

O jornalismo e os jornalistas nas memórias de Nelson Rodrigues

Adriano de Paula Rabelo¹

1 Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, pós-doutorando em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas e professor convidado no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. apabelo@hotmail.com

Resumo

Este artigo focaliza como Nelson Rodrigues retrata o desenvolvimento do jornalismo e a atuação dos jornalistas no Brasil a partir de suas memórias, publicadas integralmente em livro em 1993, sob o título de *A menina sem estrela*. Num primeiro momento, apresenta-se uma breve periodização da história do jornalismo. Posteriormente se discute como essa atividade se apresenta no teatro do autor. Em seguida, apresenta-se a teoria da ficção na qual ele se apoiava para escrever seus textos. Por fim, enfoca-se como o jornalismo e os jornalistas se aparecem em suas memórias.

Palavras-chave

Nelson Rodrigues; jornalismo; jornalistas; ficção.

Abstract

This article approaches the development of journalism as well as the journalist's work in Brazil as they are seen in Nelson Rodrigues' memoirs, which were published as a book in 1993, untitled *The girl without a star*. In the first part, there is a short division of the history of journalism in periods. Then there comes a discussion of the way this activity is presented in the author's drama. The following part deals with the theory of fiction that support Rodrigues' texts. Finally all attention is concentrated on the way journalism and journalists are presented in his memoirs.

Keywords

Nelson Rodrigues; journalism; journalists; fiction.

Filho do jornalista e empresário da notícia Mário Rodrigues, Nelson Rodrigues esteve envolvido com essa atividade desde a infância. Ainda muito jovem, com apenas 13 anos, estreou profissionalmente no jornalismo, na função de repórter de polícia em *A Manhã*, diário de propriedade de seu pai. A partir de então fez praticamente de tudo nos vários jornais e revistas em que trabalhou. Da reportagem policial à crônica esportiva, do correio sentimental à recriação em português de histórias em quadrinhos americanas, sempre imprimindo a seu texto um estilo muito pessoal e muito original.

Em suas memórias, escritas em 1967, mas publicadas na íntegra, na forma de livro, somente em 1993, Nelson identifica que teria ocorrido uma transformação radical na forma de se fazer jornalismo no Brasil. Ele, que atravessara o século XX exercendo a atividade, tinha uma visão pouco abonadora dessas transformações, como se verá.

Três momentos da história do jornalismo no Brasil

A história do jornalismo no século XX, tanto no Brasil como em muitos países ocidentais, costuma ser dividida em três fases. Num primeiro momento, que abrange as duas primeiras décadas do século, indo até o final da Primeira Guerra Mundial, praticava-se um jornalismo de forte teor opinativo e explicitamente ideológico, quase sempre muito moralizador. Os artigos eram de longa extensão, com uma linguagem rebuscada que não economizava adjetivos. Com pouca utilização de imagens, os textos eram as grandes vedetes do jornal. Pouco informativos, vigorosamente polemistas e panfletários, os jornais do início do século se colocavam a serviço de causas políticas e de lutas ideológicas, estando sempre em acirrada batalha contra veículos rivais. Em geral se colocavam à sombra de potentados políticos, a quem defendiam contra os adversários e de quem recebiam proteção e benesses quando eles estavam no poder, podendo ser perseguidos e mesmo empastelados quando o potentado rival assumia a direção do Estado.

Numa segunda fase, que vai do fim da Primeira Guerra ao fim da Segunda, a partir de reformas no modo de se redigir o texto surgidas nos jornais da Inglaterra e dos Estados Unidos, inicia-se o império dos manuais de redação. Fica, então, estabelecido que o texto jornalístico deve iniciar-se com um *lead*, ou seja, uma apresentação sucinta do assunto, destacando o fato essencial da matéria. Portanto, o estilo jornalístico passa a ser muito mais objetivo, centrando suas atenções no relato dos acontecimentos do dia a dia. As informações deviam ser transmitidas com eficácia, agilidade e concisão, sem verbosidade. Não se pode esquecer que, neste momento, em vários quadrantes do Ocidente, desenvolviam-se as revoluções modernistas, com uma variedade de vanguardas artísticas que se opunham fortemente aos valores culturais predominantes no período anterior à Primeira Guerra Mundial. A ideologia do jornal, bem como as causas políticas que ele defendia se tornaram sub-reptícias. Nelson Werneck Sodré, em sua *História da imprensa no Brasil*, publicada inicialmente em 1966, resume os princípios que regiam esse novo estilo jornalístico, que tentava captar a atenção do leitor logo no primeiro parágrafo:

