



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

A CRIAÇÃO DE NOTÍCIAS FALSAS NA PEÇA *O BEIJO NO ASFALTO*

JÉSSICA DA CRUZ DO NASCIMENTO

Rio de Janeiro
2022

JÉSSICA DA CRUZ DO NASCIMENTO

A CRIAÇÃO DE NOTÍCIAS FALSAS NA PEÇA *O BEIJO NO ASFALTO*

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Renan Ji

Rio de Janeiro

2022

FOLHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

N244c Nascimento, Jéssica da Cruz do
A CRIAÇÃO DE NOTÍCIAS FALSAS NA PEÇA O BEIJO NO
ASFALTO / Jéssica da Cruz do Nascimento. -- Rio de
Janeiro, 2022.
32 f.

Orientador: Renan Ji.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Literaturas, 2022.

1. Notícias Falsas. 2. Nelson Rodrigues. 3.
Sensacionalismo. 4. Melodrama. I. Ji, Renan,
orient. II. Título.

JÉSSICA DA CRUZ DO NASCIMENTO

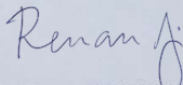
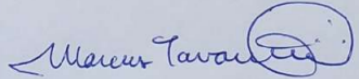
DRE: 117084498

A CRIAÇÃO DE NOTÍCIAS FALSAS NA PEÇA *O BEIJO NO ASFALTO*

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Data de avaliação: ____/____/____

Banca Examinadora:

 Prof. Dr. Renan Ji, UFRJ (Orientador)	NOTA: 9,0
 Prof. Dr. Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado (Leitor Crítico)	NOTA: 10,0 (dez)
	MÉDIA: 9,5

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família, especialmente meu pai Jonas e a minha mãe Joana, por sempre me apoiarem e estarem ao meu lado quando mais precisei. Agradeço também por terem feito tudo por mim, o possível e o impossível, sem vocês eu jamais teria chegado até aqui, por isso, esse trabalho é sobretudo dedicado aos dois. À minha irmã, Lanna e ao meu irmão, Miguel, eu agradeço por serem os melhores irmãos do mundo, vocês sempre me animam e motivam quando eu mais preciso. Essas quatro pessoas fazem parte de mim, da minha trajetória e de quem eu sou, por isso obrigada por tudo.

Também quero agradecer as pessoas que fizeram parte da minha vida, mas não estão mais aqui, Lúcia e Aylton, vocês foram a família que eu escolhi, me incentivaram a ler desde pequena e por isso me apaixonei pela literatura. Aonde quer que vocês estejam saiba que eu sou muito grata e levarei vocês comigo.

Ao meu namorado, Gabriel, agradeço por sempre me motivar, me aconselhar e estar comigo quando preciso, seja nos momentos bons ou ruins. Você foi essencial para esse trabalho sair do papel, obrigada por ter me presenteado com *O beijo no asfalto*.

Agradeço à Faculdades de Letras, lugar que foi minha segunda casa por muitos anos, vou lembrar com muito carinho os funcionários, professores, colegas e grandes amigos que pretendo levar para o resto da vida. Um obrigada especial à Vanessa Medeiros, amiga que me ajudou, apoiou e se tornou uma das minhas melhores amigas, obrigada por sempre me ouvir. Ao professor Marcus Rogério, por me fazer recuperar o amor pela literatura através das suas aulas maravilhosas, por toda troca e por sempre estar disposto a conversar, muito obrigada.

Por fim, agradeço meu orientador maravilhoso, Renan Ji, o melhor orientador que eu poderia escolher, agradeço por toda a paciência, suporte e motivação nesses meses. Você foi fundamental para esse trabalho, obrigada pela dedicação, por abraçar meu tema, aprendi e continuo aprendendo muito com você.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo entender o fenômeno das notícias falsas, ou *fake news*, na peça teatral *O beijo no asfalto*, escrita pelo jornalista e romancista Nelson Rodrigues. Para isso, busca-se através do sensacionalismo e do melodrama traçar um paralelo entre esses dois temas, a criação das *fake news* presentes na obra e de que forma elas afetam os personagens presentes na peça. Também será explorado a criação de uma notícia falsa a partir do personagem jornalista Amado Ribeiro e como essas notícias falsas são recebidas pelos outros personagens.

Palavras-chave: notícias falsas, Nelson Rodrigues, *O beijo no asfalto*, *fake news*, melodrama, sensacionalismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. O SENSACIONALISMO E O MELODRAMA EM <i>O BEIJO NO ASFALTO</i>	10
1.1. VIDA E INFLUÊNCIAS	11
1.2. O SENSACIONALISMO EM <i>O BEIJO NO ASFALTO</i>	12
1.3. O MELODRAMA EM <i>O BEIJO NO ASFALTO</i>	16
2. A CRIAÇÃO DE NOTÍCIAS FALSAS	20
3. OS EFEITOS DAS NOTÍCIAS FALSAS	25
CONCLUSÃO	32
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	33

INTRODUÇÃO

A partir da leitura da peça teatral *O beijo no asfalto*, do escritor e jornalista Nelson Rodrigues, o presente trabalho busca traçar um paralelo entre o sensacionalismo e o melodrama presentes no texto de Rodrigues e as *fake news* ou notícias falsas criadas pelo jornalista Amado Ribeiro na peça, e junto a isso explorar as implicações que um jornalismo mentiroso causa na vida dos personagens.

Na primeira parte deste trabalho, será explorada a relação que Nelson Rodrigues teve com o jornalismo sensacionalista e a estética melodramática, e como isso se reflete em sua obra, mais particularmente na peça que será trabalhada, *O beijo no asfalto*. Por influência de seu pai, o também jornalista Mário Rodrigues, Nelson teve desde muito cedo contato com o imaginário popular típico desse meio jornalístico. Sobre a vida do autor, consultaremos a biografia *O anjo pornográfico*, do escritor Ruy Castro. Já na questão do sensacionalismo como elemento da cultura, será trabalhado o artigo *O sensacionalismo como processo cultural*, da professora Ana Lucia S. Enne, da Universidade Federal Fluminense (UFF). Além disso, os estudos sobre melodrama da professora Ângela Dias (UFF) e também o livro *O Melodrama*, do escritor francês Jean-Marie Thomasseau, serão as fontes teóricas para o entendimento da estética melodramática. Portanto, nesta primeira parte será apresentado o sensacionalismo e o melodrama como categorias culturais que alimentam o imaginário das notícias falsas e estruturam o discurso das mesmas.

Já na segunda parte, pretende-se explorar a criação de *fake news* presente na obra, e de que forma ela se constitui, partindo do estudo do personagem Amado Ribeiro. A partir do caráter pérfido e ardiloso do grande vilão da história, veremos como ele desenvolve sua notícia falsa a fim de mexer com a noção de moral do público e causar comoção coletiva.

Na terceira parte, pretende-se discutir não só a propagação da notícia falsa e de que forma ela impacta a vida dos personagens, mas também como esse tipo de notícia pode criar uma noção distorcida do real e despertar reações por vezes irracionais nos personagens. O conceito de pós-verdade será discutido, uma vez que a verdade na obra passa a ser relativa, pois as emoções e crenças pessoais são consideradas fundamentais para dar prosseguimento à notícia falsa.

Por fim, na conclusão, a partir de tudo o que foi exposto, sobretudo com a construção e a influência que o sensacionalismo e o melodrama tiveram não só no nível textual, mas também no âmbito da criação autoral, buscar-se-á mostrar como essas duas esferas têm uma

relação estreita com o fenômeno geral das notícias falsas na sociedade contemporânea.

1. O SENSACIONALISMO E O MELODRAMA EM *O BEIJO NO ASFALTO*

A peça *O beijo no asfalto* foi escrita por Nelson Rodrigues no ano de 1960 para ser interpretada pela companhia “Teatro dos Sete”, no Rio de Janeiro. De acordo com Gustavo Bernardo, no posfácio do livro, *O beijo no asfalto* “foi encomendada a Nelson Rodrigues por Fernanda Montenegro. O autor a considerou uma ‘tragédia carioca’, por mesclar o escancarado ambiente suburbano do Rio de Janeiro aos mais universais temas trágicos”. (BERNARDO, 2020, p.141).

O texto é dividido em três atos. A história trata de um acontecimento que impacta a vida de todos os personagens: um homem, que foi atropelado, quase falecendo, pede um último beijo a Arandir. É importante mencionar que essa cena do beijo não é apresentada na peça, há apenas a narração indireta dela a partir do ponto de vista dos personagens. Esse beijo é presenciado por um jornalista do jornal “Última Hora”, Amado Ribeiro, que decide fazer várias reportagens sobre o beijo. Para isso, ele altera informações, inventa histórias sobre Arandir, coage pessoas a darem depoimentos, tudo isso com a ajuda do delegado Cunha. Essa série de reportagens muda a vida de Arandir e de sua família, composta pela esposa Selminha, a cunhada Dália e o sogro Aprígio. Arandir acaba perseguido e desacreditado por todos que conhece e não conhece. Por conta disso, se isola em um hotel, no qual, à espera de sua esposa, é surpreendido pelo sogro, que confessa ser secretamente apaixonado pelo genro, matando-o no final da história.

