela chama que vento nenhum apaga. É um uso brasileiro, que as gerações preservam, piedosamente. E eu me lembro de terminar com uma menção à vela. Primeiro era só a vela e a respectiva luz. Em seguida comecei a enriquecer a idéia. Podia dizer que uma senhora, vestida de preto, acendera uma vela etc. etc. ‘Senhora de Preto’ era bom. Ou, em vez de “senhora”, mulher de preto”? Mulher, mulher. Fosse como fosse, era a primeira vez, absolutamente a primeira vez, em que se punha uma vela numa nota de atropelamento.

Faltava muito pouco para concluir a notícia. Bastava um empurrão e pronto. (...) E terminei, limpa e honradamente assim: — ‘O *chauffeur* fugiu’. Foi esta a minha primeira pusilanimidade de ficcionista.” (ibid., 189-191).

As reportagens policiais da época relatavam, basicamente, os *fait-divers* ocorridos na cidade, como crimes, suicídios e acidentes. Segundo Marlyse Meyer, o *fait-divers* “é uma informação que apazigua e suscita a curiosidade de um público para quem o ‘excesso’ visceral (...) sempre foi ‘natural’ (...)” (1996, 224). Nesse sentido, podemos compreender o *fait-divers* não apenas como um gênero de narrativa, mas também como um recurso editorial que objetiva a quebra das convenções rotineiras e a violação de tabus, de modo que possa cativar a atenção dos leitores pelo caráter pouco usual, e muitas vezes fantasioso, com que o fato é narrado. A utilização de elementos ficcionais na construção do *fait-divers* sofisticada literariamente acontecimentos que à primeira vista pareceriam cotidianos ou banais, transformando-os em histórias atrativas que surgem aos olhos do público como singulares e, ao mesmo tempo, universais.

Monestier (2004), discorrendo a respeito dos *fait-divers*, observa que apesar da criação do termo datar de meados do século XIX, trata-se de uma narrativa cujas feições fundamentais abarcam desde passagens bíblicas até gêneros contemporâneos, como as reportagens. Para entendermos um pouco mais acerca da natureza do *fait-divers*, podemos recorrer ao texto *Crítica e verdade* (1999), de Roland Barthes, que enuncia algumas de suas características, entre elas o fato de serem acontecimentos de caráter arquetípico, que não exigem ancoragem em uma realidade específica para serem compreendidos.

Marlyse Meyer, complementando o aspecto observado por Barthes, também assinala questões importantes no que se refere aos limites entre acontecimento jornalístico e ficção, apontando algumas semelhanças entre o *fait-divers* e os romances populares<sup>28</sup>:

---

<sup>28</sup> Machado de Assis, em crônica em 1859, também aponta semelhança entre os gêneros: “O folhetim, disse eu em outra parte, e debaixo de outro pseudônimo, o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação. O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, afastados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se na organização do novo animal. Efeito estranho é este, assim produzido pela afinidade assinalada entre o jornalista e o folhetinista. Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda. Pelo que toca ao devaneio, à leviandade, está tudo encarnado no folhetinista mesmo; o capital próprio. (Assis, apud. Zanni, 2004, 50).

“O romance-folhetim era então a grande narrativa dos ‘dramas da vida’, para retomar o subtítulo que Xavier de Montépin deu ao conjunto de sua obra. Ele imita a vida, que por sua vez imita o folhetim, se atentarmos para os temas recorrentes dos *faits divers*, ambos ilustrados com figuras quase intercambiáveis no seu gosto pelos episódios sanguinolentos e espetaculares (mulher cortada em pedacinhos, outra atirada pela janela, flagrada em pleno vôo, o assassino apontando com o revólver etc.), não sabendo onde começa um e termina o outro. (...) Gêneros do excesso (...) porque, se a época é a dos grandes enquadramentos na usina, no lar, na escola, o que não se consegue trancar é a exteriorização dos grandes sentimentos, dos grandes sofrimentos, das paixões avassaladoras, que levam ao crime até, infinitamente repetidas na mesmice do *fait divers* e nas seqüências do folhetim-romance: ódio, paixão, ciúme, desejo, ganância, ambição, fome, morte, luxúria, loucura. A invenção ocorre por conta do labirinto do enredo, redundante, repetitivo, previsível no retorno de temas, situações, coincidências, mas sempre imprevisível na sua sucessão, no suspense, no nascido do hábil entremear das narrativas paralelas, que o tornam sempre — até hoje para os maníacos do gênero — um objeto palatável. Excesso, redundância, mau gosto, vulgaridade, dirão “os finos”, mas nem por isso (...) deixa(m) de remeter a seu modo — um modo que nem Maupassant nem Zola ignoraram — ao cotidiano de uma época que, não se sabe bem por que, se chamou *Belle Époque*, desmistificada talvez por esta ficção que não era digna de ser exibida nas vitrines resplandecentes dos *grands magasins*.” (Meyer, 1996, 233-234).

A forma hiperbólica com que as notícias eram redigidas, ressaltando e muitas vezes exagerando os detalhes grotescos dos casos, tornava a secção policial um espaço no qual primava uma escrita de mau-gosto e excessos. A opção de recorrer ao grotesco e ao *kitsch* é uma característica patente do jornalismo policial da época, tendo sido absorvida por Nelson em seus escritos futuros. A esse respeito, comenta Irene Quental:

“Faz parte do ser humano um interesse mórbido por tudo que possa ser bizarro, estranho. É interessante citarmos a fala de Muniz Sodré em seu livro *A Comunicação do Grotesco*, em que diz que faz parte do ser humano a fixação pelas dejeções, pelo suor, pelas roupas usadas. De acordo com Sodré, tudo que à primeira vista se localiza numa ordem inacessível à ‘normalidade’ humana encaixa-se na estrutura do grotesco. Wolfgang Kayser (...) afirma que o estranhamento causado pelo grotesco aparece sempre que falta ao homem uma orientação segura com relação à vida, sendo portanto a manifestação de uma angústia. Sodré discorda e afirma que, ao contrário, em nossa sociedade de massa, o grotesco é posto a serviço de um sistema que pretende ser a compensação para a angústia do indivíduo que vive nos grandes centros urbanos. Podemos pensar a partir disso que o fascínio do homem pelo trágico, pelo grotesco, representa quase que um alívio, um conforto, (...) uma ‘lama medicinal’.” (Quental, 2005, 70).

O apelo mórbido e um tanto sensacionalista se manifesta não apenas no desenvolvimento dos temas, mas na própria tessitura da linguagem, repleta de adjetivos e metáforas. Nelson Werneck Sodré caracteriza o período em questão

como “marcado pela ênfase, na fascinação pela palavra sonora, pela expressão desusada, pela orgia de adjetivos e pela pletora das metáforas.” (1998, 72).

Em suas memórias, Nelson afirma que, quando estreara no jornalismo, também estava impregnado pelo vício estilístico que contaminava a grande maioria dos redatores do período:

“A partir da minha primeira nota de polícia (...), começou a minha guerra com a linguagem. Eu era, confesso, um pequeno Flaubert, ou melhor dizendo: — um ‘baiano’ torturado. Queria escrever como um orador baiano. E o que me preocupava era a metáfora. Fui um autor correndo, ofegante, atrás das metáforas. (...) Também o adjetivo era a minha tara estilística.” (Rodrigues, 1993, 245).

Em seguida, ele relembra o primeiro caso de maior importância que redigira: o assassinato de um homem cometido por sua esposa. Visando potencializar o impacto que a notícia causaria sobre os leitores, sua providência imediata foi a de buscar uma metáfora que se adequasse ao caso:

“Sentei-me para escrever. Não podia pensar muito. Mas precisava de uma metáfora como ponto de partida. Lembrei-me da imagem plagiada das pombas: — ‘a madrugada raiava sanguínea e fresca’. Em último caso reincidiria no plágio. ‘Sanguínea e fresca’ era bom. E, súbito, me veio outra idéia. Todo mundo ali conhecia Raimundo Correia. Então, desesperado, imaginei a criminosa, dentro da tarde, sonhando com o crime. No horizonte o sol morria numa “apoteose de sangue”. A imagem me pareceu original, revolucionária. E não parei mais. A ‘apoteose’ foi o meu afrodisíaco autoral. Horas depois, ainda comovido, fui para casa. ‘Apoteose de sangue’, repetia para mim mesmo. Pela primeira vez, me sentia um grande escritor.” (ibid., id.).

Observando o conjunto da obra rodrigueana, podemos constatar que o estilo repleto de adjetivos e metáforas se manteve ao longo de toda a sua produção e deve ser creditado, em grande parte, à experiência jornalística do autor. A alternância entre linguagem coloquial (característica própria do jornalismo, que visa alcançar o maior número de leitores através de uma linguagem acessível) e culta (influência do parnasianismo) também pode ser considerada uma herança dos tempos de redator policial.

Essa influência exercida pelo jornalismo vai além de questões estilísticas, adentrando o universo temático explorado pelo autor em sua obra ficcional. Praticamente todos os temas presentes em seus escritos futuros já podem ser observados, mesmo que de forma seminal, nas suas primeiras reportagens.

Partindo da afirmação do próprio Nelson, que classifica toda a sua obra como uma meditação sobre o amor e a morte, tentaremos observar como o inter-relacionamento dessas questões se faz presente de forma recorrente no jornalismo policial do período<sup>29</sup>. Como já foi apontado acima, na época em que o autor iniciou sua atividade jornalística, a cidade do Rio de Janeiro era ainda pouco assolada pela violência urbana, de modo que a motivação da grande maioria dos crimes (pactos de morte, suicídios, assassinatos) era passional. Como aponta Ruy Castro:

“(...) numa cidade lindamente sem assaltos como o Rio, em que a captura de um ladrão de galinhas era uma sensação, quase todos os crimes envolviam paixão ou vingança. Maridos matavam mulheres por uma simples suspeita, sogras envenenavam genros porque estes não lhes tinham dado bom-dia aquela manhã e casais de namorados faziam pactos de morte como se estivessem marcando um encontro no ‘Ponto Chic’.” (Castro, 1992, 47).

O pacto de morte é um dos temas que aparecem com mais ocorrência na obra ficcional de Nelson, principalmente nos contos de *A vida como ela é*. Segundo Ruy Castro, na época em que o autor começou nas redações, o pacto de morte era moda entre os casais de jovens:

“No Rio dos anos 20 (...) parecia uma epidemia, talvez estimulada pelo espaço que os jornais lhe reservavam. Os namorados se matavam tomando veneno com açúcar, sendo o veneno quase sempre formicida, permanganato de potássio ou um desinfetante chamado ‘Lysol’. O açúcar emprestava à beberagem um sabor terrivelmente simbólico, assim como os locais que eles escolhiam para morrer: a Cascatinha, o Silvestre ou Paquetá — todos cenários de cartão-postal. O motivo era invariável: casalzinho se matou porque família não aprovava o namoro.” (ibid., 48).

Fascinado pela essência poética desses casos de amores trágicos, Nelson os enxergava como uma excelente oportunidade de desenvolver o seu potencial literário. Assim, de posse dos dados essenciais, ele mergulhava na intimidade do casal de suicidas, acrescentado toda sorte de detalhes romanescos à trama:

“Escrevera sobre o pacto (da rua) Pereira Nunes uma boa meia página. Desta vez, mais seguro de mim mesmo, inundei de fantasia a matéria. Notara que, na varanda

<sup>29</sup> O trecho a seguir, retirado de uma matéria da época, explicita com perfeição esse inter-relacionamento: “O amor não tem lógica. Escolhida a mulher que lhe faça vibrar o teclado dos nervos, o homem é um autômato e o mundo fica pequeno se lhe falta o convívio caricioso daquela de vago encanto que é a mulher escolhida pelo pacional. Então, a morte é o último apelo.” (Rodrigues, 2004l, s/p).

da menina, havia uma gaiola com um canário<sup>30</sup>. E fiz do passarinho um personagem obsessivo da história. Descrevi toda a cena: — a menina, em chamas, correndo pela casa, e o passarinho, na gaiola, cantando como um louco. E era um canto áspero, irado, como se o canarinho estivesse entendendo o martírio da dona. E fiz a coincidência: — enquanto a menina morria no quintal, o pássaro emudecia na gaiola. Quase, quase matei o canário. Seria um efeito magistral. Mas como matá-lo se a rua inteira ia vê-lo, feliz, vivíssimo, cantando como nunca, na sua irresponsabilidade radiante? O bicho sobreviveu. E foi um sucesso no dia seguinte. Lembro-me de que me perguntaram muito: ‘Quem escreveu a história do passarinho?’. Eu era apontado. Muitos vinham perguntar: — ‘Mas aquilo foi verdade mesmo?’. Respondia, cínico: — ‘Claro!’. Entre parênteses, a idéia do passarinho não era lá muito original. Eu a tirara de uma velha e esquecida reportagem de Castelar de Carvalho. Anos atrás, ele cobria um incêndio. Mas o fogo não matara ninguém e a mediocridade do sinistro irritava o repórter. E, então, lembrou-se ele de inventar um passarinho. Enquanto o prédio era lambido e, depois, comido, o pássaro cantava, cantava. Não parou de cantar. Só emudeceu para morrer.

