UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Álvaro Dyogo Pereira

O jornalista em Nelson Rodrigues

Juiz de Fora
Dezembro de 2009

Álvaro Dyogo Pereira

O jornalista em Nelson Rodrigues

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da UFJF.

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Ribeiro

Juiz de Fora
Dezembro de 2009

Álvaro Dyogo Pereira

O jornalista em Nelson Rodrigues

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da UFJF.

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Ribeiro

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em 10/12/2009
pela banca composta pelos seguintes membros:

_____

Prof. Dr. José Luiz Ribeiro (UFJF) – Orientador

_____

Profa. Dra. Márcia Cristina Vieira Falabella (UFJF) – Convidada

_____

Profa. Dra. Marise Pimentel Mendes (UFJF) – Convidada

Conceito Obtido _____

Juiz de Fora
Dezembro de 2009

AGRADECIMENTOS

A Deus, por se fazer presente nos momentos mais importantes;
Aos meus pais e irmã, pelo incentivo e apoio incondicionais, ainda que involuntários;
Às tias Magda e Suely, pela fé que depositaram;
Aos amigos e admiradores, por torcerem pelo meu sucesso e serem combustível para que a busca por ele continue;
À Gihana, à Jaqueline, ao Renan e ao Rodrigo, por serem tão inexplicavelmente essenciais;
Aos estágios, em especial à Acesso Comunicação Júnior, pelo profissional em que me transformaram;
À professora Malu Ribeiro, pela fonte inesgotável de conteúdo;
Ao professor José Luiz Ribeiro, pela paciência, pelo repertório compartilhado e por ter sido fundamental na execução deste trabalho;
A Nelson Rodrigues, pelas descobertas;
E ao teatro, por mover minha vida.

RESUMO

Discussão da figura do profissional da imprensa enquanto personagem da obra teatral do dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues. Contextualização da imprensa da década de 1950, através da análise de eventos marcantes, introdução dos *copy-desks*, do constante desdobramento dos fatos e da presença dos cronistas, entre eles o próprio Nelson Rodrigues. Exploração da relação entre ficção e realidade através dos folhetins, literatura de cordel, contos, crônicas e romances. Verificação desta relação dentro da prática jornalística e a forma como Nelson Rodrigues fez uso dela. Definição dos conceitos de imagem e estereotipia e aplicação destes na figura de Nelson Rodrigues e dos profissionais da imprensa. Análise do discurso das personagens jornalistas das peças **Vestido de noiva**, em que há a apuração de um trágico acidente, **Boca de Ouro**, em que o jornalista se vê diante de várias versões do mesmo fato, e **O beijo no asfalto**, em que o fato é amplificado de forma sensacionalista. Constatação da utilização do estereótipo do profissional da imprensa na composição destas personagens.

Palavras-chave: Jornalista. Personagem. Nelson Rodrigues.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO..... 7

2 JORNALISMO E NELSON RODRIGUES..... 11

2.1 O JORNALISMO NA DÉCADA DE 1950..... 12

2.1.1 **Eventos marcantes**..... 13

2.1.2 **Inserção do literário no fazer jornalístico**..... 18

2.1.3 **O cronista Nelson Rodrigues**..... 22

2.1.4 **A realidade que estrutura a ficção**..... 26

2.2 ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO..... 30

2.2.1 **A ficção jornalística**..... 34

2.2.2 **Crônicas, contos e romances**..... 36

2.2.3 **A ficção realista de Nelson Rodrigues**..... 38

2.3 A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM..... 40

2.3.1 **Imagem e estereótipo do jornalista**..... 44

2.3.2 **As máscaras de Nelson Rodrigues**..... 54

3 O JORNALISTA NO TEATRO RODRIGUEANO..... 63

3.1 VESTIDO DE NOIVA: O FATO JORNALÍSTICO..... 64

3.2 BOCA DE OURO: AS VERSÕES DO FATO..... 73

3.3 O BEIJO NO ASFALTO: A INVENÇÃO DO FATO..... 90

4 CONCLUSÃO..... 101

5 REFERÊNCIAS..... 104

Uma redação é povoada de seres misteriosíssimos. É uma paisagem fascinante e espectral como se os redatores, mesas, cadeiras e contínuos fossem seres submarinos. Há peixes azuis, escamas cintilantes, águas jamais sonhadas. De vez em quando, sai de uma caverna um monstro de movimentos lerdos e pacientes. E passa um peixe sem olhos, que emana uma luz própria.

RODRIGUES, N., 1997, p. 88.

1 INTRODUÇÃO

O jornalismo é uma profissão sedutora. Muito se especula sobre este universo, já que ele é exposto frequentemente na mídia, revelando os acontecimentos importantes à população. A figura dos profissionais da imprensa é bastante difundida entre seus espectadores, que criam opiniões e atribuem valores conforme o que veem, leem e ouvem. Além disso, a aparição de repórteres também é bastante recorrente na ficção, seja no cinema, nas telenovelas, em quadros como o **Profissão Repórter** da **Rede Globo** ou nas peças de teatro. A imagem dos profissionais da imprensa que é passada à sociedade justifica a atração pelo ofício cuja rotina é incerta, ao contrário da aventura e da boemia, que têm lugar garantido.

Nelson Rodrigues, polêmico jornalista e dramaturgo, trazia muito dessa imagem em si, apesar de criticar os “idiotas da objetividade” e fazer jornalismo à moda das crônicas dos anos 50. Mulherengo, mas moralista, esta figura controversa e cheia de máscaras utilizou, de forma brilhante, o seu teatro para colocar a forma como ele via sua profissão, a rotina o ofício, as dificuldades dos repórteres e o cuidado que a população deve ter com os profissionais da imprensa.

Nossa proposta é verificar a maneira como os jornalistas são representados enquanto personagens das obras de Nelson Rodrigues, autor diretamente inserido neste contexto por ter sido filho de um jornalista e exercido o ofício de seu pai. Nelson começou a carreira de repórter aos treze anos. Aos 29 escreveu a primeira peça e se transformou num dos maiores representantes do teatro nacional. O que discutiremos é se a experiência do

dramaturgo como profissional da imprensa o fez criar personagens mais complexas e individualizadas e se foram utilizados elementos da estereotipia.

Construir uma personagem teatral requer um profundo conhecimento por parte do dramaturgo que escreve a obra. É preciso estabelecer um nível de verossimilhança entre a personagem e aquilo que ela representa. O autor precisa definir o contexto no qual aquela figura dramática está inserida e conhecer os traços que compõem sua personalidade.

Uma vez definido, o escritor deve, por meio de sua criação, mostrar que conhece aquele universo através dos elementos que remetam a ele na personagem – figurino, maquiagem, indicação de ações ou estados de espírito nas rubricas da peça, etc. – para que a história seja crível. Considera Stanislavski (1968, p. 241): "Olhar-me-á mais atentamente, tocar-lhe-ei o coração. Mas para chegar a esse ponto, terei de penetrar na personalidade do outro, pressentir sua vida, adaptar-me a ela".

Com relação à personalidade, o dramaturgo pode optar por fazer um mergulho na individualidade daquela personagem, conhecendo – mesmo que não indique na obra – sua história, origem, medos e vontades. Neste caso, ter-se-á uma personagem mais complexa, que permitirá ao ator uma gama maior de possibilidades de interpretação. Outra opção é apelar para os estereótipos, que resgatarão as características comumente atribuídas a figuras nas condições – profissão, classe social, posição familiar, etc. – em que aquele papel se enquadra. Neste caso, Stanislavski (1994, p. 49-50) nos diz que

> Para a observação superficial de uma série de categorias em que as pessoas foram outrora divididas não é difícil elaborar maneirismos remarcáveis e tipos de postura. Por exemplo, o soldado profissional em geral se mantém rigidamente ereto, marcha em vez de andar como uma pessoa normal, mexe com os ombros para exibir as dragonas, bate os calcanhares para fazer tinir as esporas, fala em voz alta, aos arrancos, por força do hábito. [...] Tudo isto são clichês generalizados, visando representar personagens. São tirados da vida real, existem de fato, mas não contêm a essência de uma personagem, não são individualizados.

Definir a imagem e o estereótipo atribuídos aos profissionais da imprensa para verificar, posteriormente, como o autor os utilizou na concepção dos repórteres de suas peças e, a partir daí, discutir estes conceitos dentro da própria figura de Nelson Rodrigues enquanto jornalista, é uma tarefa que começa com a avaliação do contexto histórico do jornalismo da época. Na década de 1950, aconteceram eventos que permitem analisar o comportamento da imprensa e o perfil de seus profissionais. Outra discussão a ser feita é a relação entre a realidade e a ficção que existe no universo jornalístico, tanto nas crônicas – que marcaram o período – quanto na própria construção das reportagens.

> A conquista de novos espaços de sentido incorporados pela reconstituição ficcional e pela elaboração da trama conexa e não mais mosaica (como quando de sua emergência jornalística) na verdade dificilmente poderiam suportar por muito tempo fronteiras que ultrapassassem às do texto bem escrito, do relato vivo e bem construído, enfim, da reportagem ideal, senhora do espaço, consciente de sua função social, eficiente no trabalho de reconstituição da realidade. Enquanto obra de arte toca-lhe a virtude de, laborando com dados do cotidiano interrompido pela ocorrência, fazê-lo saltar do imaginário e aí satisfazer premências imediatas de diálogo. (RIBEIRO, M., 1988, p. 80-81).

Veremos como a mídia foi decisiva na construção das máscaras de Nelson Rodrigues, revelando alguns aspectos não divulgados pelos jornais da época. Esta verificação permitirá compreender o impacto da mídia na construção da imagem e ratificar a força que os meios de comunicação têm ao difundi-la. A visão do autor sobre si mesmo será importante para entendermos se, de alguma forma, ele se projetou em sua própria obra.

Contextualizado o momento histórico, estabelecida a relação entre a realidade e a ficção no jornalismo da época e discutida a imagem do profissional da imprensa e do próprio Nelson Rodrigues, poderemos aplicar estes conceitos na dramaturgia do autor. As peças escolhidas para estudo foram **Vestido de noiva**, **Boca de Ouro** e **O beijo no asfalto**. O discurso e o comportamento das personagens jornalistas das três peças, bem como a rotina das redações e seus repórteres, servirão de base para a análise proposta.

Em **Vestido de noiva**, os jornalistas têm o papel de fazer a cobertura de um trágico acidente envolvendo a protagonista da trama. A forma como eles irão conduzir a apuração, assim como o relacionamento entre eles e deles com as fontes, são pontos cruciais para o entendimento do perfil de jornalista passado por Rodrigues.

Boca de Ouro mostrará a rotina de uma redação sendo alterada por um acontecimento bombástico, e como agirá o repórter Caveirinha em sua apuração, diante de um mesmo fato contado sob diversos pontos de vista, que cruzam informações e não revelam a principal informação, que poderia render a manchete esperada.

Por fim, **O beijo no asfalto** exporá o aspecto sensacionalista da imprensa através da figura do repórter Amado Ribeiro, suas manipulações, falhas de caráter e abuso do "poder" de detentor da informação, e nos permitirá entender até onde pode chegar o jornalismo quando utilizado de forma antiética e desonesta.

As obras escolhidas mostram o reflexo do jornalismo de acordo com a ótica de Nelson Rodrigues nos aspectos individual – através das personagens – e coletivo – por meio das relações entre elas e seu comportamento no local de trabalho, seja ele a redação, a rua ou a casa de uma fonte. Desta forma, será possível compreender, de forma completa, a maneira como o profissional da imprensa é representado pelo autor em sua dramaturgia.

2 JORNALISMO E NELSON RODRIGUES

A carreira de Nelson Rodrigues como jornalista está muito atrelada ao contexto histórico no qual a profissão se inseria à época. A década de 1950 foi marcada por acontecimentos que mudaram a forma de cobrir as notícias e, consequentemente, de fazer jornalismo. Também foi marcada por grandes fatos, com ampla cobertura midiática, que ajudaram a delinear todas essas mudanças.

Paralelamente, a literatura começava a ganhar mais espaço nas páginas dos periódicos, seja por meio dos cronistas, que ficaram em evidência na medida em que eram visivelmente responsáveis por aumentar o faturamento dos jornais, ou através da espetacularização das notícias, que começavam a mesclar a realidade com uma dose de ficção, onde as perguntas essenciais do jornalismo – O que? Quem? Como? Quando? Onde? – não eram mais o bastante para que uma pauta se esgotasse. Neste período, Nelson se destacou principalmente como cronista, com sua coluna **A vida como ela é...** no jornal **Última Hora** e, posteriormente, como redator da **Manchete Esportiva**.

A maneira como os profissionais da imprensa eram vistos pela sociedade também será discutida. As atitudes, a maneira de vestir, a forma como falavam ou se comportavam, os gostos e anseios dos repórteres compuseram, aos poucos, o estereótipo do jornalista. Por sua vez, Nelson Rodrigues também era julgado conforme o que fazia, escrevia ou de acordo com o que parecia gostar, transformando-se numa figura mascarada diante de tantas personalidades diferentes que lhe eram atribuídas e com as quais o próprio autor se divertia ao se referir a si mesmo.

2.1 O JORNALISMO NA DÉCADA DE 50

A década de 1950 foi importante para entendermos a alteração de paradigma pela qual passava o jornalismo. Os repórteres, que anteriormente eram pagos por cada linha de notícia escrita e, por este motivo, passavam todas as suas impressões sobre os acontecimentos, perderam espaço para os *copy-desks*, – ou "idiotas da objetividade", como apelidaria Nelson Rodrigues – profissionais que deviam expor os fatos diretamente, informando o que era estritamente necessário para seu entendimento.

Contextualizar o jornalismo do período é relembrar o que acontecia no Brasil e que marcaria aquela época. É preciso compreender o momento político, a ideologia dominante, o poder de influência da imprensa e conhecer os eventos que até hoje são lembrados pela mídia em ocasiões especiais ou quando celebram aniversário, e que permitem entender as mudanças na maneira de se fazer jornalismo.

Os cronistas, neste momento, também ganhavam força, com seus textos irônicos que em determinados momentos se revelavam críticas ácidas à situação política do Brasil. As crônicas de alguns autores da época, bem como as revistas mais populares e o comportamento da mídia diante dos acontecimentos serão base para observar, naquele contexto, como a realidade passa a ser um elemento que estrutura a ficção. Por fim, as obras e a trajetória do próprio Nelson Rodrigues na década ajudarão a traçar seu perfil como profissional de jornalismo.

2.1.1 **Eventos marcantes**

Não há como começar a falar dos anos 50 sem lembrar imediatamente do maior evento futebolístico do planeta: a Copa do Mundo. Mais especificamente, a Copa do Mundo do Brasil de 1950. Primeiro mundial de futebol realizado após a Segunda Guerra, o primeiro no país e uma grande expectativa de todos os brasileiros sobre uma conquista que não veio. A repercussão midiática deste evento, como não poderia deixar de ser, foi estrondosa. O mundo voltava suas atenções para o Brasil e dentro do próprio país não havia como ser diferente.

> A queda diante do Uruguai por 2 a 1 no Maracanã em 16 de julho de 1950 deixou de ser um fato meramente esportivo e virou tema de estudo para profissionais de várias áreas. Todos em busca de uma explicação para um fato que marcou a vida dos brasileiros de tal forma que as vitórias nos anos seguintes não conseguiram, para muitos, compensar a frustração daquela tarde. (MONTEIRO, 2005b).

A explicação racional para a derrota do Brasil naquele jogo é bastante simples: o adversário fez um gol a mais e, portanto, de acordo com as regras do esporte, garantiu a vitória. Acontece que o futebol não é racional. E esta paixão dos torcedores, aliada à forte pressão exercida pela mídia, faz com que a explicação emocional seja buscada até hoje, mais de cinquenta anos depois, fato que ilustra a força do jornalismo já no início da década.

Simultaneamente, já era possível perceber a imprensa exercitando sua capacidade de articulação política. A mídia foi fundamental para disseminar o favoritismo do Brasil na Copa e criar uma grande expectativa não só entre a população torcedora, mas também nos figurões do país, que tentaram utilizar sua influência para pressionar ainda mais os jogadores.

> Enquanto os uruguaios treinavam sem pressão para a decisão, os atletas brasileiros foram envolvidos pelo clima de euforia que tomou conta do país. Concentrados em São Januário, e não mais no isolamento de uma mansão no Joá (Zona Oeste do Rio), os jogadores ficaram à mercê do assédio de torcedores e políticos até mesmo no dia da decisão. Com todo tipo de promessa de prêmios pela conquista: empregos, terrenos, apartamentos, carros etc. E chegaram a autografar cartões com a inscrição ‘campeões do mundo’. Antes da decisão, perfilados em campo, tiveram que ouvir o discurso do prefeito Mendes de Morais, que afirmou: ‘dei o estádio ao Brasil, deem agora ao país o título mundial’. (MONTEIRO, 2005b).

Monteiro (2005a) ainda coletou depoimentos de jornalistas pesquisadores ou envolvidos com aquele mundial, que destacaram o drama do país e o drama pessoal dos jogadores que ficaram estigmatizados com a derrota. Em um desses depoimentos, Geneton Moraes Neto considerou: “Há uma série de explicações para a derrota. Nelson Rodrigues afirmava que faltou medo (de perder) ao Brasil. Sem medo, não se consegue nada no futebol. Mas acredito que realmente houve excesso de confiança”.

O resultado de toda essa pressão alcançou dimensões muito maiores que o silêncio do Maracanã diante da derrota do Brasil. Os jogadores que disputaram aquela partida, que poderia projetá-los como heróis, acabaram ficando marcados por um “erro” (a derrota) que já havia sido cometido muitas vezes antes e que aconteceria novamente muitas vezes depois, com a diferença de que a falha deles jamais seria esquecida ou perdoada.

A influência e o poder detidos pela mídia eram ainda mais evidentes quando envolviam momentos essencialmente políticos, como podemos observar no segundo evento histórico da década de 50 que será analisado: a volta de Getúlio Vargas à Presidência da República, depois de ter renunciado em 1945 à ditadura que impôs sobre o país. Antes mesmo das eleições, os inimigos de Vargas já se preparavam para iniciar o que seria um período de intenso ataque da imprensa ao governo.

> Aos 35 anos, em 1949, [Carlos Lacerda] lança o jornal **Tribuna da Imprensa**, de onde passa a disparar petardos mortíferos contra tudo o que cheirasse a comunismo, trabalhismo, nacionalismo, esquerdismo, getulismo. E já ‘conspirava’ às claras antes mesmo das eleições presidenciais de 1950. (SEVERIANO, 2004, p. 13).

Mesmo com tanto furor da oposição, o resultado das eleições foi a volta de Vargas ao poder, nos braços do povo, como ele mesmo havia profetizado. “Bota o retrato do velho outra vez / Bota no mesmo lugar / O retrato do velhinho faz a gente trabalhar” (LOBO; PINTO, 1951) era o que dizia a marchinha de carnaval, ainda popular na época.

Política e imprensa possuíam laços estreitos naquele momento. A posição de ambos com relação a Vargas era desfavorável. Ataques rotineiros ao presidente nos jornais e

uma forte pressão para que ele renunciasse por parte dos inimigos. Conforme analisa a pesquisadora Ângela de Castro Gomes (2004, p. 14), "O segundo governo Vargas (1950-54) não transcorreu em clima de tranquilidade, tendo o presidente sofrido, sistematicamente, a oposição da maioria da imprensa e de grande parte de setores políticos e militares".

Percebendo que não teria como lutar sem nenhum apoio da imprensa, o presidente começou a se articular para que pudesse noticiar os fatos importantes conforme seu ponto de vista, o que resultou na criação do periódico **Última Hora**, o único da época que o apoiava.[1] Os veículos existentes mostravam somente uma versão dos fatos, conforme a linha política que seguiam, e foi preciso a oposição também usar seu poder para criar um informativo com a finalidade de expor o outro lado da história.

A partir deste momento, onde temos dois pólos de informação divididos entre os jornais, uma verdadeira guerra se inicia. Getúlio financia um periódico para apoiá-lo, os demais veículos atacam o presidente, e cada um vê os acontecimentos sob a ótica que melhor convém à linha político-editorial. Como resultado, há uma fragmentação da mídia, que informa o mesmo acontecimento de formas sumariamente diferentes. Natalia Viana (2004, p. 8-10) exemplifica bem as consequências desta divisão:

> E toda crise política era prontamente ecoada pela grande imprensa. De um lado, os interesses do capital internacional, contrariados com a política protecionista da indústria nacional, estavam bastante ligados a alguns dos 'barões da imprensa'. De outro, o passado de ditador inspirava antipatia de grande parte dos jornalistas. [...] O clima de guerra na imprensa dava espaço para as interpretações mais variadas de cada fato. O maior exemplo é, sem dúvida, a reunião do dia 14 [de agosto de 1954] no Clube Militar, onde se encontraram o general Zenóbio da Costa, ministro da Guerra, o brigadeiro Eduardo Gomes, homem forte da Aeronáutica duas vezes derrotado na disputa presidencial – por Dutra e Getúlio –, e o general Juarez Távora, vice-presidente do Clube. Redigem o seguinte comunicado: 'Confiamos que as autoridades competentes, no desempenho rigoroso dos seus deveres, apurem, devidamente, as responsabilidades na proporção do crime, entregando à Justiça seus verdadeiros mandantes, sejam quais forem'. As notícias do dia seguinte vão da preferência de cada um: O **Diário de Notícias** afirma que foi 'aclamada no Clube Militar a proposta de renúncia do Sr. Getúlio Vargas'; o **Correio da Manhã** diz que foi 'sugerida a renúncia'; Já **O Jornal**: 'Confirma-se no Clube: foi superada a crise militar. Marcha implacável do inquérito'.

[1] De acordo com Natalia Viana (2004, p.8), Getúlio Vargas propôs ao jornalista e amigo Samuel Wainer, então repórter do **Diários Associados**, de Assis Chateaubriand, que ele criasse um novo jornal. Aceita a proposta, o presidente conseguiu financiadores para o periódico, que se chamaria **Última Hora** e passaria a ser a voz a favor de Getúlio na imprensa.

Porém, embora cada jornal veiculasse as informações à sua maneira, a grande maioria estava contra Getúlio, e a influência dos meios de comunicação era tão grande que calou por muito tempo a massa de eleitores getulistas, que parecia não mais existir diante de todas aquelas denúncias. O povo, a favor ou contra o governo, só via notícias que condenavam a conduta e a postura do presidente, e em não protestava contra o que era colocado nas manchetes. Indiretamente, a mídia exercia nas pessoas que eram partidárias de Vargas uma influência que as fazia acreditar serem minoria.

Em entrevista à revista **Nossa História**, o jornalista Luiz Antônio Villas-Bôas Corrêa narrou um episódio que permite entender o grau de influência que a mídia exercia então:

> Franquearam a **TV Tupi** e a **Rádio Globo** a Carlos Lacerda, que não era deputado ainda. Ele falava ao vivo e entrava pela madrugada. Para se ter uma ideia da força que isso tinha, nessa época eu fui ao Nordeste fazer uma cobertura da seca com quatro repórteres e dois deputados. [...] Uma noite passávamos de caminhonete por um lugarejo nos confins da Bahia, Barra de Tarrachil, que era praticamente uma única rua. Lembro que, conforme passávamos, ouvíamos a voz de Lacerda pulando de rádio em rádio em todas as casas. E isso a uma da manhã! (ENTREVISTA, 2004, p. 39-40).

O resultado de todos esses conflitos entre meios de comunicação, governo e oposição foi o suicídio de Getúlio Vargas, no dia 24 de agosto de 1954. Quando o presidente se matou, a mídia não foi capaz de calar a multidão que reaparecia e invadia as redações. Herbert Blumer [s.n.t] diz que a massa, por ser individualista e desorganizada, quando se mobiliza por um objetivo comum, acaba gerando furor coletivo ou situação de pânico entre os indivíduos, conforme aconteceu naquele dia.

Morria um olimpiano, que novamente cumpriu sua profecia, saindo da vida para entrar para a história.[2] Uma personalidade configurada como um verdadeiro mito, que em vida foi um grande líder, persuasivo, contundente e populista, gerou paixão em seu povo – que atribuía e atribui a ele as vitórias conseguidas para a classe trabalhista, tornou-se um

[2] O conceito de olimpiano foi definido por Edgar Morin (1969), e se refere a figuras públicas que se tornam modelos-guia para a população (massa).

mártir, revolucionando a política que se articulava naquele momento, parou o país em lamento e ressurgiu com toda sua força nas mãos do povo, que não conseguia aceitar seu suicídio. Um líder marcado, sem dúvida, pela presença de várias faces e analisado segundo interpretações as mais diversas.