O jornalismo norte-americano criou, por exemplo, o *lead*, cujos princípios se fundaram na regra dos cinco W e um H; qualquer *foca* americano sabe que toda notícia deve conter, obrigatoriamente, os seguintes elementos: *who*, quem; *what*, que; *when*, quando; *where*, onde; *why*, por que; e *how*, como. Qualquer jornalista sabe, por outro lado, estabelecer a distinção entre o que é notícia e o que não interessa: (...) se um homem vai andando na rua e um cão o morde, isso não é notícia, a não ser que esse homem tenha projeção política, social, financeira, notoriedade por qualquer motivo; mas se um homem morde um cão, isso é notícia. Outro profissional experimentado forneceu a receita seguinte que, como se verá, é bem menos rigorosa: "Se alguém morreu, fugiu, casou, divorciou-se, partiu da cidade, deu um desfalque, foi vítima de um incêndio, teve uma criança, quebrou uma perna, deu uma festa, vendeu uma fazenda, deu à luz gêmeos, teve reumatismo, ficou rico, foi preso, veio à cidade, comprou uma casa, roubou uma vaca, roubou a mulher do vizinho, suicidou-se, caiu de um avião, comprou um automóvel, fugiu com um belo homem – isso é notícia. E, então, telefone para a redação". Esta técnica jornalística está, hoje, plenamente incorporada à imprensa brasileira (SODRÉ, 1999, p. 394).

A terceira fase, cujo início coincidirá com a morte de Nelson Rodrigues, em 1980, vindo até os dias de hoje, se caracteriza por um jornalismo mais insidioso, que, mantendo a técnica que define o estilo da segunda fase, realiza-se como um estilo mais interpretativo, porém apresentando as interpretações dos acontecimentos de forma sutil, como se fossem simples notícias. Cifras, porcentagens, pesquisas, palavras de especialistas, gráficos, tabelas, ilustrações, fotografias em cores com pretensões estéticas se fazem presentes nos textos, buscando transmitir uma ideia de informação imparcial e plena de credibilidade. Os textos dão grande importância aos detalhes, já que o jornalismo televisivo, por exemplo, tem muito melhores condições para oferecer uma visão mais panorâmica e mais imediata dos acontecimentos. O *lead* continua a ser utilizado, porém de forma mais flexível, dando mais liberdade para o jornalista se fixar em apenas dois ou três dos *W* ou do *H*, os que ele considera mais relevantes para a construção da notícia, que passou a ser uma mercadoria como outra qualquer num mercado que se tornou, com o tempo, extremamente competitivo.

Nelson Rodrigues, portanto, desenvolveu sua carreira jornalística no âmbito das duas primeiras fases aqui expostas. Por conhecer em profundidade o *métier*, pois o desempenhava há mais de quarenta anos, em 1967, ele era alguém capaz de fazer uma comparação e uma avaliação crítica desses dois momentos.

O jornalismo e os jornalistas no teatro de Nelson Rodrigues

Em várias de suas obras, Nelson Rodrigues retratou jornalistas em ação. Se nos detivermos apenas no âmbito do seu teatro, gênero que o celebrou e no qual produziu suas obras mais importantes, de imediato se pode lembrar de três peças em que o jornalismo e os jornalistas exercem papel fundamental na ação dramática. A primeira é *Vestido de noiva*, estreada em 1943, que transcorre logo após o atropelamento de Alaíde, moça da alta classe média carioca. A ação se desenvolve em três planos: o da realidade, que envolve o acidente

propriamente, bem como o trânsito da agonizante para o hospital e suas últimas horas nesse estabelecimento; o da alucinação, que registra os delírios da mente em desagregação da protagonista; e o da memória, que coloca em cena suas recordações. É no plano da realidade que Nelson apresenta a repercussão do acidente que vitimou Alaíde. Com sua visão pessimista do homem, o dramaturgo coloca em cena dois profissionais que ressaltam a crueza da realidade: médicos e jornalistas. Os primeiros, com insensibilidade imensa, manipulam o corpo da moça como se fosse uma simples coisa entre as outras coisas. Os segundos fazem do terrível infortúnio da acidentada motivo de especulação sensacionalista e venal. Para completar, sob influência dos jornalistas, as pessoas comuns repercutem o acidente apenas como tema para um falatório fútil, não conseguindo enxergar, na tragédia de Alaíde, seu conteúdo humano.