(...) A deslavada invenção de Castelar fez a massa tremer de pena e de beleza. Não se falou em outra coisa. E o Castelar, fascinado pelo próprio êxito, não pensou duas vezes: — a partir de então não fazia um incêndio sem lhe acrescentar um passarinho. Sim, um passarinho que morria cantando e repito: — que emudecia morrendo.” (Rodrigues, 1993, 204-205).

Para não tomarmos como fonte apenas os relatos de Nelson, consideramos importante analisar algumas matérias do período, tomando como base a pesquisa de Caco Coelho, publicada em 2004 sob o título de *O Baú de Nelson Rodrigues*. Neste livro, o pesquisador reúne uma série de matérias publicadas nos jornais *A Manhã*, *Crítica* e *O Globo*, cobrindo um período de seis anos (1928-34). A maioria dessas matérias não é assinada, porém, há boas chances de que muitas delas tenham sido redigidas por Nelson, devido à grande quantidade de semelhanças que guardam com os seus demais escritos. Apesar da incerteza com relação à autoria dos textos, eles nos servem, em último caso, como provas da influência que as reportagens policiais exerceram sobre a obra do autor. Como observa Caco Coelho, em sua introdução ao *Baú*:

“A visão da pesquisa, o seu papel principal é o de poder oferecer aos que a utilizarem para o conhecimento destes anos de produção de Nelson, diferente de um julgamento, o acesso ao universo que o gerou, decisivo na sua arte futura, ou se quisermos, já presente com fatura. Portanto não há a afirmação, mas, sobretudo, a indicação, em alguns casos de uma evidência estreleante, o que configura mais uma constatação de fatores preponderantes do que uma

<sup>30</sup> A temática do passarinho reaparece em outra matéria, um *fait-divers* publicado em 1926 no jornal *A Manhã*, que narra a história do argentino sádico que furara com alfinete os olhos de seu canário para que ele não distinguisse quando estava escuro e, assim, continuasse cantando durante a noite. O caso seria reaproveitado, trinta anos depois, num dos contos de *A vida como ela é*.

determinação autoral desta ou daquela matéria.” (Coelho, In: Rodrigues, 2004l, s/p).

A primeira matéria que analisaremos aborda um caso de pacto de morte, um dos temas-fetice de Nelson, e foi publicada em junho de 1929, com o título *Quizeram morrer juntos no lago das Parasitas*. Vejamos, em seguida, alguns trechos:

“A Quinta da Boa Vista é o recanto pitoresco para os que querem morrer pelo Amor. Os seus lagos, na quietude mansa de suas águas dos canteiros, são molduras maravilhosas para as grandes tragédias do amor. (...) (Eunice) transviou-se mas, com resquício de pudor sentiu vergonha de seu erro, de sua falta e pensou na morte como uma redenção. Sem poder reaver o filho, Eunice sentiu a imensidão de sua desgraça. Só na morte é que encontraria o descanso, para as lutas morais que seu espírito sustentava. E, um dia, quando o amante a enlaçava, a enroscava nos anseios de amor, Eunice manifestou desejos de matar-se. E, ato contínuo, de navalha em punho, tentou contra a existência. Felizmente a musculatura de aço de Martins impediu que Eunice fosse avante no seu sinistro intento. Mas daí por diante, a rapariga envergonhada de seu erro e atormentada pela saudade do filho, só sentia uma idéia fixa — o suicídio. O amante sabia que ela levaria avante o seu desejo na primeira oportunidade. Obcecado também por uma paixão violenta, pois encontrara em Eunice a personificação da sensualidade, Martins de Mello sentiu a vertigem da idéia.” (ibid., id.).

A matéria possui alguns cortes e não apresenta o desfecho, de modo que ficamos sem saber se o pacto se concretiza. Nesse contexto, o desfecho não possui tanta importância, exceto para nossa curiosidade, já que o objetivo primordial é o de localizar marcas textuais que possuam algum tipo de relação com o dialeto rodrigueano. A primeira delas é a nítida semelhança da trama com as de alguns contos de *A vida como ela é*, nos quais os amantes escolhem sempre lugares pouco movimentados, como a Quinta da Boa Vista ou a Floresta da Tijuca, para realizarem o pacto de morte. A idealização dos espaços isolados ou campestres, em oposição à atmosfera corrompida dos centros urbanos, como lugares idílicos é uma tradição que remonta aos tempos do Arcadismo, sendo incorporado posteriormente por algumas correntes do Romantismo e pelo melodrama, das quais o jornalismo policial é herdeiro direto. Também é herança do Romantismo a relação entre amor e morte desenvolvida na matéria. A idéia de morrer pelo ser amado como prova de devoção foi explorada até a exaustão por diversos artistas do século XIX, dentre os quais o mais notável foi Byron, que incorporou a sua obra elementos do universo shakesperiano, que até então não

gozava de grande reputação perante a crítica européia. A partir da revalorização da obra de Shakespeare pelo movimento romântico, o tema explorado em *Romeu e Julieta*, do amor impossível e eternizado pela morte, se tornou um dos grandes clichês da literatura e do teatro oitocentista, tendo sido esgotado justamente pela força poética que encerra em si. Desde sua popularização, o tema passou a fazer parte do imaginário popular, chegando ao ponto de ser transposto, com alguma frequência, para a realidade.

Não é difícil de imaginar o impacto que tais histórias causavam em Nelson quando criança, principalmente se levarmos em conta a fascinação que ele nutria pela literatura popular oitocentista. Além disso, ele chegou a testemunhar alguns casos verídicos de pactos de morte, envolvendo jovens vizinhos de Aldeia Campista. Como já observamos no capítulo anterior, Nelson sempre fez questão de salientar que uma parcela bastante considerável de sua obra gira em torno de suas memórias, principalmente as de infância. Assim, em grande parte de seus escritos, podemos observar claramente o universo de Aldeia Campista, transposto para a ficção, através de um séqüito de tipos que incluem vizinhas “machadianas”, tias bisbilhoteiras, esposas adúlteras e jovens suicidas, entre outros.

A relação entre desejo e culpa é outro elemento fundamental do universo rodrigueano que está presente na matéria. Eunice cede ao desejo carnal que sente por Martins, apaixonando-se a ponto de abandonar a família para viver com o amante. Contudo, o sentimento de culpa, motivado principalmente pelas saudades do filho, impedirá que ela atinja a felicidade no novo relacionamento. A culpa de Eunice advém do instinto materno, que ressurgiu com toda a força, passado o rompante de paixão que o colocara momentaneamente em segundo plano. Assim como em todas as tramas rodrigueanas, o desejo surge como um sentimento avassalador, capaz de banir quaisquer restrições de ordem moral ou afetiva. A culpa, quando surge, será sempre *a posteriori*, como observamos no caso de Eunice. A consciência de ter feito a opção errada, tanto do ponto de vista moral quanto sentimental, motiva o ódio a si própria e o conseqüente desejo de morte. Diferente de outras histórias, onde os amantes se matam por desejo mútuo, a protagonista decide morrer exclusivamente por culpa, embora o amor, no caso o maternal, não deixe de estar introjetado neste sentimento.

Esta tríade, desejo-culpa-punição, também foi explorada largamente pelos

escritores de folhetins do século XIX, que, em vias de regra, tinham entre os seus objetivos primordiais a transmissão de uma mensagem moralizante para o público. Sendo um gênero essencialmente burguês, o romance oitocentista visava enaltecer as convenções morais estabelecidas pela classe ascendente. Desse modo, a quebra dessas convenções, realizada por parte dos personagens, é uma ousadia que sempre resultará em punição. Atos como o adultério, principalmente o feminino, e a prostituição eram sempre punidos com a doença e a morte, que aparecem como a única possibilidade de purificação para os “pecados” cometidos. Do ponto de vista dos autores, o destino trágico de alguns personagens deveria servir como exemplo para o público, que se sentiria compelido a não repetir na vida real os delitos realizados na ficção. Entre os “pecadores” célebres da ficção oitocentista, Marguerite Gautier, personagem de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, ocupa uma das posições de maior destaque. Na literatura brasileira, o melhor exemplar desse arquétipo é a protagonista de *Lucíola*, romance de José de Alencar, que adaptou para o cenário da corte carioca a história da prostituta de bom coração. Tanto Marguerite como Lúcia não puderam ser poupadas do castigo por seus autores, dada a função “educadora” que o romance burguês procurava exercer.

Com o advento do Naturalismo, em fins do século XIX, as convenções morais da burguesia começariam a ser, de certo modo, contestadas, embora elas próprias tenham passado por algumas modificações. Nesse período, autores como Tchekhov e Maupassant recheavam seus contos de tipos amorais, que nem sempre recebiam castigo pelas más ações perpetradas, e quando o recebiam era apenas por conta de relações causais, inexistindo qualquer idéia de purificação. Entusiastas das doutrinas científicas, em voga na época, os escritores naturalistas buscavam mostrar em suas obras que os atos dos seres humanos não eram guiados por sistemas morais, mas, unicamente, pelos desígnios da natureza, *a priori* indiferentes a qualquer tipo de moral.

Futuramente, Nelson Rodrigues chegaria muito mais longe do que qualquer escritor naturalista, no que diz respeito à quebra de convenções. Sua peça *Álbum de Família* escandalizou os críticos e a censura ao retratar uma família na qual todos os integrantes possuem desejos incestuosos. O desfecho da obra acentua ainda mais o choque inicial, visto que D. Senhorinha e Nonô, os únicos personagens que cometem literalmente o incesto, também são os únicos a não

serem punidos com a morte, ganhando, ao contrário, um inesperado final feliz. Nonô ainda recebe sua cota de castigo por ter copulado com a mãe, se transformando em animal por conta do ato. Sendo assim, D. Senhorinha é a única que sai totalmente impune, sendo ainda premiada com o direito de viver o amor proibido com o filho. A ausência de punição para os atos amorais dos personagens foi, com toda certeza, o principal motivo da interdição de quase vinte anos por que passou a tragédia.

O tema explorado em *Álbum de Família* também aparece, com abordagem mais suave, em uma das matérias reunidas no *Baú*. No texto, narrado em primeira pessoa, um homem conta como foi traído pela esposa. Para a surpresa do leitor, o amante é ninguém menos do que o pai da moça. Podemos observar nessa reportagem o entrelaçamento de dois temas bastante caros a Nelson: o adultério e o incesto. Vejamos a transcrição de uma parte do texto, publicado em setembro de 1929:

“‘QUANDO ENCONTRAR MINHA MULHER, DESFECHAR-LHE-EI CINCO TIROS’

‘FUI TRAÍDO ANTES DO MEU CASAMENTO’

‘O SEDUTOR DA ESPOSA FOI O PRÓPRIO PAI’

(...) Infelizmente eu amava-a muito. E, devido (sic) as súplicas de minha mãe, perdoei a minha esposa. Ainda podíamos ser felizes. Bastava que ela fosse sincera para mim.

Tentei, porém, arrancar de seus lábios, o nome do homem que a desonrou. Ela, obstinou-se em não confessá-lo. Julguei inútil insistir. Resolvi, então, esquecer tudo. Minha esposa não procedia bem. De gênio violento, caprichosa não correspondia ao tratamento carinhoso que eu dispensara. Seria fastidioso rememorar os inúmeros atritos que tivemos. (...) A ingratidão daquela mulher transformou meu coração.

Sinto-me hoje, possuído de infinito ódio pela hediondez de sua alma (...), os membros se me intumescem quando a sua silhueta me vem a lembrança e o meu cérebro concebe as mais terríveis vinganças ao recordar os terríveis sofrimentos morais que me proporcionou.

O meu desejo é vê-la morta, retalhada, desfeita em cinzas, livrando o mundo da sua existência nefasta e, a mim, do fantasma do ódio que me persegue tenazmente. E, como o tempo, longe de me desvanecer a terrível lembrança, antes me aviva na mente a sua influência maléfica na minha vida, estou disposto a exterminá-la, assim que nos defrontarmos (...).

(...) durante três dias, desde o sábado, noite do meu casamento, até a segunda-feira seguinte, estive entre a vida e a morte.

Assim, somente na noite de segunda-feira, eu pude cumprir minhas obrigações de esposo. Então compreendia o motivo daquela doença que, inopinadamente me atacara na noite do meu casamento. Eu havia sido envenenado pela minha própria esposa. Ela não era virgem e, para ocultar a sua falta, adquirira na macumbeira, Ignacia, uma droga, que ministrou no meu prato, por ocasião do jantar.

Alucinado pela desgraça que caiu sobre mim, sai de casa e vaguei como um louco,

toda a noite pelas ruas da cidade.

Pela manhã voltei a casa e confiei a minha mãe o estado em que encontrara minha mulher, que me iludira tão miseravelmente. Mas, minha mãe, acalmou-se e pediu para que a deixasse conversar com minha esposa antes de qualquer resolução.” (ibid., id.).