> Baixinho, meio barrigudo, sorrindo ou não, fumando charutos ou tomando chimarrão, ele era o Gegê, presente em marchinhas de carnaval e textos de literatura de cordel. Discursando em grandes ocasiões, encontrando-se com os maiores líderes de seu tempo e defendendo os interesses da nação no difícil contexto da Segunda Guerra Mundial, ele era Vargas. Uma construção mítica exemplar, meio verdade, meio ficção, feita para ser acreditada e querida pelo povo. (GOMES, 2004, p. 17).

Além das questões políticas, toda a história de Vargas permite também uma análise estilística do jornalismo da época. A literatura de cordel, na qual o presidente era figura constante, se apresenta como um elemento literário permeando o jornalismo. Rodolfo Coelho Cavalcante (2004, p.29) nos apresenta o Getúlio populista, que luta a favor dos trabalhadores: “Getúlio Dorneles Vargas / é a flama do heroísmo. / Bandeira de nossa História, / lema do patriotismo. / Símbolo vivo do trabalho, / de cabal brasileirismo”.

Os textos que exaltavam o presidente, querido pelo povo, se misturavam, no cordel, às obras que permitiam entender melhor o contexto do momento e a forma como a população se comportava, configurando-se como registros históricos, função mais jornalística que literária. Delarme Monteiro Silva (2004, p. 29), por exemplo, nos conta como ficou o povo depois da morte do estadista:

> O Brasil por estas horas / está de luto fechado. / Pois morreu o presidente / que se vendo bloqueado / preferiu morrer com honra / do que viver desonrado. / O povo em peso pranteia / a morte do presidente. / Getúlio Dorneles Vargas / braço firme e competente, / que por defender o povo / sucumbiu tragicamente.

2.1.2 **Inserção do literário no fazer jornalístico**

A inserção de elementos literários no jornalismo, já bastante evidente na década de 50, começou, na verdade, antes deste período. Os folhetins ganharam os periódicos apresentando histórias fictícias, contadas em capítulos a cada edição, e que vez ou outra recorriam à realidade. No cordel, como já dito, as obras de certa forma ajudaram a registrar a história através da poesia. E a prosa ficava por conta das crônicas, também bastante populares, que tinham elementos de ficção aliados às críticas dos autores baseadas na realidade em que viviam.

A razão pela qual esta mistura composta por jornalismo e literatura ganhou espaço na mídia é simples: havia uma questão comercial muito grande envolvida. Os folhetins faziam sucesso, aumentavam as vendas dos periódicos.[3] Enquanto estes elementos se fundiam, a profissão se regularizava, possibilitando um esclarecimento maior com relação às funções do profissional, uma vez que

> O repórter tem um inimigo, um agente desintegrador, um micróbio que cumpre eliminar de seu organismo profissional, de sua máquina de armar notícias: esse inimigo é o poeta que está em quase todo homem que procura a banca de redação, a mesa de jornal, como meio de ganhar a vida. O pendor para as letras, a inclinação para a palavra escrita, revela no repórter o mal incurável da poesia. (NASSER, 1987, p. 12, apud RIBEIRO, M., 1988, p. 78).

Os repórteres tradicionais dividiam, então, as páginas dos periódicos com os cronistas. Política, religião, comportamento e outros assuntos de interesse social eram expostos nos jornais de forma bem humorada, apelando para a identificação dos leitores através das personagens presentes em cada crônica publicada, muitas vezes baseadas em figuras conhecidas pelo povo ou em determinado estereótipo já bastante difundido (como o do malandro carioca ou do marido traído).

---

[3] Conforme RIBEIRO, M. (1988).

As crônicas costumam narrar eventos cotidianos, fator que as aproxima ainda mais dos leitores. No geral, conforme nos diz Raquel Ferreira (2008, p. 2), "São pequenas, escritas, às vezes, em tom de deboche, simplificadas em seu linguajar, cortadas pelo revisor. Mas, foram escritas. Foram lidas! Ficaram marcadas em quem as escreveu ou leu. Expressam as marcas deixadas por uma época", embora variem conforme o estilo de cada cronista. A autora ainda nos revela qual o impacto da presença deste estilo nos grandes jornais da época:

> E com as crônicas, publicadas em jornais de grande circulação, vieram as imagens, as tramas do cotidiano da cidade, os interesses pessoais envolvidos na difusão de aspectos sócio-culturais entre as elites e as camadas menos privilegiadas da sociedade, os projetos individuais e/ou coletivos presentes no dia-a-dia e que, do Rio de Janeiro, visavam atingir praticamente todo o Brasil. (FERREIRA, 2008, p.3).

As crônicas faziam informação conforme o contexto social da década. Os autores, que se consagraram com seus olhares críticos, se fizeram bastante presentes nos jornais. Para fins de exemplo, vamos analisar algumas das obras de Stanislaw Ponte Preta e Antônio Maria, importantes cronistas do período.

Antônio, nordestino de Recife, foi retirante e chegou ao Rio no fim dos anos 40. Fazia, em suas crônicas, frequentes críticas aos meios de comunicação, embora também falasse da saudade de sua terra e da vida noturna dos cariocas.[4] Stanislaw, pseudônimo de Sérgio Porto, nasceu no Rio, em 1923, e ficou conhecido por sua sagacidade ao fazer críticas.

> [Stanislaw] teria encontrado seu grande filão: a irreverência. Começou uma obra carioquíssima, até hoje insuperável, transpondo para jornais, livros e revistas o saboroso coloquial do Rio de Janeiro. Afirmam, também, que as melhores crônicas são aquelas onde a disposição de desfazer o sentido de uma palavra ou de uma situação não se manifesta apenas no final do enredo, mas parece atingir a estrutura da narrativa; quer dizer, a partir de pistas falsas, a história é conduzida visando a um final que não acontece, substituído por outro. (NOGUEIRA JÚNIOR, 1996).

Stanislaw Ponte Preta se mostrava, também, um crítico mordaz dos assuntos políticos que apareciam nos noticiários. Demonstrou, por exemplo, sua aversão aos bajuladores em uma das crônicas que escreveu: "Ainda por cima era puxa-saco. Lembrava certos políticos da oposição, que espinafram o ministro, mas quando estão com o ministro, ficam mais por baixo que tapete de porão". (PRETA, 1998, p. 15).

[4] Conforme FERREIRA (2008, p.2).

O autor não media palavras para criticar figuras públicas usando seu tom de deboche, como vemos na crônica sobre o garoto que gostava muito de chupar balas: “o garoto desta história era tarado por bala. Ele tinha assim uma espécie de ideia fixa, uma coisa assim... assim, como direi? Ah, creio que arranjei um bom exemplo comparativo: o garoto tinha por bala a mesma loucura que o Sr. Lacerda tem pelo poder.” (PRETA, 1998, p. 9).

Embora cheias de humor, as obras do autor não perdiam o caráter de denúncia. Esta característica pode ser notada na crônica que conta a história de dois leões que fugiram de um jardim zoológico e, depois de certo tempo na rua, resolveram retornar. Stanislaw critica, de uma só vez, um partido político e os funcionários das repartições públicas:

> o leão que voltou foi justamente o que fugira para as matas da Tijuca. Voltou magro, faminto e alquebrado. Foi preciso pedir a um deputado do PTB que arranjasse vaga para ele no Jardim Zoológico outra vez, porque ninguém via vantagem em reintegrar um leão tão carcomido assim. E, como deputado do PTB arranja sempre colocação para quem não interessa colocar, o leão foi reconduzido à sua jaula. [...] O outro leão então explicou: – Eu meti os peitos e fui me esconder numa repartição pública. Cada dia eu comia um funcionário e ninguém dava por falta. (PRETA, 1998, p.37-38).

As crônicas de Preta tinham grande repercussão justamente por este estilo mais despojado do autor, que conseguia falar com propriedade a linguagem popular. O suspense que permeava suas histórias, misturado às situações cômicas do cotidiano, era utilizado com muita eficiência, tirando os desfechos do óbvio e, assim, prendendo a atenção dos leitores.

Já Antônio Maria, que também falava sobre situações corriqueiras em tom cômico, possuía outra marca: as crônicas sobre sua terra natal, ora exaltando-a, ora exprimindo saudade. Embora nem todos os retirantes nordestinos fossem habituados aos jornais, o Rio sempre foi lar de muitos deles, que acabavam se identificando com as histórias. Raquel Ferreira (2008, p. 4) destaca ainda uma terceira particularidade de suas crônicas:

> Maria habitava e circulava entre camadas sociais privilegiadas da cidade do Rio de Janeiro. Suas críticas aos populares podem ser tomadas de vários pontos de vista. Um deles é que ao criticar a má qualidade dos programas de rádio, sua escrita, roteiros e objetivos que estavam tornando-se vazios de conteúdo, ele chamava a atenção para a emergência de um importante problema social, a emergência de setores sociais desprovidos (ou semiprovidos?) de qualificação, entendimento, estudo. Ligado a isso surge um outro ponto: a valorização do seu trabalho por ele mesmo. Vaidoso, não aceitaria ‘baixar’ a qualidade da sua escrita. Nada contra atingir ao ‘público de carne e osso’, desde que o conteúdo fosse de qualidade.

Entre as características marcantes do cronista em suas obras, destaca-se a crítica aos meios de comunicação. Na crônica a seguir, Maria se embasa em situações que realmente aconteceram, se preocupa com a situação dos profissionais e não deixa de recriminar os políticos que manipularam o rádio para garantir maior penetração entre a população.

> Da noite para o dia, o rádio, que já vinha em crise aguda, entrou em estado de coma. Sua triste gente, alarmada com a reviravolta, está de um jeito que não dorme e não come, não fala e não acha graça em nada. Os cortes, os atrasos e as diminuições de salários, o desemprego e a completa falta de socorro chegaram em 24 horas. Acontece que, há muito tempo, sem nenhuma vocação radialística e sim com o intuito de transformá-las em arma e propaganda pessoal, os políticos andavam de olhos compridos em nossas estações. [...] Hoje, quem se indispôs com o governo se desprestigiou da noite para o dia, abandonou sua estação e, sem dar a menor importância a compromissos morais e jurídicos assumidos com os seus contratados, saiu da brincadeira, como se sai de uma fita argentina no meio da sessão. [...] Agora, é o momento de perguntar: para onde vai essa gente que não sabe fazer outra coisa, que não seja rádio? (MARIA, 1989, p. 69-70).

Ao mesmo tempo, o autor guardava as lembranças de Recife e, vez ou outra, as compartilhava com os leitores. Nestas crônicas, além de exaltar a terra nordestina, Antônio Maria podia desmistificar situações imaginadas pela população carioca, já que ele conhecia a realidade daquela região. Podemos observar esta característica na obra que diz que

> Todo o documentário que existe do carnaval pernambucano – feito de fotografias, desenhos, partituras, poesia e artigos – hoje, parece que é pouco diante do que tenho em lembrança. [...] Começa que, no Recife, o carnaval é uma necessidade temperamental do povo. A timidez do pernambucano precisa de uns dias de desabafo, para que se possam dizer coisas enterradas no fundo da alma, sem o protesto dos outros, com o apoio da polícia e do governo. (MARIA, 1989, p. 11-12).

Por fim, o cronista não deixa de se revelar conhecedor da noite carioca:

> Já fiz todos esses caminhos e, neles, fatiguei-me do próximo e de mim mesmo. Já cochilei, tresnoitado, nas mesas de alguns desses botequins. Já fui despertado com algumas notícias de suicídios e assassínios. Dormi, depois, e não aconteceu nada. É este o roteiro noturno de Copacabana. (MARIA, 1989, p. 46).

Estas e outras tantas histórias, presentes nos veículos de comunicação, ajudavam a entender um pouco do que se passava na sociedade daquela época de uma forma leve, descontraída e, por vezes, debochada. As crônicas tratavam de elementos presentes em todos os jornais, como cotidiano, sociedade, cultura e política, sempre à sua maneira. Para os leitores mais capciosos, elas poderiam revelar até mais do que era apurado nas redações.

2.1.3 **O cronista Nelson Rodrigues**

No início da década, de acordo com Ruy Castro (1992), Rodrigues estava desempregado e deprimido com seu (até então) insucesso no teatro, quando Samuel Wainer o convidou para compor o corpo de jornalistas do **Última Hora** com salário bastante superior à média do que ganhavam naquele momento os profissionais da imprensa. O periódico seria lançado dia 12 de junho de 1951. Nelson aceitou o convite, e foi inicialmente instalado na seção de esportes.

> As pessoas repararam em Nelson quando ele entrou pela primeira vez na redação de **Última Hora**: terno de linho azul-pérola amarrotado, gravata frouxa, camiseta regata por baixo da camisa social de manga curta. Tinha um jeito engraçado de andar, como se gingasse. Parado, lembrava um joão-teimoso. (CASTRO, 1992, p. 230).

A imprensa passaria, pouco depois, por uma revolução que mudaria a forma de fazer notícias. Vinda dos Estados Unidos, uma tendência apontava que os fatos deveriam ser narrados uniformemente, sem excessos, e com o essencial para o entendimento do episódio logo nas primeiras linhas. Nascia o *lead* e, com ele, os chamados *copy-desks*, redatores responsáveis por garantir esta objetividade jornalística.[5] O **Diário Carioca** foi o primeiro a adotar a nova técnica.

Rodrigues abominou a novidade. Para ele, os *copy-desks* eram os "idiotas da objetividade". Ele não aceitava que o jornal deveria agir com tamanha neutralidade, tamanha frieza, porque os leitores não eram receptores frios. Além disso, ele não acreditava na plena capacidade de ser "objetivo" e "imparcial" da grande maioria dos jornalistas.[6] E deixava clara sua insatisfação em algumas das crônicas que escrevia. O gênero, pelo menos, ainda permitia alguma extravagância.

---

[5] *Lead* é o espaço onde estão as primeiras e mais importantes informações da notícia.
[6] Conforme Ruy Castro (1992).

> A linguagem das crônicas não tem a concisão densa dos diálogos dramáticos, nem o movimento dos romances, nem mesmo a agilidade do conto. [...] Na crônica, Nelson Rodrigues manda recados e se encontra com seus amigos [...] É, ainda, neste espaço jornalístico que Nelson Rodrigues revela a nostalgia da redação amigável, do jornalismo emocional dos velhos tempos. (RIBEIRO, M., 1988, p. 135-136).

Poucas semanas depois de ter ingressado no **Última Hora**, Nelson seria chamado por Wainer para uma nova proposta: ele receberia por fora para escrever uma coluna diária, com base em fatos reais que tivessem sido notícia policial ou da seção de comportamento. O convite foi aceito, e assim surgia **A vida como ela é...**.

Inicialmente, Rodrigues procurava falar, em suas crônicas, sobre acontecimentos marcantes do dia, que lhe eram passados pelo chefe de reportagem. A seguir, ele começou a inventar as histórias que contava, e a coluna fazia cada vez mais sucesso. No começo, as crônicas sempre continham elementos mórbidos, pelos quais Nelson tinha uma certa fixação e que várias vezes se fizeram presentes em suas peças. Depois, ele se rendeu às comédias do cotidiano carioca e passou a narrá-las com maior frequência.

Maria Lúcia Ribeiro (1988, p. 125) considera que “mesmo os volumes de suas crônicas, publicadas em jornais, delineiam a figura do autor como uma personagem temporariamente inserida na tarefa de criar tramas e companheiros de cena”. As tramas criadas por Rodrigues, no entanto, chocavam pela forma como o autor as construía.

> Na cabeça dessas personagens – garantida a virgindade e a fidelidade de suas mulheres ou namoradas –, as mulheres ou namoradas dos outros eram para ser desejadas sem contemplação. O conflito se dava porque, debaixo de toda a culpa e repressão, as moças tinham vontade própria e também desejavam os homens que não deviam desejar. E, com isso, todos eles, homens e mulheres, viviam num estado de permanente excitação erótica. As pessoas não gostavam de admitir e preferiam chamá-lo de ‘tarado’, mas Nelson estava sendo estritamente realista em seu tempo. (CASTRO, 1992, p. 237).

Apesar de “disseminarem o mau exemplo” e serem histórias nas quais o final era quase sempre trágico, as crônicas do autor ficam bastante populares, e “as frases e imagens rodrigueanas ultrapassam o contexto de sua veiculação e tornam-se parte do vocabulário brasileiro” (RIBEIRO, M., 1988, p. 129). Como consequência, os leitores parecem não

compreender o limite entre a ficção presente nas crônicas e a realidade vivida pelo autor, e passam a atribuir as aventuras das personagens ao próprio Nelson Rodrigues.

> **A vida como ela é...** não estava transformando Nelson apenas no jornalista mais popular do Rio. Começava a torná-lo também um personagem – que os leitores identificavam com os da coluna. A ciranda de mortes em suas histórias fazia com que se dissesse, por exemplo, que ele dormia num caixão de defunto, que tirava sonecas entre quatro círios. [...] O permanente furor sexual de seus personagens levava a que outros o vissem como um sátiro, alguém a não ser convidado para festas de formatura ou bailes de debutantes. O que é um sátiro? Segundo o aurélio, um sujeito devasso, luxurioso, libidinoso. (CASTRO, 1992, p. 241).

Paralelamente, começava a briga política entre Carlos Lacerda e Samuel Wainer, graças ao apoio do deste ao presidente Vargas. Mesmo que a **Tribuna da Imprensa** não apresentasse uma tiragem exemplar, Lacerda conseguiu, através do apoio da **TV Tupi** de Chateaubriand, mobilizar toda a imprensa contra o **Última Hora**. Isto significava uma crise no periódico e ataques rotineiros ao "comunista" Nelson Rodrigues.

Outro que não media palavras para atacá-lo era Gustavo Corção, alegando que Rodrigues ia contra os bons costumes e disseminava valores pecaminosos.[7] Nelson, por sua vez, não o levava a sério como religioso, tampouco poderia dar valor às suas críticas. Resumia-se a respondê-lo, vez ou outra, em uma de suas crônicas, como na que diz:

> — Escuta, seu zebu. Tem que ser hoje. Vamos hoje. Escuta, Camarinha. Eu acabo de ler o Corção. Deixa eu falar. E quando leio o Corção tenho vontade de fazer bacanais horrendas, bacanais de Cecil B. de Mille![8]
> Novo bocejo do Camarinha:
> — Não faz piada!
> Com alegre ferocidade, Nonato continua: — 'Piada, vírgula! Batata!'. Sua tese era a de que o Corção "compromete os valores que defende". E insistia, com jucunda agressividade:
> — Por causa do Corção já desisti da vida eterna. Já não quero mais ser eterno, percebeste? Quando penso na virtude do Corção, eu prefiro, sob a minha palavra de honra: prefiro ser um canalha abjeto! (RODRIGUES, N., 1992, p. 62).

Embora **A vida como ela é...** fosse essencialmente sobre o cotidiano, Nelson não deixava de lado sua paixão pelo futebol. Inseriu o esporte até mesmo no teatro, quando levou **A Falecida** ao Municipal, chocando os espectadores. Ruy Castro (1992, p. 248) afirma que

---

[7] Gustavo Corção foi um escritor católico, com publicações sobre política e conduta.
[8] Cecil B. de Mille foi um dos fundadores da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, e um dos maiores diretores do cinema de sua época.

“quanto às referências ao futebol, ele [Nelson] achava que já estava na hora de os personagens da literatura brasileira aprenderem, pelo menos, a ‘bater um escanteio’”.

O amor pelo futebol acabou rendendo ao autor um novo convite, que ele também aceitou. “Nelson não saiu de **Última Hora**, mas praticamente mudou-se para a redação da Frei Caneca. Tornou-se redator principal da **Manchete Esportiva** e, de lá, escrevia **A vida como ela é...**, que Samuel Wainer mandava buscar”. (CASTRO, 1992, p. 263). Na revista, passou também a escrever crônicas esportivas, como esta, em que falou pela primeira vez sobre o rei Pelé:

> O que nós chamamos de realeza é, acima de tudo, um estado de alma. E Pelé leva sobre os demais jogadores uma vantagem considerável: – a de se sentir rei, da cabeça aos pés. Quando ele apanha a bola, e dribla um adversário, é como quem enxota, quem escorraça um plebeu ignaro e piolhento. (RODRIGUES, N., 1993, p. 117-118).

Além de mexer com o imaginário da população com suas crônicas do cotidiano e se mostrar um apaixonado pelo futebol, Nelson também revelava nos folhetins, através do pseudônimo Suzana Flag, seu conhecimento sobre o universo feminino, até mesmo aconselhando as leitoras cariocas sobre como procederem com seus problemas. Por todos estes motivos, Nelson Rodrigues foi um jornalista polêmico, revolucionário e, acima de tudo, crítico.

> Mais do que em qualquer outro modo de produção literária, os gêneros intermediários exigem os procedimentos extremos: ou o escritor se anula em função dos objetivos da publicação – caso das séries – ou se anuncia e se vende, também, com a obra – caso dos cronistas da imprensa diária. Caso de Nelson Rodrigues, que opta pela retórica retumbante, o efeito escandaloso, o estilo combativo. (RIBEIRO, M., 1988, p. 130).

2.1.4 **A realidade que estrutura a ficção**

Não há como falar dos veículos de comunicação existentes sem mencionar as principais revistas da época. A **Manchete**, por exemplo, que sempre estampava na capa belas mulheres (à exceção de quando um outro assunto estava em forte evidência), era a revista que trazia conteúdo para a alta sociedade. E como a mentalidade machista ainda era dominante na década de 50, era possível encontrar matérias como esta:

> Branca, de olhos e cabelos castanhos-escuros, ela mede 1,67 m., pesa 56 quilos e tem – para os que se interessam por antropometria – 89 centímetros de busto, 96 de quadris e 56 de cintura. [...] Outra esquisitice deliciosa dessa menina que não dança muito, não costura e detesta cozinha: andar sob a chuva... (PAIVA, 1954, p. 37).

Inalda de Carvalho, capa da edição de janeiro de 1954, era considerada esquisita por não gostar de cozinhar e costurar, hábitos típicos das mulheres da época. A moça, na ocasião, foi entrevistada por ter o título de Miss Cinelândia 1953. Embora trouxesse informações relevantes, assuntos como concursos de beleza e casamentos de celebridades (artistas ou políticos, na maioria das vezes) eram pauta frequente na revista, e rendiam sempre boas capas.

Um destes concursos de beleza, inclusive, marcou a história da década. Trata-se do Miss Elegante Bangu, que reunia a nata da sociedade carioca em hotéis caríssimos para um evento badalado. A **Manchete**, é claro, fazia a cobertura, destacando a presença das celebridades, a luxuosidade, e projetando as misses, particularmente a que se tornasse detentora do título, como fazem hoje as colunas sociais dos jornais em eventos de prestígio.

> Numa das mais elegantes noites já vividas no Copacabana Palace, trinta e cinco jovens dos tipos mais diversos, com as características próprias das várias regiões do país, representando a graça e a beleza da mulher brasileira, desfilaram exibindo criações do figurinista José Ronaldo, em tecido de algodão da Bangu. O júri, dos mais categorizados que já houve entre nós, proclamou a vitória da senhorita Sônia Carneiro, eleita então Miss Elegante Bangu de 1954. (SUED, 1954, p. 32).

Além da reportagem de capa, normalmente sobre uma dama da sociedade carioca em destaque, a **Manchete** trazia colunas onde discutia assuntos da política e da sociedade, sempre com um ponto de vista bastante claro. As publicidades, voltadas para o público feminino, traziam na maioria das vezes dicas de beleza ou lançamentos de utensílios domésticos. Quando eram discutidos acontecimentos mais sóbrios, havia frequentemente intervenções opinativas dos repórteres da revista, como quando da morte do presidente Getúlio Vargas, em que Humberto Bastos (1954, p. 47) escreveu:

> A maioria desses eminentes patrícios envelheceu em torno de Getúlio Vargas, dele recebendo favores, dele colhendo vantagens, dele aceitando postos. Sibilino e ágil, extremamente simpático e arguto conhecedor da natureza humana, jogou e se divertiu com a vaidade e a ambição de grande número de figuras que desapareceram para reaparecer depois, como expressões supremas para 'impedir que o país mergulhe no caos'. Mas a geração, realmente prejudicada, os intelectuais fiéis aos princípios democráticos que não puderam participar da vida pública, estão aí assistindo a simples sucessão de homens que há vinte, trinta e cinquenta anos (alguns) permanecem no palco: ora por trás dos bastidores – futricando – ora em cena brilhando. Vargas desapareceu de forma shakespeareana. Não se lhe pode negar a extraordinária habilidade pirandelesca com que dirigiu o Brasil. Venceu movimentos armados de conteúdo comunista e facista, aparentando apoiá-los. Adotou ideias novas de administração e se transformou num líder popular.