A premissa da peça foi inspirada em uma história real, que aconteceu com um jornalista. Atropelado e estirado no chão, ele pediu um beijo a uma pessoa que estava perto. De acordo com Ruy Castro, em *O anjo pornográfico*, biografia de Nelson Rodrigues: “Escrevera-a em 21 dias, inspirado na história de um velho repórter de ‘O Globo’, Pereira Rego, que fora atropelado (...). Ao ver-se no chão, perto de morrer, Pereira Rego pediu um beijo a uma pessoa que se debruçara para socorrê-lo. Só que essa pessoa era uma jovem.” (CASTRO, 1992, p. 320). Entretanto, na peça, quem dá o beijo é Arandir, um homem, por esse fato é que acontece todo o desenrolar da história, a deturpação dos fatos, as mentiras, as notícias falsas. Além desse, há outro elemento na peça inspirado em uma pessoa real. O personagem Amado Ribeiro foi inspirado em um colega jornalista de Rodrigues, também chamado Amado Ribeiro. Esses elementos do real estão muito presentes nas obras de Nelson. É nítido como Rodrigues se inspira em histórias do cotidiano para escrever suas obras e colunas nos jornais.

1.1 VIDA E INFLUÊNCIAS

Para começar a compreender o sensacionalismo e o melodrama de Nelson Rodrigues, é importante destacar algumas informações sobre sua vida pessoal. Desse modo, entenderemos um pouco mais da sua inspiração jornalística e como essa influência impactou sua escrita teatral. É relevante destacar alguns aspectos que marcaram sua infância. De acordo com Ruy Castro, o pai de Nelson Rodrigues, Mário Rodrigues, “surpreendeu a família ao aprender a ler e a escrever quase na primeira chupeta. A partir daí, sentou-se, cruzou as pernas e tornou-se um leitor compulsivo de jornais. Aos cinco anos, (...) criou manualmente um jornalzinho – em tudo parecido com um jornal de verdade (...)” (CASTRO, 1992, p.11). Neste trecho, percebe-se que desde cedo Mário Rodrigues parecia ter talento para o jornalismo. O mesmo pode-se dizer que ocorreu com Nelson, que desde a infância já era influenciado por esse mundo jornalístico trazido pelo pai, por isso desde muito cedo também começou a escrever. Já adolescente, Nelson passou a contribuir para o jornal *A Manhã*, fundado por Mário Rodrigues, no Rio de Janeiro.

Outro fator que influenciou Nelson foi o viés sensacionalista que seu pai utilizava em seu jornal *A Manhã*, jornal que faliu por conta de dívidas, pois Mário Rodrigues não possuía controle sobre seu dinheiro. Ao acumular dívidas, vendeu suas ações para seu sócio, Antônio Faustino Porto, que se tornou sócio majoritário do jornal. Porto ofereceu a Mário o cargo de diretor do jornal, mas Mário só ficou um dia, pois o novo dono não deixou que ele atacasse um político. Por isso, Rodrigues se demitiu, mas logo em seguida abriu um novo jornal chamado *Crítica*.

De acordo com Castro, Nelson Rodrigues começou a trabalhar no jornal *A Manhã* em 1925: “O jovem Nelson Rodrigues entrou pela primeira vez na redação do novo jornal de seu pai, ‘A Manhã’ (...). O dia era 29 de dezembro de 1925 (...). Nelson convencera seu pai a deixá-lo trabalhar como repórter de polícia, com salário de trinta mil réis por mês.” (CASTRO, 1992, p.46). E assim foi até Mário Rodrigues sair do jornal *A Manhã* e fundar o jornal *Crítica*. Segundo Castro: “No começo, deram a Nelson o trabalho mais reles: fazer por telefone a ronda das delegacias. Mas ele não demorou a espantar os colegas (...), por sua facilidade para emprestar carga dramática aos toscos relatórios que os repórteres traziam da rua” (CASTRO, 1992, p.48).

O talento literário de Rodrigues pode ser exemplificado em episódio biográfico narrado por Castro: “Um deles, um ‘fait- divers’ de 1926 sobre o argentino sádico que furava

com alfinete os olhos do canário (...) ressuscitaria trinta anos depois num dos contos de *A vida como ela é...*, vírgulas e tudo” (CASTRO, 1992, p. 49). O *fait divers* é um importante elemento do jornalismo sensacionalista. De acordo com Luciene Tófoli, no artigo *O sensacional em Nelson Rodrigues: sexo, violência e morte*: “Como sistema simbólico singular, os *faits divers* são uma categoria de notícia capaz de fundir (e confundir) realidade e ficção, estimulando o imaginário do leitor a recriar mundos possíveis, descortinando horizontes e transgredindo as fronteiras da realidade.” (TÓFOLI, 2011, p. 2). Desta forma, os *faits divers* que o jovem Nelson Rodrigues escrevia no jornal do pai comprovam não só a tendência sensacionalista na escrita do jornalista e futuro autor de peças, como também, a utilização de eventos da realidade em sua obra.

1.2 O SENSACIONALISMO EM *O BEIJO NO ASFALTO*

Segundo Ana Paula Goulart Ribeiro (2003), no artigo *Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950*, os jornais brasileiros seguiam o modelo jornalístico francês, que consistia em uma técnica de escrita próxima da literária. Porém, esse modelo começou a mudar na década de 1950: “(...) principalmente no Rio de Janeiro, (...) o jornalismo empresarial foi pouco a pouco substituindo o político-literário. A imprensa foi abandonando a tradição de polêmica, de crítica e de doutrina, substituindo-a por um jornalismo que privilegiava a informação. (...)” (RIBEIRO, 2003, p. 148). A imprensa, então, começou a ser pensada como um espaço neutro, algo que Nelson Rodrigues lamentaria no futuro: “Hoje o repórter mente pouco, mente cada vez menos” (CASTRO, 1992, p. 48). Essa breve passagem aponta para a decadência de um jornalismo do qual Nelson Rodrigues sente falta, ele foi influenciado por um jornalismo marcado pelos conteúdos passionais, opinativos e, frequentemente, manipulados pela linguagem.

Danilo Angrimani, no livro *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*, o sensacionalismo “é tornar sensacional um fato jornalístico que, em outras circunstâncias editoriais, não mereceria esse tratamento.(...) Sensacionalismo é a produção de noticiário que extrapola o real, que superdimensiona o fato” (1995, p.16). Angrimani nos traz essa breve definição, que ajudará a exemplificar o que ocorre logo no início da peça, mais precisamente na primeira cena.

Na cena inicial, o personagem Amado Ribeiro está presente na delegacia, o delegado Cunha parece se sentir ameaçado por Ribeiro, sobretudo pelo poder que ele possui ao escrever

suas matérias. Cunha fala: “O chefe me disse o que não se diz a um cachorro! Na mesa dele, na mesa, estava a tua reportagem. O recorte da tua reportagem!” (RODRIGUES, 2020, p.17). Posteriormente, nesta conversa entre Ribeiro e Cunha, o jornalista conta como aconteceu a história de Arandir:

Olha. Agorinha, na Praça da Bandeira. Um rapaz foi atropelado. Estava juntinho de mim. Nessa distância. O fato é que caiu. Vinha um lotação raspando. Rente ao meio-fio. Apanha o cara. Em cheio. Joga longe. Há aquele bafafá. Corre pra cá, pra lá. O sujeito estava lá, estendido, morrendo. (...) De repente, um outro cara aparece, ajoelha-se no asfalto, ajoelha-se. Apanha a cabeça do atropelado e dá-lhe um beijo na boca. (RODRIGUES, 2020, p. 20, 21)

Após contar a história do beijo, ele fala para Cunha que teve uma ideia: “Manja. Quando eu vi o rapaz dar o beijo. Homem beijando homem. (*descritivo*) No asfalto. Praça da Bandeira. Gente assim. Me deu um troço, uma ideia genial. De repente. Cunha, vamos sacudir esta cidade! Eu e você, nós dois! Cunha.” (RODRIGUES, 2020, p. 22). Este momento é crucial, pois é um indicativo de que Amado Ribeiro já pensou em como montar sua história. Ele utiliza o seu poder de jornalista e o fato de Cunha ser delegado para interrogar Arandir e o conduzir, confundir, levantar falsas informações no momento do interrogatório, além do principal: causar polêmica e comoção pública.

Cabe observar a rubrica, que está presente nesta citação: “(*descritivo*)”. A rubrica, segundo a definição de Luiz Fernando Ramos, projeta uma materialidade cênica e é um espaço de convivência entre duas dimensões do teatro: “(...) a cena imaginária, virtual, projetada pelo autor, e a cena concreta, matéria tridimensional que ocupará espaço físico e desenvolver-se-á temporalmente diante de espectadores em um espetáculo” (RAMOS, 2001, p. 9). No caso desta citação, o “*descritivo*” está relacionado à ação de Amado Ribeiro ao contar a história do beijo e enfatizar que eram dois homens se beijando, representando um exagero sensacionalista por parte do repórter. As rubricas estarão presentes ao longo da peça, servindo como um auxílio narrativo conforme a história avança.