O primeiro elemento que nos chama a atenção é a forma com que o caso é narrado, totalmente diferente dos padrões que norteiam a construção de notícias no jornalismo atual, pautado pela busca de objetividade. Na matéria, o autor faz uso do “nariz de cera”, principal técnica jornalística até os anos 50, que consiste numa longa introdução, com a intenção de ambientar o leitor e recheada de pretensões literárias. Neste período, como ainda não existia o método de hierarquização proposto pelo *lead*, os fatos eram narrados em ordem cronológica e não de importância, visando manter o suspense da trama e, assim, cativar a curiosidade do leitor. Como na maioria dos textos ficcionais, as revelações de maior importância eram guardadas para o final da história. As viradas rocambolescas presentes no texto, como o caso do envenenamento, aprofundam ainda mais o seu caráter literário.

A matéria teria ainda duas continuações. Em certas ocasiões, a força dramática de determinadas ocorrências fazia com que estas rendessem algumas seqüências, aproximando-se do formato romanesco. Para que estas fossem produzidas, era imprescindível ao repórter o domínio do corte, técnica utilizada com precisão pelos folhetinistas de talento, que precisam prender a atenção do público durante um longo período. Na primeira seqüência da reportagem<sup>31</sup>, o autor retoma a história do rapaz traído, revelando uma série de novos detalhes a respeito do romance entre pai e filha. Observemos alguns trechos:

“‘VIM MOSTRAR (sic) A CARAVANA DE CRÍTICA O REVÓLVER COM QUE MATAREI MINHA ESPOSA’

‘MENTIU O SOGRO AO NEGAR SEU CRIME’

‘É ELE O RESPONSÁVEL PELA MINHA DESGRAÇA’

É um torturado esse rapaz de vinte e poucos anos! Vítima de um destino mau, infeliz no amor, traído pela mulher que elegeu para esposa, depois abandonado por essa mulher, ele, alucinado pela desgraça, alimenta em sua mente um sinistro intento.

(...) Esquece tudo para pensar exclusivamente na sua infelicidade. E uma onda de revolta, assoberbante, desesperada, perturbadora, turbava-lhe a razão.

<sup>31</sup> A segunda seqüência traz a versão da esposa adúltera, Maria de Mello: “AMEÇAS NÃO ME INTIMIDAM, SEMPRE FUI HONESTA E ASSIM CONTINUAREI. É UMA INFÂMIA O QUE ELE DISSE DE MEU PAI.” (ibid., id.).

Então, toma de um revólver, e vai procurar a ingrata. A causadora de sua ruína. Se a encontrasse...

Mas ela foge-lhe, escapa-lhe das mãos como uma enguia. E a palavra cheia de ternura e carinho de sua mãezinha, como um bálsamo suavíssimo, traz-lhe a calma. Calma fictícia e passageira. Pois o seu coração de torturado jamais se tranqüiliza. Ontem ele veio até nós.

(...) Ele veio nos dizer que cumpriria o que dissera e reafirmava haver sido o seu sogro o único causador de sua desgraça. (...) Vamos dar a palavra ao marido infeliz. Ele que diga aos cem mil leitores de CRITICA tudo que lhe vai n'alma.

#### O DIABO DEPOIS DE VELHO SE FEZ ERMITÃO

CRITICA publicou, há quatro dias passados, uma carta do meu sogro. O miserável, cínico, desbriado, declarou, jurar aos pés de Deus como não havia ofendido a honra de sua filha.

(...) É um fauno decrépito e torpe que se sacia praticando o mais vergonhoso dos incestos.

Assim, ele agora procura, eximir-se de culpa. Entretanto eu afirmo perante qualquer tribunal do país, que Lúcio de Mello, além de haver sido amante de uma sua filha viúva chamada Santa, desonrou a filha menor, depois minha esposa, que se chama Maria. Digo e desafio que ele o conteste em minha presença.

#### (...) ESTRANHO CRIME

Lúcio de Mello tinha tal ciúmes das filhas, que me causava estranheza! Não era, porém, ciúme natural, o zelo que os pais tem pelas filhas. Não! Era um ciúme feroz, inquietante, obsceno!

Outro fato.

Conversava a “Santa” com o seu atual amante, um rapaz de nome Waldomiro, na porta de sua casa, quando Lúcio surpreendeu-os. Covarde, não quis enfrentar o rapaz. Escondeu-se atrás do portão. Quando a filha separou-se de Waldomiro, disse exibindo uma navalha: — Hei de cortar aquele bandido com esta navalha! E, ato contínuo, deu um bofetão na infeliz criatura, que havia convertido em amante.

#### TAL PAI, TAL FILHA

Apesar de gostar de Maria, sempre lhe tive uma suspeita sobre sua virgindade. Várias vezes interroguei-a a este respeito. E ela sempre negava, sempre! Uma ocasião, em que estávamos sós, isto um mês antes do meu casamento, disse-lhe textualmente: — Desconfio que você não está perfeita. Eu te matarei se não estiveres virgem na nossa noite de núpcias. Se alguém te fez mal, confessa-me agora, que eu te perdoarei. Jamais o farei, porém, depois do casamento.

E ela, jurava por todos os santos (...) Tal pai, tal filha!

#### A PROVA IRREFUTÁVEL

Nega Lucio de Mello que haja desonrado sua filha. Entretanto ela própria acusou o pai deste crime. Ninguém melhor do que ela sabe quem a desonrou. Era crível que ela acusasse o próprio pai, se ele fosse inocente? Não. Lúcio de Mello é culpado.

(...) Antes nunca a encontrasse em meu caminho! Não podem avaliar quanto tenho sofrido por causa desta mulher!

A minha vida tem sido um martírio desde aquela noite de São João em que a vi. Somente a morte poderá cessar o meu tormento. E eu hei de acabar com isso de uma vez.

(...) Vim mostrar a “Caravana de CRITICA” o revólver com que matarei minha esposa.

É uma arma novinha em folha. “Smith and Wesson”, calibre 32.

Depois de dar-lhe cinco tiros, voltarei a o revólver contra minha cabeça e me suicidarei. Este é o único meio que encontro para vingar-me e acabar com essa tortura.

#### FILOSOFIA

(...) ao despedir-se, José Maria falou para a ‘Caravana’. Guardou o revólver no bolso. Apertou-nos a mão. E disse esse pensamento pleno da mais sã filosofia: ‘A pessoa hoje em dia, não deve pensar na felicidade. Antes de casar-se deve pensar na infelicidade. Só assim poderá encontrar a felicidade...’

E retirou-se.” (ibid., id.).

O tamanho da citação se justifica pela quantidade de elementos comuns ao universo rodrigueano que a matéria apresenta. A divisão em subtítulos, por exemplo, é uma característica que nos remete aos contos de *A vida como ela é*. Os subtítulos funcionam como micro-capítulos, nos quais o autor muitas vezes se permite algumas digressões em relação ao tema central, construindo pequenas sub-tramas que enriquecem em detalhes os casos narrados. Na reportagem, os antecedentes do pai incestuoso são aproveitados pelo autor para a construção de uma dessas tramas paralelas, na qual é contada uma história do passado de Dr. Lúcio. A intenção, nesse caso, é a de desenvolver com mais profundidade o perfil do personagem, potencializando as suas características vilanescas.

Para o leitor mais familiarizado com a obra de Nelson, não há como ignorar a semelhança de Dr. Lúcio com inúmeros personagens de seu universo ficcional. A figura do pai de família autoritário, cuja capa de moralismo oculta sempre um lado demoníaco, está presente em grande parte dos escritos do autor. Entre os mais conhecidos, destacam-se o Dr. Sabino (*O Casamento*), Dr. Maciel (*A Mentira*), Dr. Arnaldo (*Asfalto Selvagem*), Aprígio (*O Beijo no Asfalto*) e Tio Raul (*Perdoa-me por me traíres*). Tais personagens devem ser compreendidos como caricaturas do *pater familias* burguês, o que explica as inúmeras semelhanças que guardam entre si. Pensando em termos estruturais, podemos caracterizá-los como tipos monolíticos, já que os mecanismos psicológicos que controlam as suas ações são praticamente idênticos. A hipocrisia é o elemento que

rege o universo desses personagens: por trás da fachada de homem honrado, habita sempre um tirano cruel, que não raro envereda por práticas de sadismo<sup>32</sup>.

O tema da virgindade, outra das obsessões de Nelson, também é abordado na matéria. Nos trabalhos vindouros do autor nos deparamos com uma constelação de casos semelhantes ao de Maria, que se encaixa no arquétipo da noiva-esposa infiel. A história é quase sempre a mesma: jovem, insatisfeita com o noivo, decide perder a virgindade<sup>33</sup> com outro homem antes do casamento. Os motivos da insatisfação podem ser os mais variados. No universo rodrigueano, um simples caso de sudorese<sup>34</sup> ou uma manifestação de covardia física já são razões bastante fortes para que a mulher passe a desejar a infidelidade, utilizada quase sempre como forma de punição a determinados atos ou características desagradáveis dos homens. Os traídos, na maioria das ocasiões, acabam descobrindo os atos pecaminosos de suas companheiras, porém, dependendo do caso, exibem diferentes reações, que podem ir da passividade à fúria homicida. José Maria, o protagonista da reportagem, se encaixa no segundo padrão de comportamento, que

---

<sup>32</sup> O caso do degolador Martinez, publicado em 1929, é um bom exemplo dessa vertente: “‘O DEGOLADOR MARTINEZ ERA ÍNTIMO DE ALTAS AUTORIDADES DA REPÚBLICA’ ‘PABLA FERNANDEZ, A FILHA DE MARTINEZ, AMEAÇADA PELO MONSTRO, ABRE A ALMA A UM REPÓRTER DE CRÍTICA’ (...) ‘A TORTURA DE UMA MULHER NOBRE FORÇADA A ASSISTIR O MISERÁVEL PLANEJAR SEUS CRIMES’ ‘Ante Toda a Comovida Beleza Desta Cabeça, Que é de Florinda, Suave e Infeliz, Não Se Deteve, Ferida Pela Espiritualidade Dela, a Besta Primitiva e Ululante do Sádico Degolador, Que a Sacrificou Em Uma Fúria Tremenda de Sangrentos Instintos.’ (...) Antonio Martinez empolgou, por vezes, vultos da mais alta sociedade carioca e paulista, uma figura de bandido brilhava, mascarada de homem honesto, nos salões mais elegantes do Rio e de São Paulo, capitais em que desenvolvia seus terríveis planos criminosos. Aqui no Palace Hotel, no Copacabana e no Glória, o degolador de Florinda e explorador de Pabla (...) era visto freqüentemente entre as personalidades mais representativas da política e da administração nacionais. (...) Sócio de várias agremiações prestigiosas, recomendava-se pelos seus gestos cavalheirescos. Os representantes consulares de Espanha homenageavam-no constantemente, concedendo provas de requintada gentileza. — ‘Dom Antonio Martinez!’ — Era esta a exaltação honrosa daqueles que se aproximavam do facinora dissimulado.” (ibid., id.).

<sup>33</sup> Com a popularização da himenoplastia (cirurgia de reconstituição da virgindade), casos como esse passariam a ser solucionados com bastante rapidez e eficiência, para alívio dos familiares. Como observador arguto dos hábitos da sociedade, Nelson não poderia ignorar essa “moda”, que passou a ter lugar cativo nas páginas de suas obras. No romance *Asfalto Selvagem*, Dr. Arnaldo resolve levar a filha Engraçadinha, que dera um “mau-passo”, ao Dr. Bergamini, o “canalha” que “fabrica virgindade”. Em *Bonitinha, mas ordinária*, Dr. Werneck é tomado pela mesma idéia após a “curra” de Maria Cecília. A inclusão de tipos como o Dr. Bergamini daria a Nelson a chance de expor a sua visão ácida a respeito da medicina, ao mesmo tempo em que criticava a postura de hipocrisia da família burguesa.

<sup>34</sup> Rememorando um episódio de infância, acerca de uma vizinha que traía o marido, Nelson teceria a seguinte elucubração: “Ainda hoje, quando penso nos dois imagino que a cara do marido pode influir no adultério. A cara, ou a obesidade, ou as pernas curtas, ou a papada, ou a salvação intensa. Lembro-me de uma senhora que também traía o marido. Quando lhe perguntaram por que, ela alçou a fronte e respondeu, crispada de ressentimento: — ‘Por que ele sua nas mãos’. Uma outra era infiel porque descobriu apenas o seguinte: — o marido tinha saliva.” (id., 1993, 42).

geralmente leva os traídos a crimes passionais. Assim como as mulheres infiéis, os homens ciumentos são uma constante na obra de Nelson. O sentimento do ciúme, quase sempre associado às figuras masculinas, muitas vezes ultrapassa todos os limites da razoabilidade, se transformando numa obsessão que leva os personagens às raias da insanidade<sup>35</sup>.

Passando aos aspectos formais da reportagem, podemos localizar uma série de expressões, recheadas de adjetivos, bem características de Nelson: “sinistro intento”, “coração de torturado”, “fauno decrépito e torpe”, “ciúme feroz, inquietante, obsceno”, e “infeliz criatura” são algumas delas. Os trechos com pontos de exclamação, que Nelson caracteriza como “grito(s) gráfico(s)”, também são bastante comuns no jornalismo do período, acentuando o tom sensacionalista e acusatório das notícias. No texto em análise, narrado quase inteiramente em primeira pessoa, as exclamações têm como objetivo simular o desespero e a indignação do marido traído: “Antes nunca a encontrasse em meu caminho! Não podem avaliar quanto tenho sofrido por causa desta mulher!”. (ibid., id.).