Para se tornarem mais chamativos, os pontos de vista eram colocados de forma enfática, quase dramática, dando um tom sensacionalista às matérias. Uma vez que a revista era voltada para um público acostumado com grandes eventos e acontecimentos que paravam o país, outra notícia só seria digna de capa se fosse tão grande e impactante como estes eventos, de modo a envolver os leitores da mesma forma.

É possível discutir, então, até que ponto a realidade mostrada nos veículos de comunicação não era estruturada por uma ficção fantasiosa que transformava acontecimentos em eventos, fatos em histórias, contados para agradar, e não para informar os leitores. Como exemplo podemos citar um crime que aconteceu em 1958. O assassinato da menina Aída Curi.

Leandra Francischett (2008, p. 3), conta que "Na noite de 14 de julho de l958, Aída Curi, 18 anos, foi jogada de um prédio de 12 andares em Copacabana, no Rio de Janeiro,

iniciando um caso que, passados 50 anos, não foi solucionado.” O drama foi noticiado em todos os principais veículos de comunicação. “A tragédia da jovem Aída Curi, atirada, ou forçada a atirar-se do 13º andar do Edifício Rio Nobre, em Copacabana, levantou o Distrito Federal numa cruzada contra os crimes da ‘juventude transviada’.” (O CRIME..., 1958, p. 24).

O termo se refere ao filme **Juventude Transviada**, de Nicholas Ray, que contava a trajetória da personagem Jim Stark, vivida pelo galã James Dean. Tratava-se de um encrenqueiro que acabou preso por estar embriagado, conheceu na prisão uma garota e, graças ao namorado desta garota acaba se envolvendo em situações ainda mais trágicas. [9]

Os jovens admiravam o protagonista e se projetavam na personagem de Dean. Desta maneira, o filme acabou influenciando negativamente o comportamento da juventude.[10] Conforme observa Francischett (2008, p. 17): “O assassinato de Aída Curi demonstra o ambiente social do Rio de Janeiro nos anos 1950, que inclusive contou com a influência dos filmes violentos do cinema norte-americano, como **O Selvagem**, com Marlon Brando, e **Juventude Transviada**, com James Dean”.

O crime é um bom exemplo para observarmos uma outra característica da imprensa da década: o desdobramento dos fatos. O assassinato teve um impacto tão grande que, além de ter ocupado as páginas dos jornais e revistas por várias edições, acabou acarretando um envolvimento pessoal dos repórteres com o caso e seu desfecho, como mostra Leandra Francischett (2008, p. 5), exemplificando com base na revista **O Cruzeiro**:

> No caso do assassinato da jovem Aída Cúri, que teve grande repercussão na imprensa nacional, **O Cruzeiro** destinou muitas páginas ao desdobramento do fato. O jornalista David Nasser chegou a criar uma briga pessoal com os envolvidos no crime. Em 21 de março de 1959 há apenas uma manchete: ‘David Nasser enfrenta o padroeiro dos tarados’ e a matéria tem como título: ‘Ronaldo, absolvido pelo facilitário’.[11]

---

[9] De acordo com o artigo Juventude Transviada [s.n.t.] do portal **Adoro Cinema**.
[10] O conceito de projeção está, nesse sentido, aplicado conforme a definição de Morin (1969).
[11] Ronaldo Guilherme de Souza Castro foi um dos envolvidos no assassinato de Aída Curi, tendo sido absolvido do crime.

A situação acabou se transformando em um espetáculo, que expunha a menina e sua família e transformava os leitores em críticos que, acionados pela cólera, queriam a condenação dos criminosos. Enquanto a situação não era resolvida por completo, a imprensa insistia em exibir, diariamente, os parentes como vítimas em busca de justiça, e apelava ao explorar, com riqueza de detalhes, qualquer acontecimento que tivesse algo a ver com o caso, como as matérias sobre o encontro das mães dos envolvidos ou acerca do possível perdão da mãe de Aída aos criminosos.

Com tantas páginas para preencher sobre um assunto do qual todos os leitores já tinham conhecimento, restava aos veículos de comunicação abordar aspectos alternativos. **O Cruzeiro**, por exemplo, fez do fotojornalismo sua forma de narrar os acontecimentos de forma diferenciada. A maneira como a revista usou a técnica era até então pouco explorada no Brasil. As fotos acabavam sendo o primeiro plano, e as notícias se baseavam nas informações da imagem. Eram uma espécie de fotorreportagem, que, no caso do assassinato de Aída Curi, foi utilizada em um tom sensacionalista, dando mais destaque à tragédia sofrida pela garota.

> Alguns fotógrafos, como Jean Manzon, estimulavam o sensacionalismo, através da exploração de momentos chocantes. As fotos sensacionalistas exploram aspectos incomuns, já que um acontecimento revelado pela primeira vez ao leitor cria um grande interesse jornalístico. Além disso, os editores apresentavam fascínio por esse gênero de fotografias, a ponto de destinar a elas grandes espaços na publicação. Um exemplo disso são as fotos sobre o assassinato de Aída Curi. A moça aparece caída, toda ensanguentada, com os olhos entreabertos e as roupas rasgadas. (FRANCISCHETT, 2008, p. 3-4).

Podemos perceber que, além das obras dos cronistas da época, a realidade também se apresentava estruturando a ficção neste desdobramento dos fatos jornalísticos que não acrescentavam conteúdo ao que já havia sido noticiado, e também nos inúmeros casos ampliados e espetacularizados pela mídia.

2.2 ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO

Embora definir a realidade não seja uma tarefa simples, algumas considerações são necessárias para compreendermos a relatividade deste conceito e caracterizar sua relação com a ficção, presente, em níveis diversos, no jornalismo diário, passando pelas crônicas e contos, até chegar nos romances. Nelson Rodrigues abusou dessa mistura, amplificando a realidade do jornalismo e trazendo elementos e figuras cheios de realidade para sua ficção.[12]

Diana Paula de Souza (1998, p. 6) nos diz que "Realidade e ficção são dois conceitos que, analisados superficialmente, tendem a colocar-se em posições opostas. Assim, realidade seria sinônimo de verdade, e ficção, o mesmo que mentira". Uma verificação mais profunda, contudo, pode questionar estas posições, uma vez que a ficção não é necessariamente uma mentira e a realidade, por sua vez, pode apresentar várias facetas conforme quem a interpreta, o que gera mais de uma verdade possível e relativiza este conceito. William H. Gass (1971, p. 38) considera que a relação se estreita porque,

> Para a maioria das pessoas, ficção é História; a ficção é História sem quadros, sem gráficos, datas, consequências, editos, prova, leis; História sem interrupção – inteligível, simples, desembaraçada. Ficção é a sociologia livre de estatísticas, política sem nenhum partido de verdade na oposição; é um mundo em que dinheiro de brinquedo lhe compra retângulos de papelão de um país colorido; um mundo em que cada um é obedientemente psicológico, econômico, étnico, geográfico – cada qual moldado num buraco de fechadura e sempre nu.

E se considerarmos esta definição de ficção, não estaremos tratando apenas de mentiras. Pelo contrário, há nela verdades que não se provam – simplificadas e questionáveis – como alguns consideram a própria realidade. O mesmo Gass (1971, p. 51) acredita que as "personagens na ficção, na maioria das vezes, são telas em branco", prontas para serem pintadas com as tintas de seus criadores, que podem perfeitamente utilizar a aquarela da realidade.

---

[12] De acordo com Aristóteles (2005), a amplificação é um recurso retórico. Este, no entanto, deveria ser evitado na prática jornalística, uma vez que julga o fato e, portanto, torna a informação parcial.

A ficção pode ser apenas uma interpretação da realidade conforme a ótica de seu criador. Neste sentido, “O objetivo estético de qualquer ficção é a criação de um mundo verbal, ou parte significativa desse mundo, vivo, através de toda ordem de seu Ser”. (GASS, 1971, p. 20). O autor ainda nos revela que

> Se examinarmos cuidadosamente a textura de uma ficção, descobriremos imediatamente que algumas palavras parecem gravitar em torno de seu tema como moscas em torno do açúcar, enquanto outras parecem surgir dali. Em muitas obras esse movimento lógico é facilmente discernível e muito intenso. Quando uma personagem fala, as palavras parecem emanar dela e ser atos seus. A descrição primeiro forma uma natureza, depois deixa que a natureza **realize**. (GASS, 1971, p. 57, grifo do autor).

Mesmo que seja repleta de criações ou invenções, não há parâmetro para considerar a verdade presente na ficção “menos real”. Trata-se apenas de uma verdade relativa, que pode ser cabível apenas dentro daquele contexto, mas que nele faz total sentido.

A aparente ausência de lógica está no fato de que “muitas coisas que são falsas ou absurdas quando consideradas no mundo real [...] tornam-se as mais manifestas expressões da verdade, quando usadas na ficção”. (GASS, 1971, p. 29). Apesar de considerar a verdade possível na ficção, o autor não considera que esta, apenas por não ser constituída por mentiras, se transforme em realidade.

> Podemos medir a realidade de um ato, de um homem, de uma instituição, de um costume, de uma obra de arte, de vários modos: pela constância e qualidade de seus efeitos, pela profundidade da reação que exige, pelas espécies e gama de valores que possui, pela realidade de sua presença no espaço e no tempo, pela multiplicidade e segurança das sensações que oferece, por sua individualidade e singularidade, de um lado, e sua generalidade abstrata, de outro. (GASS, 1971, p. 247).

De modo que não basta a presença da verdade para que a realidade aconteça, existem vários fatores que, em conjunto, fazem com que ela se consume. Mesmo porque “A realidade não é verdadeira, é uma realização; e é raro. [...] Vivemos, a maioria de nós, entre mentiras, falsidades e confusões”. (GASS, 1971, p. 249), e nem por isso vivemos em irrealidade.

Vanesca Soares Dias (1996, p. 28) ainda nos lembra que “Categorias como o tempo, o espaço, a velocidade, as distâncias, ou seja, as dimensões passam a ser relativizadas

ou mesmo desrealizadas, colocando em crise não apenas as grandes narrativas, mas a própria noção da existência de tais referenciais", ratificando a relatividade do conceito de realidade, uma vez que os próprios modos de medi-lo são relativos.

E se esta relatividade apontaria a tendência de uma infinidade de interpretações para a realidade aplicada na ficção, Fábio Lucas (1985, p. 18) aponta que, ao contrário, "a atenção dos escritores para as personagens, as relações e os episódios ditos 'normais', constituem uma limitação da realidade". A ficção busca, neste sentido, **representar** a realidade utilizando seus códigos. Mas

> A alegoria nunca é capaz nem de apreender toda a ideia que nela se procura expressar, nem de expressar toda a ideia que nela se manifesta. Isso quer dizer que a formulação e a exegese da alegoria são processos complementares, impensáveis um sem o outro. Nela, a forma não se converte plenamente em conteúdo, nem o conteúdo em forma: dois níveis distintos são sempre mantidos. A exegese da alegoria expõe e leva avante a exegese do real que a própria alegoria se propõe a fazer. (KOTHE, 1986, p. 39).

A ficção que se embasa na realidade é uma alegoria que, assim sendo, trata-se exclusivamente de uma interpretação do real sem a intenção de substituí-lo, mesmo porque não seria capaz de fazê-lo. A alegoria apenas imita a ideia que quer representar.

Outra relação admissível seria a de que a verdade não é possível, já que cada um a interpreta de uma forma distinta, de modo que não há consenso sobre o que seria absolutamente verdadeiro. Ao mesmo tempo, não existe representação perfeita e, como a verdade fatalmente é interpretada, também seria inevitavelmente um conceito imperfeito. Para Flávio R. Kothe (1986, p. 54), no entanto,

> Dizer que a não-coincidência plena entre coisa e intelecto aponta para a impossibilidade da verdade e, portanto, para a impossibilidade do conhecimento e para o caráter fictício de toda a realidade, propor a incognoscibilidade do real [...] significa, no fundo, não querer que se conheça o real. [...] O conservadorismo é a verdade do irracionalismo, ainda que este se apresente como radical ruptura.

Kothe (1986) trata da definição e formação das alegorias, discussão aplicável também à relação entre o real e o fictício. O autor considera que as alegorias ganham força quando atreladas a figuras de linguagem, principalmente as metáforas, tão utilizadas por

Nelson Rodrigues. Quanto mais distantes forem os termos utilizados na metáfora, mais surpreendente e forte ela será.

No caso da ficção, é possível atribuir diversos significados a uma situação ou personagem através de metáforas que as tornem mais verossímeis. É possível, também, usar as figuras de linguagem para propor situações de irrealidade, como no caso das prosopopeias, que dão vida ao inanimado. Ao tratar da definição do próprio conceito de alegoria, o autor afirma que

> Se a alegoria se caracteriza pela diferença entre conteúdo manifesto e conteúdo latente, pela própria natureza 'convencional' tanto de um quanto de outro, ela contradiz, ao mesmo tempo, a si mesma. Aponta, ainda que involuntariamente, para outros níveis de conteúdo e, daí, para novos modos de manifestá-los. Indicar uma determinada conclusão como a única possível equaciona a sua ideologia e institui o seu gesto semântico. [...] Querer dizer o que **é** a alegoria obriga a pensar sobre o que significa dizer **o que é**. Esta é exatamente a questão que os estudos literários costumam evitar [...] enquanto fazem de conta que é pura ciência o que dizem. O fato de não ser verdadeiro o que se diz não impede sua institucionalização; pelo contrário, assume um tal ar de totalidade que, totalitariamente, sufoca qualquer outra manifestação que, de algum modo, possa revelar sua limitação e inverdade. (KOTHE, 1986, p. 25-34, grifos do autor).

Kothe defende que não se pode impedir a significação de uma alegoria se ela for possível a um interpretante. Essa espécie de "censura" acontece quando as manifestações ideológicas ou algum motivo específico querem obrigar uma interpretação. Quando há sucesso nesta tentativa, a alegoria perde sua força semântica e seu poder de representação.

No que diz respeito ao conceito de representação, Eduardo Subirats (1989, p. 76) considera que sua função é "a de antecipar um modelo de percepção e inteligência do real, e não sua simples reprodução". E reproduzir a realidade significaria, tecnicamente, um processo de interpretação, que exigiria montagens, cortes, deslocamentos, colagens e censuras, afinal "o mais virtuoso naturalismo não transcende o reino da representação".

> Na realidade, o que ocorre é que os espectadores integram-se de tal forma ao espetáculo e são de tal maneira envolvidos pela encenação que criam uma real identificação entre a representação e seu imaginário. A identificação faz com que a assistência passe a vivenciar determinadas situações e sentimentos através de um processo de transferência, ou mesmo latência em relação ao espetáculo. (DIAS, 1996, p. 11).

2.2.1 **A ficção jornalística**

Os fatos jornalísticos que se transformam em matérias não têm, inicialmente, o compromisso de serem história. Seu primeiro compromisso é com a informação da sociedade, com o interesse público. Posteriormente, de maneira involuntária, estas informações acabarão servindo como registro histórico, como observado por Maria Lúcia Ribeiro (1988, p. 63):

> Já no que diz respeito à **atualidade**, componente obrigatório na temática da informação jornalística, seu contorno persegue uma simultaneidade com a ocorrência no âmbito de um real empírico. Sua formulação, porém, não deixa de esconder uma espécie de ironia ficcional: garantindo à sociedade uma 'impressão' de consciência temporal de convivência, no presente, com um possível futuro histórico (que, de fato, escreve), o discurso da informação jornalística anula, por seu complexo trânsito entre o documental e o descartável – uma consciência do passado que constrói a história. Assim, o fato recolhido ontem, transmitido num discurso de (como se fosse) hoje, e que será a história de amanhã, deve ser lido como interstício de um real contínuo [...], mas que se esgota no fim da edição, sem que haja qualquer preocupação na preservação na memória. [grifo da autora].

A partir do momento em que o jornalismo gera experiências em seu receptor mesmo quando ele não está presente espaço-temporalmente no processo de codificação, a realidade daquela experiência se torna relativa. Os elementos jornalísticos dão à informação caráter fictício quando o recortam, moldam e selecionam o que é mais importante, direcionando a atenção do decodificador, exigindo ou favorecendo determinada interpretação.

Gass (1971) considera que a ficção pode estar acoplada em histórias reais, se estas forem narradas com uma riqueza de detalhes tal, ou com uso de metáforas e conotações, que permitam ao leitor se inserir naquele universo, mesmo que aqueles detalhes não sejam confirmados historicamente. Neste sentido, Alceu Amoroso Lima (1960, p. 55) afirma que

> É o estilo-comum que exige do jornalista precisão de termos. A palavra adequada é sempre a palavra justa. Mas quando a palavra tem um valor intrínseco, como na poesia, pode corresponder ou não a um objeto já existente. Ao passo que no jornalismo, a sua fidelidade ao objeto de que acabamos de falar exige necessariamente a precisão do verbo. O verbo impreciso pode ser a beleza do estilo de um contista [...]. O verbo preciso será sempre a exigência comum do estilo jornalístico. É preciso que a palavra corresponda ao fato e seja o mais transparente possível, precisamente para revelar e não esconder o fato. [...] um jornalista, mesmo que o seu objeto seja impreciso, tem de ser preciso em seu estilo. Se não, sai fora do jornalismo, seduzido pelo conto, pela poesia, pela ficção ou pelo verso.

Desta forma, é o estilo utilizado pelo jornalista que determinará seu caráter mais próximo ou distante dos elementos ficcionais no exercício de sua profissão. Os “idiotas da objetividade”, tão criticados por Nelson Rodrigues, estariam mais próximos do real por não admitirem interpretações ou a mínima fuga ao que concerne à informação que se quer passar.

Quando considera o jornalismo como um gênero literário, Lima (1960) se refere aos profissionais que se permitem extravagâncias estilísticas que os afastam do terreno da realidade pura e simples. Estes jornalistas exprimem seus sentimentos e dão sua própria interpretação dos fatos que narram, de forma a ambientar o ocorrido a seus receptores.

> O jornalismo é uma arte pragmatista. Não se pode desprender nunca do seu resultado, nem se desligar do seu objeto. A veracidade, o realismo é sua grande força. [...] Um polemista é um belo espetáculo, mas está mais na linha da poesia, a satírica, do que propriamente do jornalismo, precisamente porque nele, polemista, a subjetividade prima a objetividade, contrariando uma exigência natural do gênero. (LIMA, 1960, p. 53).

Portanto, é a forma como um jornalista opta por repassar a realidade que faz dele um “idiota da objetividade” ou um “polemista”. Os *copy-desks*, introduzidos nos anos 50, vieram justamente para reduzir a subjetividade das notícias até então, nas quais muitas vezes havia interpretações amplificadas ou reduzidas do que se passava, aproximando fato e ficção.

Nelson Rodrigues sempre foi adepto do jornalismo que conta o que é necessário conforme a ótica de quem narra. Para ele, o autor devia imprimir seu estilo ao texto. A ideia de que os textos jornalísticos devem ser impessoais e se limitarem a repassar uma informação da forma mais crua possível era, para o autor, repugnante, porque

> é o vigor da expressão, a força inventiva da linguagem, não a qualidade ou o grau de verticalidade do conceito veiculado, que fazem de Nelson Rodrigues um escritor cuja obra ficcional, anteriormente publicada na imprensa diária, quando transposta para o livro, mantenha o mesmo viço (talvez até revigorado) e cumpra a trajetória requisitada a este gênero transitivo, esgotando suas edições. (RIBEIRO, M., 1988, p. 131).

Rodrigues, portanto, não se limita ao jornalismo, uma vez que, no próprio jornal, ele se permitia inserir sua ficção. A ebulição das crônicas na década de 1950 permitiu que o autor se fizesse reconhecido por este estilo e deixasse sua veia de escritor presente em seu ofício de jornalista.

2.2.2 **Crônicas, contos e romances**

Os gêneros literários que mais permitem a aproximação da realidade com a ficção são as crônicas, os contos e os romances. Os cronistas, por exemplo, tratam quase que obrigatoriamente de elementos do cotidiano, ainda que tenham a liberdade de experimentar recursos estilísticos. E o cotidiano aproxima invariavelmente estas obras da realidade: por mais mentirosas que sejam, geram identificação com aqueles que as leem.

Nelson Rodrigues se destacou neste gênero ao dar a sua visão da sociedade carioca, razão pela qual ganhou muitos de seus estereótipos. **A vida como ela é...** começou a fazer sucesso depois que o cronista deixou de lado a proposta inicial de escrever sobre os principais assuntos do dia e passou a contar histórias inventadas, o que nos faz concluir que nem sempre o grau de realidade é diretamente proporcional à identificação gerada.

No que tange aos contos, há uma necessidade maior de elementos ficcionais, não necessariamente relacionados à realidade ou ao cotidiano, mas que cumpram a função de amarrar a história contada. Um conto é, por definição, uma narrativa em forma de prosa que prende a atenção do receptor não pelo seu caráter essencialmente real, mas pela curiosidade ou imaginação que possibilita. Gass (1971, p. 40) afirma que

> Um consagrado contista, entretanto – uma pessoa propensa à mentira – servirá melhor a sua história e assegurará sua popularidade, não imitando a Natureza, uma vez que a Natureza não é fonte de verossimilhança, mas seguindo de tão perto quanto possível as formas mais simples, mais diretas e mais naturais de nossa vida real, pois narramos coisas reais, coisas que intrigam e que nos preocupam, e essa semelhante linguagem num livro permite-nos acreditar em personagens e fatos que não podemos ver, jamais tocar, numa certeza de segurança que libere nossas paixões. Ele evitará falar da consciência, pois a consciência é coisa íntima – geralmente não a consultamos – e porque ninguém realmente acredita em quaisquer outros sentimentos que não sejam os seus próprios.

O contista narra fatos sequenciais que permitem que o receptor participe com sua imaginação, construindo ambientes, caracterizando personagens ou suspeitando de situações

que possam vir a acontecer no fim. As alternativas para o receptor são tão intensas porque o contista não tem pretensão de descrever à risca como tudo se dá, como fazem os jornalistas.

Nos contos, geralmente há, em algum nível, a presença da irrealidade. Isto porque a invenção imaginativa é atraente, leva o receptor a caminhos que ele não experimenta quando lê uma reportagem no jornal. Maria Lúcia Ribeiro (1988, p. 173-176) analisa que

> o conto reconta, aumentando o ponto da invenção, as súbitas interrupções de escoamento de uma realidade de face dupla: realidade dos fatos de onde, muitas vezes, parte; realidade da imaginação, onde sempre vive. [...] E engata-se o conto ao caso, àquelas histórias que guardam consigo uma suspeita de realidade e uma desconfiança atraente de invenção. [...] Da mesma forma que a reportagem se concentra sobre o fato, traçando-lhe o perfil através das pessoas envolvidas, da reconstituição das circunstâncias da ocorrência, levando o receptor para dentro do fato, o conto nos abre as portas do episódio narrado, introduzindo-nos nas malhas bem amarradas das cadeias das personagens, situações e sentimentos daquele universo imaginado. É um diálogo perfeito. Talvez por isto as duas formas guardem uma tendência ao diálogo, talvez por isto o conto se preste tanto para descobrir o mundo ficcional que se esconde por detrás dos fatos jornalísticos e a reportagem nos pareça, tantas vezes, obra da ficção, revelando a força do acaso tecendo tramas insuspeitadas. [...] O conto é, enfim, o exercício narrativo que estabelece a ponte capaz de interligar, com a eficácia necessária, o mundo de fantasia da ficção com a objetividade da informação jornalística. [...] No caso específico do conto de Nelson Rodrigues, a agilidade do jornalista e o delírio do ficcionista formam um dueto harmônico em ritmo marcado de tango argentino. Com uma temática que se equilibra entre a crônica policial, o consultório sentimental e o tratado de sociologia urbana, o escritor faz do conto, muitas vezes, o tubo de ensaio de outras obras.