Ainda sobre a passagem, na qual Ribeiro diz que ele e Cunha vão “sacudir essa cidade”, cabe mencionar que não é a última vez que ele diz algo nesse sentido. Mais adiante, após saírem as primeiras matérias sobre o beijo e todos saberem da história, Aprígio vai ao encontro de Amado buscando respostas. Em um determinado momento do diálogo, o jornalista fala: “(num berro) - Mas parei a cidade! Só se fala do ‘Beijo no Asfalto’”! (RODRIGUES, 2022, p. 120). Nesse ponto, tem-se um Amado Ribeiro triunfante: ele está vendendo “jornal como água”, e a ideia inicial dele de sacudir a cidade foi efetiva, ele soube utilizar a situação para propagar sua versão da história. O fato de Arandir beijar um homem que estava morrendo, por

si só já seria uma polêmica naquela sociedade carioca dos anos 1960. Amado Ribeiro conseguiu que a história vendesse mais jornais e atraísse mais público, até o desfecho chegar em um final trágico, tanto com o “assassinato” do homem pelo lotação, quanto pelo assassinato de Arandir.

De acordo com Ana Lucia S. Enne, no artigo *O sensacionalismo como processo cultural*, após estudar autores que se debruçam sobre o tema do sensacionalismo, Enne aponta para algumas observações comuns sobre os textos desses autores, quando se referem aos jornais sensacionalistas:

- a) a ênfase em temas criminais ou extraordinários, enfocando preferencialmente o corpo em suas dimensões escatológica e sexual;
- b) a presença de marcas da oralidade na construção do texto, implicando em uma relação de cotidianidade com o leitor;
- c) a percepção de uma série de marcas sensoriais espalhadas pelo texto, como a utilização de verbos e expressões corporais (arma “fumegante”, voz “gélida”, “tremor” de terror etc.), bem como a utilização da prosopopeia como figura de linguagem fundamental para dar vida aos objetos em cena;
- d) a utilização de estratégias editoriais para evidenciar o apelo sensacional: manchetes “garrafais”, muitas vezes seguidas por subtítulos jocosos ou impactantes; presença constante de ilustrações, como fotos com detalhes do crime ou tragédia, imagens lacrimosas, histórias em quadrinhos reconstruindo a história do acontecimento etc.;
- e) na construção narrativa, a recorrência de uma estrutura simplificadora e maniqueísta;
- f) relação entre o jornal sensacionalista e seu consumo por camadas de menor poder aquisitivo, que, por diversas razões, seriam manipuladas e acreditariam estar consumindo uma imprensa “popular” (...) quando, no fundo, estariam consumindo um jornalismo comercial feito para vender e alienar. (ENNE, 2007, p.71)

Na peça, não se tem acesso ao que Amado Ribeiro escreveu na íntegra, tem-se apenas fragmentos narrados pelos personagens e a reação deles ao falar o que foi escrito. Entretanto, pode-se perceber que alguns desses elementos observados no texto de Enne são perceptíveis nas ações e posturas de Amado Ribeiro, como, por exemplo, sobre “a ênfase em temas criminais ou extraordinários”. Ribeiro, em suas reportagens, apela para o criminal ao fazer com que o acidente com o lotação vire um suposto crime causado por Arandir, que teria cometido o assassinato de seu amante. Nesse ponto entra o extraordinário que Enne menciona, o repórter cria uma história cada vez mais fabulosa, aumentada conforme a “investigação” avança. A todo momento, Ribeiro mexe com as reações do público, ora com a moralidade ao explorar o relacionamento entre dois homens, ora com as tensões e expectativas do público, ao denunciar um assassinato.

Posteriormente, é apresentado o título da manchete sensacionalista: “O beijo no asfalto!”, no jornal, trazido por D. Matilde, a vizinha de Selminha e Arandir. Essa manchete é a primeira que foi apresentada na peça e parece fazer parte de outro ponto abordado por Enne

acerca do sensacionalismo: “a utilização de estratégias editoriais para evidenciar o apelo sensacional”. A seguinte fala de Selminha mostra um pouco de tal estratégia editorial: “(*lenta e estupefata*) - O beijo no asfalto! (*muda de tom*) O retrato do atropelado! E aqui o Arandir na delegacia!” (RODRIGUES, 2020, p. 56). As rubricas nessa passagem mostram a reação de Selminha ao ler a manchete, comprovando os efeitos da estratégia editorial. Mais para frente na cena, ainda através das rubricas, vemos como esse efeito se aprofunda na medida em que Selminha fica *numa explosão, fora de si, desatinada*, ela aparenta estar completamente tomada pelo choque de receber a notícia. Esses efeitos tornam a notícia mais atrativa e apelativa para o público. Arandir, por exemplo, torna-se um homem conhecido na cidade. Todos esses elementos editoriais presentes nesse trecho apontam para uma afinidade em escrever matérias de cunho sensacionalista, tanto para Amado Ribeiro, quanto para o idealizador do personagem, Nelson Rodrigues.

O último ponto trazido por Enne diz respeito ao consumo de jornais pelas camadas mais pobres, como é o caso da vizinha D. Matilde. Ela é a representação da parte da população que acredita completamente no jornal. Ela é manipulada, corroborando o que está escrito no jornal quando pergunta a Selminha se o atropelado esteve na casa deles uma vez. Ela também representa como as notícias falsas mexem com o sadismo das pessoas “comuns”. D. Matilde, nesse papel de vizinha fofoqueira, é descrita nas rubricas como *melíflua e pérfida*. Ela sente certa satisfação em ser a portadora da notícia, além de parecer exultante ao ver a reação que a notícia causou em Selminha.

Por fim, segundo Enne, o sensacionalismo da imprensa contemporânea é fruto da formação da modernidade ocidental e de diversas apropriações e reapropriações culturais ao longo do tempo:

Assim, acreditamos que as práticas sensacionalistas da imprensa contemporânea são herdeiras (mas não passivas, e sim novas formas de construção e mediação) de algumas matrizes culturais da modernidade ocidental. Aqui, destacaremos (...) todas relacionadas ao período que engloba o fim do século XVIII e o decorrer do século XIX: a pornografia, o melodrama, o folhetim, a literatura fantástica e de horror e o romance policial (2007, p. 72)

O ponto pertinente nessa citação de Enne é o melodrama. O sensacionalismo e o melodrama apresentam elementos em comum, que por vezes se mesclam. Para Enne, o melodrama é uma matriz do sensacionalismo na imprensa. A partir dessa citação é possível perceber como esses dois temas estão mesclados entre si. No subcapítulo a seguir, o melodrama será melhor explorado.

1.3 O MELODRAMA EM *O BEIJO NO ASFALTO*

Segundo Ângela Dias (2021), o melodrama, gênero oriundo do teatro, que se destaca pela sua flexibilidade e sobrevivência na cultura ao longo do tempo em diversos produtos midiáticos, emerge em um contexto de mudança, surgindo ao final do Iluminismo, no processo histórico-cultural suscitado pela Revolução Francesa:

O surgimento do melodrama como uma modalidade popular de drama, nascida da forma muda da pantomima (Brooks, 1995, p.14), ao final do Iluminismo, no processo histórico-cultural desencadeado pela Revolução Francesa, vai configurá-lo como a forma estética de um mundo dessacralizado, incapaz de produzir uma ordem simbólica investida por valores comunitários. Na tentativa de estabelecer novos paradigmas éticos no mundo pós-sagrado, (...) o novo gênero passa a funcionar como uma espécie de bússola moral dos novos tempos. Daí a sua penetração e permanência – garantida por uma enorme adaptabilidade a novos códigos e técnicas – no mundo capitalista, caracteristicamente assolado por sucessivas crises de valores e pela ausência de padrões estáveis de comportamento e ação social (2021, p. 454).

O melodrama carrega na própria palavra o drama, de acordo com Jean-Marie Thomasseau: “A palavra melodrama, com efeito, traz ao pensamento a noção de um drama exagerado e lacrimajante” (2005, p. 9) que “conserva ainda o fervor da Revolução” (2005, p. 14). Thomasseau aponta que o melodrama nasce atendendo os anseios das plateias mais populares e só posteriormente passa a ser consumido pelas plateias burguesas. É um gênero que sofre julgamento dos críticos, por ter um apelo mais popular: “os críticos, pouco perspicazes em sua maior parte, tiveram uma reação de defesa e desprezo por aquele gênero misto que transtornava tantos hábitos estéticos e no qual eles viam pouca originalidade” (THOMASSEAU, 2005, p. 16).