Como já foi apontado anteriormente, nos escritos de Nelson os ciúmes levam invariavelmente aos crimes passionais. O tema está presente em diversas reportagens reunidas no *Baú*, como a que narra uma tragédia ocorrida no Morro O’reily, onde um homem matara sua amante por suspeita de que ela o estivesse traindo com o senhorio:

“ ‘UM DRAMA IMPRESSIONANTE NO MISTÉRIO DA NOITE’  
 ‘MATOU, POR CIÚMES, A AMANTE’  
 ‘E Foi Imediatamente Assassinado’

<sup>35</sup> Tipos como Olegário, protagonista da peça *A mulher sem pecado*, não hesitam em armar os piores ardis para manter as companheiras sob controle. Olegário chega ao ponto de simular uma falsa paraplegia, no intento de cativar pena e culpa na esposa e, assim, evitar que ela venha a traí-lo. Dessa forma, ele acaba optando por renunciar ao sexo com Lídia apenas para botar em prática o seu plano perverso. Na mente doentia do personagem, o fato de não possuir sexualmente a esposa é apenas um detalhe secundário, tendo em vista que o seu interesse primordial é o de impossibilitar que outro homem a possua. O ciúme é o sentimento que dirige todas as ações de Olegário e também o enredo da peça, que gira, basicamente, em torno desse tema. No final da trama, o estratagem do marido ciumento acaba atingindo o resultado oposto ao planejado. Ao invés de reprimir a pretensa inclinação adúltera de Lídia, ele termina por induzi-la ao ato. Uma análise psicanalítica da peça poderia apontar a obsessão do personagem como um desejo maquiado pelos mecanismos do inconsciente.

Uma das matérias reunidas no *Baú*, apresenta um caso que nos remete diretamente ao tema de *A mulher sem pecado*. Observemos um pequeno trecho: “‘A MULHER QUE PERDEU OS LINDOS CABELOS.’ ‘UM SAPATEIRO CIUMENTO ENTENDE QUE A SUA TRANQUILIDADE DE MARIDO ESTÁ EM ENFEAR, TANTO QUANTO POSSÍVEL, A ESPOSA.’ (...) O Guilherme, de ciúmes, raspou a cabeça da Aurora (...).” (id., 2004l, s/p).

(...) Depois da Favella e do Trapicheiro, é o morro O'Reily aquele em que mais se registram acontecimentos de grande repercussão, sobretudo cenas de sangue.

(...) De uns dias para cá, Euclides, homem de espírito doentio, deu para desconfiar da companheira. Era um ciúme terrível o que ele manifestava, tendo por ela questões constantes e acaloradas e, não raro, as rematava, espancando a companheira que, em lágrimas, protestava. Era o ciúme terrível, que entrava naquela casa, levado por Euclides para desgraçar a pequena família do companheiro e a sua própria.” (ibid., id.).

A matéria segue o mesmo modelo das anteriores, narrando o caso em ordem cronológica. A ocorrência é descrita de forma um tanto hiperbólica no título, objetivando cativar a curiosidade do leitor, mas só será explicitada em detalhes perto do fim do texto. Nas reportagens policiais da época, a ocorrência principal, no caso o assassinato, representa o clímax da trama. Dessa forma, a narrativa obedece a uma hierarquia de ordenação, na qual os fatos e revelações de maior importância devem ser desenvolvidos apenas no momento do clímax. Como nos outros exemplos, o autor começa o texto pelo nariz de cera, onde descreve o cenário da tragédia e o perfil dos protagonistas. Depois são narrados os fatos de relevância secundária, ou pequenas tramas paralelas, que precedem o clímax. No desfecho, são relatadas algumas informações, como as providências tomadas pela polícia e os hospitais e (ou) cemitérios para onde eram conduzidas as vítimas.

Em termos estruturais, as matérias eram redigidas com o *lead* praticamente no pé do texto, já que o modelo da pirâmide invertida, a técnica de redação jornalística que coloca os dados mais importantes na abertura da reportagem, ainda não havia sido criado. Além disso, as notícias ainda apresentam uma série de impressões e digressões subjetivas, que passariam a ser proibidas depois da instauração do *New Journalism*.

No trecho em destaque, Euclides é apresentado como o típico marido ciumento, cujo sentimento doentio termina por turvar o seu lado racional, levando-o ao crime passional. Observando os textos reunidos no *Baú*, nos deparamos com uma série de casos semelhantes ao de Euclides, no entanto, um deles nos chama particularmente a atenção devido ao mau-gosto excessivo, que remete às notícias veiculadas por jornais sensacionalistas da atualidade como *O Povo* ou *A Notícia*. A matéria, publicada em novembro de 1928, em *Crítica*, narra o caso de uma mulher atacada pelo marido com requintes de crueldade. O tom sensacionalista já pode ser percebido pelo título: “EM PLENA LUA DE MEL, FOI ESQUARTEJADA QUATORZE VEZES PELO MARIDO” (ibid., id.). O

uso da voz passiva no título é um recurso bastante utilizado, até os dias de hoje, por diversos veículos populares como os que citamos acima. Vejamos, a seguir, a transcrição de uma parte da reportagem:

“(...) Mario não lhe parecia um homem capaz de construir um lar, de constituir uma família. Sua fisionomia não inspirava confiança. Adelina, entretanto, nada percebia. O amor cegava-a. (...) O casamento se tornou assim, inevitável. E, vai para três meses, numa tarde sombria de agosto, o mês que a credice popular apoda de aziago, Mario e Adelina se apresentavam ao pretor, que os uniu, de acordo com a lei.

#### UMA REVELAÇÃO TERRÍVEL

A freqüência com que os atritos entre Mario e Adelina se davam, acabavam por despertar a curiosidade dos tios de Adelina. Algum motivo oculto estaria influndo para a desarmonia do casal, ligado há apenas três meses.

(...) O marido era um homem desequilibrado, abjeto, repugnante<sup>36</sup>. Era um monstro por quem ela começava a sentir nojo. O motivo das freqüentes brigas eram as propostas indecorosas que lhe fazia o marido hediondo que, diante de sua recusa, se exasperava e a cobria de insultos e baldões, terminando por trazer-lhe ameaças. Nestas condições, só havia um recurso — o abandono do marido.

#### (...) GESTO DE REPULSA

Domingo último Adelina, que até ali vinha resistindo à brutalidade do monstruoso marido, resolveu repeli-lo. Não era possível mais a vida em comum. Os três meses de casada pareciam-lhe três anos. A humilhação que lhe queria impor o marido provocou-lhe a revolta. Que se fosse, que a deixasse em paz...

Mario, como desanimado, deixou o cômodo da rua do Lavradio e foi para lugar ignorado da esposa. Quase toda semana passou ele ausente daquela casa, onde reapareceu, ontem, para propor a sua desventurada companheira a reconciliação.

Adelina, que tinha sobejos motivos para repudiar o marido, nem sequer lhe respondeu. O monstro, agora, já não lhe merecia, sequer uma contestação. O seu desejo, era o de que ele deixasse o mais rápido possível aquele cômodo humilde, e levasse para a rua a sua pustulência...

Fez, então, o que lhe pareceu melhor — deu-lhe as costas e se dirigiu para os fundos da casa. a cuidar da lavagem das suas roupas.

#### COMO O CONFEITEIRO SE REVELA SANGUINÁRIO IMPIEDOSO

O gesto de Adelina, deixando sem solução a proposta do marido fez nascer nesse o sentimento do despeito. Agora, já ele não tinha dúvidas de que a esposa o repelia e esse gesto precisava de uma reprimenda, que não podia senão ser obra da vingança. De princípio ela se recusava à suas propostas. Agora era o abandono; já não queria vê-lo, voltara-lhe as costas. Então, no seu cérebro nascera a idéia do crime.

Tomando, pois, de uma faca, Mario seguiu no encalço da esposa e a foi encontrar a lavar roupas em um tanque existente nos fundos da casa.

E puxando da arma, o miserável, por duas vezes, cravou-a no dorso da indefesa companheira, produzindo-lhe graves feridas.

<sup>36</sup> O uso de adjetivação tríplice é uma marca textual característica do dialeto rodrigueano.

Apesar do ataque traiçoeiro, Adelina ainda se voltou e procurou lutar com o miserável. Este, porém, a foi acutelando e, por doze ainda, a feriu por outras partes do corpo, crivando-a de facadas!

Ferida, assim, impietosamente, a infeliz moça tombou por terra, ensangüentada.

Ao lado, o monstro, contemplando-a, pôs-se a chorar.

Em pouco, a notícia correu pela casa toda e um aluvião de moradores corria para o local em que se achava a vítima do monstruoso carpinteiro.

(...) A infeliz senhora que o destino laçou nas redes de um bandido, é de nacionalidade brasileira e conta apenas 16 anos de idade. Como se vê, é quase uma menina. (ibid., id.).

Além dos casos de crimes passionais, os de suicídio também ocupavam boa parcela do espaço destinado às matérias policiais. De pequenas notas à reportagens mais extensas, o suicídio aparece em suas mais variadas modalidades (afogamento, envenenamento, tiro), não se restringindo apenas aos casos de pactos de morte. O convívio quase diário com tais ocorrências exerceu forte influência na obra posterior de Nelson, cujas páginas estão repletas de personagens suicidas (Dr. Arnaldo, Letícia, Xavier, Peixoto, Geni, Edmundo, Guilherme, Eusebiozinho, etc...). Em algumas de suas crônicas, ele fala de sua fascinação pelo tema:

“Quem se mata tem, automaticamente, o meu amor.

(...) Foi um suicida que me revelou a morte, e eu quase dizia: foi um suicida que me ensinou a morrer. (...) Deus prefere os suicidas.

(...) Cada um de nós é um suicida frustrado. E se ainda não estouramos os miolos, ou não pendemos de uma forca, ou não tomamos formicida, é que nos salva, sempre, em cima da hora, a nossa incoercível pusilanimidade vital.

(...) O suicídio tece entre o morto e os demais um irresistível parentesco. O sujeito que se enforca, que toma formicida, que se atira da barca, não é mais um estranho, um desconhecido. Torna-se profundamente irmão de todos nós e de cada um de nós. (id., 1997, 59-60).

Uma das matérias que versam sobre o tema, publicada em novembro de 1928, narra a história de um rapaz que comete o suicídio se atirando ao mar:

“(...) impressionou (...) a extraordinária calma de um jovem que (...) chegando à beira da praia, arrancou da cabeça o chapéu, descansando-o no chão. Depois tirou a roupa. Em seguida descalçou-se. E, depois de despir-se, ou seja, arrancar do corpo o paletó e o colarinho, entrou, sorrindo, mar a dentro. A ousadia da sua atitude estarecia todo mundo. Uma invisível sereia das que cantou Homero atraí-lo-ia para o seio verde do mar? Ouviria o jovem qualquer voz misteriosa que o chamasse para dormir num leito balouçante de algas? Qual seria, afinal, a sedução que o arrastava? Era a própria sedução da morte! Ela acenava para o rapaz e o seu coração a anhelava. Ia resolutamente, avançando, — avançando e sorrindo, — provocando o estarecimento de quantos acompanhavam com seus olhos a marcha

do jovem para a morte.

(...) O mar, valendo-se do seu desejo, — um forte desejo de morrer — consumou a sua traição, no vortilhão das ondas, o corpo do infeliz enamorou-se da Morte. E a Morte selou o seu corpo com o seu beijo. Viram-no todos desaparecer. Formou-se, no vortilhão das águas, um redemoinho, em meio do qual sumiu o corpo do jovem.” (id., 2004l, s/p).

Dentre todos os textos presentes na coletânea de reportagens, este é o que podemos inferir com mais segurança que tenha sido redigido por Nelson, visto que em suas memórias ele nos relata um caso bastante semelhante, o suicídio de um caricaturista de *A Manhã* que também havia se matado no mar:

“Eis como tudo aconteceu: — o rapaz sentou-se na areia, tirou os sapatos, as meias, o paletó; depois, arregaçou a calça. Até o meio da perna. E, então, caminhou para o mar, descalço, de frente alta. A minha imaginação o via entrando no mar (e ninguém sabia por que se matara o caricaturista sem talento). Assim desapareceu, ‘tragado pelas ondas’, como dizia o jornal. Durante três dias e três noites, o corpo andou perdido. (...) imaginei a solidão do afogado. O cadáver boiando na corrente e só velado pelo grito das gaivotas. E quando o rapaz tornou à praia eu e Outros da redação fomos vê-lo. Estava seminu, de calça e cinto. E ainda vejo a sua cara. Muitos anos depois, fiz esta imagem para uma das minhas tragédias: — ‘O afogado tem os olhos brancos e a boca obscena’. Era o caricaturista morto, na areia. (id., 1993, 179).