O terceiro gênero que aproxima a realidade da ficção talvez seja o mais conhecido gênero literário: o romance. Apesar do termo ser originário do romantismo, também possui caráter narrativo e pode ter elementos que garantam verossimilhança, aproximando-o do realismo. Gass (1971) considera que os romancistas não mais se julgam responsáveis por interpretar o mundo como faziam anteriormente. Para o autor, os escritores que hoje usam o romance como estilo criam seu próprio mundo através de seu instrumento, que é a linguagem.

Ainda para o autor “Um personagem [de romance], antes de tudo, é o som de seu nome e todos os sons e ritmos que dele procedem. Passamos pela maior parte das coisas nos romances como passamos por coisas viajando de trem. As palavras fluem como cenário. Tudo é mudança”. (GASS, 1971, p. 55). Esta afirmação corrobora a ideia de que, nos romances, os acasos não são tão casuais. Tudo está ligado à teia de possibilidades que se tece desde o começo, revela suas relações ao longo da história, até chegar ao fim, em que tudo se elucida.

2.2.3 **A ficção realista de Nelson Rodrigues**

Nelson Rodrigues em sua obra, tanto jornalística quanto dramatúrgica, fez uso da ficção de uma forma peculiar. O autor era um grande observador de detalhes do cotidiano, que transferia corriqueiramente para suas personagens. Muitas delas tinham características que permitiam a quem lesse saber a qual camada da população pertenciam. Ao mesmo tempo, colocava seus traços próprios – ou aqueles que lhe eram atribuídos pela sociedade – em sua ficção, o que tornou sua obra facilmente reconhecível pelas particularidades que renderam até mesmo o adjetivo "rodrigueano".

Flávio R. Kothe (1986) afirma que este traço da obra de Nelson, de se refletir nela mesma, começou a aparecer com a modernidade. As obras que se refletem como num espelho, e que se encontram neste reflexo, teriam a tendência a se refletir eternamente, mas a realidade aparece como elemento corretor de ilusões.

> À medida que um se perde no outro, em que cada um se perde por se encontrar no outro, a obra e seu espelho não mantêm sua suposta identidade originária (na verdade, impensável por inexistente, ainda que imaginável, mas como outra identidade): um encontra a sua identidade no outro (que a encontra no 'primeiro', sem haver, a rigor, nem primeiro, nem cópia, nem autoidentidade ainda que haja a identidade do real e embora esta só possa descobrir-se através deste seu outro chamado 'cultura'). (KOTHE, 1986, p. 65).

De modo que a cultura, para o autor, é o elemento capaz de definir a parcela real do que é "refletido no espelho". De fato, é o nível de conhecimento que permite ao receptor de uma obra assimilar sua parcela real e sua parcela fictícia, e a cultura está diretamente relacionada ao conhecimento adquirido.

Por sua vez, Nelson não nega que pertence à ficção e dela é refém. O autor, que já afirmou não ter grandes compromissos com os fatos, vê na dependência deles um aprisionamento criativo que pode acompanhar um autor por toda a vida, mas não o

acompanhou. Nelson nunca foi um “idiota da objetividade” e nem conseguiria. Mesmo enquanto jornalista, agregava a ficção às crônicas e a paixão às matérias esportivas.

As críticas à sociedade em suas crônicas apareciam constantemente em personagens fixos, com as mesmas características, que dialogavam vez ou outra em uma história e que personificavam, sem segredo, opiniões, pontos de vista ou ideologias do autor.

> Entre os impalpáveis, protótipos nascidos na mente de Nelson, os mais notáveis são estes:
> Padre de passeata – Criação do final da década de 60, o religioso que trocou a batina pela política e contribuiu mais que ninguém para tornar Nelson antipatizado pela esquerda.
> A freira de minissaia – Perfeito correspondente feminino do padre de passeata, ela serviu ainda para o autor de **Toda nudez será castigada** projetar sua fúria contra a falta de pudor das mulheres.
> Palhares, o canalha – O oportunista sem nenhum escrúpulo que deseja a própria cunhada, a quem beija à força no corredor. No fundo, segundo Nelson, a criatura que todo brasileiro gostaria de ser.
> A grã-fina das narinas de cadáver – Longilínea, é figura tipicamente carioca, já que a grã-fina paulista seria invariavelmente gorda. Apareceu nos últimos meses do governo Médici e revela um Nelson Rodrigues abalado com a situação do filho, preso político.
> Sobrenatural de Almeida – Eternamente numa fila de banheiro numa casa de cômodos do Irajá, nessa personagem Nelson Rodrigues extravasou sua inabalável crença na força do destino pequeno do ser humano.
> A estudante de Psicologia da PUC – Surgida em 1968, no auge da agitação estudantil, simbolizava a mulher culta e politizada – oposto da figura feminina ideal que, segundo Nelson Rodrigues, ‘foi feita para ter filhos e se justifica na beleza’.
> [...]
> A estagiária de calcanhar sujo – Uma variante da estudante da PUC, ela abdicou da feminilidade para exercer o jornalismo com ferocidade e mau humor inversamente proporcional à eficiência profissional.
> O idiota da objetividade – Um dos maiores alvos do desprezo do autor, que vê nele a mentalidade sufocada pelos dogmas da ciência.
> O gordo anônimo de três papadas e três bochechas em cada lado do rosto – Marido da grã-fina. O casal serve para Nelson mostrar seu ‘profundo desprezo pela debilidade mental de certos grã-finos’. (FLEXA; CASTELLO, 1980, p. 50-51).

Estas personagens marcaram presença nas crônicas do autor, mas acabam aparecendo também, mesmo indiretamente, em sua dramaturgia. Elas talvez sejam a melhor forma de avaliarmos a maneira como Nelson Rodrigues enxergava a sociedade em que vivia e as críticas que o autor tinha a fazer que, embora diretamente presentes em sua obra e sua retórica, se colocavam também na ironia indireta das histórias vividas pelas personagens nas crônicas.

2.3 A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM

Para analisar a construção da imagem é necessário definir este conceito, compreender de que maneira a imagem se configura e como estrutura a composição do imaginário dos receptores, além de analisar como a sua difusão contribui para a formação dos estereótipos. Estes, por sua vez, por rotularem grupos sociais, podem ser essenciais para fornecer a um autor os elementos básicos para a composição de uma personagem pertencente àqueles grupos.

O conceito de imagem está ligado basicamente a três fatores, que consideraremos: **percepção**, quando o diferente é assimilado e começa a ser decodificado; **visão**, quando, uma vez decodificado, passamos a ter um olhar concreto do que foi percebido; e **observação**, quando começamos a agregar à visão valores do nosso repertório. Através deste processo, construímos o nosso próprio olhar sobre a realidade. Contudo,

> Os códigos de codificação e decodificação podem não ser perfeitamente simétricos. Os graus de simetria – ou seja, os graus de 'compreensão' e 'má-compreensão' na troca comunicativa – dependem dos graus de simetria/assimetria (relações de equivalência) estabelecidos entre as posições das 'personificações' – codificador-produtor e decodificador-reprodutor. Mas isso, por sua vez, depende dos graus de identidade/não-identidade entre os códigos que, perfeitamente ou imperfeitamente transmitem, interrompem ou sistematicamente distorcem o que está sendo transmitido. (HALL, 2003, p. 369).

O conteúdo da mensagem é inevitavelmente afetado no processo comunicativo, e a formação da imagem é um fenômeno individual. Moysés (1988, p. 17) nos diz que "A imagem tem uma existência autônoma, é essencialmente mental, sendo um ponto de referência da cultura e da realidade". Esta referência se dá através das mensagens que recebemos e decodificamos, também de forma particular.

O repertório que adquirimos a cada imagem que formamos em nossa mente é um dos elementos – e aquele que mais particulariza – a ocorrência do processo de observação. A

realidade passa a se configurar como um conceito subjetivo, uma vez que varia conforme as mensagens que recebemos e a forma como as decodificamos.

> Nosso olhar decompõe e reconstitui o real. Circunscreve um perímetro de interesse, explora-o ativamente, registrando fatos, objetos, detalhes. A percepção visual registra-se no tempo. Não há visão imóvel, pois ao nível da imobilidade não há percepção. A visão é sempre ativa, e qualquer percepção implica sempre que haja uma sucessão de registros de novos elementos. (MOYSÉS, 1988, p. 16).

Ao mesmo tempo em que a imagem se forma automaticamente através de mensagens decodificadas, existem elementos que podem estimular este processo. Os meios de comunicação são um bom exemplo. A mídia tem como função transmitir mensagens a um receptor, mas "nem mesmo a testemunha ocular traça um quadro ingênuo da cena". (LIPPMAN, 1970, p. 149). Uma vez que os receptores são indiretos, a imagem da cena formada por eles será puramente à base de estímulos.

Desta forma, ocorre a transmissão de um acontecimento que já foi percebido, visto e observado por um indivíduo com repertório diferente dos futuros receptores, e que agrega àquele fato suas impressões pessoais e seus pontos de vista. Ainda falando dos meios de comunicação, há também a possibilidade de o conteúdo da mensagem ser intencionalmente alterado para que chegue ao receptor conforme as ideias daquele veículo.

> A primeira intenção quando uma imagem é lançada é a de afetar diretamente o maior número de pessoas, o público-alvo. Porém, mesmo que ela tente ser abrangente, carrega ideias e visões dos seus mentores. Ao ser decodificada, sofre um processo de filtração, pois o receptor absorve aquilo que lhe interessa. Em seguida, será interpretada. Aí veremos se ela foi ou não compreendida de acordo com a ideia central, se houve incorporação.[...] reparando na mesma notícia em jornais, revistas, telejornais diversos, veremos que a angulação será totalmente diferente. Mil versões são jogadas para o leitor e o telespectador. E quando as pessoas percebem, estão num emaranhado de informações 'subjetivamente verdadeiras'. (MOYSÉS, 1988, p. 50-51).

A emissão de conteúdo pela imprensa não compromete integralmente o processo de recepção, mas o receptor da mensagem se torna um emissor potencial, agregando a ela suas observações. À medida que o conteúdo é modificado, podem surgir aspectos que o tornem ambíguo. Umberto Eco (1997, p. 53) alerta para o cuidado que se deve tomar com esse tipo de informação, ao nos dizer que "Uma mensagem totalmente ambígua manifesta-se como

extremamente informativa porque me dispõe a numerosas escolhas interpretativas, mas pode confinar com o ruído, isto é, pode reduzir-se a pura desordem".

Enquanto certas mensagens têm caráter ambíguo, outras parecem tão naturais que não se consegue definir o que foi assimilado, fazendo com que, aparentemente, o processo de observação não aconteça. Mas esta impressão não corresponde ao que de fato ocorre. Mesmo naturalizados, os códigos sempre passam por todo o processo de formação de imagem.

> Certos códigos podem, é claro, ser tão amplamente distribuídos em uma cultura ou comunidade de linguagem específica e serem aprendidos tão cedo, que aparentam não terem sido construídos. [...] Nesse sentido, simples signos visuais parecem ter alcançado uma 'quase-universalidade', embora permaneçam evidências de que até mesmo os códigos visuais aparentemente 'naturais' sejam específicos de uma dada cultura. [...] A operação de códigos naturalizados revela não a transparência e 'naturalidade' da linguagem, mas a profundidade, o caráter habitual e a quase-universalidade dos códigos em uso. Eles produzem reconhecimentos aparentemente 'naturais'. Isso produz o efeito (ideológico) de encobrir práticas de codificação presentes. Mas não devemos deixar que as aparências nos enganem. Na verdade, o que os códigos naturalizados demonstram é o grau de familiaridade que se produz quando há um alinhamento fundamental e uma reciprocidade – a consecução de uma equivalência – entre os lados codificador e decodificador de uma troca de significados. (HALL, 2003, p. 371).

A partir do momento em que uma mensagem é retransmitida, o receptor utilizará sua imaginação para compor aquela imagem, uma vez que não passou diretamente pelo processo da percepção. Josimey Costa da Silva ([s.n.t.], p. 1) diz que o "imaginário é o vocábulo fundamental que corresponde à imaginação, como sua função e produto.[13] Composto de imagens mentais, é definido a partir de muitas óticas diferentes, até conflitantes", o que nos permite observar como o processo de transmissão pode ser atrapalhado pelos ruídos na comunicação, uma vez que as imagens de um mesmo acontecimento podem se contradizer através da imaginação.

Considerando que a mensagem transmitida seja relacionada a algum grupo social, os receptores indiretos – aqueles que não passaram pela etapa da percepção – também criam seu repertório sobre ele. Neste momento, eles estão se baseando em **pré-conceitos**. Em outras

---

[13] O documento **Sobre o imaginário**, da autora Josimey Costa da Silva, pertence ao acervo de publicação eletrônica do Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação (Filocom) da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP).

palavras, cria-se uma imagem artificial com base em observações de terceiros. À medida que essa imagem se difunde e se consolida, temos a construção dos estereótipos, que são criados a partir de meias-verdades ou inverdades totais.

Lippman (1970) considera que colhemos o que nossa cultura já definiu para nós, e tendemos a perceber o que colhemos na forma estereotipada. Dentro do próprio processo de observação de um fato, o que vemos, normalmente, é o estereótipo do acontecimento, aquilo que já existe em nós sobre o assunto. Não existe um relato completamente isento do que se observa e, por conseguinte, não existe transmissão (ou retransmissão) de mensagem que não esbarre na difusão dos estereótipos.

Ainda segundo o autor, quando o observador traz a cena ou dela relata algum aspecto, o receptor complementa o que vê através da imaginação e do que já há em sua mente, processo que o autor denomina como “transfiguração”. O observador é, por natureza, seletivo, geral e criativo. Ele visualiza um grupo ou indivíduo, toma características tidas como gerais e, então, estereotipa. Estereótipos são, desta forma, generalizações, e não devem ser tomados como verdade absoluta.

A assimilação e classificação dos elementos é um processo bastante lento dentro da estereotipia. Lippman (1970) acredita que esta categorização se dá para economia do tempo de decodificação, uma vez que a dificuldade de convivência com exceções e de explicação das diferenças são o que leva à criação de leis gerais que planificam os “tipos” e dão segurança à sociedade observadora.

2.3.1 **Imagem e estereótipo do jornalista**

Alguém que se aventura em busca de uma informação que pode salvar todos de uma ameaça iminente. Um herói idealista, que conta histórias como elas devem ser contadas, sem medo de desagradar. Um investigador destemido, pronto para invadir o mundo e os segredos dos criminosos. Juiz que persegue provas para que os crimes contra a verdade sejam condenados com direito a júri popular. Um verdadeiro atleta, disposto a dar o seu suor em troca das informações ocultas. Sandra Machado dos Santos (1992, p. 16) ainda acrescenta que

> Sua missão é estar onde quer que aconteça alguma coisa. E funciona como uma espécie de guardião da democracia, que zela para que nenhuma arbitrariedade seja oculta do conhecimento público. Guerra, crime, ou um simples acidente de trânsito, lá está ele. É um pássaro? É um avião? Ou será que é o Super-Homem?... Nada disso, amigos: é apenas Clark Kent, ou qualquer repórter de plantão. O jornalista de verdade não costuma revelar muito de si e por isso despista nossa atenção contando histórias que acontecem com os outros.

Quando se pensa em um jornalista, estas são algumas das imagens que vêm à cabeça, graças às mensagens difundidas no cinema ou na televisão e que hoje compõem o imaginário da sociedade com relação ao homem da imprensa. Santos (1992, p. 16) informa que “Uma observação geral sobre a sua imagem no cinema revela uma surpresa: predomina o procedimento ético com relação à fonte e o respeito à verdade dos fatos”.

Mesmo assim, alguns ainda o enxergam apenas como alguém que, por ter muitos contatos, é frequentador dos eventos da alta sociedade, ou até mesmo como o canalha que se aproveita de seu *status* para difundir mentiras ou chantagear e ameaçar as pessoas, o que nos permite observar como a faceta pejorativa do jornalismo também é, ainda que em menor escala, difundida pela mídia.

> Uma desqualificação muito utilizada pela vasta legião de inimigos do profissional de jornalismo é a acusação de mau-caratismo ou falta de ética. [...] Tirando as festinhas dos correspondentes internacionais à beira da piscina do hotel e o drinque por coincidência no mesmo bar que o seu editor frequenta, o jornalista em geral aparece no cinema em conflito com os colegas. [...] o cinema e a realidade confirmam uma afinidade deste profissional (**não generalizada, obviamente**) com alguns vícios como o álcool e o tabagismo. (SANTOS, 1992, p. 17, grifo nosso).

O grau de difusão não é, entretanto, um fator que equilibra a imagem do jornalista diante da sociedade. Mesmo que não seja predominante a aparição do profissional antiético, esta faceta é tão aparente quanto aquelas que mais comumente são vistas na mídia. Não é o número de aparições que determina a força de determinada característica na formação do estereótipo, mas a intensidade como a sociedade a recebe e incorpora como sendo aplicável à realidade.

As características específicas da profissão, sua rotina e ambiente de trabalho são tão importantes para a construção da imagem do jornalista como a maneira como os profissionais se comportam. A rotina do ofício e o perfil do profissional podem começar a ser caracterizados ao se entender como funciona o local de trabalho.

> Uma redação se resume em: uma enorme sala, bem iluminada artificialmente, cheia de mesas, cadeiras, muitos terminais de computador e vários telefones. Uma sala fechada, com persianas que não permitem a entrada de luz, fazendo com que os que nela trabalham percam a noção de tempo, a não ser pelo relógio da parede e pelo próprio ritmo do trabalho. O ar-condicionado é forte por causa dos terminais de computador e os ruídos, intensos e incessantes. Hoje em dia tais ruídos não provêm mais do som das máquinas de escrever, ainda que existam algumas, mas das conversas em voz alta, da campainha dos telefones e do entra-e-sai de gente, a todo instante. (TRAVANCAS, 1993, p. 23-24).

Paradoxalmente, o mundo está presente ali, naquela sala, que ao mesmo tempo parece desligada por completo do exterior. A redação funciona como um refúgio, onde o jornalista se concentra para o longo processo de apuração. Interrupções são indesejáveis, pois a atenção aos detalhes é fundamental. Seria um ofício solitário se não dependesse tanto das relações entre as pessoas.

Estas relações se dão em todos os níveis: com as **fontes**, as quais ele deve conhecer bem para não “queimá-las” ou perdê-las; com os **colegas de trabalho**, uma vez que eles também possuem informantes que podem ser úteis; com os **chefes**, a fim de manter uma

boa imagem na redação; e com a **sociedade**, que pode ser testemunha de grandes furos jornalísticos.[14] Em alguns casos, quando as relações são abaladas, é possível verificar que

> O jornalismo é uma profissão de risco. Assim constata a história. Nos últimos cem anos, muitos períodos negros de guerras, atrocidades, ditaduras, fascismos, regimes autoritários sempre tiveram em comum, na sua primeira linha de prioridades, cercear os direitos à livre informação e à livre expressão. (SILVA, Juliane, 2002, p. 11).

Mas o que leva os profissionais a arriscarem suas próprias vidas para desvendar um caso suspeito ou desmentir uma mentira divulgada, apenas em benefício da informação da sociedade? Certamente, não são os altos salários. Uma das reclamações mais frequentes da classe é que o jornalista não é pago à altura do trabalho que executa. A busca incessante pela verdade é reflexo da paixão dos homens da imprensa por seu ofício.

As relações familiares também são alteradas quando um dos integrantes deste grupo é um profissional da imprensa. Isabel Siqueira Travancas (1993, p. 91-92) nos fala que "a família é muito importante em suas vidas, mas com frequência tem de ser sacrificada pela profissão. [...] Os amigos são considerados como uma segunda família, e em certos casos tornam-se mais importantes que os parentes". A paixão pelo ofício, já citada, é um dos fatores que leva os jornalistas a oferecerem disponibilidade quase integral de seu tempo, porque "Se você não acredita no que faz e que seu trabalho é o melhor e o mais nobre do mundo, você tem poucas chances de ser um bom jornalista". (AMARAL; LAZAREFF, 1992, p. 30).

> Em um tempo, nem tão remoto assim, a grande paixão do jornalista era chegar à redação com o jornal já fechado e obrigar o editor-chefe a abrir mais uma edição [...] para incluir aquela notícia que só ele conseguira – notícia que deixaria furiosos os concorrentes, vaidosos os companheiros, e que se chamava 'furo'. (MUNIZ, 1992, p. 3).

Mas como entender um profissional que ama seu ofício, mesmo trabalhando muito e ganhando pouco? Gastão de Holanda [s.n.t.] tentou explicar: "O jornalista se deita / E seu jornal se levanta / Há sempre alguém de vigia / Jogral de fina garganta / Recita os feitos

---

[14] "Queimar" uma fonte, no jargão jornalístico, significa desgastá-la, utilizá-la sem critério e, num momento posterior, quando ela poderia ser realmente ouvida, ter perdido esta opção.

do dia / No sonho que se encanta". Narrar o cotidiano passa a ser um exercício sedutor, que cativa o repórter ao mesmo tempo que lhe dá importância.

Para alguns, entretanto, esta autoridade se confunde com um certo *status* que transforma o profissional em celebridade. Neste caso, a imagem do jornalista deixa de ser vinculada às suas atribuições diárias para se formar a partir do carisma ou simpatia com o qual ele se apresenta para o público.

> O jornalista modelo hoje é o profissional estrela, que causa empatia, é reconhecido e merecedor da confiança do público e dos colegas de profissão.[15] Sua imagem é mais uma estratégia utilizada pela mídia para atingir o maior número de telespectadores. Esses jornalistas ganham bem e se tornam espelhos para os iniciantes ou mesmo para aqueles que não alcançaram essa posição. (RIBEIRO, D., 2000, p. 47).

Conclui-se que um profissional da informação trabalha por vocação. A rotina é corrida e desregrada, e o fazer jornalístico está diretamente ligado às relações pessoais estabelecidas. Trata-se de um ofício de risco, no qual é comum o contato com os mais diferentes tipos de indivíduos. O salário, no início, não é dos mais altos, sendo inversamente proporcional à carga horária, que é puxada. Apesar disso, esta é uma profissão considerada extremamente prazerosa, na medida em que é possível enxergar a contribuição do trabalhador com a sociedade.

Dadas as competências necessárias para que um repórter alcance sucesso e explanados os desafios e a rotina de um profissional desta área, pode-se dar início à discussão sobre o estereótipo formado acerca do jornalista. As características comumente atribuídas ao homem da imprensa, por já terem sido difundidas, acabam se configurando nestas generalizações.

> A publicação periódica na qual pretendes trabalhar pode certamente ter êxito, apesar de já haver muitas dessa espécie. Perguntas como se deve agir para que tal jornal agrade nosso século e a posteridade. Responderei com duas palavras: Sê imparcial. **Tens ciência e gosto**; se além disso fores justo, predigo-te um sucesso duradouro. (VOLTAIRE, 2006, p. 3, grifo nosso).

---

[15] A autora classifica como "profissional estrela" aquele para o qual a aparência (imagem no vídeo) é fundamental, configurando-o como uma espécie de celebridade da mídia.

Em seus **Conselhos a um Jornalista**, Voltaire parte do pressuposto que os futuros profissionais têm “ciência e gosto”. Realmente, é necessário ciência para discernir, entre os fatos corriqueiros, aqueles que têm relevância social e devem ser repassados à sociedade; e gosto para lidar com as palavras e com a forma com que elas serão escritas ou faladas, para que despertem interesse do público-alvo.

Por outro lado, há quem aponte a dicotomia vivida pelos jornalistas, e que também se difundiu no imaginário da sociedade e hoje constitui um dos elementos do estereótipo deste profissional: a **vida boêmia** – de bares e saídas depois do expediente, para aliviar as tensões do dia na redação, em confronto com o relevante **papel social**, de disseminação da verdade e esclarecimento dos fatos.

> Se, por um lado, atividade livre, sem regras ou procedimentos rígidos [...] referendava a já conhecida imagem boêmia do profissional, por outro, os compromissos do jornal conferiram não raras vezes ao jornalista um importante papel político e social, atribuindo ao exercício da profissão foros de uma missão. (SENRA, 1997, p. 19).

Esta missão é considerada pela sociedade como sendo de extrema importância. Os jornais e portais na internet são lidos, as rádios ouvidas, e a televisão assistida. Os meios de comunicação são, para muitos, o acesso à informação atual e o norte para a tomada de decisões. Mas nem sempre este reconhecimento atribui ao trabalho dos repórteres um valor elevado perante seu público.

