



A construção do *fait-divers* no conto *Corações Solitários*, de Rubem Fonseca.

Nelma Aronia Santos<sup>1</sup>

**RESUMO:** O conto *Corações Solitários*, de Rubem Fonseca, publicado no livro *Feliz Ano Novo*, em 1975 e reeditado numa coletânea intitulada *Contos reunidos*, em 2000, instaura um diálogo intertextual entre a Literatura e o discurso jornalístico à medida que o narrador personagem, um repórter policial, nos revela o *modus operandi* do discurso jornalístico e sua forma de sobrevivência perante o público leitor. No decorrer da narrativa, percebemos que a relação entre o jornalismo e seus leitores é alimentada por um desejo recíproco de ver/mostrar a notícia como espetáculo. Assim, os *fait-divers* como, por exemplo, assassinatos, corrupção, sexo, enfim, os casos de polícia, esvaziam-se como referentes em favor do surgimento de procedimentos retóricos instauradores do real grotesco - espetaculoísta que determina a relação com o público leitor.

Palavras-chaves: Jornalismo; literatura; grotesco; espetacularização; *fait-divers*.

O conto *Corações Solitários*, de Rubem Fonseca, publicado no livro *Feliz Ano Novo*, em 1975, e reeditado numa coletânea intitulada *Contos reunidos*, em 2000, instaura um diálogo intertextual com o discurso jornalístico à medida que nos revela seu *modus operandi* a partir da voz do narrador, um repórter de polícia, que atribui o seu desemprego à crise em que o jornalismo se encontra naquele momento.

Essa crise, segundo o narrador, é decorrente da falta de grandes acontecimentos que despertem o interesse do leitor, quais sejam: assassinatos, corrupção, sexo, enfim, casos de polícia ou assuntos da vida privada, denominados pelo jargão jornalístico de *fait-divers*. Ao responsabilizar a falta de tais acontecimentos pela crise no setor jornalístico, destacando temáticas sensacionalistas como único assunto de interesse do leitor, o narrador expõe a espetacularização como modo de expressão e razão de ser dos meios de comunicação. Ouçamos as palavras do narrador:

Eu trabalhava em um jornal popular como repórter de polícia. Há muito tempo não acontecia na cidade um crime interessante envolvendo uma rica e linda jovem da sociedade, mortes, desaparecimento, corrupção, mentiras, sexo, ambição, dinheiro, violência, escândalo.

---

<sup>1</sup> Professora da Universidade do Estado da Bahia – Campus IX - mestre em Literatura e Crítica Literária (PUCSP, 2006); doutoranda em Comunicação e Semótica (PUCSP).

Crime assim nem em Roma, Paris, Nova York, dizia o editor do jornal, estamos numa fase ruim. Mas daqui a pouco, isso vira. A coisa é cíclica, quando a gente menos espera estoura um daqueles escândalos que dá matéria para um ano. Está tudo podre, no ponto, é só esperar.

Antes de estourar me mandaram embora.

Só tem pequeno comerciante matando sócio, pequeno bandido matando pequeno comerciante, polícia matando pequeno bandido. Coisas pequenas, eu disse a Oswaldo Peçanha, editor-chefe e proprietário do jornal *Mulher*.

Tem também meningite, esquistossomose, doença de chagas, disse Peçanha. Mas fora da minha área, eu disse. (p. 372).

Conforme podemos perceber nesse fragmento do conto, o narrador conduz o olhar do leitor para dentro da estrutura do discurso jornalístico e, para fora, na medida em que nos aponta o leitor que somos, leitor cujas retinas já estão saturadas da barbárie social e da violência cotidiana que se tornou tão banal, de modo que tudo pareça *dèjà-vu*. Assim, para despertar o interesse desse leitor e romper com sua apatia perante a violência, é preciso que haja uma violência hiperbólica ou “*espetaculoísta*”, como conceitua o filósofo francês Guy Debord. Segundo o autor: “A sociedade que se baseia na indústria moderna não é fortuita ou superficialmente espetacular, ela é fundamentalmente *espetaculoísta*. No espetáculo, imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenrolar é tudo. O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo”. (DEBORD, 1997, p. 17).