A partir das origens e de uma análise estrutural dos melodramas do século XIX, Thomasseau divide as fases do melodrama em três: o melodrama clássico (1800-1823), o melodrama romântico (1823-1848) e o melodrama diversificado (1848- 1914). Essas fases do melodrama são relevantes para extrair brevemente alguns aspectos que perpassam o gênero e são fundamentais para compreender como ele está presente em *O beijo no asfalto*.

O melodrama clássico possui elementos comuns a todas as peças do tipo. A estrutura das peças se divide em três atos, elas possuem elementos básicos, como um título chamativo que faça o espectador se interessar pela peça. Outro elemento importante são as cenas de perseguições, fundamentais para o enredo. Segundo Thomasseau: “O tema da perseguição é o pivô de toda intriga melodramática” (2005, p. 34). Também há o reconhecimento proporcionado apenas nas cenas finais, que encerra a perseguição desenvolvida durante os três

atos. Além de outros elementos, como personagens, que exercem papéis recorrentes: a mocinha, o vilão, o pai da mocinha, etc. Esses papéis são geralmente maniqueístas: “a divisão da humanidade é simples e intangível: de um lado os bons, de outro os maus.” (THOMASSEAU, 2005, p. 39).

É interessante destacar que o vilão é um papel fundamental no melodrama, é através dele que ocorre a ação da peça: “O vilão, pela perseguição que exerce sobre sua vítima, é o agente principal do melodrama. Sem suas manobras, a intriga perde o essencial de sua natureza: o desfecho sem castigo não contenta um público ávido de compensação e que espera o vilão à saída do teatro para vaiá-lo” (THOMASSEAU, 2005, p. 42). Pode-se dizer que o vilão de *O beijo no asfalto* é Amado Ribeiro, por causa dele acontece o desenrolar da história. Porém, para os outros personagens dentro da peça, o vilão é Arandir, uma vez que a partir das ações dele e do papel que Amado Ribeiro reserva para ele nas notícias, Arandir é visto como o inimigo.

No âmbito do melodrama romântico, alguns elementos do melodrama clássico foram mantidos, como a trama maniqueísta, porém com alterações, por exemplo, os papéis de herói e vilão foram alterados, percebe-se uma mudança de valores. Outro ponto que se modifica no melodrama romântico é a morte, que antes era apenas reservada para os vilões. Por fim, na esfera do melodrama diversificado, os tipos de melodrama aumentam: há o melodrama militar patriótico e histórico; o melodrama de costumes e naturalista; o melodrama de aventuras e de exploração; o melodrama policial e judiciário. Nas palavras de Thomasseau:

O melodrama acompanhou, portanto, nesta segunda metade do século XIX, todos os movimentos teatrais da época, sem se modificar profundamente. Mesmo preservando seus estereótipos, ele se diversificará, entretanto, apresentando peças que, dependendo do caso, sublinhavam particularmente um de seus componentes tradicionais. (THOMASSEAU, 2005, p. 97)

Essas três fases mostram como o melodrama possui uma coerência interna, a trama maniqueísta se mantém, através dos personagens nos papéis recorrentes de mocinha, vilão, etc. O melodrama possui uma “fórmula” ou matriz expressiva, apesar das variações, ele se adaptou ao longo do século XIX, para as plateias, para o gênero que estava em vigor no momento e até mesmo para conquistar novos públicos. Conforme o que Ângela Dias escreveu, o melodrama é maleável, algo que é fundamental para o melodrama se moldar, se transformar e se manter durante os séculos.

As rubricas presentes no nível textual da peça são outro elemento importante para perceber o melodrama. Em muitas passagens elas servem para enfatizar um sentimento, descrever o estado de um personagem, elas são importantes linhas auxiliares das cenas, pois

contribuem para a compreensão do leitor da peça. Sem as rubricas os leitores não saberiam o que os personagens estão sentindo, apenas assistir a peça sendo encenada daria esse resultado. Porém, no texto de Nelson Rodrigues, as rubricas são quase um fato de estilo: elas não apenas indicam maneiras de imaginar a cena, como também evidenciam a imaginação melodramática do autor. Com rubricas como “apoplético” e “sôfrego e exultante” já na primeira cena da peça, Nelson cria um código melodramático de atuação e de leitura do seu universo ficcional.

Como dito anteriormente, o melodrama e o sensacionalismo estão conectados, não só na peça, mas além dela. Ana Lúcia S. Enne traz alguns pontos que os mesclam:

Destacamos, como pontos que nos interessam para pensar o melodrama como matriz para o sensacionalismo na imprensa, algumas de suas características fundamentais: a marca do excesso (a nosso ver, fundamental em todas as matrizes que estamos discutindo), tanto na forma narrativa quanto na caracterização dos personagens e situações; a estrutura maniqueísta, como bem indicou Martín-Barbero, marcada por sensações de medo, de ternura e de ira, entremeadas pelo risível, encenado pela figura do bobo, elemento-chave para a quebra da tensão (...); a existência de uma pedagogia moral, que implica no reconhecimento dos lugares sociais, das virtudes e penalidades para sua corrupção, muitas vezes relacionada ao universo do privado que, via dramatização, é colocado para apreciação e julgamento público; e, como já demonstramos anteriormente (Enne e Baltar, 2006), uma pedagogia das próprias sensações, indicando momentos e lugares corretos para a exacerbação e a vivência explícita das emoções, em oposição ao riso recolhido e às lágrimas furtivas que são exigidas na contenção que é a marca do ethos burguês. (2007, p.74-75)

Amado Ribeiro, ao transformar Arandir em um vilão, mexe com a formação moral do público e dá vazão a seus julgamentos moralizantes e hipócritas. Levando em consideração essa pedagogia moral, Arandir é posto a todo momento em um julgamento informal pelo público, todos julgam a sua atitude e ela é penalizada, seja por meio do assédio ou da violência a que Arandir é exposto. Uma cidade inteira reage às notícias relacionadas ao beijo no asfalto, porém a vida íntima de Arandir também está sob julgamento e desperta toda a sorte de reações passionais. Por meio dos jornais, o público que fez Amado Ribeiro vender 300 mil exemplares deles confirma seus valores tradicionais, aprende a aplicá-los na realidade social e dá vazão à sua própria perversidade projetando ela no outro (Arandir).

Feito o recorte do melodrama e do sensacionalismo em *O beijo no asfalto*, pode-se dizer que há dois níveis na obra: o primeiro nível é o textual, com a história principal; o segundo nível é a história escrita por Amado Ribeiro dentro da peça, o nível das notícias falsas. Nelson Rodrigues escreveu no primeiro nível os três atos, a história tem início, meio e fim, os personagens são apresentados e os diálogos entre eles vão se desenrolando. Enquanto no segundo nível, Rodrigues utiliza o personagem jornalista Amado Ribeiro para escrever as notícias falsas, que mexem com as emoções do público do jornal. Essas notícias falsas tem seu

desenrolar próprio, elas têm seu início, seu clímax, até chegar à última reportagem, que revelará um crime. É interessante constatar que o segundo nível da peça, o nível das notícias falsas, impacta diretamente o que acontece no primeiro nível da peça, o que será melhor identificado nos capítulos seguintes.

2. A CRIAÇÃO DE NOTÍCIAS FALSAS

Fake News, ou notícia falsa, é um termo que ficou muito popular nos últimos anos, uma vez que os meios de comunicação virtuais facilitaram o acesso à informação, ou no caso das *fake news*, o acesso a notícias mentirosas. Consoante o texto *O que são e como lidar com as notícias falsas*, “O conceito de ‘notícias falsas’ é bastante disputado e não há, na literatura acadêmica ou no discurso jornalístico uma definição que seja amplamente aceita. Embora encontremos usos anteriores, foi na cobertura da eleição presidencial americana de 2016 que o termo se difundiu no seu sentido corrente” (RIBEIRO e ORTELLADO, 2018, p. 72). O artigo fala também que o conceito de *fake news* divide opiniões e o nome *fake news* não seria de todo correto. Porém, o que é relevante para este presente trabalho é que as notícias falsas não surgiram nas eleições estadunidenses, sempre circularam pela internet, assim como está presente na peça aqui trabalhada.

Antes de explorar a notícia falsa da peça, será feita uma breve análise do personagem jornalista, Amado Ribeiro. Em relação à figura do jornalista, segundo Cíntia Soares Warmling, “A personagem jornalista aparece em cinco das dezessete peças escritas por Nelson Rodrigues” (2014, p. 26). Segundo Warmling, Amado Ribeiro já tinha sido usado como personagem na coluna jornalística de Rodrigues, *Asfalto Selvagem*, entretanto sem o peso e a relevância que recebe em *O beijo no asfalto*. Amado Ribeiro foi inspirado em uma pessoa real, o também jornalista e homônimo, Amado Ribeiro. De acordo com Ruy Castro:

O caso de Amado Ribeiro é o mais incrível: aos 27 anos em 1959, ele era exposto em “Asfalto selvagem” como o repórter policial mais cafajeste da face da Terra, capaz de achacar suspeitos, inventar culpados, chantagear a mulher da vítima e o diabo a quatro, tudo para vender jornal. Não que Amado Ribeiro não fosse parecido com aquilo na vida real, mas Nelson não teria exagerado? “Não, eu sou pior!”, gabava-se Amado Ribeiro (CASTRO, 1992, p. 308).