Em outra peça, *Boca de ouro*, de 1959, o repórter Caveirinha, do diário *O Sol*, torna-se verdadeiro condutor da ação ao ser destacado para entrevistar D. Guigui, ex-amante do bicheiro Boca de Ouro, que acabara de ser assassinado. Também aqui fica patente a desumanidade, já que os crimes praticados pelo Drácula de Madureira também só interessam aos homens da imprensa como notícia sensacionalista para vender jornal. Bem no início da peça, o secretário da redação do jornal telefona para Caveirinha, dando-lhe as seguintes instruções:

Lins e Vasconcelos, rua Tal, número tal. Escuta: você chega e aplica o seguinte golpe psicológico – não diz que o Boca de Ouro morreu. Ela não deve saber, você vai salivando a Guigui. O Boca de Ouro matou gente pra burro e quem sabe se ela não conta a você, com exclusividade, uma dessas mortes, um crime bacana? (RODRIGUES, 2003, p. 884).

Toda a peça gira em torno da construção da imagem de Boca de Ouro pela memória de D. Guigui, agora casada com Agenor e tocando a vida num subúrbio da zona norte do Rio. Ela apresenta três relatos muito diferentes sobre o bicheiro, os quais refletem seus diferentes estados emocionais no momento de cada narrativa. Num primeiro momento, sem saber que o ex-amante está

morto, ressentida por ter sido abandonada por ele, pinta-o como um facínora que uma vez foi capaz de matar Leleco, um pobre diabo inofensivo e covarde, para ficar com sua mulher. No entanto, quando Caveirinha revela que Boca de Ouro foi assassinado, ela entra em desespero, chora e dá outro depoimento sobre o bicheiro, apresentando-o de forma muito diferente. Nesta versão, ele é apresentado como um homem de personalidade forte que às vezes é obrigado a matar, mas não sem motivo. Referindo-se a ele como o amor da sua vida, rechaça o atual marido, que no passado ela havia abandonado para ficar com Boca de Ouro. Na nova versão de sua história, Leleco é um canalha que se utilizou da própria esposa para tentar extorquir dinheiro do bicheiro, vindo a ser justamente eliminado por ele. Essa exaltação de Boca de Ouro exaspera Agenor, que faz as malas e resolve que vai deixar a casa. Mas Caveirinha, sentindo-se responsável pela iminente separação do casal, busca promover uma reconciliação. Quando esta se realiza, D. Guigui, em novo estado emocional, conta uma terceira versão diferente da mesma história envolvendo Boca de Ouro, desta vez enfatizando não somente seu poder e sua crueldade, mas também sua vaidade e suas inseguranças.

Será, no entanto, em *O Beijo no asfalto*, de 1961, que um jornalista assumirá um papel de primeira plana no desenrolar dos acontecimentos, sendo o causador da tragédia que se abate sobre o protagonista Arandir. Tal jornalista é ninguém menos que o repórter de polícia Amado Ribeiro, colega de Nelson Rodrigues na redação do diário Última Hora, que o dramaturgo simplesmente transporta para sua peça. Na trama, Arandir e seu sogro presenciam um atropelamento no centro do Rio de Janeiro. Ao socorrer a vítima, um homem de meia idade, ele é surpreendido por um último pedido do moribundo: um beijo. Com um sentimento puro de solidariedade pelo desconhecido, Arandir lhe dá o beijo. Porém a cena é testemunhada por Amado Ribeiro, que estava ali juntamente com o fotógrafo do jornal, em busca de algum tema para suas reportagens sensacionalistas. Ordenando que o fotógrafo registrasse a cena, vê nela uma ótima história para mexer com os preconceitos de toda a cidade e elevar

as vendas do periódico. Associando-se ao corrupto delegado Cunha, o repórter transforma o beijo no asfalto na história de um relacionamento homossexual entre Arandir e o atropelado, história essa que teria culminado com um crime: Arandir teria empurrado o amante para a frente do ônibus e o teria beijado no limiar da morte. Depois disso, a vida do protagonista se torna um inferno. Perde o emprego e a reputação. Nem mesmo sua mulher, nem mesmo seu sogro (que estava com ele no momento em que o beijo aconteceu) acreditam que ele é inocente. Mesmo Arandir passa a duvidar de si mesmo.