Ao analisar as formas de narrar o crime em sua obra *A narração do fato*, Muniz Sodré nos traz duas citações que muito contribuem para a compreensão desse grande interesse do leitor pela notícia espetacular, sobretudo da violência. Vejamos a primeira: “O problema central não é o fato criminoso em si mesmo, e sim o *fait-divers*, essa forma noticiosa que publiciza os aspectos mais insólitos, senão sórdidos, da vida privada”. (OLINTO apud SODRÉ, 2009: p. 250). A segunda, que conota uma abordagem mais psicanalítica, afirma: “Os desejos mais criminosos se vêem satisfeitos por procuração nas cenografias dos *fait-divers*. E a indignação que provocam tais fatos não é senão o signo de uma satisfação coletiva inconfessável de que o horror possa ser real na vida cotidiana, no espaço familiar de uma vizinhança sem limites” (JEUDY apud SODRÉ, 2009, p. 250). Para concluir essas citações Sodré reafirma que “Os *fait-divers* funcionariam, assim, como uma espécie de projeção familiar da intimidade – o sórdido ou monstruoso tanto de uma pessoa quanto de um grupo – no espaço público.” (SODRÉ, 2009, p. 250).

Tanto essas afirmações quanto a de DEBORD podem ser constatadas pelas palavras do repórter policial do conto, ao dizer: “quando a gente menos espera estoura um daqueles escândalos que dá matéria para um ano. Está tudo podre, no ponto, é só esperar”. É nesse processo de desdobramento da notícia ou do espetáculo que se estabelece a relação do jornal

com a audiência, pois ainda segundo DEBORD, “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, medidas por imagens” (idem p. 14). Assim, nos parece que, quanto mais espetacular a notícia e suas imagens, maior será a relação do público com os meios de comunicação.

LIPOVETSKY (2004), ao refletir sobre a sociedade atual, denominada por ele de hiper-moderna, afirma que “A escalada paroxística do ‘sempre mais’ se imiscui em todos os espaços do conjunto coletivo”. O autor afirma ainda que “Até mesmo comportamentos individuais são pegos na engrenagem do extremo, do que são prova o frenesi consumista, o *doping*, os esportes radicais, os assassinatos em série, bulimias, anorexias, obesidade, compulsões e vícios”. Vivemos numa sociedade em que tudo é hiper; acrescenta o autor.

Com base nessas reflexões, entendemos que numa sociedade cuja forma de comunicação tende a ser cada vez mais erigida pelo espetáculo público ou privado, e cujo cotidiano precisa ser reinventado pela mídia, a violência também tende a assumir uma feição hiperbólica, ou seja, tem de ser apresentada de forma espetacular e, nesse caso, a morte de um “pequeno comerciante” ou “pequeno bandido”, como diz o narrador, não provoca interesse porque são seres anônimos e, como tais, não despertam tantas curiosidades biográficas como a vida das celebridades. Sem esse interesse pela vida privada não há o desdobramento da notícia de que nos fala Debord.

Outro filósofo francês que ilumina nossa reflexão acerca do *fait divers* reencenados midiaticamente é Michel Maffesoli, que formula, no contexto da pós-modernidade, o conceito de *Homo estheticus*. Segundo o filósofo: “estamos diante de um corpo a que nos dedicamos a ‘Epifanizar’, a valorizar. Notemos, no entanto, que, até em seus aspectos morais ‘privados’, esse corpo é construído para ser visto. É teatralizado ao mais alto grau. Na publicidade, na moda, na dança, só é paramentado para ser apresentado em espetáculo”. (MAFFESOLI, 1996, p. 41).

De forma análoga, SODRÉ parte da reflexão de PERNIOLA para quem parece ser justamente no plano do sentir que a nossa época exerceu seu poder. “Talvez por isso ela possa ser definida como uma época estética: não por ter uma relação privilegiada e direta com as artes, mas essencialmente porque o seu campo estratégico não é o cognitivo, nem o prático, mas o do sentir, o da *aisthesis*” (PERNIOLA apud SODRÉ, 2006, p. 17). Ainda segundo SODRÉ:

Essa linha de pensamento guarda alguma semelhança com o modo pelo qual Jauss aborda o problema da recepção na existência estética, destacando tanto a *aisthesis* – enquanto atitude perceptiva que dá primazia à sensorialidade ou

afetividade sobre o conceito – quanto a *catharsis*, que ‘libera o observador dos interesses práticos e das opressões da realidade cotidiana, transportando-o para a liberdade estética do juízo, mediante a auto-satisfação no prazer alheio. (SODRÉ, 2006, p. 22).