Seria exigir demais de qualquer profissional que o mesmo trabalhasse apenas pelo prazer. Assim como todos os cidadãos, os jornalistas também têm seus compromissos e dívidas, e, para honrá-los, inevitavelmente, **buscam** estabilidade financeira e, portanto, dinheiro. A questão, que seria uma necessidade básica, acabou se configurando em mais um traço típico do julgamento dos homens da imprensa.

> O jornalista é visto como ‘mercenário’, pois trabalha por dinheiro. A origem desta visão está relacionada ao fato de que o profissional sempre foi mal pago e, com o desenvolvimento do capitalismo e o aumento da carga horária, começou a exigir melhores salários. (RIBEIRO, D., 2000, p. 36).

Além da questão financeira, é atribuído ao comportamento típico dos profissionais da imprensa uma **busca** por *status* e prestígio. Isabel Siqueira Travancas (1993, p.104) adiciona que "Os jornalistas **seriam** aparentemente portadores de uma ideologia individualista, apresentando [...] uma postura *blasé* diante dos fatos e da vida, tentando a todo custo, e usando a profissão como instrumento, ocupar um lugar destacado na sociedade".[16] [grifo nosso].

Porém, a imagem de um profissional não se forma apenas conforme aquilo que ele busca. O comportamento do grupo é um fator fundamental na composição do estereótipo. Neste ponto, Alceu Amoroso Lima (1960, p. 57) esclarece que "O jornalismo é uma arte da inteligência, antes de ser da emoção. O jornalista, que **for** acima de tudo emotivo, precisa cultivar a sua inteligência e procurar que ela domine o sentimento, antes de se entregar à sua arte". [grifo nosso]. Daniele Alves Ribeiro (2000, p. 36) ainda considera outra característica: "também o cinismo ajudaria o profissional a encarar a dura realidade. O cinismo é a busca de formas menos diretas para reportar, transmitir a crua realidade, uma maneira de evitar o contato do público com a verdade".

O conceito de comportamento ultrapassa a tomada típica de atitudes, as reações a estímulos, a conduta. Há, na própria construção da imagem individual, demonstrações visíveis do estilo de vida que, se tomado como característica geral do grupo social em que o indivíduo se insere, passa a compor o imaginário das pessoas, como um padrão para aquele grupo.

> A maneira de vestir está carregada de significados culturais. Neste sentido, merece atenção não só o vestuário dos repórteres de televisão, mas da categoria profissional como um todo. Um informante garante até que é possível identificar um jornalista apenas pela roupa, porque 'ele **é** menos arrumado, menos engomado que outros profissionais, talvez pelo imprevisto da profissão'. [...] O jornalista, pelo estilo de vida que sua profissão implica, de intensa atividade e mudança, com tensão constante e excesso de estímulos, **será** um candidato 'natural' à atitude *blasé*. Atitude resultante de estímulos constantes em rápidas mudanças impostas aos nervos e de uma **busca** incessante de prazer. (TRAVANCAS, 1993, p. 39-40, grifos nossos).

[16] Postura *blasé* é um termo que denota uma atitude de apatia, indiferença frente às novidades.

Ainda conforme Travancas (1993, p. 108), “Em muitos casos o jornalista se acha superior ao ‘resto dos mortais’, exatamente pelo seu fácil acesso e livre trânsito junto a autoridades e locais importantes”. Novamente, atitudes individuais vão esculpindo o jornalista estereotipado. “Sempre que alguém pensa em jornalista, logo lhe ocorre a ideia de um **jovem** correndo atrás da notícia que anseia ser um ‘furo’”. (TRAVANCAS, 1993, p. 17, grifo nosso).

A busca pela informação é dever do profissional. Principalmente quando se trata de uma novidade ou investigação mais espinhosa, ela não é de fácil acesso e exige uma apuração rigorosa e a “correria” para obtê-la. Sobretudo quando existe um outro elemento que dificulta ainda mais o trabalho: o tempo, uma vez que o

> movimento vai não só aumentando como se intensificando, e a ansiedade crescendo: veem-se várias pessoas correndo de um lado para outro, ouvem-se gritos aflitos, motivados pela tensão. Está próximo o momento de fechamento do jornal, que não espera ninguém – é o *deadline* (linha da morte) (TRAVANCAS, 1993, p. 31).

As características e o ambiente da profissão fazem o profissional se encaixar naquele estereótipo, mesmo que ele não seja naturalmente assim, como um ator que constrói uma personagem. Se o emprego depende de sua agilidade, mesmo que ele não a tenha, terá que aprendê-la para ser bem sucedido. Num ofício como o de jornalista, isto fica ainda mais evidente, já que se exige do profissional uma entrega total ao seu trabalho. A “personagem” construída não pode ser descomposta ao se voltar para casa, porque a qualquer momento pode ser chamada de volta ao palco, e o “ator” deve estar preparado para isto.

> Quando um repórter é contratado para trabalhar no jornal, mesmo que em esquema de *free-lancer*, ele tem que fornecer seu endereço e telefone para a secretária da editoria onde trabalhará. [...] Além disso, informalmente, em geral nos fins de semana ou plantões, é comum o chefe pedir para o repórter informar onde estará e como poderá ser localizado rapidamente. [...] Isso demonstra que o ponto de partida para a entrada na profissão é a entrega do seu tempo. É **estar** ligado à redação o tempo todo. Há uma cobrança implícita, se não explícita, de que ser jornalista significa **ser** jornalista 24 horas por dia e não só quando se está no jornal ou fazendo matéria de rua. Nesse sentido, não só o tempo [...] será importante para esta categoria, mas também a noção de espaço. Esta noção vai fazer com que o jornalista **viva** em três mundos: o mundo da casa, o mundo da rua e o da redação ou do trabalho, que seria uma mistura dos dois. Assim, esses mundos terão pesos e dimensões diferentes ao longo da vida dessas pessoas. E, se os jornalistas não são os ‘donos’ do seu tempo, também não o são do seu espaço, embora com menor intensidade neste caso. São comuns os chamados de urgência em casa e muitas vezes a produção de matérias prossegue a domicílio, para o desalento e irritação de seus familiares. (TRAVANCAS, 1993, p. 28, grifos nossos).

Muito daquilo que se exige de um jornalista, entretanto, acaba suscitando outras atitudes frequentes, mas não obrigatórias, que o profissional **gosta** de executar. Daí o ofício ser considerado prazeroso, mesmo com todos os pontos já citados e que poderiam desmotivar os homens da imprensa a executar um trabalho de qualidade. O gozo, do qual não abrem mão, só acontece se houver a obrigação.

As relações sociais, por exemplo, são, como já dito, fundamentais. Este é o fator obrigatório, mas é ele que possibilita aos jornalistas a circulação entre diversos ambientes, a rede de contatos e as conversas de corredor, que são os elementos de prazer, muito embora informações e fontes também sejam úteis profissionalmente.

> Outro lugar de destaque, mas sob outro aspecto, é a salinha do bebedouro e do cafezinho. Está sempre cheia, movimentada, onde repórteres de editorias diferentes se encontram e conversam sobre o trabalho do dia. É intensa a frequência naquele 'ponto de encontro', demonstrando o alto consumo de café nas redações, o que também pode ser dito sobre o cigarro. A fumaça e o cheiro de cigarro são outra marca do jornalista e das redações. (TRAVANCAS, 1993, p. 27).

Este alto consumo de café e cigarro pode ser entendido como uma forma de prazer diante da tensão presente no dia-a-dia da redação. Os jornalistas extravasam sua ansiedade ao mesmo tempo em que se mantêm alertas – graças à cafeína –, e procuram no cigarro uma forma de relaxar diante da angústia de fontes que não atendem, informações que não chegam ou *deadlines* que se aproximam.

A pressão exercida pelo ofício e o próprio lazer dentro dele geram alguns efeitos colaterais. A rotina de um jornalista, por ser muito intensa e frenética, faz com que o profissional transfira essa energia também às suas formas de prazer, levando uma vida repleta de exageros. Tanto assim que

> As doenças mais frequentes entre os jornalistas são úlcera, cardiopatias e outras ligadas ao alto consumo de álcool. Mais recentemente, com a chegada dos computadores às redações dos grandes jornais, têm surgido também doenças de visão. [...] Nesse contexto de trabalho, o consumo de álcool e de drogas está presente, em escalas diferentes (TRAVANCAS, 1993, p. 32).

Voltaire (2006, p. 6) diz que "Aquilo que os jornalistas mais **gostam**, talvez, de discutir são os escritos de história: é o que mais está ao alcance de todos os homens, é o que

mais lhes agrada". [grifo nosso]. Talvez, hoje, ainda possamos observar esta característica, por exemplo, nos profissionais de revistas especializadas (cargo que muitos almejam), que, por terem mais espaço, discutem eventos com base no contexto histórico.

Travancas (1993, p. 43) volta a tocar na questão dos prazeres característicos da profissão ao lembrar que, depois de uma semana cheia de correria e acontecimentos marcantes, "Às sextas-feiras muda um pouco essa rotina e vai a um cinema ou à 'instituição mais tipicamente jornalística – o bar'" e que, no fundo, "Todo jornalista parece sonhar em abrir um bar". (TRAVANCAS, 1993, p. 88).

Podemos, então, estruturar o estereótipo do jornalista com base em seus anseios, atitudes, ações e gozos. Um jornalista padrão é aquele que busca, na profissão, dinheiro e prazer. É um profissional inteligente, de bom gosto, que admira seu papel social e tem uma postura *blasé* diante dos fatos. É, ainda, uma figura jovem, racional, e, ocasionalmente, cínica. Entrega-se totalmente ao seu ofício. Pelo *status* que tem por seu trânsito entre figuras importantes, tende a se superestimar. Gosta de discussões regadas a bastante café e leva um estilo de vida boêmio, de bares, cigarros e, por vezes, drogas. Mas quanto disso é verdade indiscutível e quanto pode ser questionado?

> Para a sociedade, o jornalista é um indivíduo que detém informações importantes, circula por esferas de poder político e financeiro, e por tudo isso possui um *status* que o insere dentro de uma elite que tem, portanto, poder. Mas nem sempre este quadro corresponde à realidade. [...] A noção de poder para este segmento está muito relacionada com Estado, autoridade política e força econômica. [...] Não são poucos os que se referem aos perigos da profissão e destacam que a ilusão do poder seria um deles, e dos mais graves. (TRAVANCAS, 1993, p. 96).

O estereótipo muitas vezes manipula os próprios membros do grupo, fazendo com que sintam ou pensem de determinada forma somente para se encaixarem no padrão. Mais uma vez, o jornalista estaria interpretando, vestindo uma personagem com as características já descritas, sem se preocupar, por exemplo, com os perigos aos quais seu *status* ilusório pode levá-lo, e abdicando de características pessoais que não se enquadrem dentro do "repórter padrão".

A corrida rotina em busca de notícias pode adicionar mais uma impressão ao imaginário da sociedade sobre os jornalistas: se todos buscam as mesmas matérias, e ao mesmo tempo todos querem uma notícia exclusiva para se destacar, eles tenderiam a ser figuras individualistas, que não compartilham informações com os colegas para não "entregarem o ouro ao ladrão". Mais uma hipótese refutada por Travancas (1993, p. 44):

> Essa imagem de uma cadeia de solidariedade pode surpreender os leitores, que muitas vezes imaginam os repórteres sempre ávidos pelo 'furo', alguns egoístas e inescrupulosos, ansiosos por se destacarem no próprio jornal e em seu meio profissional. Ao observar a prática, verifica-se que as coisas não acontecem exatamente assim. Em cada um existe o desejo de ter sua matéria na primeira página, mas da mesma forma há um acordo pré-estabelecido de divulgação das informações entre a classe. Um furo não é passado para um colega, mas ele não acontece todo dia.

Os estereótipos são, no máximo, tendências. Não devem ser interpretados como sendo verdade absoluta porque não o são. O próprio fato de caracterizarem todo um grupo da mesma forma os condena, uma vez que, como indivíduo, cada jornalista tem uma personalidade diferente, única, influenciada por diversos fatores que ultrapassam a escolha de sua profissão.

Estereótipos não se aplicam na sua totalidade nem aos indivíduos, nem aos grupos. Uma redação pode até parecer ser um ambiente relaxado, onde todos conversam com todos e não há muitas regras fixas, uma vez que as figuras se misturam nos corredores e não se identifica a figura de um líder ou um chefe. Mais uma vez, trata-se de uma impressão equivocada.

> Embora para um estranho ao meio uma redação de jornal possa parecer um ambiente descontraído [...] na verdade é um espaço com divisões hierárquicas e regras fixas. E ainda que o espaço da redação possa parecer um local de anonimato, tal impressão não corresponde à realidade. (TRAVANCAS, 1993, p. 29).

2.3.2 **As máscaras de Nelson Rodrigues**

Ele foi associado ao comunismo. Sua forma de ver o universo feminino foi confundida através de sua obra. Foi acusado de reacionário, taxado de sátiro. Não se importava com a forma de se vestir. Era um cronista esportivo que torcia declaradamente pelo Fluminense. Observava as ruas em busca de *fait divers*.[17] Considerava-se o moralista proibido. Enxergava o amor sob sua própria ótica. Foi uma pessoa carente, com um quê de morbidez e pessimismo, e tinha uma relação tensa com a família. Por alguns, era considerado um canalha, por outros, um homem conservador.

> Durante muitos anos, Nelson Rodrigues carregou a fama de 'tarado'. Em seus anos finais, a de 'reacionário'. Ninguém foi mais perseguido: a direita, a esquerda, a censura, os críticos, os católicos (de todas as tinturas) e, muitas vezes, as plateias, – todos em alguma época, viram nele o anjo do mal, um câncer a ser extirpado da sociedade brasileira. E, olhe, quase conseguiram. Mas, ao mesmo tempo em que queriam 'caçá-lo a pauladas, como a uma ratazana prenhe', havia também muitos para quem parecia impossível admirar Nelson Rodrigues o suficiente. Mesmo os seus piores inimigos nunca lhe negaram o talento – e não foram poucos os que o chamaram de gênio. Há quem arrisque até explicações espíritas para certos lampejos de Nelson. Para alguns, era um santo; para outros, um canalha; para todos, sempre, uma surpresa ambulante. Mas, como se verá, ninguém o conheceu direito. (CASTRO, 1992, p. 8).

Ruy Castro foi bastante feliz ao colocar que as pessoas não conheciam o verdadeiro Nelson Rodrigues, apenas a imagem que dele foi projetada. Jairo Arco e Flexa e José Castello (1980a) lembram que o autor já foi considerado um perigo para todo o país, mas não pode ser compreendido sem se levar em conta que nele o inconsciente está à flor da pele. Castro (1992, p. 242) ainda completa: "Nelson percebeu que passara a ser enxergado. Assim, antes que os outros o moldassem segundo suas fantasias, ele resolveu esculpir o personagem de si próprio". Uma avaliação desta personagem permitirá observar como ela se projetou na obra teatral de Rodrigues.

---

[17] *Fait divers* é uma expressão jornalística que designa uma informação leve, que se torna notícia pelo seu caráter inusitado.

> Se ‘toda mulher gosta de apanhar’ e as únicas poupadas são as neuróticas, resta o consolo de que ‘o brasileiro é um feriado’ e, em caso de discordância, que fiquem todos tranquilos, pois ‘toda unanimidade é burra’. No mais, é torturante saber que ‘não há solidão maior do que a companhia de um paulista’, e o Rio de Janeiro é uma ‘orla de biquínis’ por onde passeiam sogras cheias de varizes e dispneias colossais. E de nada adianta protestar, uma vez que ‘o jovem só pode ser levado a sério quando fica velho’, ou mesmo se revoltar, afinal, ‘a mulher é menos realizada do que uma cutia da Praça da República’. (RIBEIRO, M., 1988, p. 130-131).

Para o “jornalista, fanático torcedor do Fluminense, dramaturgo e o autoproclamado reacionário Nelson Rodrigues” (FLEXA; CASTELLO, 1980, p. 47), o sexo pelo sexo não se justificava, tampouco a fidelidade por obrigação. Ele mesmo dizia: “Deus me livre da virtude ressentida, da fiel sem amor” (RODRIGUES, N., 1997, p. 179).

Esta característica, aliada à carga dramática que ele comumente impunha aos acontecimentos, o transformou num especialista para narrar, no jornal, um tipo de suicídio que estava “na moda” à época: aquele no qual um casal de jovens perdia a vida para honrar um pacto de amor. E ele realmente gostava de escrever essas histórias. “Sou um suburbano. Acho que a vida é mais profunda depois da praça Saenz Peña. O único lugar onde ainda se morre e se mata por amor, é na Zona Norte”. (RODRIGUES, N., 1997, p. 181). José Luiz Ribeiro (1979, p. 4) ainda acrescenta que

> Para um autor discutido, taxado de reacionário e proibido pela censura, a palavra equívoco é reveladora de sua obra, adorada e execrada, exaltada e humilhada, enfim, reconhecida em sua importância dramática e afastada dos palcos diante de repúdio a posições políticas do autor. Enfim, incompreendida como seu herói.

A filha Sonia Rodrigues (2005, p. 35), por sua vez, o enxergava como um homem carente: “[Eu era] Medrosa como o pai, carente como o pai”. Esta imagem se confirmava nos meios de comunicação, que destacavam sua busca pelo outro, por um ouvinte que o ajudasse a entender seu próprio paradoxo.

> A imagem de um búfalo monstruoso que mendiga afeto cai como uma luva. Os velhos amigos de Nelson [...] estão acostumados à rotina dos telefonemas quase diários, em que ele caça humildemente parceiros para exibir sua potência de palavras, e juntos gozarem aquela que é talvez sua mais verdadeira arte, a do paradoxo, do qual o próprio Nelson seria um exemplo em carne e osso. ‘Em termos de paradoxo, ele é um feixe’, acentua Otto [Lara Rezende], enumerando alguns exemplos mais evidentes: ‘É um profundo individualista e vive da emoção coletiva. Sempre foi um conservador e tem uma obra revolucionária. Orgulha-se de ser reacionário e foi um dos autores mais censurados do Brasil’. (FLEXA; CASTELLO, 1980, p. 48).

Este contrassenso estava presente não só em sua obra ou características pessoais. Muitas vezes, o autor condenava práticas que ele mesmo cometia, censurava atos que estavam presentes em seu cotidiano, o que gerava uma polêmica ainda maior em torno do que afirmavam alguns colegas de imprensa, ratificando e fortalecendo o estereótipo que se criava acerca de Rodrigues.

Por exemplo, uma outra visão marcante que as pessoas têm do autor é a de que ele foi um mulherengo. De fato, só para enumerar alguns episódios, ele se casou com sua colega de redação Elza Bretanha, manteve um romance adúltero com Nonoca Bruno, se apaixonou pela atriz Sônia Oiticica, e teve um caso conturbado com Yolanda, ciumenta secretária de um radialista da rádio **Mayrink Veiga**, escondido dos amigos e irmãos – ao contrário dos outros – e com o qual supostamente teve três filhos. Mas

> Por mais que sua vida fora de casa fosse uma girândola de amores, Nelson mantinha uma compostura doméstica que os protegia, a ele e Elza, de maiores atritos. Ela sabia que Nelson tinha seus 'casos', mas não seria capaz de deixá-la. Pois ele não dizia que o casamento já era 'indissolúvel na véspera'? E Nelson, por sua vez, continuava a ser o mesmo marido que lhe levava bombons ou sanduíches e deixava-lhe bilhetes com juras de amor eterno no dia de seu aniversário. (CASTRO, 1992, p. 267).

O paradoxo continua latente. A impressão é que, para Nelson, os pequenos delitos podem ser abonados se houver um motivo justo. A traição se justifica pelo sentimento que se tem pela amante – não deixa de ser amor sincero. Também se explica o adultério feminino, uma vez que "Nenhuma mulher trai por amor ou desamor. O que há é o apelo milenar, a nostalgia da prostituta, que existe ainda na mais pura". (RODRIGUES, N., 1997, p. 10).

Esta forma de ver os acontecimentos e procurar para eles justificativas plausíveis, que podem até mesmo "descriminalizá-los", era transposta em suas crônicas de **A vida como ela é...**, e, claro, geravam polêmica. Em certa ocasião, Rodrigues foi abordado por um leitor de sua coluna. Ele lhe disse que não permitia que a mulher a lesse, pois ali estavam maus exemplos que ela poderia se sentir influenciada a seguir.

> Nelson respondeu por escrito, na mesma época, em outra parte do jornal: 'Discordo desse ideal de noiva cega, surda e muda diante da vida. Acho que uma moça só deve ser esposa quando está em condições de resistir aos maus exemplos. Considero monstruosa, ou inexistente, a virtude que se baseia pura e simplesmente na ignorância do mal. Cada mulher devia ter um minucioso conhecimento teórico do bem e do mal. Afinal de contas, a virtude é, acima de tudo, opção'. (CASTRO, 1992, p. 238).

Com sua retórica mordaz, Nelson sempre conseguia bons argumentos, ainda que inquietantes, para defender suas posições "revolucionárias". Isso o fazia ser admirado e repugnado às vezes pelas mesmas pessoas, que, embora o odiassem, eram obrigadas a reconhecer sua genialidade e, muito provavelmente, não conseguiriam justificar seu ódio senão por uma admiração às avessas.

Com a família, entretanto, a retórica pareceu não funcionar tão bem. A vida sexual do autor começou aos catorze anos, num prostíbulo. "Para quase todos os homens de sua geração, sexo com as profissionais era a única alternativa fora do casamento e Nelson, ainda um garoto, mas com dinheiro, tornou-se um assíduo praticante". (CASTRO, 1992, p. 49). A movimentada vida amorosa, que permaneceu quando ele se casou, gerou impactos negativos na relação com a filha:

> Negar meu pai era compactuar com o que pessoas limitadas pensavam a respeito do amor deles. Nelson Rodrigues era casado, Nelson Rodrigues vivia em outra casa, Nelson Rodrigues não assumia aquela paixão, donde Nelson Rodrigues não amava minha mãe e, por tabela, não me amava. Essa lógica formal encontro ainda hoje. (RODRIGUES, S., 2005, p. 17).

Além de suas paixões, seu estilo também era pauta de discussões que até hoje compõem o imaginário popular em relação ao autor. Quanto à maneira de se vestir, Nelson (1997, p. 27) sempre foi bastante claro: "Considero o bom gosto uma virtude de quinta classe". O rebuscado em seus costumes estava na forma como ele escrevia: "O adjetivo é minha tara estilística". (RODRIGUES, N., 1997, p. 60). E também isto deu margem a repercussão, como nos aponta Maria Lúcia Ribeiro (1988, p. 206): "Nelson Rodrigues deve parte de sua fama à acusação (falsa, por sinal) de abusar do palavrão". O autor se lembra de jamais ter usado sequer um palavrão em seus textos, e considera que esta fama adveio do choque que sua dramaturgia causava, mesmo sem este recurso.

Castro (1992, p. 47) nos conta que, no início de sua carreira, “deram a Nelson o trabalho mais reles: fazer por telefone a ronda das delegacias. Mas ele não demorou a espantar os colegas, quase todos fatigados de berço, por sua facilidade para emprestar carga dramática aos toscos relatórios que os repórteres traziam da rua”. Luciene Tófoli (2008, p. 54) afirma que “Nelson deixa fluir sua verve mais escabrosa e chega a assustar os colegas de redação”.

Pouco depois, seria revelado o caráter mórbido do autor, mais uma característica componente de sua imagem, e que estaria presente em diversos textos. O próprio Nelson Rodrigues (1997, p. 110) afirmou: “Não tenho medo de confessar a minha morbidez, nem ela me envergonha. Eu a compreendo e a recebo como uma graça de Deus”. Esta particularidade aparecia desde os elementos presentes em algumas crônicas e peças, até na própria maneira como determinados acontecimentos eram relatados.

> Nelson Rodrigues sente uma grande necessidade (a despeito de ser prolixo) da síntese, de resumir, numa frase, estados e situações [...] Muitas vezes, ele consegue alcançar a poesia; outras, apela para um sarcasmo ferino e mórbido. O importante é perceber que, independente do resultado obtido, Nelson está sempre apostando no adjetivo. (NOVAES; KLEINSORGE, 1986, p. 19).