Salvo algumas diferenças, como o local do suicídio, a história é praticamente a mesma. A tragédia a que Nelson se refere no fragmento citado é *Senhora dos Afogados*, em cuja trama o “mar” ocupa um papel de destaque. Aliás, o mar é mais uma de suas grandes obsessões, como ele afirmaria em determinado momento: “Tenho umas poucas obsessões que cultivo com paciência e amor. Uma delas é o mar. Qualquer praia vagabunda, mesmo a de Ramos, tem para mim um apelo mortal. Às vezes, penso que já morri em vidas passadas ou morrerei afogado em vidas futuras. Gosto até de cheiro de peixe podre.” (ibid., 16).

Nelson trabalhou como repórter e redator até a década de 50, quando estava empregado no jornal *A Última Hora*, tendo abandonado essas funções para se dedicar, em tempo quase integral, aos contos de *A vida como ela é*. Todavia, mesmo assumindo a obrigação de redigir um novo conto todos os dias, tarefa que não é das mais simples, ele não deixaria de atuar em alguns campos paralelos, como a dramaturgia e o romance. Dotado de uma capacidade de produção invejável, Nelson se tornou um especialista em acumular as mais diferentes funções, cuja lista parcial já expomos no início do capítulo.

Em 1928, quando tinha apenas quinze anos, ele estreava como colunista em *A Manhã*. O talento exibido nas matérias que escrevera, aliado ao fato pouco desprezível de ser filho de Mário Rodrigues, valeram a Nelson um espaço na página três do jornal de seu pai, reservada aos editorialistas, que passaria a dividir com nomes de peso como Monteiro Lobato e Agripino Grieco.

Os textos do jovem Nelson, também presentes na pesquisa de Caco Coelho, se alternavam entre contos, crônicas comportamentais, resenhas e críticas literárias. Alguns escritos como *A tragédia da pedra*, *O elogio do silêncio*, *Uma história banal*, *Lucy* e *A paixão religiosa de Maria Amélia*, são pequenas fábulas, utilizadas por Nelson como instrumentos de digressão de ordem filosófico-existencial, nos quais são abordados temas como a perda dos valores morais e o poder corruptor do dinheiro. Apesar da ingenuidade demonstrada na maioria das opiniões, típicas de uma personalidade adolescente, já podemos identificar certa sofisticação formal nesses textos seminais, presente no inter-relacionamento de gêneros (conto e crônica), que se tornaria uma das principais características da obra rodrigueana.

Nos artigos que se aproximam de críticas literárias, com formato de crônica-comentário, Nelson tece opiniões sobre personalidades da vida intelectual brasileira e estrangeira como Rui Barbosa e Émile Zola. Os textos sobre Rui Barbosa possuem uma importância emblemática, visto que podemos considerá-lo como a primeira incursão do autor como polemista, função que o celebrizaria no futuro.

Na diatribe que se estendia por duas edições, Nelson procurava provar que o adorado Rui Barbosa não era um gênio como todos afirmavam. A base argumentativa de que se vale é até bastante convincente, tendo em conta a pouca idade que contava na época. Também devemos levar em conta a atitude corajosa, embora arrogante, manifestada na escolha de um nome do peso de Rui Barbosa, que à época era considerado o maior intelectual vivo do Brasil. Assim, no dia 12 de abril de 1928, o jovem Nelson afirmava com surpreendente convicção que Rui Barbosa é “grande orador, cultura formidável, inteligência estupenda... Mas, gênio não”. (id., 2004l, s/p). Na semana seguinte, ele vinha provar, por meio de mais argumentos, a sua afirmação polêmica:

“Por que Rui Barbosa não é um gênio? Depois de muito meditar, sempre digo: Ruy não é um gênio porque nada criou, porque não deixou obras. Todos os gênios

criaram e deixaram farto legado. Assim aconteceu com Milton, Byron, Dante, Homero e outros. Ruy nada deixou.(...) Leitor: o único gênio do Brasil foi Euclides da Cunha. Esse sim, esse deixou uma obra verdadeira. Nos ‘Sertões’ ele criou. Nesse volume admirável enfrentou problemas, discutiu fatos, confrontou e descreveu figuras, previu, pintou com cores fartas e sinceras os cenários deslumbrantes e desoladores de nossa flora, traçou em linhas precisas e fiéis a psicologia do brasileiro.” (ibid., id.).

A crítica dirigida a Rui Barbosa não se estenderia aos outros nomes que figuram em seus textos desse molde. Com relação a Émile Zola, por exemplo, ele tece os elogios mais fervorosos, não só ao escritor, mas também à escola naturalista.

A idolatria por Zola se estendia a nomes como Dostoiévski e Balzac, que futuramente ultrapassariam o autor de *Germinal* na preferência de Nelson. Seguindo o exemplo de seus ídolos, Nelson também se aventurou num terreno que lhe traria enorme popularidade entre os leitores: a escrita de folhetins para a publicação na imprensa.

Os primeiros exemplares desse tipo de produção são pseudonímicos, assinados com nomes femininos como Suzana Flag e Myrna. A escolha de pseudônimos era uma prática bastante comum na época, utilizada, em muitos casos, quando o autor tinha algum motivo especial para não revelar a sua verdadeira identidade. No caso de Nelson, que já tinha alcançado status de celebridade intelectual como dramaturgo, é possível que, de início, ele não desejasse ter o seu nome relacionado a um gênero considerado de baixa qualidade. Todavia, é mais provável que o fato tenha sido motivado por razões mercadológicas, visto que o uso de pseudônimos femininos nos folhetins era uma prática editorial bastante comum, empregada para engordar a receita frente a um público predominantemente feminino, que criava uma atmosfera de identificação e intimidade confessional com as “autoras”.

Nos folhetins pseudonímicos, como *Meu destino é pecar e Núpcias de fogo*, Nelson trabalha principalmente com os arquétipos e temas do melodrama (vilões, heroínas, amores eternos, vinganças), um universo em que transitava com bastante familiaridade. Já os folhetins autorais (*Asfalto Selvagem*, *A Mentira*) se aproximam dos gêneros urbanos, tratando de temas mais próximos ao cotidiano. Nessas narrativas, Nelson se permitiria algumas ousadias que não se encontram presentes em seus primeiros romances, abordando temas como o incesto e a homossexualidade. Desse modo, podemos concluir que as produções

pseudonímicas do autor se aproximam dos romances com intenções puramente de entretenimento, como os de Dumas e os *Pardaillan*, enquanto os folhetins autorais estariam mais próximos dos romances problemáticos de autores como Zola ou Dostoiévski.

Na época em que começou a produzir os seus romances autorais, em meados dos anos 50, Nelson já possuía uma carreira estabelecida, o que lhe dava a liberdade de transitar por uma literatura “menor”, desprezando as opiniões dos críticos mais puristas. Esse comportamento, até certo ponto calculado, denota uma atitude de provocação da parte do autor, que passara a cultivar um sentimento de repulsa com relação aos críticos, motivado principalmente pelas opiniões negativas manifestadas a respeito da maioria de suas peças.

O preconceito quase unânime exibido pela crítica especializada em relação ao gênero dos folhetins, passaria, em determinado momento, a consistir numa motivação especial para que Nelson mergulhasse de vez nessa vertente literária marginal, que se opõe às obras canônicas e vanguardistas. Não é difícil de concluir que Nelson desejava assumir uma postura de coragem e despreendimento, ao aceitar, de bom grado, entreter a “massa” inculta, liberto do preconceito característico de grande parte da intelectualidade. De quebra, ele ainda se esquivava das possíveis acusações de mercenarismo, que de fato chegaram a surgir.

Infelizmente, grande parte da crítica acadêmica continua, até os dias atuais, discriminando essa parte de sua obra e colocando-a como produção secundária à sombra de seu teatro canônico. Um dos motivos do preconceito reside no fato desses escritos terem sido publicados num suporte considerado menos nobre (o jornal). A consequência direta dessa postura elitista é o número reduzidíssimo de trabalhos sérios sobre a prosa rodrigueana, que permanece um assunto praticamente alijado das discussões do meio acadêmico.

O que os críticos parecem não perceber é que mesmo a parte canônica da obra de Nelson guarda estreita relação com os gêneros considerados menores. O próprio Nelson admite que sua obra teatral possui uma grande influência do gênero folhetinesco, que seria uma de suas principais matrizes literárias:

“Inclusive as minhas peças têm muito de folhetins. O que não quer dizer nada porque Dostoiévski tem coisas, cenas de novelas da Rádio Nacional. Quando, por exemplo, Raskolnikóv se ajoelha aos pés de Sônia e declara: ‘Não foi diante de ti

que eu me ajoelhei, mas diante de todo sofrimento humano'. Isso é novela da Rádio Nacional, sem prejuízo nenhum para Dostoiévski, sem prejuízo nenhum para *Crime e Castigo*. É de uma beleza absoluta, porque o folhetim não deve nada a ninguém. Ele pode ser bonito, pode ser poético como a obra mais hierática, ouviu?, o folhetim pode ser, porque volta e meia entra o folhetim, como nas minhas peças, onde eu uso, gosto de usar. Fico delirante quando acho uma boa coisa típica, rigorosamente folhetim.” (Rodrigues, 1981, 116).

Analisando o romance-folhetim rodrigueano, podemos assinalar como o ponto central de sua estrutura uma forte marca de oralidade, elemento que toma emprestado de suas peças, mas que também faz parte da tradição do romance popular. Além disso, muitas das tramas desenvolvidas nessas produções possuem relação direta com o *fait-divers*, o que enfatiza a idéia da fusão de gêneros.

Para explicitarmos melhor essa relação, tomaremos como exemplo o romance *Asfalto Selvagem*, que no decorrer de sua trama apresenta diversos fatos que possuem notável semelhança com os casos noticiados nas páginas policiais que observamos anteriormente. Alguns episódios, como os suicídios de Dr. Arnaldo e Letícia, a auto-castração de Sílvio, são puros *fait-divers* transpostos para a linguagem romanesca. Dentre todos esses exemplos, o que mais chama a atenção é o assassinato do jovem transviado Cadelão, visto que Nelson se vale do episódio para construir uma reflexão crítica, de ordem paródica e metalingüística, acerca do ofício jornalístico. A cobertura do crime, relatada minuciosamente nas páginas do livro, revela, de modo caricatural, diversos nuances das práticas da imprensa, que nem sempre primam pela ética. Personificando esse lado negro do jornalismo, surge a figura maléfica de Amado Ribeiro<sup>37</sup>, o repórter sem escrúpulos

<sup>37</sup> Amado Ribeiro era um repórter da *Última Hora* que, segundo Ruy Castro, se utilizava promocionalmente da imagem mítica criada por Nelson. De acordo com o biógrafo, além de não opor qualquer restrição aos traços vilanescos de seu avatar ficcional, Amado ainda se vangloriava publicamente de sua crueldade, afirmando ser ainda pior do que nos textos. O repórter reapareceria em *O beijo no asfalto*, com papel igualmente pérfido, comandando a campanha difamatória contra o protagonista Arandir. Além de Amado, Nelson transpõe para o terreno da ficção, principalmente em *Asfalto*, alguns outros colegas de profissão, como Ib Teixeira, José Ramos Tinhorão e Wilson Figueiredo. Enquanto o último exerce a função fictícia de amigo e confidente de Dr. Odorico, Tinhorão é descrito, ironicamente, como um “deflorador de adolescentes”.

Em *Viúva, porém honesta*, embora não faça menção a nomes reais, Nelson traça uma caricatura mordaz sobre as figuras do Dr. (M.F.) Britto, antigo proprietário do Jornal do Brasil, e do crítico Paulo Francis, levemente disfarçada pelo uso de apelidos ficcionais (J.B. de Albuquerque, Dorothy Dalton). Na rubrica da peça, J.B. proprietário do jornal fictício *A Marreta*, é descrito como um “gângster da imprensa, com força até para nomear ministros”. Já Dorothy Dalton, cujo nome faz referência a uma atriz do cinema mudo, é um marginal do SAM ressuscitado das labaredas do inferno pelas artes mágicas do personagem Diabo da Fonseca. Por conta de seus antecedentes criminais, Dalton é recrutado por J.B. para exercer uma função que lhe cairia como uma luva: a de crítico teatral. Além do “mau-caratismo” necessário à função, ele possuía sobre os demais críticos a “vantagem” de ser um perfeito analfabeto em sua matéria, “qualidades” que o transformavam no

que não mede as conseqüências de seus atos quando a intenção é conseguir um “furo”. Representando a típica personificação do canalha rodrigueano, Amado é capaz de vender a alma ao diabo em troca de uma boa história.

Um outro aspecto do folhetim que se relaciona com a estrutura dos *fait-divers* são os “paradoxos de causalidades”. Roland Barthes, comentando a respeito dos *fait-divers*, salienta essa característica: “(...) espera-se uma causa, e é outra que aparece: ‘uma mulher esfaqueia seu amante’: crime passionnal? não, ‘eles não se entendiam bem em matéria de política’. ‘Uma empregada rapta o bebê de seus patrões’: para obter um resgate? não, ‘porque adorava a criança.’ (1999, 62). Em *Asfalto Selvagem*, podemos observar esse elemento descrito por Barthes no episódio do romance entre Sílvio e Engraçadinha. No início do livro, os amantes são apresentados como primos, entretanto, mais tarde descobriremos que são, na realidade, irmãos.