A partir dessas reflexões, prosseguimos nossa análise em busca dessa sensorialidade no *work in progress* do narrador e suas observações concernentes à estrutura ou “a linha de montagem” do discurso jornalístico e suas formas de reinvenção do *fait-divers*. No conto em análise, quando o repórter de polícia comenta seu desemprego com Peçanha, editor e dono do jornal *Mulher*, este o convida para fazer a seção *De mulher pra mulher*. Sua função, a princípio, consiste em responder as cartas das leitoras, mas, posteriormente, passou a escrever também, fotonovelas para o jornal.

À medida que o narrador-personagem vai desenvolvendo suas atividades, o discurso pseudo-objetivo e a idéia de que o jornalismo trabalha com fatos reais vão sendo desmascarados; a personagem nos faz perceber que tudo no jornal é ficcional, a começar pelo nome dos seus funcionários. Vejamos:

Você acha que poderia fazer a seção *De Mulher para mulher*, o nosso consultório sentimental? O cara que fazia se despediu. [...]

Acho que posso eu disse.

Ótimo. Começa hoje. Que nome você quer usar?

Pensei um pouco.

Nathanael Lessa.

Nathanael Lessa?, disse Peçanha, surpreendido e chocado, como se eu tivesse dito um nome feio, ou ofendido a mãe dele.

O que é que tem? É um nome como outro qualquer. E estou prestando duas homenagens.

Peçanha deu baforadas no charuto, irritado.

Primeiro, não é um nome como outro qualquer. Segundo, não é nome da classe C. Aqui só usamos nomes de agrado da classe C, nomes bonitos. Terceiro, o jornal só homenageia quem eu quero e eu não conheço nenhum Nathanael Lessa [...] Aqui, ninguém, nem mesmo eu, usa pseudônimo masculino. Meu nome é Maria de Lourdes! (p. 373).

Em seu livro *O que há num nome*, PINKER (2008), faz um estudo sobre os motivos que levam os pais a escolher o nome dos seus filhos e revela que, em muitos casos, o nome dos filhos é uma homenagem a escritores, cientistas, cantores, atores, etc. e que “os roteiristas têm de dar aos seus personagens nome plausíveis, e os aspirantes a ator, em busca de nomes artísticos, têm de escolher nomes atraentes. Faz sentido que eles sejam influenciados pelas mesmas forças que afetam os pais prestes a ter um bebê” (p.359).

Conforme pudemos perceber no fragmento citado, a escolha dos pseudônimos dos funcionários no conto também não é arbitrária, pois, se de um lado, o editor do jornal escolhe os nomes que sejam bonitos e que agradem a classe C, conforme o trecho citado, por outro, o repórter escolhe o nome Nathanael Lessa para fazer duas homenagens. Pelo contexto narrativo, inferimos que o

primeiro nome seja uma homenagem ao escritor americano Nathanael West, autor do livro *Miss Lonelyhearts*, e o segundo nome seja uma homenagem ao jornalista, contista, romancista e ensaísta Orígenes Lessa, duas grandes personalidades públicas.

Destarte, a personagem nos mostra que os nomes das pessoas no discurso jornalístico também devem ser algo espetacular; é preciso que o nome tenha uma referência significativa; não um significado proveniente de um conceito etimológico, mas de uma experiência estética. Daí, talvez, a criação dos pseudônimos que o narrador utiliza para suas homenagens e criação dos seus duplos personagens no jornal.