Obras como **A Falecida** eram chocantes para a época tanto pelas experimentações dramáticas – novos paradigmas de cenário, iluminação e direção – de Nelson, que mais tarde acabariam reconhecidas como marco da origem do moderno teatro brasileiro, quanto, e talvez principalmente, pela forma como o autor levava a morte para os palcos, com personagens polêmicas e estruturas que levavam o público àquele ambiente.

Mas não foram só os meios de comunicação que determinaram a imagem de Nelson Rodrigues. Sua família, por exemplo, acabou sendo fonte do que não era divulgado, de como era o autor nos bastidores de sua obra, em sua intimidade. Sua filha Sonia Rodrigues (2005, p. 64), fala a respeito de um outro aspecto da vida do autor:

> meu pai permitiu que um agregado da família Rodrigues se recusasse a apertar a mão do próprio filho. Permitiu que as filhas dele fossem colocadas em dúvida durante toda a adolescência. Graças à atitude dele, meu irmão teria material suficiente para preencher um livro. O livro das crueldades contra uma certa família Rodrigues. (RODRIGUES, S., 2005, p. 64).

Mais um disparate: apesar de – de acordo com a filha – ter deixado a desejar no exercício da paternidade, Nelson (1997, p. 143) afirma: “Sou reacionário. Minha reação é contra tudo que não presta”. E ele mesmo foi definidor de tudo aquilo contra o que reagiria, mesmo que muitas dessas reações, paradoxalmente, também o atingissem em certa medida, talvez porque ele próprio não prestasse.

Por suposto, a próxima imagem que o autor carrega e que consideraremos é a sua faceta canalha. “Hoje é muito difícil não ser canalha. Todas as pressões trabalham para o nosso aviltamento pessoal e coletivo”. (RODRIGUES, N., 1997, p. 34). Como se vê, esta é uma imagem que o autor ratifica, mas o faz apenas por considerar que é recorrente em todos os homens.

> Sou um homem que cultiva velhos sentimentos de culpa. Lembro-me ainda de coisas que fiz aos sete, oito anos. Não tenho ilusões. O canalha é uma dimensão que existe em mim ou em qualquer um. Eis o que, nas minhas insônias, me pergunto: – “O que é que eu fiz?”. O homem de 55 anos, não importando o seu equilíbrio, moderação e economia, já fez o diabo. Portanto, fiz o diabo. (RODRIGUES, N., 1997, p. 48).

Outra máscara que o autor veste assumidamente é a de moralista, conservador: “Minhas peças são obras morais. Deviam ser adotadas na escola primária e nos seminários”. (RODRIGUES, N., 1997, p. 109). Porém, para muitos, este era um valor questionável na personalidade e obra de Nelson, por seu caráter chocante e agressivo, que, embora condenasse os pecados, os mostrava, permitindo que fossem descobertos e estimulados por consequência. Mas, como ele dizia, não há virtude na ignorância do pecado.

Maria Lúcia Ribeiro (1988, p. 150), afirma que “Nelson Rodrigues avança em seu discurso conservador, ao atribuir ao amor, e não ao casamento, a garantia da moral profunda”, mais uma vez justificando retoricamente o “pecado” do adultério com a moralidade do amor, mas

> sua lucidez destoa das probabilidades informativas, desequilibra os valores éticos e morais que, dentro de um discurso progressista, não conseguem absorver o conservadorismo excessivo, o puritanismo agressivo, enfim, os discursos desestabilizadores das próprias certezas estéticas. (RIBEIRO, M., 1988, p. 230-231).

Tantas incertezas, dicotomias e paradoxos davam ao autor uma característica melancólica, pessimista, que ora se expressava na forma de carência, ora aparecia como deboche, outra marca visível em sua escrita. Por exemplo, Ronaldo Lima Lins (1979, p. 125) nos lembra que sua coluna "**A vida como ela é...** é trágica mas expõe a tragédia sempre com tom de deboche".

Por outro lado, as manifestações desiludidas e pessimistas também apareciam nas revistas, mesmo que nem sempre em sua obra. Era o próprio modo de ser de Nelson que era comentado pela imprensa, sempre formadora de opinião e responsável, ainda que em parte, pela formação da imagem do escritor.

> 'Ele ficou apaixonado, tornou-se um homem pessimista e sem ilusões, e arrastou essa paixão por toda a vida', comenta Hélio Pellegrino. Pessimista e tímido, talvez por isso não faça grandes esforços, por exemplo, para ter sua vasta obra bem editada, chegando a não ter sequer um exemplar da maioria de seus livros. (FLEXA; CASTELLO, 1980a, p. 49).

Os comentários dos críticos são tão importantes para o acontecimento desse processo que ajudam substancialmente a determinar o sucesso ou o fracasso daqueles sobre os quais se dirigem. Uma vez que uma peça de teatro, por exemplo, foi severamente repreendida pela crítica, seu público fatalmente diminuirá. Independentemente de sua qualidade, jamais será apreciada por aqueles que leram a crítica e fizeram dela a própria opinião.

No caso do autor, Maria Lúcia Ribeiro (1988, p. 201) considera que a "emocionalidade com que Nelson Rodrigues expressa sua urgência trágica de um sentido para a realidade humana", e que

> Provavelmente estas declarações destilam a amargura do autor incompreendido, mas, de fato, a comparação da plateia a 'duzentas senhoras gordas comendo pipocas, com um pavoroso trabalho de mandíbulas', é um murro no queixo do leitor/espectador. Na realidade, Nelson Rodrigues sempre buscou a glória 'maldita', pelo menos a partir da constatação do descaso da **intelectualidade** em relação a seus enredos folhetinescos". (RIBEIRO, M., 1988, p. 204, grifo da autora).

Outra fama carregada pelo autor é a de que ele leu muito pouco em sua vida, por não gostar do universo acadêmico e criticar o eruditismo. Viviane Guimarães Novaes e Sérgio da Rocha Kleinsorge (1986, p. 47) afirmam, por exemplo, que "Quando escreveu **A mulher**

sem pecado, seu primeiro texto de dramaturgia, a única peça que ele havia lido era **Maria Cachucha**, de Joracy Camargo".

Quanto a esta questão, o autor afirma que o prazer e a descoberta da releitura às vezes se fazem mais instrutores que uma leitura inédita. Nelson (1968, p. 36) conta que "Certa vez um erudito resolveu fazer uma ironia comigo: perguntou-me: O que você leu? Respondi: 'Dostoievski'. Ele queria me atirar na cara seus quarenta mil volumes. Insistiu: Que mais? E eu: Dostoievski".

Finalmente, para além de todas estas máscaras, é impossível desvincular a imagem de Nelson à de um torcedor fanático do Fluminense: "Sou tricolor, sempre fui tricolor. Eu diria que já era Fluminense em vidas passadas, muito antes da presente encarnação". (RODRIGUES, N., 1997, p. 65). O cronista esportivo defendia o gênero e o considerava fundamental na literatura brasileira, por retratar a identidade do nosso país.

> Achamos que Deus não se interessa por futebol. E, portanto, nós o excluímos das atribuições da nossa torcida. Ora, nenhum brasileiro consegue ser nada, no futebol ou fora dele, sem a sua medalhinha no pescoço, sem os seus santos, as suas promessas e, numa palavra, sem o seu Deus pessoal e intransferível. É esse místico arsenal que explica as vitórias esmagadoras. (RODRIGUES, N., 1997, p. 167).

Nós, de jornal, estamos meio tom acima da
rígida normalidade.

RODRIGUES, N., 1997, p. 88.

3 O JORNAL NO TEATRO RODRIGUEANO

Nelson Rodrigues revolucionou o teatro no Brasil com suas experimentações cênicas e estilo inconfundível. Suas personagens revelavam a forma de pensar do autor e sua reação contra o que ele criticava na sociedade. Porém, sua assinatura demorou a denotar algum prestígio diante do público, bem como sua crítica a ser compreendida. Tanto assim que, apesar de se considerar um dramaturgo conservador, sua obra constantemente era vetada pela censura.

A incômoda mistura entre as noções de realidade e ficção, na obra de Rodrigues, é frequente e intensa. Sua característica ao lidar com elementos da morte em suas peças – seja através de personagens cadáveres ou situações em que a presença dos mortos seja evidente – é tratar o assunto com frieza e naturalidade, o que muitas vezes fez com que a reação do público fosse o choque. Nelson também se dedicou à criação de personagens bastante significativas inseridas no universo do jornalismo. Seu profundo conhecimento sobre essa realidade, estando ele próprio inserido nela, deu mais vida e sinceridade às personagens, que sempre tinham funções bastante específicas nas peças em que eram colocadas.

A peça **Vestido de noiva** combina bem essas duas características do autor, na medida em que temos os jornalistas narrando um acidente e uma acidentada se encontrando com seus delírios mórbidos. Em **Boca de Ouro**, vemos o mito – descompromissado com o mundo "real" – se encontrar com o subúrbio carioca numa união perfeita, em que a fonte entra para contar várias versões dos fatos ocorridos ao jornalista, relativizando-os. Por fim, **O beijo no asfalto** é inspirada em uma história real. Contudo, o autor utilizou a ficção para discutir o poder do jornalismo através da personagem Amado Ribeiro e seu sensacionalismo capaz de mudar drasticamente o destino do protagonista.

3.1 VESTIDO DE NOIVA: O FATO JORNALÍSTICO

Vestido de noiva, peça de Nelson Rodrigues que estreou em 1943, conta a história de Alaíde, uma mulher que é atropelada por um automóvel. A peça tem um valor importante para o teatro brasileiro, principalmente por suas inovações estilísticas que ajudam a compor o clima trágico pedido pela história. Trata-se uma narrativa mórbida, em que a realidade é invadida por vozes de personagens mortos, que falam advindos da alucinação da protagonista, também prestes a morrer. O texto possui uma forte carga dramática, é melancólico e tenso.

> Engalanada pelo título de marco da renovação do teatro brasileiro, **Vestido de Noiva** é uma peça amplamente reconhecida pela crítica. Sua estrutura fragmentada por cortes nitidamente cinematográficos, entremeando os planos da alucinação, da memória e da realidade – conforme indicação do autor nas rubricas – ao mesmo tempo em que consistiu em um extraordinário avanço na estrutura dramatúrgica brasileira, continua a garantir a funcionalidade da obra, sua contemporaneidade estética. Dialogando com o expressionismo, nem por isto esta espécie de pesadelo encenado deixa de fazer sua sondagem no seio do modelo de comunicação informativa. (RIBEIRO, M., 1988, p. 302).

O autor divide a peça em três planos de interpretação, que permitem observar a mistura entre realidade e ficção inserida no texto da peça. Acompanhamos, simultaneamente, os devaneios de uma Alaíde desfalecida e a realidade que cerca a protagonista logo após o trágico acidente.

O “Plano da alucinação” é aquele no qual Alaíde se encontra com sua heroína, a cafetina Madame Clessi, que foi assassinada vestida de noiva pelo namorado de dezessete anos. No “Plano da memória”, a protagonista relembra o conflito que teve com sua irmã Lúcia ao roubar seu namorado Pedro. Por fim, o “Plano da realidade” mostra os médicos tentando salvar a vida de Alaíde, e o nosso principal objeto de estudo: os repórteres responsáveis pela cobertura do acidente.

A primeira cena na qual aparecem os repórteres mostra duas personagens, que trabalham em veículos diferentes, passando as informações do mesmo acontecimento para a redação dos jornais, buscando responder às perguntas básicas da pauta jornalística, embora cada uma de acordo com sua própria observação do ocorrido.

> PIMENTA – É o **Diário**?
> REDATOR – É.
> PIMENTA – Aqui é o Pimenta.
> CARIOCA-REPÓRTER – É **A Noite**?
> PIMENTA – Um automóvel acaba de pegar uma mulher.
> REDATOR D' A NOITE – O que é que há?
> PIMENTA – Aqui na Glória, perto do relógio.
> CARIOCA-REPÓRTER – Uma senhora foi atropelada.
> REDATOR DO DIÁRIO – Na Glória, perto do relógio?
> REDATOR D' A NOITE – Onde?
> CARIOCA-REPÓRTER – Na Glória.
> PIMENTA – A Assistência já levou.
> CARIOCA-REPÓRTER – Mais ou menos no relógio. Atravessou na frente do bonde.
> REDATOR D' A NOITE – Relógio.
> PIMENTA – O chofer fugiu.
> REDATOR DO DIÁRIO – *O.K.*
> CARIOCA-REPÓRTER – O chofer meteu o pé.
> PIMENTA – Bonita, bem vestida.
> REDATOR D' A NOITE – Morreu?
> CARIOCA-REPÓRTER – Ainda não. Mas vai. (RODRIGUES, N., 1973, p. 2-3).

Na cena, fica claro que o autor está usando suas personagens para informar o público sobre o acidente, utilizando as mesmas premissas necessárias em uma notícia de jornal. É preciso saber: O que? Um atropelamento. Quem? Uma senhora bonita e bem vestida. Quando? Naquele instante – o automóvel acabou de pegar a mulher. Onde? Na Glória, perto do relógio. Como? Ela atravessou na frente do bonde (mas o chofer fugiu). Por que?

> No nível do fato temos, pelo menos, duas explicações: a mulher atravessou, descuidadamente, uma área de trânsito perigoso [...] e, por isto, é culpada por sua própria morte iminente; mas o chofer 'deu no pé', fugiu. [...] Divisão de responsabilidades que deverá ser **investigada** pelo jornal, para se transformar numa das manchetes sensacionalistas. (RIBEIRO, M., 1988, p. 305, grifo nosso).

São colocadas quatro personagens falando ao telefone ao mesmo tempo, gerando um conflito que reflete a rotina agitada dos profissionais do jornalismo. O autor indica na rubrica que esta cena deve se passar em clima de excitação, passando a ideia de uma aventura a ser vivida e desdobrada pelas personagens.

Os detalhes do ocorrido são passados de forma diferente pelos dois repórteres. Assim sendo, cada redator decodifica o acidente de acordo com a observação de seu repórter, e esta diferença acontece no dia-a-dia da profissão, de modo que os jornalistas se transformem em investigadores, sempre em busca da versão mais fiel dos acontecimentos – ou aquela que mais atrairá leitores.

Ao responder à indagação do Redator d' **A Noite** sobre a possível morte da atropelada, a personagem Carioca-Repórter mostra ainda uma outra faceta marcante da imagem do jornalista: a racionalidade excessiva. Ele fala da possibilidade do falecimento com naturalidade e distanciamento, além do pessimismo alarmante característico do autor.

Embora a figura dos "idiotas da objetividade" ainda não tivesse se difundido no Brasil na época em que a peça estreou, narrar os fatos de forma crua já era um costume de alguns jornalistas. Costume repudiado por Nelson Rodrigues, e bastante criticado nesta peça onde os repórteres se isentam de qualquer emoção para falar da situação de Alaíde.

Em outra cena, entre a protagonista e Madame Clessi, no plano da alucinação, a primeira conta à outra que, quando descobriu seu diário, quis saber mais sobre sua história. O autor, nesta cena, mostra a função de registro histórico do jornalismo – ainda que um registro codificado por um observador específico – quando Alaíde recorre aos jornais para conseguir as informações desejadas.

"ALAÍDE (abstrata) – Fui à Biblioteca ler todos os jornais do seu tempo. Li tudo!

CLESSI (transportada) – Botaram cada anúncio sobre o crime! Houve um repórter que escreveu uma coisa muito bonita". (RODRIGUES, N., 1973, p. 8).

O assassinato de Madame Clessi foi "anunciado" para que vendesse nos jornais, quase como acontece na publicidade, onde o apelo deve se dirigir ao desejo do público-alvo, que, no caso, são os leitores, ávidos por grandes e trágicos acontecimentos. Aqui, temos uma

sugestão do sensacionalismo presente, que amplifica as informações de modo a torná-las calamitosas ou espetaculares.

Também é possível notar como a cultura do *fait-divers* é utilizada. Uma cafetina, vestida de noiva, assassinada por seu noivo de dezessete anos, permite que um repórter escreva uma "coisa muito bonita" sobre o homicídio, graças ao seu caráter inusitado em todos os aspectos: o vestido de noiva em uma cafetina, o noivado da mesma com um adolescente e o próprio crime cometido por ele.

A seguir, no plano da realidade, uma cena entre quatro jornaleiros vendendo os periódicos com a notícia do suposto assassinato de Pedro por Alaíde permite perceber como os decodificadores de uma notícia se apegam a particularidades diferentes ao repassá-las adiante, alterando o discurso e até o "*lead"* de um mesmo fato.

> 1º PEQUENO JORNALEIRO – Olha. **A Noite**! O **Diário**! A mulher que matou o marido!
> 2º PEQUENO JORNALEIRO – Vai querer? **A Noite**! O **Diário**! Tragédia em Copacabana!
> 3º PEQUENO JORNALEIRO – **A Noite**! **Diário**! Morreu o coisa!
> 4º PEQUENO JORNALEIRO – **Diário**! Violento artigo! Já leu aí?
> 1º PEQUENO JORNALEIRO – Olha a mulher que engoliu um tijolo! O **Diário**! (RODRIGUES, N., 1973, p. 14).

O primeiro pequeno jornaleiro preferiu destacar em seu anúncio a presença de uma figura feminina na execução do crime, **informando** o leitor interessado sobre o que contém o jornal. O segundo quis repassar apenas o local do assassinato, destacando, de forma **opinativa**, que se tratava de uma "tragédia", para atrair mais leitores. O terceiro se referiu ao morto com um tom mais irônico, que **desinforma** no lugar de informar, apelando para o cômico, e o quarto usou a tática de não dizer nada exceto que se tratava de um acontecimento violento, que atrairia curiosos – para gerar suspense através do ***fait divers*** e vender o periódico. Todos, à exceção do quarto, esclareceram que o fato era manchete nos dois jornais.

Os pequenos jornaleiros, destacados por Rodrigues nesta peça, eram integrantes de um quadro social delicado no Brasil da época. Heitor dos Prazeres [1932] compôs uma

canção na qual dizia como era duro o trabalho daqueles garotos que ajudavam a família – quando ela existia – a ganhar a vida vendendo jornal nos sinais.

> Olha a noite, / Eu sou um pobre jornaleiro, / Que não tenho paradeiro, / Ai, ninguém tem vida assim, / Digo adeus a toda gente, / Às vezes fico contente, / Ninguém tem pena de mim. / Eu vivo sempre a sofrer, / Óh, que destino é o meu, / Eu que fui sempre jogado, / Vou vivendo amargurado, / Óh que sorte Deus me deu.

Estes jovens profissionais eram os responsáveis por garantir que a população ficasse informada do que se passava, através dos anúncios das manchetes dos principais jornais. Embora sua intenção fosse vender o maior número possível de periódicos, as próprias manchetes eram um resumo dos "mais importantes" acontecimentos do dia – pelo menos segundo a ótica dos jornais.

Normalmente, os pequenos jornaleiros eram meninos que não tinham assistência e condições dignas. Embora seus anúncios fossem ouvidos com atenção, eles eram figuras praticamente invisíveis diante da sociedade. Marginalizadas, sem paradeiro, acabavam nas ruas gritando em busca de atenção.

> **Extra! Extra!** Quem ouve este grito logo associa à notícia bombástica dos jornais. [...] Mas o que pouca gente sabe é que este grito nasceu nas mãos (melhor, nas goelas!) dos pequenos jornaleiros. Eles é que liam em alto e bom tom as manchetes do dia, na esperança de que os passantes comprassem aquela edição. Os pequenos jornaleiros eram meninos, crianças e jovens (na maioria absoluta meninos), que iam às ruas como vendedores ambulantes de jornais. (CHAGAS, 2008, grifo do autor).

Embora o trabalho fosse difícil e pouco reconhecido, Chagas (2008) nos diz que os pequenos jornaleiros conseguiram mostrar sua importância ao pararem de trabalhar, em greve, na cidade de Nova Iorque, em 1899, deixando a cidade sedenta por notícias. A ex-primeira-dama Darcy Vargas, através da entidade filantrópica que leva seu nome, mostrou se preocupar com a situação destes jovens ao criar em 1940 a **Casa do Pequeno Jornaleiro**.

> A ideia era oferecer abrigo aos menores, que, na época, estavam se tornando um problema social na capital federal, pois na esperança de obter mais exemplares das publicações diretamente das distribuidoras dos jornais, perambulavam pelo Centro e dormiam nas ruas. Assim, a proposta da primeira-dama era não só tirá-los das ruas, como também dar-lhes uma ocupação no restante do dia, com aulas e cursos profissionalizantes que não conflitassem com os horários da profissão. Mas aí veio o Estatuto da Criança e do Adolescente. – E é claro que o estatuto foi só a gota d'água. A sociedade civil se inclinava cada vez mais para a erradicação de todas as formas de trabalho infantil. Acaba que, diante disso, os pequenos jornaleiros foram rareando, rareando, até sumirem. (CHAGAS, 2008).

Na peça, logo após a aparição dos jornaleiros, e novamente no plano da realidade, uma mulher liga para o **Diário** para relatar o trágico acidente que envolveu a protagonista. Nesta passagem o autor faz também uma crítica aos leitores neuróticos que querem participar da redação indicando pautas e exigindo coberturas. A crítica contrapõe a leitora que grita ao telefone e o jornalista que parece já estar acostumado com esse tipo de ligação e age com naturalidade.

> MULHER (gritando) – Quem fala?
> REDATOR DO DIÁRIO (comendo sanduíche) – O **Diário**.
> MULHER (esganiçada) – Aqui é uma leitora.
> REDATOR DO DIÁRIO – Muito bem.
> MULHER – Eu moro aqui num apartamento, na Glória! Vi um desastre horrível!
> REDATOR DO DIÁRIO – Uma mulher atropelada.
> MULHER – A culpa toda foi do chofer. Eles passam por aqui, o senhor não imagina! Então, quem tem criança!...
> REDATOR DO DIÁRIO – Claro!
> MULHER – Quando a mulher viu, já era tarde! O **Diário** podia botar uma reclamação contra o abuso dos automóveis!
> REDATOR DO DIÁRIO – Vamos, sim! (Desliga).
> MULHER (continuando) – Obrigada, ouviu? (RODRIGUES, N., 1973, p. 15).

Aqui fica bastante claro um outro comportamento atribuído aos jornalistas e que podemos perceber no Redator: a postura *blasé*, de completa apatia ao que se passa ao redor. A própria instrução de que a personagem deve atender ao telefone "comendo um sanduíche" denota um desleixo que se transforma em total indiferença ao desespero da leitora que telefona para relatar o que para ela é uma tragédia.

O Redator é completamente frio com a Mulher, mostrando já ter conhecimento sobre o que ela ligou para contar, e cinicamente concordando com a sugestão de que uma reclamação seja colocada no jornal. A cena termina com a personagem desligando o telefone na cara da Mulher, selando o comportamento estereotipado que deveria ser mostrado pela personagem.

No segundo ato da peça, quase não aparecem jornalistas. Nas únicas cenas em que são mencionados, a protagonista Alaíde interage com a cafetina Clessi no plano da alucinação.

> ALAÍDE – Li tudo isso na Biblioteca Nacional. Vi todas as notícias sobre o crime. O repórter descrevia tudo, até as pessoas que fizeram quarto, de madrugada.
> [...]
> CLESSI (inquieta) – Seria tão bom que cada pessoa morta pudesse ver as próprias feições! Eu fiquei muito feia?
> ALAÍDE – O repórter disse que não. Disse que você estava linda.
> CLESSI - Disse mesmo? Mas... (Pausa, com olhar extraviado) E o talho no rosto? (Abstrata) Uma punhalada no rosto não é possível! Foi navalhada, não foi? (Noutro tom) Eu queria tanto me ver morta! (RODRIGUES, N., 1973, p. 31-33).

Primeiramente, fica exposto o lado detalhista do profissional. Tão detalhista que chega a ser inconveniente, descrevendo absolutamente tudo, invadindo o espaço dos entes queridos no velório para descrevê-los durante a madrugada.

Na segunda aparição, percebemos como o repórter julga a morta a ponto de deixá-la atordoada, incrédula. O poder do jornalismo é tão grande que chega a balançar até mesmo a opinião dos mortos. Sua morbidez, ao considerar "linda" a falecida, é uma característica de Nelson Rodrigues transferida à obra. Este clima pode ser notado em toda a peça, no próprio fato de termos diálogos entre personagens mortas e atores interagindo com pessoas invisíveis. Isso sem falar nas reproduções dos pedidos de pactos de morte, que eram tão comuns naquela época.