Esse Amado Ribeiro descrito por Castro se assemelha muito ao que foi visto até aqui. O primeiro ato da peça se inicia na delegacia, com alguns personagens apresentados: Aruba, o delegado Cunha e o jornalista Amado Ribeiro, descrito na rubrica como um “cafajeste dionisíaco”. Algumas dinâmicas dessa parte são importantes para entender as motivações dos personagens. Quando Aruba anuncia que Amado Ribeiro está na delegacia, Cunha fica desesperado, pois foi o jornalista que fez uma reportagem difamando o delegado. Após discussão com o delegado, o repórter, por presenciar o beijo, lhe conta a história como realmente aconteceu. Ribeiro diz que pode ser a chance do delegado limpar sua imagem, e dele de “vender jornal pra burro”. Nesse ponto, Amado já tem total poder sobre Cunha, por isso consegue usar o status da polícia e o exercício do poder policial para conseguir informações e

coagir pessoas ao “investigar” a história do beijo no asfalto.

Em outra cena, ainda no primeiro ato, Arandir aparece pela primeira vez, sendo apresentado desta forma: “Uma figura jovem, de uma sofrida simpatia que faz pensar num coração atormentado e puro” (RODRIGUES, 2020, p. 34). Ele acaba de dar seu depoimento para o Comissário Barros, quando Cunha e Ribeiro aparecem.

Os dois, jornalista e delegado, começam o interrogatório com uma atitude hostil, não se importam quando Barros diz que Arandir já deu o depoimento e mandam o fotógrafo bater uma foto. A fotografia, um dos aspectos mencionados no capítulo anterior, é importante para esse apelo sensacionalista que o jornalista quer passar, pois dessa forma o rosto do personagem central das notícias falsas, neste caso, Arandir, é flagrado em situação vulnerável, suscetível de despertar o elemento passional no público. Então, alternando-se, o delegado e o repórter começam a fazer perguntas para confundir Arandir, com vários questionamentos de uma vez, carregados de suposições, sempre preocupados com a sexualidade de Arandir, também adotando uma postura bastante agressiva, para por medo no interrogado. Eles, ao confundir Arandir com tantas perguntas, esperam levá-lo ao desespero, como dito na rubrica a seguir:

(Amado e Cunha cruzam as perguntas para confundir e levar Arandir ao desespero)

AMADO — Casado há quanto tempo?

ARANDIR — Eu?

CUNHA — Gosta de mulher, rapaz?

ARANDIR *(desesperado)* — Quase um ano!

CUNHA *(mais forte)* — Gosta de mulher?

ARANDIR *(quase chorando)* — Casado há um ano. *(Cunha muda de voz, sem transição. Põe a mão no joelho do rapaz)* (RODRIGUES, 2020, p. 37)

Amado faz indagações como: “Há quanto tempo você conhecia o cara?”, “(...) No local, eu lhe perguntei se você era parente da vítima.”, “Vamos por partes. Não é parente. Amigo?”, “Mas se conheciam de vista?”, “Diz para mim? Você faria o mesmo? Você beijaria um de nós, rapaz?”. Com esses questionamentos, pode-se perceber que Ribeiro supõe que Arandir conhecia o homem atropelado, ele não se importa quantas vezes Arandir reitera que não o conhecia, o jornalista não acredita na versão dele, pois sua versão já está montada. Essas passagens mostram como Amado Ribeiro, com a ajuda de Cunha, constrói seu enredo sensacionalista. Ele dá uma ideia de que vai explorar na sua reportagem o beijo sob a ótica da sexualidade de Arandir.

O jornalista também diz: “E você dá um show! Uma cidade inteira viu!”, nessa parte, ao utilizar a hipérbole, ele exagera bastante na suposta teatralidade do gesto. Cabe observar que Amado Ribeiro é bem caricato, sua fala é exagerada, aumentada, é uma figura que causa aversão em todos que o conhecem. Com um tom de manchete de jornal, Amado Ribeiro recorre

para a manipulação, ele pretende provocar Arandir e deixá-lo com receio de seu comportamento por beijar o atropelado.

No segundo ato, após vermos a recepção da notícia nos vizinhos, na família e também nos colegas de trabalho de Arandir, Amado Ribeiro ainda não desistiu da história e para isso vai atrás da viúva do atropelado, se passando por policial. Nessa cena, Ribeiro insiste que a viúva conhece Arandir:

AMADO (*tirando o jornal do bolso*) — Muito bem. Presta atenção. (*à queimadura*) Olha bem esse retrato. É o sujeito que beijou o seu marido. A senhora, naturalmente, já viu esse camarada, claro!

VIÚVA (*vacilante*) — Não.

AMADO (*ameaçador*) — Madame. Nunca viu?

VIÚVA — Nunca! (RODRIGUES, 2020, p. 78)

Mesmo após a viúva negar inúmeras vezes que conhece Arandir, Amado não se dá por convencido, guia a viúva para a história inventada por ele, elaborando a “verdade” que pretende sobrepor aos fatos:

AMADO (*furioso*) — Que se dane. (*para a viúva*) Olha aqui. Ou a senhora diz a verdade. A polícia não tem esse negócio de mulher, não. Mulher apanha também! (*muda de tom*) Sua burra! Põe na tua cabeça o seguinte. Você tem um amante. E por quê, por que tem um amante? Porque seu marido, escuta, escuta! Seu marido mantinha relações anormais. Relações anormais com um cara. Entendeu? (*melifluo*) Seu marido tinha um amigo chamado Arandir; amigo esse que a senhora está reconhecendo pela fotografia.

VIÚVA (*olhando para os lados*) — O senhor fala mais baixo! (*a viúva olha as fotografias. Aparece um vizinho que está fazendo velório*)

(...)

VIÚVA (*com nostalgia e perplexidade*) — Mas é um morto!

AMADO (*com riso curto e ofegante*) — Morto e te traía não com uma mulher, mas com um cara! Na hora de morrer, ainda levou um chupão! (RODRIGUES, 2020, p. 79-80)

A partir dessa interação, já no terceiro e último ato, a viúva reaparece, com o discurso mudado e conta para Selminha, na cena que essa é levada para ser interrogada por Cunha e Ribeiro, que conhecia Arandir:

AMADO — A senhora vai repetir aqui. (*indica Selminha, sem dizer-lhe o nome*) A senhora conhece o Arandir?

VIÚVA — Conheço.

AMADO (*para Selminha*) — Conhece! (*para a viúva*) E conhece de onde?

VIÚVA — De minha casa.

AMADO — Frequentava a sua casa. Muito bem. (*para Selminha*) Ia lá! (*para a viúva*) Agora conta aquilo. Aquilo que a senhora me contou. Aquilo, sim!

CUNHA (*para Selminha*) — Presta atenção.

VIÚVA — De fato. Uma vez, ele foi lá em casa. Foi lá em casa e os dois. (*para, em pânico, olhando para o delegado, ora o repórter, ora Selminha*)

AMADO — Os dois. Continue!

VIÚVA (*sôfrega de um jato*) — Os dois tomaram banho juntos. (RODRIGUES, 2020, p. 101-102)

Para uma pessoa que tinha certeza de que não conhecia Arandir, a viúva,

posteriormente, conta que o conhecia e ele até frequentava sua casa, além de manter relações com seu marido. A viúva é narrada como uma pessoa em pânico, ela está com medo após ser duramente coagida e chantageada pelo jornalista, no dia do enterro.

Em outra cena, no terceiro e último ato, Aprígio vai ao encontro de Amado no quarto em que ele está. O jornalista é descrito como “sem paletó com a fralda da camisa para fora das calças. (...) O repórter está, na melhor das hipóteses, semibêbado” (RODRIGUES, 2020, p. 114). Aprígio pretende ter uma conversa com Ribeiro, quer saber se a história é verdadeira, mas Amado acha que o sogro veio para suborná-lo. Nesse diálogo, Aprígio é interrompido a todo momento. Após um monólogo, o repórter diz:

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

APRÍGIO (*apavorado*) — Crime?

AMADO — Crime! E eu provo! Quer dizer, sei lá se provo, nem me interessa. Mas a manchete está lá, com todas as letras: — CRIME! (RODRIGUES, 2020, p. 117-118)

Nessa cena, fica explícito onde Amado Ribeiro chegou com sua “investigação”. Essa cena é emblemática, pois se percebe que passou de sensacionalismo para uma notícia falsa, a qual Amado Ribeiro não tem como provar. Apesar de não ter nenhuma prova, o jornalista continua com sua notícia falsa, ferindo toda a ética jornalística, que ele não possui. Após essa confissão, ele continua seu discurso:

AMADO (exultante e feroz) — Aprígio, você não me compra. Pode me cantar. Me canta! Canta! (rindo, feliz) Eu não me vendo! (muda de tom) Eu botei que. Presta atenção. O negócio é bem-bolado pra chuchu! Botei que teu genro esbarrou no rapaz. (triumfante) Mas não esbarrou! Aí é que está. Não esbarrou. (lento e taxativo) Teu genro empurrou o rapaz, o amante, debaixo do loteação. Assassinato. Ou não é? (maravilhado) Aprígio, a pederastia faz vender jornal pra burro! Tiramos, hoje, está rodando, trezentos mil exemplares! Crime, batata!