Barthes também destaca outro tipo de vinculação que se pode encontrar nos *faits divers* e que guarda analogia com os folhetins de Nelson: “a relação de coincidência” (ex: o encontro entre Dr. Odorico e Silene). Nessa passagem, o juiz Odorico encontra, casualmente, numa sorveteria do Rio de Janeiro a menina Silene, vindo a descobrir, logo em seguida, que ela é filha da mulher por quem fora apaixonado durante muitos anos, e que conhecera quando ambos residiam em Vitória.

Baseados nessa série de constatações, somos obrigados a concordar com Nelson, quando ele afirma que a sua experiência como jornalista policial será uma peça fundamental no desenvolvimento de toda a sua obra posterior. Essa valorização extremada do jornalismo “à moda antiga” consiste em uma das principais razões de seu desprezo pelas técnicas do *New Journalism* implantadas no Brasil a partir da década de 50.

Esse novo padrão de jornalismo, criado nos EUA e importado para o Brasil, teria como principal dogma o conceito de objetividade da notícia, que se traduz em uma série de técnicas de apuração, redação e edição. Partindo dessa premissa, os profissionais envolvidos na construção de notícias deveriam adotar uma

---

perfeito “crítico da nova geração, o abjeto confesso e inefável”, na definição do Diabo. Entre as funções designadas, por J.B., a Dalton está a de criticar impiedosamente qualquer peça que tematize o sexo. Por meio dessa poderosa criação dramática, Nelson conseguia, enfim, a oportunidade de se vingar da classe profissional que, em par com a censura, mais o prejudicava no decorrer de sua carreira dramaturgica.

postura de clareza, concisão e precisão. De fato, a partir de meados dos anos 50, verificamos uma substituição gradativa do tom coloquial e folhetinesco pelo estilo marcado por frases curtas e linguagem mais direta e próxima do cotidiano do leitor.

Tomando como base o pensamento de Jürgen Habermas, Irene Quental analisa as mudanças do ofício jornalístico ao longo dos últimos séculos:

“Ao longo dos anos, o jornalismo passou por uma série de transformações que estabeleceram novas características à profissão. Os excessos do jornalismo do começo do século, que vivia então sua liberdade literária, foram suplantados na década de 50 e 60, por um jornalismo moderno, característico da imprensa norte-americana. Esse período se constituiu em um marco na história da nossa imprensa, assinalando a superação daquilo que Habermas chama de ‘jornalismo literário’. De acordo com o autor, as atividades da imprensa, em uma fase ainda pré-capitalista, limitava-se a ‘organização do trânsito e coleta de informações’. Uma nova fase então se inicia, quando a imprensa incorpora a opinião política, surgindo o ‘jornalismo literário’. Nessa fase, se modificam as prioridades do jornal: o lucro passa a segundo plano, cedendo lugar ‘aos imperativos propagandísticos de idéias, opiniões e personalidades’. Esse é o momento dos grandes ‘publicistas’, conhecidos por seu ‘talento redacional’ e sua paixão aos ideais republicanos ou libertários.” (Quental, 2005, 13).

Complementando as reflexões de Habermas, Michael Schudson (1978) salienta que até a Primeira Guerra Mundial, os jornalistas não encaravam os fatos enquanto discursos humanos sobre o mundo, mas como aspectos do mundo em si. Entretanto, a partir dos anos 20 e 30 (50 no Brasil), eles teriam constatado que aquilo que tomavam como fatos não poderiam ser considerados como verdades incondicionais. As respostas ao desconforto desta descoberta teriam sido a institucionalização na imprensa diária de gêneros de reportagens abertamente subjetivas, as colunas de opinião, e o encorajamento de uma adesão por parte dos jornalistas a regras e procedimentos considerados capazes de comprovar a veracidade dos discursos sobre os fatos. Nesse sentido, a objetividade significaria que qualquer discurso acerca do mundo pode ser considerado verdadeiro desde que submetido e aceito pelas regras estabelecidas por uma comunidade profissional, no caso, a comunidade jornalística.

Com o advento deste novo modelo, que permanece como hegemônico até os dias atuais, a elaboração de notícias passaria a obedecer ao método de hierarquização proposta pela técnica da pirâmide invertida. O *lead* é um subproduto dessa técnica, que consiste no primeiro parágrafo de cada matéria,

onde as informações mais importantes devem ser apresentadas. Para construir o *lead*, os jornalistas devem responder a seis perguntas modelares (“Quem?”, “O quê?”, “Quando?”, “Como?”, “Onde?”, e “Por quê?”), com base em observações diretas ou indiretas, recolhidas das fontes (instituições oficiais ou personagens que testemunharam ou participaram do acontecimento). Os parágrafos subsequentes relatariam outras informações em ordem decrescente de relevância, numa estrutura textual inversa a do antigo jornalismo.

Outra novidade da época foi o surgimento dos manuais de redação, que tinham o objetivo de adequar a produção jornalística à lógica da produção industrial, imprimindo um novo paradigma ao jornalismo, através do culto à racionalização e à padronização do estilo.

José Ramos Tinhorão, um dos jornalistas que teve participação direta na criação de manuais de redação no Brasil, afirma que a introdução de modelos discursivos nos jornais obedeceu a uma razão puramente econômica. Segundo ele, os norte-americanos teriam descoberto que “se gastava chumbo e tinta demais com adjetivos, advérbios de modo e tempos compostos dos verbos”.

Seguindo uma linha de raciocínio semelhante à de Tinhorão, Muniz Sodré caracteriza a racionalização do texto noticioso como uma prática de caráter industrial, que visa transmitir o máximo de informação com um mínimo de custo produtivo e de esforço de consumo por parte do leitor. E completa:

“A modernização do jornalismo se adequava aos processos industriais e atribuía ao passado a escrita tida como literária e desregrada, enquanto o jornalismo que se instalava procurava apresentar-se mais técnico, isento e regrado. Fortalecia a distinção entre informação e opinião. Apesar dos processos industriais que assaltavam as redações serem mais um fator que contribuiu para a adesão ao Lead, o novo modelo foi recebido como uma inovação vanguardista, e não um mero artifício de adequação aos tempos modernos.” (Sodré, 1996, 448).

No Brasil, o primeiro veículo de comunicação a incorporar os recursos da pirâmide invertida e do *lead* foi o *Diário Carioca*. Em 1950, o jornal lançava um dos primeiros manuais de redação. Pompeu de Souza, diretor de redação do *Diário* foi o autor da obra, que entre outras inovações, propunha a abolição do “nariz de cera”. Segundo Pompeu, as “ousadias” de seu jornal foram inicialmente repudiadas pelos outros veículos de comunicação, que só viriam a adotar os novos padrões alguns anos depois.

O jornal *A Última Hora*, que Nelson trabalhava na época, foi um dos primeiros a seguir os passos do *Diário*, adotando a padronização dos textos através do *lead* e da pirâmide invertida e a implantação do *copy-desk*, além de outras inovações técnicas e editoriais como: a redução do número de páginas, condensando o máximo de notícias no menor espaço possível; a introdução da diagramação, em lugar da paginação tradicional; o destaque à imagem fotográfica; a revalorização da caricatura; o ressurgimento dos folhetins; e o estímulo ao jornalismo.

Como já salientamos acima, Nelson foi um dos principais críticos deste novo modelo de feitura do jornalismo. O repúdio à adoção de técnicas que “castravam” a criatividade literária do jornalista, será manifestado em várias crônicas, como a que citamos a seguir, publicada sob o sugestivo título de *Os idiotas da objetividade*:

“Começava a nova imprensa. Primeiro foi só o *Diário Carioca*; pouco depois, os outros, por imitação, o acompanharam. Rapidamente os nossos jornais foram atacados de uma doença grave: — a objetividade. (...) Daí para o idiota da objetividade seria um passo.

E toda a imprensa passou a usar a palavra ‘objetividade’ como um simples brinquedo auditivo. (...) Um exemplo da nova linguagem foi o atentado de Toneleros. Toda a Nação tremeu. Era óbvio que o crime trazia, em seu ventre, uma tragédia nacional. Podia até ser a guerra civil. Em menos de 24 horas o Brasil se preparava para matar ou morrer.

E como noticiou o *Diário Carioca* o acontecimento? Era uma catástrofe. O jornal deu-lhe esse tom de catástrofe? Não e nunca. O *Diário Carioca* nada concedeu à emoção, nem ao espanto. Podia ter posto na manchete, e ao menos na manchete, um ponto de exclamação. Foi de uma casta, exemplar objetividade. Tom estrita e secamente informativo. Tratou o drama histórico como se fosse o atropelamento do Zezinho, ali da esquina.

(...) E, depois, Getúlio deu um tiro no peito. Ali estava o Brasil novamente, cara a cara com uma guerra civil. E o que fez o *Diário Carioca*? A aragem da tragédia soprou nas suas páginas? Jamais. (...)

O *Diário Carioca* não pingou uma lágrima sobre o corpo de Getúlio. Era a monstruosa e alienada objetividade. (...)

Na velha imprensa, as manchetes choravam com o leitor. (...) E que pobre cadáver foi Kennedy na primeira página, por exemplo, do *Jornal do Brasil*. A manchete humilhava a catástrofe. O mesmo e impessoal tom informativo. Estava lá o cadáver ainda quente. Uma bala arrancara seu queixo forte, plástico, vital. Nenhum espanto da manchete. Havia um abismo entre o *Jornal do Brasil* e a cara mutilada. Pode-se falar na desumanização da manchete.” (Rodrigues, 1995b, 47-48).

Na mesma crônica, Nelson também demonstra o seu repúdio em relação à figura do *copy-desk*, que, tal como os “idiotas da objetividade”, passara a ser um personagem recorrente em seus escritos:

“Sou da imprensa anterior ao *copy-desk*. (...) O sujeito ganhava mal ou simplesmente não ganhava. Para comer, dependia de um vale utópico de cinco ou dez mil réis.

Mas tinha a compensação da glória. Quem redigia um atropelamento julgava-se um estilista. E a própria vaidade o remunerava. Cada qual era um pavão enfático. Escrevia na véspera e no dia seguinte via-se impresso, sem o retoque de uma vírgula. (...)

Durante várias gerações foi assim e sempre assim. De repente, explodiu o *copy-desk*. Houve um impacto medonho. Qualquer um na redação, seja repórter de setor ou editorialista, tem uma sagrada vaidade estilística. E o *copy-desk* não respeitava ninguém. Se lá aparecesse um Proust, seria reescrito do mesmo jeito. Sim, o *copy-desk* instalou-se como uma figura demoníaca na redação.

(...) A partir do *copy-desk*, sumiu a emoção dos títulos e subtítulos.

(...) E o pior é que, pouco a pouco, o *copy-desk* acabou fazendo do leitor um outro idiota da objetividade. A aridez de um se transmite ao outro. Eu me pergunto se, um dia, não seremos nós 80 milhões de ‘*copy-desk*’. Oitenta milhões de impotentes do sentimento.” (ibid., 46-48).

Nelson também lamentava o desaparecimento do “grande jornalista”, que aparece como uma variação do “grande homem”, também fadado à extinção. Numa das crônicas de *O reacionário*, ele afirma que o grande jornalista de outrora, que fascinava o público, sumiu das redações modernas, sendo trocado por “duzentas, trezentas, quatrocentas figuras, entre redatores, repórteres, estagiárias”, que representariam a multidão despersonalizada. Partindo dessa constatação, acrescenta, num misto de saudosismo e desilusão:

“Todavia falta alguém na selva humana. É o ‘grande jornalista’. Façam uma pesquisa. Leiam os jornais, da primeira à última página, inclusive os anúncios de missa. E não acharemos o ‘grande jornalista’. Há entre eles e as novas gerações uma sábia e inapelável distância. Dirão vocês que ainda existem, no Rio, um Roberto Marinho, em São Paulo, um Júlio Mesquita e mais um ou dois. Mas são figuras solitárias e como que espectrais. O resto, ah o resto é tão impessoal, tão nivelado, tão massificado. No passado, porém, o jornal era o “grande jornalista”. Os demais faziam a paisagem.” (id., 1977, 49).

Em outro texto, publicado em *A menina sem estrela*, ele critica a suposta busca da verdade pregada pela “nova imprensa”: “Hoje, a reportagem de polícia está mais árida do que uma paisagem lunar. O repórter mente pouco, mente cada vez menos (...) Daí por que a maioria foge para televisão. A novela dá de comer à nossa fome de mentira.” (id., 1993, 205).

Partindo destas afirmações, observamos como Nelson, de certo modo, se antecipa as discussões pós-modernas que contestam o mito da objetividade

jornalística, através da convicção de que toda narrativa é uma construção discursiva. Assim, ele se coloca na contramão do pensamento tecnicista, ao atacar o artificialismo, quase sempre intencional, da neutralidade: “Não há opinião intranscendente. O simples fato de opinar compromete ao infinito”.

A partir do surgimento da corrente pós-estruturalista, alguns autores, como Michel Foucault, passariam a considerar a legitimação de discursos sobre a realidade, pregada pelo jornalismo moderno, como um mecanismo ideológico proposto pelos meios de comunicação de massa para mascarar a evidência de que a suposta verdade dos fatos é apenas uma construção social, quase sempre afinada com os interesses das classes dominantes.