No terceiro ato, voltamos a ter a redação como pano de fundo de cenas realizadas no plano da realidade. Na primeira cena, o que fica em evidência é o imediatismo característico da profissão, bem como o racionalismo e frieza recorrentes em meio a informações chocantes.

> 1º FULANO (berrando) – **Diário**!
> 2º FULANO (berrando) – Me chama o Osvaldo?
> 1º FULANO – Sou eu.
> 2º FULANO – É Pimenta. Toma nota.
> 1º FULANO – Manda.
> 2º FULANO – Alaíde Moreira, branca, casada, 25 anos. Residência, Rua Copacabana. Olha!
> 1º FULANO – Que é?
> 2º FULANO – Essa zinha é importante. Gente rica. Mulher daquele camarada, um que é industrial Pedro Moreira.
> 1º FULANO – Sei, me lembro. Continua.
> 2º FULANO – Afundamento dos ossos da face. Fratura exposta do braço direito. Escoriações generalizadas. Estado gravíssimo.
> 1º FULANO – ... generalizadas. Estado gravíssimo.
> 2º FULANO – O chofer fugiu. Não tomaram o número. Ainda está na mesa de operação. (RODRIGUES, N., 1973, p. 42).

Os berros iniciais ilustram a algazarra característica de uma redação jornalística. No diálogo, Alaíde é apenas um dado da notícia que o primeiro Fulano passa à redação. Torna-se um dado um pouco mais relevante quando se descobre que ela é figura importante, o que aumenta o interesse público da notícia.

O horrível estado em que se encontra a acidentada (afundamento de ossos, fratura exposta, escoriações), narrado de forma absolutamente crua pelo segundo Fulano, que acabou de apurar o acontecido, chega à redação com a mesma crueza, quando o primeiro Fulano apenas repete as chocantes constatações e é cortado pelo segundo, que tem novas informações a passar e não pode perder tempo. Na próxima cena em que os jornalistas aparecem, constata-se a morte de Alaíde.

> ([...] Luz no plano da realidade: botequim e redação).
> PIMENTA (berrando) – Morreu a fulana.
> REPÓRTER (berrando e tomando nota) – Qual?
> PIMENTA – A Atropelada da Glória.
> REPÓRTER – Que mais?
> PIMENTA – Chegou em estado de choque. Morreu sem recobrar os sentidos; não sofreu nada.
> REPÓRTER – Isso é o que você não sabe!
> PIMENTA – A irmã chora tanto!
> REPÓRTER – Irmã é natural!
> PIMENTA – Um chuchu!
> REPÓRTER – Quem?
> PIMENTA – A irmã. (RODRIGUES, N., 1973, p. 45).

O ambiente desta cena mistura o botequim e a redação, o que confirma a relação que estes dois espaços tem na vida de um “jornalista padrão” e ratifica a vida boêmia levada pelos profissionais. O assunto, embora grave, é tratado de forma despretensiosa. E ainda é possível notar o caráter mulherengo da personagem Pimenta, que repara na beleza da irmã da vítima fatal de sua cobertura, que “chora tanto” pelo acontecido.

A protagonista, mais uma vez, é tratada como uma figura qualquer, sem identidade, passa a ser apenas a referência do acidente que a matou. Nelson Rodrigues faz questão de colocar esta “crueldade jornalística”, fruto da racionalidade extrema, que deve

anular os sentimentos humanos e se reduzir, apenas, a passar as informações conforme ocorreram.

Por fim, a peça mostra a reação da personagem Lúcia ao ler a notícia da morte de sua irmã. Enquanto os jornalistas comentam o assunto corriqueiramente, com a naturalidade exigida pelo exercício de sua profissão, Lúcia se afeta e se angustia tanto com a notícia publicada que a decora e a repete, atordoada. “O dramaturgo consegue dessa forma falar da dor que não sai no jornal. A angústia do ser humano é estilhaçada pela informação”. (SILVA, Juliane, 2002, p. 91).

> LÚCIA (como uma louca) – Você viu o que saiu no jornal? “Alaíde Moreira, branca, casada...” (Sardônica) Branca!... (Surdamente) “fratura exposta do braço direito. Afundamento dos ossos da face”...
> MÃE (assustada) – Não fique assim, Lúcia!
> LÚCIA (continua sem dar atenção) – “... escoriações generalizadas”... “Não resistindo aos padecimentos”... (Com voz surda) Sei isso de cor, mamãe! De cor! (RODRIGUES, N., 1973, p. 49).

Maria Lúcia Ribeiro (1988, p. 313-314) ainda destaca que o efeito da informação e seu poder de mitificação são expostos quando a peça revela o inconsciente da protagonista e, “Da mesma forma, preenche com a emocionalidade esvaziada pelo modelo jornalístico as brechas que o receptor usa, para ali projetar suas próprias carências”.

A visão marcante que fica do jornalista através dessa peça é a de um profissional extremamente racional, que lida com frieza com situações chocantes. Fica também registrado o caráter investigativo que movimenta as redações. Além disso, observa-se um profissional mecânico, que apura os fatos essencialmente conforme sua pauta mental já decorada. Com um discurso direto, quase telegráfico, os jornalistas de **Vestido de Noiva** transmitem à redação somente o essencial para o entendimento da notícia, sem o menor envolvimento, de acordo com a objetividade exigida pela profissão.

3.2 BOCA DE OURO: AS VERSÕES DO FATO

A peça **Boca de Ouro** foi escrita por Nelson Rodrigues em 1959, mas estreou somente um ano depois, em outubro de 1960. O protagonista, que leva o nome da obra, tem este apelido por ter substituído todos os seus dentes por pivôs feitos de ouro puro. Boca é um bicheiro do subúrbio carioca que é assassinado. Durante a investigação de seu passado, sua ex-amante, D. Guigui, conta várias versões da história ao repórter, dificultando o trabalho do jornalista.

De acordo com Ruy Castro (1992, p. 311), a personagem principal foi inspirada no bicheiro carioca Arlindo Pimenta e em um dos choferes do ônibus que Nelson tomava quase todos os dias na Central do Brasil para almoçar com sua mãe: o pernambucano Rubem Francisco da Silva, que gostava de exibir seu sorriso com 27 dentes de ouro maciço. Nelson Rodrigues (1966, p. 219) explica, na rubrica inicial da peça, que

> ‘Boca de Ouro’, banqueiro de bicho, em Madureira, é relativamente moço e transmite uma sensação de plenitude vital. Homem astuto, sensual e cruel. Mas como é uma figura que vai, aos poucos, entrando para a mitologia suburbana, pode ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas. Por outras palavras: diferentes tipos para diferentes comportamentos do mesmo personagem.

A obra trabalha, ao mesmo tempo, com as questões da vida suburbana do Rio de Janeiro, onde a história realmente se passa, e com a reconstituição das ações de algumas personagens envolvidas no crime que é investigado pelo jornal **Sol**. Maria Lúcia Ribeiro (1988, p. 263) destaca que “Nelson Rodrigues põe a descoberto a função mitificadora do jornal, capaz de tirar do anonimato aquele que se destaca, por atos de dignidade social, ou por características de extrema antissocialidade”.

A peça começa mostrando a cena em que Boca de Ouro pede a seu dentista que lhe arranque todos os dentes para que seja colocada uma dentadura de ouro. Logo depois, passamos à redação do **Sol**, onde chega a notícia do assassinato do protagonista.

> SECRETÁRIO
> (no telefone) – É redação do **Sol**! Fala. O quê? (dá um pulo na cadeira) Mataram? Batata? Sei, está certo. Até logo. (Secretário bate com o telefone e atira o grito triunfal).
> SECRETÁRIO
> Mataram o 'Boca de Ouro'!
> REPÓRTER
> O bicheiro?
> SECRETÁRIO
> Agorinha, neste instante!
> REPÓRTER
> Ou é boato?
> SECRETÁRIO
> O Duarte telefonou! Está lá o Duarte! Encontrado morto, na sarjeta, com a cara enfiada no ralo!
> REPÓRTER
> (na sua excitação profunda) – Até que enfim encestaram o 'Boca de Ouro'! (RODRIGUES, N., 1966, p. 224).

O Secretário ilustra a reação de um jornalista ao receber uma notícia bombástica, que acabou de ocorrer, ao "dar um pulo na cadeira". O acontecido parece tão inacreditável que ele sente necessidade de confirmar mais de uma vez. Passado o susto, a personagem volta a agir com a naturalidade e racionalidade típicos dos jornalistas ao se despedir de seu interlocutor. Quando o telefone é desligado, ele demonstra sua empolgação com um "grito triunfal".

O Repórter, por sua vez, começa a reconhecer a vítima e colher as informações básicas para a notícia. O autor enfatiza ainda mais o caráter incrível do assassinato, ao colocar o Repórter questionando sobre sua veracidade. Uma vez que fica confirmada a morte do bicheiro, tanto o Secretário quanto o Repórter evidenciam seus sentimentos pelo acontecido. O Secretário se empolga e exagera ao confirmar que o morto está "na sarjeta, com a cara enfiada no ralo" e o Repórter se excita e mostra claramente que ficou aliviado e satisfeito com a morte de Boca de Ouro. Nelson ilustra, através dessas falas, que os jornalistas são providos de emoção e, portanto, não conseguem se isentar para narrar um acontecimento de forma

totalmente objetiva, como os *copy-desks* diziam que deveria ser feito. A cena continua, mostrando a velocidade e o caráter imprevisível de uma redação, onde as notícias tomam forma a cada momento.

> SECRETÁRIO
> Encestaram! (aflito) Corre, voa! Toma um táxi!
> (Secretário está empurrando o repórter).
> REPÓRTER
> Estou duro!
> SECRETÁRIO
> Vem cá. Espera. Primeiro tenho que saber a posição do jornal.
> REPÓRTER
> Mas ontem elogiamos o 'Boca'!
> (Secretário apanha o telefone).
> SECRETÁRIO
> Sei lá! Sou macaco velho! Deixa eu falar com a besta do diretor! A esta hora está na casa da amante! (RODRIGUES, N., 1966 p. 224-225).

O clima de aventura, característico da profissão, começa a ser evidenciado na pressa para a apuração do assassinato, que deixa o Secretário aflito. Paralelamente, o autor mostra através do Repórter a questão dos baixos salários recebidos, quando ele diz que não tem dinheiro nem para o táxi. Por fim, a cena mostra o aspecto das relações pessoais que permeiam a profissão e delineiam o caráter do jornalismo.

O Secretário precisa saber qual será a **opinião** do periódico antes de enviar o Repórter à rua. O Repórter tenta argumentar, mas o Secretário sabe, como "macaco velho" que é, que não é o fato de terem elogiado o defunto no dia anterior que determinará a posição favorável do jornal. Por isso, pega o telefone para discar antes mesmo que o Repórter tenha tempo de discutir, e disca para "a besta do diretor", que naquele momento deve estar "na casa da amante".

Temos, nesta cena, uma demonstração clara da correria recorrente nas redações – o Secretário não tinha tempo nem para ouvir o Repórter –, e do caráter mulherengo – o diretor tem uma amante –, atribuído ao próprio Nelson Rodrigues. A relação entre o Secretário e o diretor pode ser observada na continuidade da cena.

> (Do outro lado da linha, atende o diretor. Servilismo total do Secretário).
> SECRETÁRIO
> Dr. Pontual, sou eu, dr. Pontual! Boa noite dr. Pontual o senhor já sabe? (reverente) Ah, pois não, o rádio está dando. Foi o **Esso**, edição extraordinária? Dr. Pontual, **O Sol** é contra o a favor do 'Boca de Ouro'? Não ouvi! Sim, sim, contra, perfeitamente. Contraventor, claro, entendo. Cancro social. Boa noite, dr. Pontual.
> (Secretário desliga).
> REPÓRTER
> Que diz o cretino?
> SECRETÁRIO
> Não te falei? Batata! Mandou espinafrar. Escuta, 'Caveirinha', bolei uma ideia genial. O Duarte está cobrindo lá, em Madureira.
> CAVEIRINHA
> E eu?
> SECRETÁRIO
> Você vai ouvir a Guigui.
> CAVEIRINHA
> (num espanto profundo) – Guigui?
> SECRETÁRIO
> Rapaz, escuta! A Guigui é a Guiomar. Mas todo mundo só chama a Guiomar de Guigui. Da Guiomar você já ouviu falar?
> CAVEIRINHA
> Qual delas?
> SECRETÁRIO
> (perdendo a cabeça) – Oh Caveirinha! Guigui, ex-amante do 'Boca de Ouro'. Foi chutada e agora vive amasiada com um cara. Amasiada, não. Casada. É casada. Vai lá... (RODRIGUES, N., 1966, p. 225-226).

Fica evidente o cinismo do Secretário ao tratar a "besta do diretor" com respeito e submissão. A cena também mostra como as informações voam e o jornalismo é uma profissão imediata. O assassinato acabou de acontecer e já foi noticiado pela edição extraordinária do **Esso**. O diretor, por sua vez, informa como o jornal deverá qualificar o morto – um "contraventor", um "cancro social". Mais uma vez, observa-se a parcialidade e falta de objetividade do **Sol**.

Outra característica importante é a agilidade de raciocínio exigida pelo ofício, e que o Secretário mostra bem nesta cena. Assim que desliga o telefone e confirma a posição do jornal, ele delega as funções de uma ideia que teve – investigar a ex-amante do Boca de Ouro – a outro funcionário do jornal. Só que não há passagem de tempo entre o telefonema e a criação desta ideia, de modo que ela foi tida ao mesmo tempo em que o Secretário conversava com o diretor ao telefone. Por fim, a cena mostra o estresse do jornalista ao perder a paciência

em explicar sobre a fonte que Caveirinha deveria procurar quando este não demonstra entender o plano imediatamente.

> CAVEIRINHA
> Lá onde?
> (O Secretário começa a catar o endereço).
> SECRETÁRIO
> Te dou o endereço. Onde é que está o caderninho? Será que eu deixei em casa? Ah, está aqui, que susto! Toma nota, escreve, rapaz.
> (Caveirinha finge que toma nota).
> SECRETÁRIO
> Lins 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? Hem, quem sabe?
> CAVEIRINHA
> Talvez.
> SECRETÁRIO
> (aflito) – Agora vai! E capricha que a entrevista da Guigui é furo, rapaz! Vou abrir na primeira página! De alto abaixo e ainda sapeco uma manchete caprichada!
> CAVEIRINHA
> Manda o dinheiro do táxi!
> (O Secretário enfia-lhe uma cédula na mão).
> SECRETÁRIO
> Leva o fotógrafo! (berrando) Escuta! O 'Boca de Ouro andou aí com uma granfa, uma cara da alta, que tinha cavalos de corrida. Apura o troço! Agora, vai! Chispta, rapaz! (RODRIGUES, N., 1966, p. 226-227).

Neste trecho, é mostrada a importância atribuída ao "caderninho" de contatos das fontes, objeto fundamental dos jornalistas – e componente básico do estereótipo, uma vez que o Secretário se assusta quando pensa que pode tê-lo esquecido em casa. Depois, a personagem mostra sua falta de ética, ao sugerir detalhadamente a aplicação de um "golpe psicológico" na fonte para que ela conceda informações de valia para o jornal, como um "crime bacana" cometido pelo Boca de Ouro, por exemplo. É possível notar a inversão de valores que ocorre no jornalismo, quando crimes se tornam "bacanas" na medida em que rendem boas matérias para os jornais.

Enquanto o Secretário mostra o lado expansivo, afoito, em busca do furo que pode render uma bela manchete, Caveirinha remete mais à postura *blasé*, não demonstrando se importar muito com o que o Secretário está dizendo – passando informações que ele julga valiosas, aos berros, até o último minuto – e agindo de maneira indiferente às novidades. O

próprio apelido do jornalista – Caveirinha – que denota certa inexperiência, por estar no diminutivo, provavelmente remete a um rapaz jovem, outra característica atribuída ao repórter estereotipado.

A entrevista que o Caveirinha fará com D. Guigui será fundamental para entendermos que a realidade pode ser vista de várias formas diferentes, e até mesmo distorcida, e como o repórter rodrigueano age quando se vê nestas circunstâncias. Na cena, Caveirinha e o Fotógrafo chegam ao endereço e procuram pela fonte. Identificam-se como imprensa e conseguem chegar até D. Guigui, que inicialmente se mostra bastante satisfeita com a visita.

> (O fotógrafo faz explodir o primeiro flash na cara de D. Guigui).
> D. GUIGUI
> (sinceramente lisonjeada) – Até fotografia!
> MORADOR
> Cuidado!
> D. GUIGUI
> (para o marido, ralhando) – Não te mete! (novamente melíflua para o Caveirinha) Quando é que vai sair?
> CAVEIRINHA
> Amanhã, no **Sol**.
> D. GUIGUI
> (para o marido) – Não deixa de comprar o **Sol**. (RODRIGUES, N., 1966, p. 228-229).

Enquanto o Morador, que descobrimos mais tarde ser Agenor, marido de D. Guigui, desconfia o tempo todo dos jornalistas, aconselhando a esposa a ter cuidado, ela se encanta com a possibilidade de aparecer no jornal no dia seguinte, e trata os jornalistas com doçura, até mesmo repreendendo Agenor.

Além de mostrar como a possibilidade de reconhecimento e visibilidade através da aparição na imprensa deslumbra a personagem, a cena ainda deixa claro o *status* que Caveirinha adquire somente por ser da imprensa, sendo recebido de forma calorosa e bem tratado por D. Guigui. Mas quando o caráter investigador do jornalista entra em cena, o comportamento da entrevistada muda.

> CAVEIRINHA
> (de sopetão) – D. Guigui, a senhora tem visto o ‘Boca de Ouro’?
> (o simples nome causa um impacto no casal).
> MORADOR
> (apavorado) – Não te disse? Eu te avisei, mas você é teimosa! Cala a boca, mulher!
> (D. Guigui, realmente chocada, perde um pouco o tom debochado).
> D. GUIGUI
> Meu filho, eu não vejo essa pessoa há séculos! (atarantada, com um riso falso) E até me esqueci de apresentar meu marido... Agenor...
> (Agenor não toma conhecimento da apresentação)
> AGENOR
> Não dá palpite e vê lá se queres que eu leve um tiro?
> CAVEIRINHA
> Quer dizer que o ‘Boca de Ouro’...
> D. GUIGUI
> (interrompendo) – Meu bem, não fala nesse homem que até dá peso! Um pé frio que Deus te livre! Ih deixa eu bater na madeira!
> (D. Guigui bate na madeira as três pancadinhas).
> D. GUIGUI
> (exagerando) – Isola!
> CAVEIRINHA
> (disparando as palavras com a **frívola e cruel irresponsabilidade jornalística**) – D. Guigui, mas a senhora conhecia o ‘Boca de Ouro’, – não conheceu, D. Guigui? (RODRIGUES, N., 1966, p. 229-230, grifo nosso).

Logo que percebe que está sendo bem recebido, Caveirinha não perde tempo e vai direto ao ponto que quer conversar com D. Guigui, o que denota a objetividade de um profissional que não tem tempo a perder. Agenor fica apavorado com a menção do nome de Boca de Ouro, mas D. Guigui prefere dissimular e amenizar sua relação com o bicheiro, dizendo que não o vê “há séculos”. Percebendo que o jornalista poderia querer saber algo sobre sua relação amorosa com Boca de Ouro, D. Guigui se apressa em apresentar seu marido ao jornalista, para deixá-lo ciente que perguntas desse gênero não serão bem vindas.

Por sua vez, Caveirinha ignora completamente a alteração de humor da entrevistada e seu marido, e retoma o assunto com absoluta naturalidade. D. Guigui, mais uma vez, exagera, diz que não quer tocar naquele assunto porque “dá até peso”. Caveirinha novamente não se importa com sua fonte, disparando uma outra pergunta sobre o bicheiro, com a “frívola e cruel irresponsabilidade jornalística”. O repórter só está preocupado em colher as informações que necessita para a manchete do **Sol**. A fonte não importa, de modo

que ele só precisa ser insistente e ter bons argumentos para convencê-la a contar tudo o que sabe sobre o Boca de Ouro.

> D. GUIGUI
> (que, apesar de tudo, é tentada pelo assunto) – Rapaz! Claro que eu tenho que conhecer! Vivi com esse cachorro – é um cachorro! – mas escuta, filho: eu não quero falar, não interessa. Sei troços do arco-da-velha, mas não convém e pra quê? Olha, vocês vão-me dar licença, que eu vou botar as crianças pra dormir e boa noite!
> (D. Guigui quer entrar. Mais rápido, Caveirinha passa à frente e barra-lhe a passagem).
> CAVEIRINHA
> D. Guigui, um minuto!
> D. GUIGUI
> (com o seu humor suburbano) – Você é meu amigo ou amigo da onça?
> CAVEIRINHA
> D. Guigui, nós só queremos uma palavrinha sobre o 'Boca de Ouro'!
> D. GUIGUI
> Menino, não me provoca! Olha que eu, bom!... e vocês publicam tudo o que eu disser?
> AGENOR
> Quer ver minha desgraça, mulher?
> D. GUIGUI
> Publicam?
> CAVEIRINHA
> Sob minha palavra de honra!
> D. GUIGUI
> Duvido! Ele dá dinheiro a jornalista, a políticos! Não é?
> CAVEIRINHA
> Mas oh D. Guigui! O que é que há?
> D. GUIGUI
> (numa brusca alegria) – Posso espinafrar?
> CAVEIRINHA
> Mas lógico! Natural!
> AGENOR
> (furioso) – Mulher, estou fora da jogada! Você que se dane, vou ver as crianças!
> D. GUIGUI
> (para o marido) – Vai e avisa se aborrecerem, eu vou lá de chinelo!
> (Agenor entra). (RODRIGUES, N., 1966, p. 230-231).

A cena reflete o início do processo de convencimento da fonte exercido por Caveirinha. D. Guigui começa se entregando, dizendo que tem muito a falar, mas não quer, não vê necessidade. Caveirinha percebe que não pode deixar sua fonte escapar e se coloca à frente, pedindo mais "um minuto". Ele insiste em falar sobre Boca de Ouro. A obstinação do Caveirinha acaba tentando a fonte. D. Guigui, ainda com certa resistência, começa a querer falar, e indaga se suas palavras serão publicadas na íntegra.

De um lado, está o marido, apavorado, com medo do que Boca de Ouro possa fazer se sair alguma coisa no jornal. Do outro, o Caveirinha, garantindo, "sob sua palavra"

que a entrevista será publicada na íntegra, argumentando a cada instante para obter as informações que ele quer de sua fonte. D. Guigui questiona o caráter do jornalista, perguntando se o jornal não receberia dinheiro do Boca de Ouro – imagem da corrupção, da canalhice, também difundida no imaginário da sociedade acerca dos jornalistas. Quando ela recebe a autorização para "espinafrar" o Boca de Ouro, o repórter vence. Ela manda o marido ir cuidar das crianças para que ela possa ceder as informações que renderão a "manchete caprichada" que o Secretário tanto queria.

> D. GUIGUI
> Meu marido tem medo e é natural! Sabe que o 'Boca de Ouro' pra mandar um pra o Caju não custa. Já mandou vários e...
> CAVEIRINHA
> (sôfrego) – D. Guigui, uma pergunta: a senhora sabe de algum crime do 'Boca de Ouro'?
> D. GUIGUI
> (eufórica) – Sei de uns vinte! Aquilo não é flor que se cheire!
> CAVEIRINHA
> Eu queria que a senhora me contasse um big crime, um assassinato bacana.
> D. GUIGUI
> (fazendo um esforço de memória e de seleção) – Bacana? [...] (iluminada) Ah, me lembrei dum!
> [...]
> D. GUIGUI
> O Leleco da Celeste. (enfática). O que o 'Boca de Ouro' fez só cadeira elétrica! (RODRIGUES, N., 1966, p. 231-232).

Caveirinha mantém sua postura fria ao interromper a fala da fonte sobre o medo de Agenor e deixa claro que o que interessa é apenas Boca de Ouro. A seguir, novamente temos uma qualificação. Procura-se um assassinato, mas ele tem que ser "bacana" do ponto de vista jornalístico. D. Guigui entende o recado e até "seleciona" mentalmente o crime que irá contar. Ela decide falar sobre o assassinato de Leleco, marido de Celeste. E se inicia a primeira versão da história.