A ação de Amado Ribeiro se realiza como um miasma que aos poucos vai contaminando a todos, desencadeando o lado mais tenebroso da alma de cada personagem. Por algum tempo, a cidade inteira passa a falar do caso, e Amado Ribeiro exulta em sua sordidez. O caso só haverá de arrefecer após a morte de Arandir, sacrificado pela imbecilidade coletiva. Num final surpreendente, ele é assassinado por Aprígio, o sogro, que, incitado por Amado Ribeiro, procura-o no quarto de hotel ordinário onde está hospedado. Antes de atirar, porém, o pai de sua esposa, de quem se suspeitava nutrir um ciúme incestuoso pela própria filha, revela que em realidade tinha ciúmes do genro, por quem era apaixonado. Arandir morre se contorcendo e se enrolando nas folhas do jornal em que lia sobre mais um desdobramento do caso do beijo no asfalto.

Uma teoria da ficção em Nelson Rodrigues

Em suas crônicas, era comum que Nelson Rodrigues apresentasse, de forma breve e informal, uma elaboração teórica sobre seu conceito de ficção. Em *A menina sem estrela* ele também o faz justamente quando trata do estilo de jornalismo vigente no Brasil nos primeiros tempos de sua carreira profissional. Para Nelson, possuímos todos uma carência de personagens que ajam por nós, já que a moral, os costumes, a tradição, as leis, a polícia estão aí para reprimir nossos impulsos mais primitivos, especialmente a violência latente. Portanto, um escritor, seja no jornalismo, seja na literatura, atividades que não apresentavam

campos muito bem distintos nas primeiras décadas do século XX, deve fornecer ao leitor personagens que supram suas carências.

Talvez, porém, tenha sido num depoimento que Nelson Rodrigues deu à revista *Manchete*, nos anos 1970, que essas ideias foram mais bem elaboradas:

Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No *Crime e Castigo*, Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos (RODRIGUES apud CASTRO, 1992, p. 273).

Como se vê, a ficção, para Nelson Rodrigues, tem uma função catártica que provoca um expurgo de nossos monstros interiores. Através dela, vivenciamos por procuração nossos sonhos impossíveis, nossos desejos inconfessáveis, nossa violência recalcada e todas as restrições do superego, aplacando nossas frustrações, impedindo-nos de realizar nós mesmos tais monstruosidades, reafirmando nossa capacidade de ser humanos e viabilizando o processo social. Por isso a ficção nos fascina tanto e não podemos viver sem ela, que é mais real que o real, já que é capaz de alterá-lo de forma a fazer com que possamos senti-lo de modo mais intenso e mais profundo pela via de nossas emoções. Isso obviamente tem uma relação direta com a estética. Portanto, no desenvolvimento de seu trabalho, seja qual for o campo em que atue, o escritor deve privilegiar os efeitos estéticos em vez de meramente transmitir uma mensagem.

O jornalismo nas memórias de Nelson Rodrigues

Em suas reminiscências relacionadas à sua estreia na redação do jornal de seu pai, Nelson Rodrigues (1993:245) afirma que “não via nenhuma dessemelhança entre literatura e jornalismo”, pois não somente assumia

plenamente a não objetividade da notícia como gostava de ficcionalizá-la. Numa das primeiras matérias feitas por ele, sobre o suicídio de um casal de namorados, um detalhe observado por ele na cena da tragédia fez toda a diferença para potencializá-la, fazendo com que o texto capturasse ainda mais a atenção dos leitores:

Notara que, na varanda da menina, havia uma gaiola com um canário. 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. 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. (...) 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!” (RODRIGUES, 1993, p. 205).

Como se vê, o expediente do canário, que o memorialista revela já ter sido utilizado por outro jornalista no passado, tornou a história ainda mais triste, ainda mais comovente.

Foi, portanto, na reportagem policial que aflorou o talento de Nelson para a escrita. Os parâmetros jornalísticos da época eram muito distintos dos que estão hoje em voga. Nada impedia que o jornalista manifestasse abertamente sua parcialidade, escrevesse com um estilo próprio e dramatizasse os acontecimentos do cotidiano. Ruy Castro, autor da biografia de Nelson Rodrigues, conta como ele fazia uso dessas liberdades de ficcionista:

(...) de posse de dados essenciais (nomes, aparência física, endereços), aquilo era suficiente para Nelson velejar pelo tema da paixão impossível e eternizada pela morte, com requintes de descrição de pais tirânicos, tias insensíveis e padres intrometidos. Servia-lhe também para exercitar sua capacidade de imaginar diálogos, descrever cenários e sentir-se um Pérez Escrich em versão 3x4. Dependendo do que Nelson extraía do material, este podia render continuações com clímax sobre clímax e tornar-se uma série capaz de prender o leitor por vários dias. (CASTRO, 1992, p.48).