Segundo essa perspectiva, os veículos de mídia reproduzem apenas versões intermediadas pela construção imaginária dos agentes envolvidos no processo comunicativo, e não a “pura verdade” sobre os fatos, como tentam pregar. De acordo com Gaye Tuchman (1993), a objetividade pode ser enxergada como um ritual estratégico que protege os jornalistas dos riscos de sua profissão. Partindo da alegação que o ofício jornalístico consiste unicamente na busca de fatos, que seriam relatados de maneira imparcial, os profissionais e as empresas de comunicação estariam na verdade se protegendo, visto que a responsabilidade acerca da verdade desses fatos recairia sempre sobre as fontes e não sobre eles.

Tuchman também observa que, além da verificação dos fatos, existem quatro procedimentos estratégicos que fazem com que o jornalista acredite ter alcançado a objetividade. O primeiro deles é a apresentação de possibilidades conflituais, ou seja, a disponibilização de duas ou mais versões sobre o assunto ou acontecimento. Outro procedimento é o da indicação de provas auxiliares. Consiste na localização e citação de fatos suplementares, geralmente aceitos como verdadeiros, que viriam corroborar a afirmação feita pelo jornalista em sua matéria. A terceira ação concerne ao uso das aspas. As citações de opiniões de outras pessoas, usando as aspas como instrumento de sinalização, são encaradas também como uma prova suplementar. Ao acrescentar mais nomes e citações à sua matéria, o jornalista estaria, aparentemente, tirando as suas próprias opiniões da notícia.

Conhecendo bem as peculiaridades de Nelson, o jornalista Wilson Figueiredo afirma que o amigo nunca se adaptaria às normas instituídas pelo *New Journalism*: “Seria a morte para ele. Para o Nelson, em primeiro lugar estava a

criação. Tudo se resumia à maneira pessoal de dizer as coisas. Ele achava que o texto devia ser pessoal, mas o jornalismo moderno é impessoal. Você lê uma notícia e não sabe quem escreveu. Tem um padrão, um método”. (In: [www.nelsonrodrigues.com.br](http://www.nelsonrodrigues.com.br))

Por coincidência, Nelson abandonaria a função de repórter justamente no momento em que as novas técnicas jornalísticas eram implantadas nas redações brasileiras. Apenas dois dias depois de instalar-se na seção de esportes da *Última Hora*, onde trabalhava como redator, ele recebeu uma proposta de Samuel Wainer, o diretor do jornal, que desejava que ele escrevesse uma coluna diária, baseada num fato real e atual, da área de polícia ou comportamento. Em seu livro de memórias, *Minha razão de viver – memórias de um repórter*, Wainer narra o surgimento da coluna:

“Chamei Nelson Rodrigues, meu redator de esportes e perguntei-lhe se aceitava escrever uma coluna diária baseada em fatos policiais. Nelson recusou. Resolvi enganá-lo, e contei que André Gide já fizera isso na imprensa francesa. Defendi também a tese de que, no fundo, *Crime e castigo*, de Dostoiévski, era uma grande reportagem policial. Eu apenas queria que ele desse um tratamento mais colorido, menos burocrático, a um certo tipo de notícia. Nelson afinal cedeu.” (Wainer, 1987, 152-3).

Após ter convencido Nelson, Wainer o instruiu a se basear nos assuntos do dia e a esperar pautas do chefe de reportagem. Pouco tempo depois, a coluna estrearia no jornal sob o título de *Atirem a primeira pedra*. O primeiro texto da coluna era a extensão de uma vasta reportagem sobre o desabamento do teto de um cinema em Campinas, que resultou na morte de centenas de crianças e já ganhara a capa do jornal, além de diversas reportagens internas. Esta peça será a única em que ainda podemos observar alguns resquícios das técnicas de apuração baseadas nos manuais de redação. A partir do segundo escrito, Nelson já envereda, abertamente, pelo campo ficcional com a criação de histórias que se assemelhavam mais a contos do que reportagens. Em outro trecho de suas memórias, Samuel Wainer comenta como percebeu essa mudança de orientação na coluna: “(Nelson) Sentou-se à máquina e, pouco depois, entregou-me o texto sobre o casal que morrera no desastre de avião. Era uma obra-prima, mas notei que alguns detalhes — nomes, situações — haviam sido modificados. Chamei

Nelson e pedi-lhe que fizesse as correções. — Não, a realidade não é essa — respondeu-me. — A vida como ela é é outra coisa.” (ibid., id.).

Wainer não apenas aceitou o argumento, como sugeriu imediatamente que a coluna trocasse de nome, passando a se chamar *A vida como ela é*. Dentro de pouco tempo, os contos publicados, diariamente, na secção tornavam-se a mais nova febre da cidade. Esse sucesso estrondoso levaria a coluna a se estender por mais dez anos no jornal, motivando apelos desesperados dos leitores no momento em que parou de ser publicada. Apesar de assumidamente ficcionais, as histórias, vez por outra, apresentavam alguns dados tomados de empréstimo às matérias do jornal. Colegas de *Última Hora* contam que Nelson tinha o hábito de rodar as editorias à caça das informações do momento.

A identificação do público com os personagens e casos narrados pode ser considerado o principal motivo do sucesso da coluna. Os tipos comuns que povoam os contos, assim como as histórias que narram fatos do cotidiano, produzem, indubitavelmente, um sentimento de proximidade no leitor, que associa à sua realidade as situações desenvolvidas na ficção.

Refletindo a respeito da criação da coluna, podemos compreendê-la, por certo prisma, como a solução encontrada por Nelson para continuar exercendo o jornalismo à moda antiga. Uma observação mais atenta de qualquer exemplar desses escritos nos revela que não são poucas as semelhanças estruturais que guardam com os *fait-divers* veiculados em *A Manhã* ou *Crítica*. Dentre elas, destacam-se: o uso do “nariz de cera”; as divisões por subtítulos; as marcas de oralidade; o excesso de adjetivos, metáforas e exclamações; os desvios de causalidade; os exageros dramático-cômicos e os detalhes de mau-gosto.

Para ilustramos melhor essas semelhanças, separamos alguns trechos de um desses contos, publicado sob o título de *O Pediatra*:

“Saiu do telefone e anunciou para todo o escritório:

— Topou! Topou!

Foi envolvido, cercado por três ou quatro companheiros. O Meireles cutuca:

— Batata?

Menezes abre o colarinho:

— ‘Batatíssima!’. Outro insiste: — Vale? Justifica?

Fez um escândalo:

— Se vale? Se justifica? Ó rapaz! É a melhor mulher do Rio de Janeiro! Casada e te digo mais: séria pra chuchu!

Alguém insinuou: — ‘Séria e trai o marido?’. Então, o Menezes improvisou um comício em defesa da bem-amada:

— Rapaz! Gosta de mim, entende? De mais a mais, escuta: o marido é uma fera! O marido é uma besta!  
 Ao lado, o Meireles, impressionado, rosna:  
 — Você dá sorte com mulher! Como você nunca vi! — E repetia, ralado de inveja:  
 — Você tem uma estrela miserável!

### *O Amor Imortal*

Há três ou quatro semanas que o Menezes falava num novo amor imortal. Contava, para os companheiros embasbacados: — ‘Mulher de um pediatra, mas olha: — um colosso!’. Queriam saber: - ‘Topa ou não topa?’. Esfregava as mãos, radiante:  
 — Estou dando em cima, salivando. Está indo.  
 Todas as manhãs, quando o Menezes pisava no escritório, os companheiros o recebiam com a pergunta: — ‘E a cara?’. Tirando o paletó, feliz da vida, respondia:  
 — Está quase. Ontem, falamos no telefone quatro horas!  
 Os colegas pasmavam para esse desperdício: — ‘Isso não é mais cantada, é ... *E o vento levou*’. Meireles sustentava o princípio de que nem a Ava Gardner, nem a Cleópatra justificam quatro horas de telefone. Menezes protestava:  
 — Essa vale! Vale, sim senhor! Perfeitamente, vale! E, além disso, nunca fez isso! É de uma fidelidade mórbida! Compreendeu? Doentia!  
 E ele, que tinha filhos naturais em vários bairros do Rio de Janeiro, abandonara todos os outros casos e dava plena e total exclusividade à esposa do pediatra. Abria o coração no escritório:  
 — Sempre tive a tara da mulher séria! Só acho graça em mulher séria!  
 Finalmente, após quarenta e cinco dias de telefonemas desvairados, eis que a moça capitula. Toda a firma exulta. E o Menezes, passando o lenço no suor da testa, admitia: — ‘Custou, puxa vida! Nunca uma mulher me resistiu tanto!’. E, súbito, o Menezes bate na testa:  
 — É mesmo! Está faltando um detalhe! O apartamento!  
 Agarra o Meireles pelo braço: — ‘Tu emprestas o teu?’. O outro tem um repelão pânico:  
 — Você é besta, rapaz! Minha mãe mora lá! Sossega o periquito!  
 Mas o Menezes era teimoso. Argumenta:  
 Escuta, escuta! Deixa eu falar. A moça é séria. Séria pra burro. Nunca vi tanta virtude na minha vida. E eu não posso levar para uma baiúca. Tem que ser, olha:  
 — apartamento residencial e familiar. É um favor de mãe pra filho caçula.  
 (...) Tanto insistiu que, finalmente, o amigo bufa:  
 — Vá lá! Mas escuta: — pela primeira e última vez! Aperta a mão do companheiro:  
 — És uma mãe!”(Rodrigues, 1992, 12-13).

A história de *O Pediatra* versa sobre o tema mais comum dos contos de *A vida como ela é*: o adultério. Comentando sobre a coluna, Nelson afirma que os contos abordavam, quase exclusivamente, casos de adultério, principalmente o feminino: “Era sempre a história de uma infiel. (...) Claro que, na minha coluna, também os homens traíam. Mas o que o público exigia era mesmo a infidelidade feminina. (...) Dir-se-ia que o problema do brasileiro é um só: — ser ou não ser traído.” (id., 1993, 68-69).

Nas primeiras páginas do conto, Nelson introduz brevemente o tema e, utilizando-se do “nariz de cera”, traça um perfil do ambiente (repartição), onde a história se ambienta inicialmente, e dos personagens. Menezes, o protagonista da trama, é apresentado como um homem mulherengo, que está empenhado numa nova conquista. Seu alvo é uma mulher casada com um pediatra e “séria pra chuchu”, segundo as palavras do próprio. Meireles e os outros amigos de repartição aparecem como homens com as mesmas características do protagonista: mulherengos e machistas. A semelhança entre os nomes (Menezes/Meireles) é utilizada propositalmente, com a intenção de mostrar que são personagens dotados de características psicológicas bastante semelhantes (duplos). Já os amigos de trabalho exercem a função que no teatro é conhecida como “coro”, representando a voz da opinião pública. Em outras histórias, o coro, elemento largamente utilizado por Nelson e que remonta às tragédias gregas, poderá aparecer sob a forma de séqüitos de tias, vizinhas, etc.

A seguir, vejamos como o autor desenvolve o clímax da história e o seu desfecho inesperado:

“Pouco depois, Menezes ligava para o ser amado:

— Arranjei um apartamento genial.

(...) Ela, que se chamava Ieda, suspira:

— Tenho medo! Tenho medo!

Ficou tudo combinado para o dia seguinte, às quatro da tarde. No escritório, perguntaram:

— E o pediatra?

Menezes chegou a tomar um susto. De tanto desejar a mulher, esquecera completamente o marido. E havia qualquer coisa de pungente, de tocante, na especialidade do traído, do enganado. Fosse médico de nariz e garganta, ou simplesmente de clínica geral, ou tisiólogo, vá lá. Mas pediatra! O próprio Menezes pensava: — ‘Enquanto o desgraçado trata de criancinhas, é passado pra trás!’. E, por um momento, ele teve remorso de fazer aquele papel com um pediatra. Na manhã seguinte, com a conivência de todo o escritório, não foi ao trabalho. Os colegas fizeram apenas uma exigência: — que ele contasse tudo, todas as reações da moça. (...) Cerca do meio-dia, já pronto e de branco, cheiroso como um bebê, liga para o Meireles:

— Como é? Combinaste tudo com a velha?

— Combinei. Mamãe vai passar a tarde em Realengo.

Menezes trata de almoçar. ‘Preciso me alimentar bem’, era o que pensava. Comeu e reforçou o almoço com uma gemada. Antes de sair de casa, ligou para Ieda:

— Meu amor, escuta. Vou pra lá.

E ela: — Já? Explica:

— Tenho que chegar primeiro. E olha: vou deixar a porta apenas encostada. Você chega e empurra. Não precisa bater. Basta empurrar.

Geme: — ‘Estou nervosíssima!’. E ele, com o coração aos pinotes:

Um beijo bem molhado nesta boquinha. — Pra ti também.

*ESPANTO*

Às três e meia, ele estava no apartamento, fumando um cigarro atrás do outro. Às quatro, estava junto à porta, esperando. Ieda só apareceu às quatro e meia. Ela põe a bolsa em cima da mesa e vai explicando:

Demorei porque meu marido se atrasou.