Outra passagem do conto que queremos destacar diz respeito ao momento em que o narrador- personagem assume sua função de consultor sentimental usando o pseudônimo de Nathanael Lessa. O narrador nos mostra que até mesmo as cartas em que os leitores contam seus problemas pessoais, suas angústias e seu sofrimento são textos ficcionais escritos e respondidos pelos próprios redatores, no intuito de reinventar dramas da vida privada que despertem o interesse do leitor. Vejamos:

Minha mesa fica perto da mesa de Sandra marina, que assinava o horóscopo. Sandra era também conhecida como Marlene Kátia, ao fazer entrevistas. Era um rapaz pálido, de longos e ralos bigodes, também conhecido como João Albergaria Durval. Saíra havia pouco tempo da escola de comunicação e vivia se lamentando, por que não estudei odontologia, por quê?

Perguntei a ele se alguém trazia as cartas dos leitores na minha mesa. Ele me disse para falar com Jacqueline, na expedição. Jacqueline era um crioulo grande de dentes muito brancos.

Pega mal eu ser o único aqui dentro que não tem nome de mulher, vão pensar que sou bicha. As cartas? Não tem carta nenhuma. Você acha que mulher da classe C escreve cartas? A Elisa inventa todas (p. 374).

Não havendo alternativa, após a escritura das cartas, o redator as repassa para o editor do jornal que as escolhe de acordo com o conteúdo que ele acredita ser pertinente para a classe C. E, conforme podemos ver no fragmento abaixo, essas cartas precisam ter um conteúdo sensacionalista, sentimentalista, comovente, apaixonado, ou seja, sempre um conteúdo que provoca *esthesia* ou *catharsis*, pois segundo DEBORD (1997) “A linguagem do espetáculo é constituída de sinais da produção reinante, que são ao mesmo tempo a finalidade última da produção”. Cito:

Que tal a carta da ceguinha?, perguntei.

Peçanha pegou a carta da ceguinha e a minha resposta e leu em voz alta: Querido Nathanael Lessa. Eu não posso ler o que você escreve. Minha avozinha adorada lê para mim. Mas não pense que eu sou analfabeta. Eu sou é ceguinha. Minha querida avozinha está lendo a carta para mim, mas as palavras são minhas. Quero enviar uma palavra de conforto aos seus leitores, para que eles, que sofrem tanto com pequenas desgraças, se mirem no meu espelho. Sou cega, mas sou feliz, estou em paz com Deus e com os meus semelhantes. Felicidades para todos. Viva o

Brasil e o seu povo. Ceguinha feliz. Estrada do Unicórnio, nova Iguaçu. P. S. Esqueci de dizer que também sou parálitica.

Peçanha acendeu um charuto. Comovente, mas estrada do unicórnio soa falso. Acho melhor você colocar Estrada do Catavento ou coisa assim (p. 379).

Para melhor explicar essa passagem do conto, recorreremos à obra “O império do grotesco”, de Muniz Sodré, na qual apresenta uma reflexão sobre a presença do grotesco na televisão. Vejamos:

A televisão se especializou num tipo de programa voltado para a ressonância imediata, atuando sobre a imediatez da vida cotidiana. E como procedimento básico a TV privilegia a ótica do grotesco. Primeiro, porque suscita o riso cruel (o gozo com o sofrimento e o ridículo do outro); segundo porque a impotência humana, política ou social, de que tanto se ri é imaginariamente compensada pela visão de sorteios e prêmios, uma vez que se tem em mente, o sentimento crescente de que nenhuma política de estado promove o bem estar social; terceiro, porque o grotesco chocante permite encenar o povo e, ao mesmo tempo, mantê-lo à distância – dão-se voz e imagem a ignorantes, ridículos, patéticos, violentados, mutilados, disformes, aberrantes, para mostrar a crua realidade popular, sem que o choque daí advindo chegasse às causas sociais, mas permaneça na superfície irrisória do efeito. (SODRÉ, 2002, p. 60).

Embora o autor mencione a presença do grotesco na televisão, podemos verificar, no conto em análise, que o mesmo procedimento retórico é utilizado pelo jornalismo impresso, haja vista a forma da denominação do redator “a carta da ceguinha”. Nessa expressão, está subjacente certa ironia, e a escolha das palavras no diminutivo provoca um efeito melodramático e piegas pela semantização de valor afetivo conferida ao substantivo. Para corroborar esse aspecto melodramático, ao final da carta, o redator acrescenta: “P.S. Esqueci de dizer que também sou parálitica”. Essa expressão nos traz um acirramento do problema que é colocado de forma grotesca e, ao mesmo tempo, banal; como se um problema como a paralisia merecesse apenas uma observação de pé de página.