Leitor voraz de folhetins, o jornalista adolescente Nelson Rodrigues lançava mão dos recursos típicos desse gênero na escritura de suas reportagens, estendendo o acontecimento principal, imaginando subtramas e toda sorte de volúpias e percalços dos amorosos suicidas.

Em *A menina sem estrela*, memorialista recorda a notícia do passarinho como uma metonímia do antigo jornalismo, cujo estilo apaixonado, intuitivo e provocador definiria sua escrita para sempre, seja no jornalismo, seja na literatura. Tanto que alguns títulos de suas peças por si sós parecem saídos das reportagens do início de sua carreira, no jornal de seu pai: *Perdoa-me por me traíres, Viúva, porém honesta, Bonitinha, mas ordinária, Toda nudez será castigada*. A linguagem empregada em suas peças, contos, crônicas e romances, amplamente reconhecida como uma das grandes forças de sua obra, foi forjada em seu *métier* jornalístico dos anos 1920, marcando-se pelos períodos curtos, a comunicabilidade instantânea, a dicção brasileira, o inusitado expressivo, a frase de efeito, o despudor de usar e abusar do adjetivo. O próprio Nelson recorda seus embates com a linguagem ao redigir sua primeira nota sobre o *fait divers* do Rio de Janeiro de então:

A partir de minha primeira nota de polícia (um atropelamento), comecei 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 mais desvairadas. (...) Também o adjetivo era minha tara estilística. (...) Eu não via nenhuma dessemelhança entre literatura e jornalismo. Já ao escrever o primeiro atropelamento, me comovi como se fosse a minha estreia literária (RODRIGUES, 1993, p. 245).

Também não se pode esquecer que os temas explorados de modo obsessivo em suas obras no âmbito da literatura são os mesmos com que se debatia na sua faina jornalística de adolescente: o amor, a moralidade burguesa, o adultério e a morte. Ruy Castro, que pesquisou as reportagens de Nelson em

arquivos dos antigos jornais em que ele trabalhou, reencontrou nelas vários episódios que já conhecia dos contos da coluna *A vida como ela é...*, como o caso de um argentino sádico que havia furado os olhos de seu canário para que o pássaro não soubesse se era dia ou noite e cantasse o tempo todo.

Esse jornalismo que pouco se diferenciava da literatura folhetinesca, fazendo uso de ampla margem de imaginação e ficcionalidade para ressaltar o lado humano e dramatizar os acontecimentos, empregando uma linguagem rica em recursos de retórica, começou a perder espaço a partir da introdução, no Brasil, dos manuais de redação, que preceituavam a transmissão de informações de maneira *eficaz*, com objetividade, pretensa imparcialidade e economia de palavras, devendo ater-se ao factual. Nesse novo jornalismo, que constitui um campo próprio, a literatura é posta de lado e não há mais lugar para o passarinho que Nelson colocou em sua notícia de suicídio, pois ele fora “substituído para veracidade que, como se sabe, canta muito menos” (RODRIGUES, 1993, p. 205).

Todo um eixo temático das memórias de Nelson Rodrigues é dedicado à comparação entre esses dois estilos jornalísticos. Fazendo largo uso da ironia, o autor defende o antigo jornalismo e critica aquele vigente no final dos anos 1960, estritamente informativo. Conforme o memorialista, a reportagem intranscendente, a notícia depauperada de emoção, a pose de imparcialidade do jornalista eram o que estava transformando os leitores de jornal em espectadores de televisão, pois “a novela dá de comer à nossa fome de mentira” (RODRIGUES, 1993, p. 205). Com isso, não haveria mais condições para que uma reportagem de jornal provocasse um impacto social significativo.

As transformações teriam sido realmente de grande monta. Se as redações de antigamente eram abertas ao público, frequentadas por todo tipo de gente, sendo o jornal familiarizado com todos os setores da sociedade, no novo jornalismo as redações passaram a ser estruturas fechadas e burocráticas. Se antigamente tudo girava em torno da figura do diretor do jornal, quase

sempre uma figura solar à qual todos reverenciavam, no final dos anos 1960 as redações estavam divididas em departamentos sob a direção de chefes medíocres e com poucos poderes. Em suma, para Nelson as redações de jornal passaram a ser dominadas pelo que ele chamava de “idiotas da objetividade”, e a figura que encarnava essa idiotia em sua quintessência era o *copy desk*, o profissional responsável por adequar os textos a normas editoriais agora preestabelecidas, reescrevendo-os e inclusive cortando-os para caberem no espaço agora predeterminado para cada coluna. Para Nelson, o *copy desk*, em sua intransigência e em sua arrogância, era “capaz de reescrever o Proust” (RODRIGUES, 1993, p. 212). Portanto, estava finalizada a época do jornalista com estilo próprio. O que então passou a haver era apenas o estilo – ou a falta de estilo – do jornal. A propósito, o memorialista destaca que é justamente na linguagem que as duas formas de jornalismo se separam e se distanciam de maneira irreconciliável:

Se me perguntarem qual é o grande e irreduzível abismo entre a velha imprensa e a nova, direi: – a linguagem. Claro que existem outras dessemelhanças, além da estilística. Tudo o mais, porém, é irrelevante. (...) Dos fatos que, em 1908, deram manchete, o mais patético foi o assassinato do rei de Portugal e do príncipe herdeiro. Muito bem. Um dia, fui à Biblioteca Nacional repassar os jornais da época. Eis o que eu quero dizer: – não sei o que comovia mais o leitor, se o furor da carnificina, se o alarido dos cabeçalhos. / A primeira manchete era de um tremendo impacto visual, um soco no olho. E, depois de contar, sempre em oito colunas, a iniquidade, o jornal, não satisfeito, punha uma derradeira manchete: – “HORRÍVEL EMOÇÃO!”. Quanto e onde o atual *copy desk* do *Jornal do Brasil* admitiria esse apavorante uivo impresso? (RODRIGUES, 1993, p. 243).

Logo adiante Nelson compara a repercussão do atentado contra a família real portuguesa nos jornais do início do século XX à forma como o *copy desk* do *Jornal do Brasil* permitiu que fosse noticiado o atentado que matou o presidente americano John Fitzgerald Kennedy no auge de sua carreira política, no final de 1963, acontecimento que causou uma comoção mundial:

Quando Kennedy morreu (quando uma bala arrancou o seu queixo), o *copy desk* do *Jornal do Brasil* redigiu a manchete sem nada conceder à emoção, ao espanto, ao horror. O acontecimento foi castrado emocionalmente. Podia ser a guerra nuclear, talvez fosse a guerra nuclear. E o nosso *copy desk*, na sua casta objetividade, também não concederia ao fim do mundo um vago e reles ponto de exclamação (RODRIGUES, 1993, p. 244).

A assepsia promovida pelos manuais de redação e pela ação do *copy desk* teria enfraquecido o jornalismo ao expurgar dele a ficcionalidade que ressaltava o lado humano dos acontecimentos e comovia o leitor. Nelson Rodrigues nunca deixou de praticar o jornalismo à antiga que defendia, tendo permanecido nos jornais modernos como um oásis de imaginação em meio a textos áridos e pragmáticos. Este era um dos motivos pelos quais, em suas crônicas, ele costumava referir-se a si mesmo como “uma múmia” ou como sendo “a Idade Média”.

Por fim, algumas considerações sobre os excessos do jornalismo visceral que Nelson Rodrigues preconizava. Afinal foi esse estilo jornalístico que resultou numa tragédia em sua família, quando, em 1929, seu irmão Roberto foi assassinado por uma senhora da alta sociedade do Rio de Janeiro na redação do diário *Crítica*, após a publicação de uma reportagem com uma franca insinuação de que ela estava traindo o marido. Esse acontecimento traumatizou Nelson a ponto de ele escrever com frequência que sua obra só é o que é por causa do que aconteceu naquele dia, quando ele mesmo estava presente na redação do jornal de seu pai.

Em suas memórias, não há uma reflexão sobre esses excessos. Porém, na figura do inescrupuloso repórter de polícia Amado Ribeiro, de *O beijo no asfalto*, por exemplo, ele expõe o lado perverso do jornalismo à moda antiga, cuja falta de limites permitia que muitas vezes se criasse, nas páginas do jornal, toda uma ficção diabólica que manchava reputações e destruía inocentes sem forças para se contraporem ao monstro da opinião pública. Nelson Rodrigues nunca praticou esse lado infame do antigo jornalismo.

Referências

CASTRO, R. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, A. C. F. *Fora de pauta: histórias e história do jornalismo no Brasil*. São Paulo: Proposta, 1981.

RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *A cabra vadia: novas confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O remador de Ben-Hur: confissões culturais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Teatro completo* (organização de Sábado Magaldi). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.