APRÍGIO — Tem certeza?

AMADO — Ou duvida?

APRÍGIO (mais incisivo) — Tem certeza?

AMADO (sórdido) — São outros quinhentos! Sei lá! Certeza, propriamente. A única coisa que sei é que estou vendendo jornal como água. Pra chuchu. (RODRIGUES, 2020, p. 118-119)

Amado mais uma vez reitera que Aprígio não pode comprá-lo. Em um primeiro momento, ele coloca que Arandir esbarrou no rapaz, o que na primeira versão, que o próprio Amado relatou para Cunha, não foi dito. Mas nessa nova versão, não é mais um esbarrão, Arandir empurrou o atropelado, que era seu amante. Aprígio pergunta se o jornalista tem certeza, ao que ele responde vagamente “São outros quinhentos! Sei lá”, ele mais uma vez deixa subentendido que não escreveu a versão que ocorreu de fato. Além disso, Ribeiro fica exultante com o número de jornais vendidos nesses dias, neste ponto, percebe-se uma

finalidade monetária, assim como um desejo de reconhecimento, pois quanto mais jornal vende, mais Amado Ribeiro fica em evidência.

Um ponto relevante é que Aprígio estava presente durante o beijo e quando o homem foi atropelado, mas mesmo assim parece acreditar na versão de Amado Ribeiro. Nessa parte fica exemplificado como o sensacionalismo jornalístico, juntamente com as notícias falsas, mexem com a visão de mundo das pessoas. Aprígio mesmo tendo presenciado o acidente acredita nas notícias falsas. Isso retoma o conceito da “pedagogia das sensações” que Enne mencionou em seu artigo, pois, através da manipulação das sensações dos personagens, Amado Ribeiro alimenta sua *fake news*, fazendo a verdade não ser mais relevante.

Essas foram algumas cenas que mostram como Amado Ribeiro construiu seu sensacionalismo e suas notícias falsas no nível da história dentro da peça. Amado Ribeiro usa sua posição de jornalista do “Última Hora”, um jornal famoso na época, para passar credibilidade e seriedade em suas matérias, pois assim fica mais difícil contestar suas informações. No próximo capítulo, será trabalhado como essas notícias foram recebidas, de que modo impactaram os personagens e de que forma mexeram com as emoções, despertaram afetos, comoções e revoltas.

3. OS EFEITOS DAS NOTÍCIAS FALSAS

As notícias impactam as pessoas de formas diferentes, na peça *O beijo no asfalto* não foi diferente. Neste capítulo pretende-se analisar de que forma as notícias falsas criadas por Amado Ribeiro impactaram a história dos personagens na peça. D. Matilde e os colegas de trabalho de Arandir são as únicas pessoas de fora da família cujas reações o leitor tem acesso. Como mencionado anteriormente, D. Matilde é a personificação do público do jornal sensacionalista, enquanto de outra perspectiva estão os colegas de trabalho, como Werneck, que são homofóbicos com Arandir. No núcleo familiar, Selminha, a esposa de Arandir, pode ser considerada a mocinha da peça, tendo em mente o melodrama clássico. Também é a psicologicamente mais afetada pelas notícias de Amado Ribeiro. Dália é a irmã mais nova de Selminha, secretamente apaixonada por Arandir e parece ser a única a acreditar na versão dele. Aprígio, pai de Selminha e Dália, que aparentemente odeia Arandir, no fim tem um papel fundamental para dar o teor de tragédia à peça.

Começando por D. Matilde, a vizinha, ela aparece apenas no segundo ato da peça, e traz com ela o jornal e a notícia sobre Arandir. Ela é como se fosse a mensageira da notícia falsa:

D. MATILDE — Não leu?
 SELMINHA (*já com uma curiosidade nova e inquieta*) — Não vi o jornal!
 D. MATILDE (*radiante por ser portadora da novidade*) — O retrato do seu marido, d. Selminha!
 SELMINHA (*ao mesmo tempo que apanha o jornal*) — Onde?
 DÁLIA — De Arandir?
 D. MATILDE (*apoplética de satisfação*) — Primeira página!
 (RODRIGUES, 2020, p. 55)

Ao dar a notícia, D. Matilde é descrita como “radiante por ser portadora da novidade” e “apoplética de satisfação”. Após esse trecho, em frases curtas e rápidas, a vizinha dá novas informações, como a que Amado Ribeiro está com um fotógrafo na rua e fez até perguntas para ela, como: “se d. Selminha vive bem com seu Arandir”. Mais adiante, D. Matilde insiste sobre o que está escrito no jornal e, ao invés de questionar a notícia, ela questiona Selminha, perguntando se “O morto não é um que veio aqui, uma vez?”. Isso mostra que o jornal mexeu com D. Matilde a tal ponto que ela não questiona nem possui um olhar crítico para o que o jornalista escreveu. A vizinha também parece satisfeita por participar em algum grau da notícia, afinal o jornalista fez perguntas a ela, isso dá importância para uma pessoa comum que normalmente não se destacaria.

Na cena seguinte, também no segundo ato, é mostrado Arandir no trabalho. Nessa

cena alguns colegas de escritório começam a ser ofensivos com Arandir, chamando-o de viúvo:

WERNECK (com um humor bestial) — Mas então, seu Arandir! O senhor!
 SODRÉ — Você não diz nada pra gente?
 ARANDIR (já inquieto) — O que é que há?
 WERNECK — Você fica viúvo e não avisa, não participa?
 ARANDIR — Isola!
 PIMENTEL (batendo-lhe nas costas) — Nem me convidou!
 ARANDIR (atônito e meio acuado) — Que piada é essa?
 WERNECK — Piada, uma ova! Batata! (RODRIGUES, 2020, p. 60)

A homofobia e as provocações preconceituosas continuam e Arandir, que ainda não tinha visto, nem lido o jornal, é surpreendido com a manchete, lendo a notícia com grande surpresa. A reportagem causou uma grande revolta nos colegas de trabalho, sobretudo em Werneck, que no final da cena quase comete violência física, causada sobretudo pela homofobia que a notícia despertou. Mas antes disso, há uma parte na qual Werneck chama D. Judith, uma datilógrafa, que diz que o atropelado veio ao trabalho na semana anterior procurar Arandir:

WERNECK — D. Judith, o que foi que a senhora me disse. Um momento! Quando a senhora viu o jornal, a senhora não disse. Não disse que. Disse que tinha visto o morto aqui. Fala, d. Judith, pode falar!
 D. JUDITH (*crispada de timidez*) — O que eu disse foi...
 PIMENTEL — Não tenha medo!
 D. JUDITH — Realmente, pela fotografia, parece.
 WERNECK — Continua, d. Judith! Parece ou?
 D. JUDITH (*em brasas*) — Parece um moço que esteve aqui, na semana passada. Um moço.
 WERNECK — Procurando por quem, d. Judith, procurando por quem?
 D. JUDITH (*de olhos baixos*) — Seu Arandir! (RODRIGUES, 2020, p. 64)

D. Matilde e os colegas de trabalho têm pontos em comum. Eles são portadores da notícia: a vizinha para Selminha e Dália; os companheiros de trabalho para Arandir. Em ambos os casos, a vizinha e os colegas de Arandir trazem a informação de já terem visto o morto antes. Nenhum deles parece ter certeza, mas mesmo assim mencionam essa informação como uma verdade. As notícias falsas, por via do sensacionalismo, manipulam as emoções das pessoas, que passam a considerar o incerto em detrimento dos fatos, projetando-se passionalmente num enredo alheio.

No âmbito familiar, temos a cunhada de Arandir, Dália, descrita como “Adolescente cuja graça leve parece esconder uma alma profunda” (RODRIGUES, 2020, p.24). Ela está presente quando D. Matilde traz a notícia para Selminha e é secretamente apaixonada pelo cunhado. No terceiro ato, após passar um recado de Arandir para Selminha, e como a irmã não pretende se encontrar com o marido no hotel, Dália vai em seu lugar se declarando para

Arandir:

DÁLIA (*sofrida*) — Selminha não te beija, mas eu.
 ARANDIR (*contido*) — Você é uma criança. (*Dália aperta entre as mãos o rosto de Arandir*)
 ARANDIR — Dália. (*Dália beija-o, de leve, nos lábios*)
 DÁLIA — Te beijei.
 (...)
 DÁLIA (*agarra o cunhado. Quase boca com boca, sôfrega*) — Eu morreria.
 ARANDIR — Comigo?
 DÁLIA (*selvagem*) — Contigo! Nós dois! Contigo! Eu te amo! (RODRIGUES, 2020, p. 132-133)

Após esse momento, Dália diz que só ela acredita em Arandir, porém isso não se mostra verdade, uma vez que ela pergunta logo em seguida: “Amava o rapaz? Pode dizer. Escuta. Você era amante do rapaz? Do atropelado?” (RODRIGUES, 2020, p. 133). Após essa pergunta, Arandir diz que ela é igual aos outros, expulsando-a do quarto. Depois que Dália sai, entra Aprígio. Ele estava com o genro no momento do atropelamento e, na cena final, confessa para Arandir que o amava.