Menezes não entende: — ‘Teu marido?’, e ela:

Ele veio me trazer e se atrasou. Meu filho, vamos que eu não posso ficar mais de meia hora. Meu marido está lá embaixo, esperando.

Assombrado, puxa a pequena: — ‘Escuta aqui. Teu marido? Que negócio é esse? Está lá embaixo! Diz pra mim: — teu marido sabe?’. Ela começou:

Desabotoa aqui nas costas. Meu marido sabe, sim. Desabotoa. Sabe, claro.

Desatinado, apertava a cabeça entre as mãos: — ‘Não é possível! Não pode ser! Ou é piada tua?’. Já impaciente, Ieda teve de levá-lo até a janela. Ele olha e vê, embaixo, obeso e careca, o pediatra. Desesperado, Menezes gagueja: — ‘Quer dizer que...’. E, continua: ‘Olha aqui. Acho melhor a gente desistir. Melhor, entende? Não convém. Assim não quero’.

Então, aquela moça bonita, de seio farto, estende a mão: — Dois mil cruzeiros. É quanto cobra o meu marido. Meu marido é quem trata dos preços. Dois mil cruzeiros.

Menezes desatou a chorar.” (id., 1992, 13-15).

Observando o final tragicômico da história, podemos constatar como Nelson utiliza os desvios de causalidade a que Barthes se refere. O acúmulo de situações grotescas e inesperadas no desenvolvimento da trama visa surpreender o leitor, que se depara com um desfecho totalmente inesperado. Quando tudo parece correr na mais perfeita ordem, descobrimos, de repente, que Ieda é na realidade uma prostituta, agenciada pelo próprio marido. Se já nos causa surpresa a revelação de que o pediatra sabia que a esposa o traía com outros homens e aceitava o fato passivamente, causará mais ainda quando descobrimos que ele é o cafetão da esposa. Assim, à primeira revelação surpreendente será logo sobreposta outra, objetivando potencializar o choque do leitor. Entre as surpresas, surgem detalhes de mau-gosto, como a descrição física do pediatra (obeso e careca). O choro de Menezes, revelado na última frase, é um elemento que também chama a atenção, pois contraria a idéia disseminada pelo senso comum de que “homens não choram”. A revelação da verdadeira face da amada é tão contundente que nem um “machão”, como Menezes, poderá resistir às lágrimas.

Além dos folhetins e contos, a crônica é outro gênero que se destaca na produção jornalística de Nelson. Publicadas em diversos veículos durante mais de vinte anos, as crônicas rodrigueanas se dividem, basicamente, em três tipos: esportivas, memorialísticas e comportamentais.

A crônica, assim como o folhetim, tem suas origens na prosa francesa do século XIX. Filhos do jornal, tais gêneros surgem na época em que os veículos de comunicação se tornaram massificados, com tiragens relativamente grandes e conteúdo acessível ao público inculto. A partir daí, tanto o folhetim quanto a crônica passaram a ter seu lugar garantido em praticamente todos os jornais. Todavia, enquanto o primeiro se constitui num espaço reservado às narrativas ficcionais, a crônica, em regra, é um texto com linguagem um pouco mais próxima à das reportagens, que registra e comenta a vida cotidiana da cidade, do país, ou do mundo. De acordo com Leyla Perrone-Moisés:

“(...) a crônica de feição moderna, (...) publicada em jornal ou revista e muitas vezes reunida em volume, concentra-se num acontecimento diário que tenha chamado a atenção do escritor, e semelha, à primeira vista, não apresentar caráter próprio ou limites muito precisos. Na verdade, classifica-se como expressão literária híbrida, ou múltipla, de vez que pode assumir a forma de alegoria, necrológio, entrevista, invectiva, apelo, resenha, confissão, monólogo, diálogo, em torno de personagens reais e/ou imaginárias etc. (...) implicando sempre a visão pessoal, subjetiva, ante um fato qualquer do cotidiano, a crônica estimula a veia poética do prosador; ou dá margem a que este revele seus dotes de contador de histórias.” (Perrone-Moisés, 1999, 133)

Affonso Romano de Sant’Anna também aponta essa característica dúplice da crônica:

“É um gênero intermediário entre o jornalismo e a literatura. Como texto para jornal é aquele no qual é admitido alto grau de subjetividade. Os demais jornalistas têm que ser mais objetivos. O cronista vai ao Oriente pelo Ocidente, ou vice-versa. É também um gênero disseminador. O recorte da crônica ganha um significado especial. O leitor se apodera do texto, guarda-o na carteira, na agenda, o reproduz e o repassa como um talismã criando uma espécie de corrente. Por isto, já pensei que entre o jornal e o livro, talvez fosse necessário servir as crônicas separadamente ao leitor, e num papel mais resistente, numa caixa ou pasta onde ele escolhesse as que quisesse.” (Sant’Anna, 1995, s/p).

Assim, por seu estilo diferenciado e, de certa forma, liberto de exigências como objetividade, imparcialidade, urgência ou furo, a crônica se apresenta como espaço privilegiado para a defesa de opiniões que fogem ao senso comum presente na abordagem das notícias. O cronista observa o mundo e o apresenta aos leitores segundo sua interpretação, assumindo o papel do intelectual conectado com os conflitos de seu tempo. A liberdade com relação às regras que direcionam a prática jornalística concede ao cronista maior autonomia para divulgar visões alternativas a respeito de temas da atualidade e, não raro, suscitar perplexidades.

Os textos do gênero são marcados, principalmente, pelos comentários pessoais e o olhar subjetivo. Nesse sentido, a crônica funciona como um elemento de perturbação da objetividade, ampliando as possibilidades de leitura do jornal. Se os fatos e o tempo são a matéria-prima da notícia, é também com fatos e com atualidade que a crônica joga. Só que ela os explora para ultrapassá-los.

Na maioria das vezes, a crônica é desenvolvida com o tom de uma conversa leve e acessível. Os leitores, quando se identificam com as opiniões manifestadas pelo autor, terminam por considerá-lo como uma espécie de “amigo” mais culto, que elegem como porta-voz de suas idéias.

Com a chegada do novo modelo de jornalismo, muitos dos profissionais de imprensa que estavam acostumados aos antigos padrões optaram por se fixar na crônica. Esse é o caso de Nelson Rodrigues que, no período posterior à *Vida como ela é*, passaria a se dedicar exclusivamente às crônicas no seu trabalho em jornais. A função de cronista parece ter sido feita sob medida para Nelson, tendo em vista que em todas as vertentes de sua obra ele já havia explorado o hibridismo entre jornalismo e literatura, de forma que todos os seus escritos possuem algum nível de aproximação com as crônicas.

Adentrando as páginas de suas memórias e confissões, tomamos contato com um autor já maduro, discorrendo livremente, muitas vezes em tom filosófico, sobre toda sorte de questões, entre elas o próprio jornalismo. Além de não fazer nenhuma concessão aos critérios de objetividade da nova imprensa, Nelson ainda transformaria as suas crônicas em um espaço de crítica à prática jornalística, exercendo a função de um *ombudsman avant-la-lettre*. Tendo se posicionado na contramão de praticamente todas as tendências políticas e culturais de sua época de maturidade, ele se aproveita da maleabilidade do gênero para afirmar, em forma e conteúdo, o seu estilo metafórico, hiperbólico, personalista e literário. Desse modo, seus comentários não se dirigem apenas aos assuntos do momento, como também, e principalmente, aos temas e obsessões que povoavam o seu mundo interior, o que faz com que os textos tendam, quase sempre, à subjetividade e ao depoimento autobiográfico.

O inter cruzamento de temas e gêneros distintos é um aspecto que pode ser notado em praticamente todas as crônicas de Nelson, de forma ainda mais latente do que em seus outros escritos, confirmando a idéia de que essa vertente se

revelaria como a mais perfeita para que ele pudesse desenvolver sua maturidade autoral.

Tomemos como ilustração uma de suas crônicas esportivas, publicada na coluna *À sombra das chuteiras imortais*. Imaginando um possível leitor que, por acaso, não estivesse acostumado ao estilo de Nelson e pegasse esse texto esperando encontrar comentários pontuais sobre as partidas de futebol da rodada mais recente, decerto seria tomado de surpresa com o modo como o autor inicia a crônica, tornando-a semelhante a um escrito memorialístico:

“Nunca me esqueço de um vizinho que tive na minha infância profunda. Era um santo da cabeça aos sapatos ou, melhor dizendo, da cabeça às sandálias. Do berço ao túmulo, não praticou uma má ação. Era todo amor, todo bondade. E só me admira que não andasse com um passarinho em cada ombro. Pois bem: — um dia, casou-se. Para usar uma velha imagem minha, direi que entrou por um cano deslumbrante. Já os conhecidos diziam-lhe: — “Cuidado, que um dia tua mulher te dá bola de cachorro”. E, certa vez, na presença de visitas, ela o destratou de alto a baixo: — “Eu queria um marido, não um santo”. E ainda completou:—“Tenho nojo de tua bondade”. Em outra ocasião, a víbora explodiu: — ‘Arranja um defeito ou me desquito’. Não foi possível. A perfeição do infeliz aumentava de quinze em quinze minutos. Até que se separaram. E quando um inocente do Leblon perguntou à víbora se ele a maltratava, ela urrou: — ‘Aquela besta é um santo!’. Por aí se vê, a virtude exagerada, em vez de favorecer o amor, pode liquidá-lo. Estou farto de ver sujeitos que são amados pelos seus defeitos.” (Rodrigues, 1994b, 152).

Observando outra crônica, também publicada sob o rótulo de “esportiva”, somos tomados pela impressão de que estamos nos deparando com um dos contos de *A vida como ela é*. No texto, Nelson conta a história de um casal, cujo marido era um senador proeminente, com retórica do “nível de Rui Barbosa”. Porém, “onde acabava o grande tribuno começava o marido cruelíssimo”:

“(…) todo casal exige uma vítima, assim como exige um algoz. Para o bom equilíbrio da casa, é preciso que a vítima aceite o seu papel e que o algoz como tal se comporte. (...) Aquela vítima era bonita, um pouco fanada, mas bonita. Ao mesmo tempo, sabia que a beleza é um prazo. Dizia às amigas: — ‘Estou ficando velha, estou ficando velha’. Até que, um dia, apareceu-lhe um antigo namorado. Aproveitando um minuto, o ex-namorado disse-lhe, de passagem: — ‘Eu sou o mesmo’. A mulher quase desfaleceu. Sentiu-se atravessada de luz, sei lá. Mas passou. Até que uma manhã, por causa de um botão que faltava na camisa, o senador disse, quase doce: — ‘Vai buscar a vara de marmelo’. (...) Não sei se no mesmo dia, ou no dia seguinte, ela apareceu no escritório do antigo namorado. Começa, ofegante: — ‘Você ainda me quer?’. Ele, fora de si, disse tudo: ‘Não te esqueci um minuto. Hei de te amar sempre, sempre’. (...) Quando chegou em casa, estava o marido. Ele disse, com um ódio sem exaltação: — ‘Você foi vista, no Alto da Boa Vista, com um homem’. Pausa. Repete: — ‘Pode me explicar o que estava

fazendo com um homem no alto da Boa Vista?’. Nesse momento, ela teve um leve sorriso, de ironia quase compassiva: — ‘Só podia estar traindo você’. Desta vez não foi vara de marmelo, mas bengala. (ibid., 177)

Mesmo quando, vez por outra, o assunto calhava de ser futebol, Nelson não o desenvolvia com a parcimônia dos comentaristas da imprensa atual, optando por exercitar, livremente, o seu talento de ficcionista. Em suas crônicas futebolísticas, as partidas, por mais monótonas que pudessem ter sido, ganhavam ares de batalhas épicas e os jogadores eram transformados em guerreiros, bravos ou covardes, dependendo da ocasião. Assim, em vez de atuar como um comentarista técnico, ele decidiria orientar suas narrativas em direção ao caráter mítico do esporte. Esse procedimento também revela uma inegável “malandragem” da parte de Nelson, tendo em vista que o seu conhecimento técnico a respeito do assunto deixava a desejar, como já foi comentado por alguns de seus amigos próximos<sup>38</sup>.

Passando da análise das crônicas a uma breve reflexão sobre o conjunto da produção em suporte jornalístico de Nelson, podemos afirmar, sem sombra de dúvida, que durante as mais de cinco décadas dedicadas ao ofício, ele jamais o encararia como uma ocupação burocrática, considerando-o, acima de tudo, como uma escola, que lhe concedia, diariamente, a possibilidade de desenvolver o seu imenso potencial criativo. Assim, levando em consideração a importância que o autor conferia a esse “lado b” de sua obra, deixamos para os leitores ainda pouco iniciados nas peculiaridades do universo rodrigueano o conselho, mais do que salutar, de um mergulho profundo nesses escritos “menores”, que, paradoxalmente, surgem aos nossos olhos dotados de uma aura de grandeza, que só os autores singulares sabem imprimir.

---

<sup>38</sup> Ruy Castro também salienta que o problema oftalmológico do autor, que foi se agravando ao longo dos anos, o impedia de acompanhar com nitidez as partidas que freqüentava assiduamente.