Outro aspecto que merece ser destacado é a referência ao caráter irreal do unicórnio, que compromete o aspecto pretensamente referencial do texto jornalístico quando o editor do jornal observa que a carta é comovente, mas o nome Estrada do Unicórnio soa falso. Tal procedimento cria uma duplicidade, pois, ao pretender mascarar a ficcionalidade do discurso, a manipulação da escolha desvela a arbitrariedade do locutor. Como resultado, o texto desvela a banalização com que o jornal trata os fatos, por não considerar o valor do conteúdo em si, mas o procedimento retórico e o efeito estético que a palavra pode causar. Desse modo, o autor nos mostra, mais uma vez, o engendramento do caráter ficcional e retórico dos meios de comunicação.

Para finalizar, citaremos mais um trecho do conto no qual o narrador nos mostra seu *modus operandi* no processo de criação da fotonovela. Vejamos:

Tésio, bancário, morador na Boca do Mato, em Lins de Vasconcelos, casado em segundas núpcias com Frederica, tem um filho, Hipólito do primeiro matrimônio. Frederica se apaixona por Hipólito. Tésio descobre o amor pecaminoso entre os dois. Frederica se enforca no pé de manga do quintal da casa. Hipólito perde perdão ao pai, foge de casa e vagueia desesperado pelas ruas da cidade cruel até ser atropelado e morto na avenida Brasil.

Qual é o tempero aqui?, perguntou Mônica Tutsi.

Eurípides, pecado e morte. Vou te contar uma coisa: eu conheço a alma humana e não preciso de nenhum grego velho para me inspirar. (p. 380).

Tanto nas cartas quanto no gênero fotonovela inserido no conto, conforme o fragmento acima, percebemos uma pré-fabricação do espetáculo. De acordo com DEBORD, os ‘pseudo-acontecimentos’ são decorrentes do simples fato de que os homens, na realidade maciça da vida social atual, não viverem acontecimentos (Cf. p. 130). Já no final da citação, quando Mônica Tutsi pergunta ao narrador, “qual é o tempero”, ele afirma que é Eurípides, mas em seguida diz não precisar de nenhum grego velho para lhe dar inspiração, o que confere uma recusa tácita ao intertexto trágico.

Ainda conforme o trecho acima, podemos observar que há um jogo intertextual entre o conto literário, o jornalismo e o texto clássico, que opera pelo esvaziamento do drama em favor da montagem do melodrama. Esse esvaziamento é estruturado pelo caráter descritivo desconstrutor das marcas narrativas da tragédia e pela distopia do espaço mítico (tragédia grega) para o cotidiano (Avenida Brasil).

À guisa de conclusão, mais uma vez recorreremos a DEBORD para entender esse processo. Segundo o autor, “o espetáculo, cuja função é fazer esquecer a história na cultura, aplica na pseudo-novidade de seus meios modernistas a própria estratégia que o constitui em profundidade”. Além disso, afirma que “a negação real da cultura é a única coisa que lhe conserva o sentido. Já não pode ser cultural. Desse modo, ela é o que sobra de certa forma, no nível da cultura, embora numa acepção bem diferente” (DEBORD,1997, p. 135).

Diante das reflexões apresentadas acima, podemos compreender o processo de construção do *fait divers* no conto Corações Solitários a partir de procedimentos que instauram um texto no qual emergem diferentes jogos retóricos de modo a configurar a espetacularização como único modo possível de existência do discurso jornalístico. Entendemos, com isso, que assim como em outras obras, Rubem Fonseca reitera o jogo paradoxal de apropriação e negação do *status quo* da cultura, conferindo-lhe uma face sônica grotesca e espetacular.

## BIBLIOGRAFIA

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*, org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os Tempos hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparecias*. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

PINKER, Steven. *Do que é feito o pensamento: a língua como janela para o pensamento*. Trad. Fernanda Ravagriani. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

SODRÉ, Muniz. & Raquel Paiva. *O Império do grotesco*. Rio de Janeiro, Ed. Mauad: 2002.

\_\_\_\_\_. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

\_\_\_\_\_. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.