Todos no início pensam que Aprígio odeia Arandir e sente ciúmes de Selminha:

SELMINHA — Não gosta de Arandir — por quê?
 DÁLIA (*taxativa*) — Ciúmes.
 SELMINHA (*virando-se atônita*) — De mim?
 DÁLIA — De ti. (*Selminha repete, lentamente, com espanto e uma nascente angústia*)
 SELMINHA (*falando para si mesma*) — Ciúmes de mim?
 DÁLIA — Ou você é cega?
 SELMINHA (*com frívolo arrebatamento*) — Que bobagem, ciúmes de mim! (*muda de tom e novamente angustiada*) Você acha? (RODRIGUES, 2020, p.43)

A todo momento, nessa tensão, há um duplo sentido, cuja primeira camada parece ser a aparente paixão incestuosa do pai pela filha (o que não seria um tema novo para Nelson Rodrigues). Em uma cena do segundo ato, em que Aprígio conversa com Selminha, ele questiona se Arandir conhece o atropelado, ele é descrito da seguinte maneira: “Aprígio anda de um lado para outro. Luta consigo mesmo. Ao ouvir falar em mentira, volta-se para a filha com vivacidade” (RODRIGUES, 2020, p. 68). Mais adiante ele pergunta:

APRÍGIO (*com súbita energia*) — Vem cá. Responde! Você viu o retrato do atropelado? (*suplicante e violento*) Diz! Você o reconheceu? Preciso saber. Olha! Entre as amizades do teu marido. (*mais forte*) Entre as relações masculinas do teu marido, tinha alguém parecido? Alguém parecido com esse retrato? Olha bem! (RODRIGUES, 2020, p. 72).

Ele está bastante preocupado se Arandir de fato conhecia o homem e isso parece ser indício do zelo paterno pela filha e pelos bons costumes. Ao descobrirmos que Aprígio era apaixonado por Arandir, essa cena e outras ganham retrospectivamente um segundo sentido. A angústia de Aprígio é por Arandir ter beijado outro homem, um homem que não era ele. Ele tinha ciúmes não da própria filha, mas sim do genro. Para ele Arandir era heterossexual, mas

com todo o acontecimento do beijo, Aprígio tem a esperança de Arandir ser homossexual. O sogro fica com ciúmes por não ser o homem beijado, ele enxerga todo o caso como uma traição.

Mais tarde, há um diálogo entre Dália e o pai, no qual ele fala que Arandir não respeitou a presença dele: “Esse pulha. Na minha frente. Nem respeitou a minha presença. Na minha frente, sim! Na frente de toda a cidade.” (RODRIGUES, 2020, p. 109). Aprígio continua descontrolado durante toda a cena, sempre quando fala da cena do beijo no asfalto. Ele também acredita cegamente no jornal. Dália o acusa de ter um amor de “homem por mulher” por Selminha, o que causa nele uma reação de euforia, posteriormente ele diz que “Em certo sentido, Selminha cometeu um adultério contra mim!” (RODRIGUES, 2020, p. 113). Logo depois dessa parte, é mostrada a conversa que Aprígio teve com Amado Ribeiro, que já foi explorada no capítulo anterior. Depois dessa cena com o jornalista, Aprígio aparece na última cena da peça, sendo revelado ao espectador que Aprígio amava Arandir:

ARANDIR (*atônito e quase sem voz*) — O senhor me odeia porque. Deseja a própria filha. É paixão. Carne. Tem ciúmes de Selminha.

APRÍGIO (*num berro*) — De você! (*estrangulando a voz*) Não de minha filha. Ciúmes de você. Tenho! Sempre. Desde o teu namoro, que eu não digo o teu nome. Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor. Por que beijaste um homem na boca? Mas eu direi o teu nome. Direi teu nome a teu cadáver. (*Aprígio atira, a primeira vez. Arandir cai de joelhos. Na queda, puxa uma folha de jornal, que estava aberta na cama. Torcendo-se, abre o jornal, como uma espécie de escudo ou de bandeira. Aprígio atira, novamente, varando o papel impresso. Num espasmo de dor, Arandir rasga a folha. E tomba, enrolando-se no jornal. Assim morre*)

APRÍGIO — Arandir! (*mais forte*) Arandir! (*um último canto*) Arandir! (RODRIGUES, 2020, p. 138-139)

Todo o conteúdo da notícia falsa leva a peça a esse final trágico e surpreendente. É um tanto simbólico Arandir, ao levar o primeiro tiro e cair, puxar o jornal e abri-lo “como uma espécie de escudo ou de bandeira”. Essa cena mostra que o jornal de certa forma também o matou, matou seu casamento, sua reputação e por fim tirou sua vida. O mesmo jornal que foi sua ruína, não o impediu de morrer, o “escudo” não o protegeu.

Apesar de todo esse núcleo familiar sofrer em algum nível, Arandir é o que sofre mais, já que todo ódio, homofobia, agressões, são diretamente direcionados a ele. Arandir e Selminha são recém-casados, com pouco menos de um ano de casamento. Eles parecem se amar muito, mas Selminha não acredita nele e muito menos aceita ele beijar outro homem, tendo uma fala bastante homofóbica em certo trecho: “Como é que um homem pode desejar outro homem” (RODRIGUES, 2020, p. 124). Ela também é uma das mais afetadas diretamente, chega a ser torturada por Cunha e Amado Ribeiro na primeira cena do terceiro ato, quando eles não acham Arandir e a levam até uma casa para ser interrogada. Selminha

depois confessa a Dália que os dois homens a colocaram nua: “E o miserável, o cachorro ainda me disse que me queimava o seio com o cigarro! (soluçando) Nua! Nua!” (RODRIGUES, 2020, p. 124).

Selminha é descrita como uma mulher frágil, com uma intensa feminilidade. Em um primeiro momento, quando Aprígio conta do beijo, Selminha não parece dar tanta importância, até considera o beijo bonito:

SELMINHA — Mas o que foi que ele fez?

APRÍGIO (contido na sua cólera) — Beijou. Beijou o rapaz que estava agonizante. E morreu logo, o rapaz.

SELMINHA (maravilhada) — O senhor viu?

APRÍGIO (sem ouvi-la e com mais vivacidade do que desejaria) — Você não acha? Não acha que. Eu, por exemplo. Eu não faria isso. Não faria. Nem creio que outro qualquer. Ninguém faria isso. Rezar, está bem, está certo. Mas o que me impressiona, realmente me impressiona. É o beijo.

SELMINHA (com angústia) — Mas eu até acho bonito! (RODRIGUES, 2020, p. 28)

Mais adiante, no segundo ato, Selminha reclama que o telefone não para de tocar e que estranhos têm deixado trotes no telefone. Na mesma cena faz um desabafo, não parece acreditar no que o jornal diz, menciona até Samuel Wainer, jornalista, empresário e fundador do jornal *Última Hora*: “Como é que um jornal, papai! O senhor que defendia tanto o Samuel Wainer! E como é que um jornal publica tanta mentira!” (RODRIGUES, 2020, p. 68). Após isso, Selminha e Aprígio tem uma discussão, ela não quer acreditar que foi como está escrito na reportagem, para ela Arandir diria a verdade. Na cena em que ela é interrogada por Cunha e Amado Ribeiro, ela não acredita no que eles falam sobre Arandir, continuando a defesa do marido. Mais para o final, Dália passa o recado de Arandir: que era para eles se encontrarem em um hotel. Selminha neste ponto se encontra psicologicamente esgotada, não acredita mais na versão do marido: “SELMINHA (numa explosão) — Se eu for, já sei. Ele vai querer beijar. Na certa. Eu não quero um beijo sabendo que. (hirta de nojo) O beijo do meu marido ainda tem a saliva de outro homem!” (RODRIGUES, 2020, p. 125). O beijo impulsiona muitos acontecimentos na história, além de colher reações distintas – enquanto Amado Ribeiro vê uma oportunidade de lucro, Aprígio fica cego de ciúmes e Selminha sente um nojo profundo.

Selminha, igual aos outros personagens, não acredita mais em Arandir. Ela não sabe mais o que é mentira e o que é verdade, a manipulação de Amado Ribeiro a atingiu completamente após o interrogatório ao qual foi submetida. Com a confissão da viúva diretamente para ela e os dois homens querendo saber o paradeiro de Arandir, Selminha é bombardeada com inverdades. As manipulações de Amado Ribeiro atingem as emoções de Selminha, as mentiras surtem efeitos, tendo enfim uma mulher esgotada, sem ter como reagir à quantidade de notícias falsas que a cerca.

Com toda essa manipulação com os personagens, a verdade passa a ser relativa, é nesse ponto que podemos observar o conceito de pós-verdade e como ele e as notícias falsas por vezes se mesclam. No artigo, *A retórica da pós-verdade: o problema das convicções*, Rodrigo Seixas explora o conceito de pós-verdade e *fake news*: “a pós-verdade é o qualificativo das circunstâncias em que fatos objetivos são menos influentes na opinião pública que os apelos emocionais e as crenças pessoais” (2018, p. 122). A pós-verdade está ligada com o fenômeno das *fake news*, entretanto apesar de não serem exatamente sinônimos, a pós-verdade é uma das facetas das notícias falsas.

As ideias de Seixas (2018) sobre a pós-verdade caracterizam plenamente a reação que os personagens tiveram ao longo da peça. O personagem que mais exemplifica esse termo é Aprígio, que mesmo presente durante o beijo no asfalto, perde toda sua racionalidade e objetividade, passando a acreditar na versão que Amado Ribeiro escreve. Aprígio, manipulado e cego pela traição que ele pensa que Arandir cometeu com ele, se deixa influenciar pela história, até culminar no assassinato passional de Arandir. Além disso, outros personagens também são impactados pelas crenças pessoais da pós-verdade. Com base em achismos imprecisos, D. Matilde e D. Judith acreditam que viram o atropelado antes, compactuando com o discurso falso da notícia.

Levando em conta todas as reflexões feitas acerca das consequências de uma notícia falsa, bem como sua relação com o conceito de pós-verdade, fecharemos o raciocínio com algumas considerações finais sobre a perspectiva do personagem Arandir. Ele é descrito como “Uma figura jovem, de uma sofrida simpatia que faz pensar num coração atormentado e puro.” (RODRIGUES, 2020, p. 34). Nessa primeira cena, Arandir aparece pela primeira vez, interrogado por Cunha e Amado Ribeiro, que o pressionam a dar uma suposta confissão. Após a leitura da peça, vemos que Arandir tem o amor de todos da família da esposa, mas só corresponde mesmo ao amor de Selminha. O fato de ela duvidar de sua palavra o leva àquele final trágico, melodramático. Ele inclusive ia pedir para Selminha morrer com ele, no hotel. Isso mostra o quanto estava sofrendo e, por não aguentar tanta difamação, quer tirar a própria vida.

É interessante constatar que Arandir em momento algum aceita a história que inventam para ele, não assumindo o papel de assassino que os jornais e a sociedade esperam dele:

ARANDIR (repetindo para si mesmo) — Nunca mais. Quer dizer que. Me chamam de assassino e. (com súbita ira) Eu sei o que “eles” querem, esses cretinos! (bate no peito com a mão aberta) Querem que eu duvide de mim mesmo! Querem que eu duvide de um beijo que. (baixo e atônito, para a cunhada) Eu não dormi, Dália, não dormi. Passei a noite em claro! Vi

amanhecer. (com fundo sentimento) Só pensando no beijo do asfalto! (com mais violência) Perguntei a mim mesmo, a mim, mil vezes: — se entrasse aqui, agora, um homem. Um homem. E. (numa espécie de uivo) Não! Nunca! Eu não beijaria na boca um homem que. (Arandir passa as costas da mão na própria boca, com um nojo feroz) Eu não beijaria um homem que não estivesse morrendo! Morrendo aos meus pés! Beije porque! Alguém morria! “Eles” não percebem que alguém morria? (RODRIGUES, 2020, p. 128-129).

Arandir morre com a verdade, sendo o único que acredita nessa versão. Ele também considera correta a sua atitude, não enxerga ela com malícia como os outros personagens. Para ele, beijar alguém que estava falecendo é um ato de altruísmo.

Como já foi exposto, para Amado Ribeiro não importa a “verdade dos fatos”, tampouco para os personagens que acreditam no jornal: D. Matilde, D. Judith, os colegas de trabalho e Aprígio. A verdade se perde, não importa o quanto Arandir esbraveje, ela já não é mais relevante para o público. Eles vão acreditar no que lhes convém, pois já estão muito inseridos naquela história e na versão construída por Amado Ribeiro, o público acompanha como um entretenimento, portanto a verdade torna-se secundária. Apenas Arandir permanece como ponto destoante no reino das notícias falsas e das afetações públicas. Isso traz uma reflexão um tanto pessimista da peça, a de que a defesa da verdade é um esforço vão e que a “realidade” é produto da manipulação dos discursos e dos preconceitos envolvidos. Enfim, uma reflexão bastante pessimista que certamente pode chegar aos dias de hoje.

CONCLUSÃO

Para além de apenas uma reflexão acerca da peça *O beijo no asfalto*, este trabalho buscou explorar também a vida de Nelson Rodrigues, escritor amado por uns e odiado por outros. Sua biografia e sua obra vão muito além das polêmicas causadas por suas peças, era um escritor que sabia envolver o público. Com *O beijo no asfalto* não foi diferente, os três atos se encaixam e se completam, com o objetivo de prender a atenção dos leitores e espectadores. O enredo provocativo trata de personagens que reagem de forma passional aos acontecimentos, e isso abre a possibilidade de uma relação passional do texto da peça com o próprio público.

Como dito no segundo capítulo, Nelson Rodrigues desde sempre esteve inserido no universo jornalístico, e com ele vieram as influências sensacionalistas, que o acompanharam na sua obra e que Rodrigues soube explorar muito bem. O outro elemento apresentado foi o melodrama, um gênero intrinsecamente teatral, que esteve muito presente em *O beijo no asfalto* e que ajudou a desvendar melhor a peça e a escrita de Nelson Rodrigues. Posteriormente foi trabalhada a construção de uma notícia falsa a partir do jornalista Amado Ribeiro, e nele foi visto como a falta de ética jornalística se baseou na exploração do sofrimento de Arandir. Além disso, a divulgação das notícias falsas causou diversas reações nos personagens, mexendo com suas emoções e adentrando o território da pós-verdade.

O objetivo deste estudo foi resgatar essa peça escrita nos anos 1960 e trabalhar com alguns temas atuais, como notícias falsas e pós-verdade. Apesar de haver diversas *fake news* na peça, na década de 1960 esse conceito ainda não existia. Nelson Rodrigues, mesmo se mostrando a favor das liberdades sensacionalistas no jornalismo, e sendo crítico à objetividade que se instalava nos jornais, em *O beijo no asfalto*, foi possível perceber uma crítica ao jornalismo sensacionalista e uma reflexão sobre as consequências que ele pode causar na vida dos personagens.

Em suma, *O beijo no asfalto* suscita muitas questões a serem pensadas, misturando elementos de época a reflexões contemporâneas sobre o universo da informação. Nelson Rodrigues criou uma peça atemporal. Com um Brasil cada vez mais consumido pelas *fake news* e por opiniões que são levadas como verdade absoluta, a peça se mostra tão atual que caberia especular se a sociedade brasileira seria capaz de julgar Arandir como fizeram em 1960.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGRIMANI, Danilo Sobrinho. **Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa**. São Paulo: Summus, 1995.
- CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DIAS, Ângela. **Melodrama**. In: ARAÚJO, Nabil; JOBIM, José Luís; SASSE, Pedro Puro. (orgs.). *Novas palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021.
- ENNE, Ana Lucia S. **O sensacionalismo como processo cultural**. ECO-PÓS, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 70-84, julho-dezembro. 2007.
- RAMOS, Luiz Fernando. **A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais e poéticas da cena**. Sala Preta, São Paulo - v. 1, p. 9-22. 2001.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950**. Rio de Janeiro: Estudos Históricos. Vol 1, No 31, 2003.
- RIBEIRO, M. M., ORTELLADO, P.. **O que são e como lidar com as notícias falsas**. Sur - Revista Internacional de Direitos Humanos, v. 15, n. 27, p. 71-83, 2018. Tradução Disponível em: <https://sur.conectas.org/wp-content/uploads/2018/07/sur-27-portugues-marcio-moretto-ribeiro-pablo-ortellado.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2022.
- RODRIGUES, Nelson. **O beijo no asfalto**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- SEIXAS, Rodrigo. **A retórica da pós-verdade: o problema das convicções**. EID&A – Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação, Ilhéus, n. 18, p. 122-138, abr.2019. DOI [dx.doi.org/10.17648/eidea-18-2197](https://doi.org/10.17648/eidea-18-2197).
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- TÓFOLI, Luciene. **O sensacional em Nelson Rodrigues: sexo, violência e morte**. 2011. In: *Literatura, Crítica e Cultura*, V., 2011, Juiz de Fora. Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política. Juiz de Fora: Darandina, 2011.
- WARMLING, Cíntia Soares. **Os jornalistas de Nelson Rodrigues: uma análise das peças *O beijo no asfalto* e *Boca de ouro***. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p.95. 2014.