O recurso utilizado por Nelson Rodrigues na peça é reconstituir a cena, como se fosse a narração de D. Guigui. Na primeira versão do fato, Leleco acorda e conta para Celeste que foi demitido e não terá direito à indenização, porque foi ele quem arrumou confusão no emprego. Celeste fica desesperada, se lembra da feira que tem que ser feita e ainda diz que se sua mãe morrer eles não terão dinheiro para as despesas.

De fato, pouco tempo depois Leleco se encontra com Boca de Ouro para pedir um empréstimo para cobrir os gastos do enterro de sua sogra. O bicheiro começa induzindo Leleco a assumir que é viciado em jogo. Depois, ele diz que a quantia que Leleco quer é muito baixa, que o empréstimo pode ser maior, para que ele pague as despesas do funeral e ainda compre uma televisão para Celeste. Leleco se empolga com a ideia, mas quando vai pegar o dinheiro, Boca de Ouro diz que só entregará para Celeste, e se ela buscar sozinha.

Quando ela aparece, o bicheiro tenta seduzi-la. Apavorada, ela diz que seu marido lhe dará um tiro. Boca de Ouro chama Leleco, que está no corredor esperando a esposa, e começa um jogo. Ele fala para o marido que quis beijar Celeste no peito, deixando-o furioso. Depois, entrega uma arma a Leleco e o instiga a atirar nele, lembrando que deu um "chupão" em sua mulher e questionando sua masculinidade. Leleco não tem coragem e Boca de Ouro diz: "ninguém mata o 'Boca de Ouro'! [...] Agora vais morrer!" (RODRIGUES, N., 1966, p. 253).

O bicheiro pergunta se Leleco quer continuar vivo, e ele afirma que sim. Então, Boca de Ouro pede para que o marido solicite a Celeste que ela vá para o quarto. Ele afirma que poderia levá-la à força, mas quer que Leleco se humilhe, pedindo que ela vá. Ele obedece, Celeste vai para o quarto e, quando o marido pede o dinheiro e Boca de Ouro afirma que não vai dar nem um tostão, Leleco diz, "(... num riso de ódio). Tu nasceu numa pia de gafieira!" (RODRIGUES, N., 1966, p. 255), deixando Boca de Ouro furioso.

> BOCA DE OURO
> Você falou de minha mãe! Quem fala de minha mãe...
> ('Boca de Ouro' faz Leleco dar meia volta e, por trás, com a coronha do revólver, derruba-o com tremendo golpe na cabeça. Leleco desaba com um débil gemido. 'Boca de Ouro', de costas para a plateia, continua batendo). (RODRIGUES, N., 1966, p. 255).

Assim termina o primeiro ato da peça, e também a primeira cena onde é ilustrada a reconstituição da lembrança de D. Guigui. No início do segundo ato, voltamos à casa da fonte, que ainda conta a história a Caveirinha e o Fotógrafo. A apuração continua.

> D. GUIGUI
> A mulher estava no quarto, sentadinha na cama, e não ouviu tostão, não percebeu nadinha... O 'Boca de Ouro' socou tanto com a coronha que a cara do rapaz entrou...
> CAVEIRINHA
> No duro?
> D. GUIGUI
> (na sua redundância de mulher do povo) – A cara entrou pra dentro!
> CAVEIRINHA
> Mas D. Guigui há uma coisa que eu não estou entendendo direito, que eu queria perguntar à senhora.
> D. GUIGUI
> O que é que é?
> CAVEIRINHA
> E esse negócio... O 'Boca de Ouro' tomou a mulher do Leleco. Tomou?
> D. GUIGUI
> Tomou.
> CAVEIRINHA
> Muito bem. Se tomou, se o rapaz estava entregue às baratas, e se a menina ficou, lá, sentadinha na cama...
> D. GUIGUI
> Esperando.
> CAVEIRINHA
> Pois é: esperando. Então, quero que a senhora me explique: pra quê matar? Não lhe parece? À toa? À toa? (RODRIGUES, N., 1966, p. 257-258).

O autor critica novamente as fontes exageradas, que dramatizam as situações, através de D. Guigui, que, com "sua redundância de mulher do povo", quer deixar a notícia mais atraente, digna de ser colocada no jornal. Caveirinha corta rapidamente a fonte para que ela não ganhe espaço demais em sua fantasia, e questiona um ponto que não ficou claro, usando o caráter de investigador dos jornalistas para tentar chegar a um relato fiel do acontecido. D. Guigui explica que Boca de Ouro matou Leleco por ele ter ofendido a mãe do bicheiro, e isso ele não admitia. Caveirinha continua a averiguação.

> CAVEIRINHA
> Bem, D. Guigui. Matou o Leleco, tal e coisa, e o que é que ele fez com o cadáver, D. Guigui?
> D. GUIGUI
> Primeiro, puxou o corpo para o corredor dos fundos, cobriu de jornais e deixou lá. Foi ver a menina. Quando anoiteceu – a pequena já tinha ido embora – ele e os capangas meteram o corpo num táxi e largaram nas matas da Tijuca. Ah, o 'Boca' é vivo, malandro!
> CAVEIRINHA
> Espera lá! (para o fotógrafo) Escuta, esse crime não é aquele?
> FOTÓGRAFO
> Qual?
> CAVEIRINHA
> (para D. Guigui) – É, sim! (para o fotógrafo) Oh animal, aquele! Você até tirou fotografia, tirou, sim! (para D. Guigui) Descobriram um cadáver nas matas da Tijuca e puseram a culpa nos comunistas.
> D. GUIGUI
> Isso! Os comunistas levaram a fama!

> FOTÓGRAFO
> (como quem descobre a pólvora) – Tinha lá uma mulher também! O corpo de uma mulher! Não tinha?
> CAVEIRINHA
> (para o fotógrafo) – Mulher nenhuma! (para D. Guigui) Então, o corpo era de Leleco, comido pelos urubus?
> D. GUIGUI
> Pelos urubus! Bom menino, meio bobinho, mas respeitador!
> (Agenor aparece. Fala com uma gravidade profética).
> AGENOR
> Mulher, já acabou de pixar o 'Boca de Ouro'?
> D. GUIGUI
> Acabei e uma coisa te digo: pelo menos, desabafei! (RODRIGUES, N., 1966, p. 258-259).

Caveirinha percebe, enquanto D. Guigui narra a forma como o Boca de Ouro se livrou do corpo de Leleco, que pode se tratar de um crime que ele se lembra, e busca apoio no fotógrafo, que teria trabalhado na cobertura do suposto crime. A associação deixa o jornalista atordoado, revezando sua atenção entre o fotógrafo, que parece não ajudar muito – ele não se lembra do crime – e D. Guigui, que termina de "pixar" Boca de Ouro e se sente aliviada.

Nelson Rodrigues aproveita a cena para criticar o costume, frequente naquela época, de se julgar culpa do comunismo – ao qual ele mesmo foi associado – aquilo que fosse errado. Logo depois, Agenor – o marido de D. Guigui – entra na cena. Ele ainda está apavorado com a entrevista que a mulher concedeu ao **Sol**, porque teme que Boca de Ouro os procure para tirar satisfação. Caveirinha interrompe a discussão entre marido e mulher para contar sobre a morte do bicheiro, que o casal ainda desconhecia.

> CAVEIRINHA
> Mas escuta, 'seu' Agenor: o 'Boca de Ouro' não mata mais ninguém! Morreu! O 'Boca de Ouro' morreu!
> AGENOR
> Quem morreu?
> CAVEIRINHA
> O 'Boca de Ouro'.
> FOTÓGRAFO
> Assassinado!
> (D. Guigui agarra Caveirinha pelos dois braços).
> D. GUIGUI
> (fora de si) – Morreu?
> CAVEIRINHA
> Mandaram pra o necrotério, direitinho!
> D. GUIGUI
> (num uivo de animal ferido) – Seu mentiroso!
> CAVEIRINHA
> Juro!
> (Agenor dá pulos, em cena, numa euforia medonha).

> AGENOR
> (aos berros) – Mataram aquele cachorro!
> D. GUIGUI
> (numa alucinação) – Morreu o meu amor! Morreu o meu amor!
> (D. Guigui anda, circularmente, pelo palco, com o ‘Caveirinha’ atrás. Tem essa dor dos subúrbios – dor quase cômica pelo exagero).
> CAVEIRINHA
> (atarantado) – Mas D. Guigui, não faça isso, D. Guigui!
> AGENOR
> (aos berros) – Vou encher a cara! Vou tomar um porre!
> D. GUIGUI
> Mataram o meu ‘boquinha’, o meu ‘boquinha’!
> FOTÓGRAFO
> Continua chorando, D. Guigui! Assim, atenção! Um momento, um momento!
> (Fotógrafo estoura o flash na cara de D. Guigui. D. Guiomar recomeça).
> FOTÓGRAFO
> Obrigado! (RODRIGUES, N., 1966, p. 260-261).

Aqui notamos como uma simples informação a mais pode alterar completamente o comportamento da fonte. Por este motivo o Secretário recomendou que nada fosse contado a D. Guigui sobre a morte do Boca de Ouro. O ambiente da cena é totalmente alterado quando a revelação é feita, mostrando como o jornalista deve estar preparado para qualquer tipo de imprevisto.

Enquanto Agenor, que estava temeroso e absolutamente contra a publicação da entrevista da esposa, se sente aliviado e comemora a morte do bicheiro, D. Guigui fica perplexa, e seu estado de choque faz com que ela comece a revelar que ainda amava o defunto. Ao mesmo tempo, o fotógrafo percebe no choro da esposa desolada a oportunidade de uma boa foto para a matéria e dispara seus *flashes* contra ela.

Caveirinha, por sua vez, fica desconcertado diante da mudança radical de comportamento de D. Guigui, que começa a defender Boca de Ouro das acusações de um Agenor cheio de coragem. O jornalismo, conhecido por ser uma profissão de risco, exige esta mesma valentia de seus profissionais. Quando a discussão entre Agenor e Guigui começa a sair dos limites, “Caveirinha e o fotógrafo intervém. O fotógrafo puxa Agenor; Caveirinha incumbe-se de D. Guigui” (RODRIGUES, N., 1966, p. 262). A seguir, a atenção se volta mais uma vez para o jornalista.

> D. GUIGUI
> (para Caveirinha, aos soluços) – Meu filho, vou-te pedir, sim? Não me publica nada do que eu disse, te peço! (baixo) Te dou um dinheirinho por fora, pra uma cervejinha!
> CAVEIRINHA
> Não se trata disso, D. Guigui! A senhora não disse aquilo tudo? Disse? Tomei nota, está aqui! Tudo tomado nota!
> [...]
> D. GUIGUI
> [...] Eu contei aquilo porque, você sabe como é mulher... Mulher com dor de cotovelo é um caso sério! Escuta, mulher não presta, é um bicho ruim, danado, bicho danado!
> CAVEIRINHA
> (persuasivo) – Mas eu tenho que publicar, D. Guigui!
> [...]
> D. GUIGUI
> [...] eu disse aqueles troços, mas te juro, foi a maldita vaidade... (muda de tom) Tu quer saber no duro, quer saber batata como foi o negócio?... (interrompendo-se para chorar) Coitado do 'Boca'! (RODRIGUES, N., 1966, p. 263-264).

Primeiramente, a fonte tenta corromper o repórter a troco de dinheiro para uma "cervejinha". O caráter de Caveirinha é questionado ao mesmo tempo em que é possível observar a inclinação da sociedade (representada por D. Guigui) a atribuir o consumo de álcool como uma rotina dos jornalistas. A personagem ainda tenta argumentar que "mulher não presta", que age pela vaidade – crítica comum nas crônicas que Nelson Rodrigues escrevia em **A vida como ela é...**. Diante da irredutibilidade de Caveirinha, D. Guigui começa a contar uma outra versão do acontecimento.

Desta vez, vemos primeiro uma briga entre Leleco e Celeste, na qual ele descobre que ela a traía com um velho que prometeu levá-la à Europa para conhecer a Grace Kelly. Ela diz que o amante não a deu dinheiro nenhum, e ele conta que saiu de todos os seus empregos. Celeste afirma que o velho e ela brigaram, porque ele também a achava fria. Leleco então sugere que ela vá procurar Boca de Ouro, se insinue para ele e peça dinheiro com o pretexto de que sua mãe morreu.

Na casa do bicheiro, Celeste é recebida com educação. A conversa dos dois é interrompida por três grã-finas que querem ouvir a história da mãe de Boca de Ouro. Após contar, ele promete um colar de pérolas para aquela que tiver os seios mais bonitos. Depois que as três mostram os seios e são humilhadas pelo bicheiro, Celeste faz o mesmo e ele decide

premiá-la com o colar. As grã-finas se revoltam e vão embora, e Celeste começa a ficar deslumbrada com a casa e os pertences de Boca de Ouro.

Quando a esposa já está envolvida com o bicheiro, Leleco chega para resgatá-la. Celeste diz que não vai embora, e o marido tenta se redimir da briga que tiveram, afirmando que jamais quereria que sua mulher se vendesse. Ela, porém, está decidida a ficar com Boca, e afirma que irá ao enterro da mãe sozinha. Quando Celeste diz que é mulher do bicheiro, Leleco saca um revólver e aponta para ele. Enquanto os dois se encaram, Celeste apanha o punhal de Boca de Ouro na mesa e o crava nas costas do marido, que larga o revólver e cai.

> (De ato para ato, mais se percebe que 'Boca de Ouro' pertence muito mais a uma mitologia suburbana do que à realidade normal da Zona Norte. Cada versão de D. Guigui é uma imagem diferente dos mesmos fatos e das mesmas pessoas. No terceiro ato, sob um novo estímulo emocional, ela se prepara para desfigurar 'Boca de Ouro' outra vez). (RODRIGUES, N., 1966, p. 295).

Esta rubrica, que inicia o terceiro ato da peça, mostra como a figura do bicheiro protagonista figura o campo da ficção tanto quanto (ou até mais) do que o da realidade. Boca de Ouro é transformado num mito por uma D. Guigui apaixonada, que deixa o jornalista e o espectador confusos sobre o que teria acontecido realmente quando do assassinato de Leleco. Na cena seguinte, Agenor, depois de ter sido tão humilhado por sua mulher na frente dos jornalistas, anuncia que sairá de casa.

> CAVEIRINHA
> 'Seu' Agenor, o senhor diz que vai embora, mas volta?
> AGENOR
> (levando a mão à altura do gogó) – Jovem, estou por aqui! Até aqui! E não aguento mais!
> [...]
> CAVEIRINHA
> (travando-lhe o braço) – 'Seu' Agenor, calma! Eu me sinto culpado, 'seu' Agenor!
> [...]
> 'Seu' Agenor, não há motivo, 'seu' Agenor!
> ('Caveirinha' está segurando 'seu' Agenor. Este desprende-se num repelão selvagem).
> AGENOR
> Jovem, você me diz que não há motivo?
> [...]
> Sou desfeiteado e não há motivo? Essa dona chega e diz na minha cara – e você ouviu! (para o fotógrafo) você também! – diz nas minhas bochechas que tem paixão pelo 'Boca de Ouro' e não há motivo? Então, eu uso essas calças pra quê? (RODRIGUES, N., 1966, p. 296-298).

Caveirinha se vê numa situação delicada. Agenor decide sair de casa pelo que ouviu, sendo que foi o jornalista que fê-la falar. Neste momento, a consciência do jornalista pesa – mostrando que, apesar de tudo, ele possui algum caráter – e ele decide tentar impedir a ida de Agenor. Contudo, o marido está tão convencido da decisão que tomou e utilizando argumentos tão convincentes, que o repórter se atrapalha e demora a conseguir um contra-argumento válido. Este poder de argumentação também é um elemento básico componente da figura do jornalista estereotipado. Depois de mostrar que ambos estão errados, Caveirinha apela para os filhos do casal.

> CAVEIRINHA
> Pelas crianças, D. Guigui! Pelas crianças, 'seu' Agenor! Vamos fazer as pazes!
> (Agenor recua em outro rompante de grandiloquência).
> AGENOR
> Jovem, essa mulher disse, na minha cara, que eu não sou homem! Estou chorando! Na minha idade, estou chorando!
> CAVEIRINHA
> D. Guigui, seu marido está chorando! A senhora retira o que disse, não retira, D. Guigui?
> D. GUIGUI
> (começa a chorar) – Retiro!
> CAVEIRINHA
> [...]
> Agora o abraço! Assim, muito bem.
> (D. Guigui lança-se nos braços de Agenor. Os dois choram).
> [...]
> D. GUIGUI
> Esse danado sabe que eu gosto dele! (RODRIGUES, N., 1966, p. 300-301).

Esta cena ilustra o poder de persuasão do jornalista Caveirinha, que consegue encontrar o apelo para desdobrar o marido traído e humilhado e fazê-lo voltar atrás na decisão de ir embora de casa. O repórter cria um clima que induz os dois a chorarem e fazerem as pazes. D. Guigui esquece-se do bicheiro que acabou de morrer, confessando até mesmo que gosta do marido, e se prepara para contar a terceira e última versão do assassinato de Leleco.

Desta vez, D. Guigui promete contar tudo o que sabe se em troca o Caveirinha não colocar na publicação o nome da grã-fina envolvida – negociando com o jornalista uma informação em *off*.[1] O discurso sobre Boca de Ouro se altera mais uma vez. Agora, ele passa

[1] No jornalismo, quando uma fonte concede uma informação ao repórter sem dar a ele o direito de publicá-la, diz-se que aquela foi dada em *off*.

a ser um covarde, que só se mete com mulheres, e nunca se meteu com Agenor porque “Sabia que o Agenor é fogo! Agenor metia-lhe a mão na cara!” (RODRIGUES, N., 1966, p. 302).

Na terceira versão, Leleco e Celeste brigam novamente. O amante, agora, é o próprio Boca de Ouro. Leleco diz que viu os dois num táxi, anotou a placa e jogou cem contos nos números, e que a vida de Celeste dependi da vitória no jogo. Ele ainda indaga porque a esposa o traiu, e ela começa a contar um caso de uma menina que a humilhava na escola, quando era pequena. O marido a acusa de interesseira e ela afirma que há de ser rica. Leleco perde no jogo e ameaça Celeste, que afirma que pagará o prêmio através de Boca de Ouro.

Na casa do bicheiro, Celeste conta que eles foram descobertos, e que Leleco não demora a chegar. Quando o marido chega, ela está escondida no quarto. Os dois começam a discutir até que Leleco apanha a arma. Celeste desvia sua atenção e ele é atingido por Boca de Ouro. Boca convence a amante a matar Leleco junto com ela. Chega na casa uma grã-fina que Boca de Ouro já esperava, e, por acaso, é Maria Luísa, a menina que humilhava Celeste na escola. Uma nova discussão começa, culminando no assassinato de Celeste por Boca de Ouro, que expulsa a grã-fina da casa, mas esta prefere se dirigir ao quarto.

A cena final mostra um locutor da **Rádio Continental** – “Deve ser um tipo bem característico [...], com uma ênfase quase caricatural e uma adjetivação pomposa e vazia” (RODRIGUES, N., 1966, p. 333) – fazendo um *flash* ao vivo. Caveirinha entra na transmissão e se diz desinformado com relação ao crime. O Locutor o informa de que se trata de uma assassina, de nome Maria Luísa, deixando Caveirinha estupefato. A transmissão é finalizada.

Boca de Ouro é uma peça que se passa num universo jornalístico. Além de podermos conhecer o comportamento e o caráter do repórter Caveirinha, notamos como a apuração leva um jornalista a diversos lugares, sem levá-lo de fato a nenhum. Não foi possível a Caveirinha descobrir o que mais poderia levá-lo à manchete: a assassina do personagem-título, que era a grã-fina que apenas foi citada por D. Guigui na terceira versão da história.

3.3 O BEIJO NO ASFALTO: A INVENÇÃO DO FATO

Ruy Castro (1992, p. 314) nos conta que **O beijo no asfalto** foi escrita no final de 1960, em 21 dias, graças a uma promessa feita a Fernanda Montenegro cerca de um ano antes. A peça foi inspirada na história do repórter Pereira Rego, de **O Globo**, que morreu atropelado por um "arrasta-sandália" no largo carioca e, quando se viu no chão, perto da morte, pediu um beijo à jovem que o socorreu.[2] No texto de Nelson Rodrigues, porém, o atropelado pede um beijo a um homem.

O repórter Amado Ribeiro, do jornal **Última Hora**, presencia o atropelamento e o beijo e forja, junto a um delegado corrupto, um caso amoroso entre os dois homens, que estampa as manchetes do jornal. Arandir, aquele que beijou o atropelado, começa a ser perseguido por todos e nem mesmo sua esposa parece acreditar nele. Quando a situação começa a esfriar, o jornalista vai mais longe e transforma o caso num crime.

> **O beijo no asfalto** é um julgamento da incompreensão e da maldade. É, antes de tudo, a instauração de um tribunal, onde se julga o desamor, como fato gerador da violência no mundo contemporâneo. O ódio acumulado durante séculos de opressão, insatisfação e gula de puder acaba gerando um homem hipócrita, vazio e mau. [...] A imprensa ampliou e pôs em circulação a maledicência escondida dos vizinhos e dos colegas de trabalho, não permitindo, em sua incompreensão, a defesa do ato de Arandir. [...] A palavra confiar é abolida do relacionamento das personagens, como já o foi, há muito, da comunidade humana. [...] **O beijo no asfalto** é uma reflexão sobre a vida e a morte, como situação-limite do homem. – animal racional, finito, bissexual em eterno conflito de afirmação. (RIBEIRO, J., 1979, p. 4-5).

Nosso objeto de estudo nesta obra, o repórter Amado Ribeiro, aparece logo no início da peça, no Distrito Policial, indicado na rubrica por ter "toda a aparência de um cafajeste dionisíaco" (RODRIGUES, N., 1995, p. 8). A cena mostra várias características do repórter que serão fundamentais para compreender sua atitude ao longo da trama. O delegado Cunha fica furioso e indignado com o "caradurismo" do repórter em visitá-lo depois de tê-lo

---

[2] "Arrasta-sandália" é uma espécie de ônibus antigo.

espinafrado no jornal – e de forma mentirosa, dizendo que ele havia chutado a barriga de uma moça grávida fazendo-a abortar, quando na verdade ele apenas dera um tapa.

> AMADO (abrindo o gesto) – O famoso Cunha!
> [...]
> AMADO – Tenho uma bomba pra ti! Uma bomba!
> [...]
> CUNHA (arquejante de indignação) – Escuta aqui. Ou será que você. (fala aos arrancos) Então, você me espinafra!
> AMADO (com seu cínico bom humor) – Ouve, Cunha!
> [...]
> CUNHA [...] Não admito, fica sabendo. Que eu seja esculachado, que receba um esculacho por causa de um moleque, de um patife como você! Patife!
> AMADO (com triunfal descaso) – Eu não me ofendo!
> CUNHA (desesperado com o cinismo) – Pois se ofenda!
> AMADO – Acabou?
> [...]
> CUNHA (ofegante, quase sem voz) – Suma!
> AMADO (subitamente dono da situação) – Quem vai sair é o Aruba!
> [...]
> AMADO – (para o Cunha) – Manda ele cair fora! (para o detetive) Vai, vai! Desinfeta!
> ARUBA – Quem é você, seu!
> CUNHA (incoerente, berrando) – Desinfeta!
> [...]
> AMADO – Senta...
> (Cunha obedece, sem consciência da própria docilidade.) (RODRIGUES, N., 1995, p. 8-12).

Amado começa a cena com sua ironia descarada, lembrando a fama que ele mesmo forneceu a Cunha por tê-lo espinafrado em seu jornal. Depois, começa a apelar para o despertar da curiosidade do delegado – informando ser portador de uma “bomba” – a fim de que ele se acalme, esqueça suas acusações e o ouça com atenção. Cunha, por sua vez, começa a cena indignado, interrompendo o repórter a todo o momento, sem querê-lo deixar falar.

“Com seu cínico bom humor”, Amado não se importa com as interrupções de Cunha, tampouco com as ofensas que lhe são dirigidas, agindo, estrategicamente, com descaso e naturalidade. Desta forma, o repórter começa a ter o domínio da situação, e passa a utilizar sua retórica de forma que o delegado comece a obedecê-lo cegamente, “sem consciência”.

A esta altura, já possuímos traços importantes da personalidade de Amado Ribeiro, a maioria deles ligados à sua profissão de repórter. Nelson Rodrigues, ao construir esta personagem que agiria de forma sensacionalista, precisou se apegar às características

negativas que usualmente se atribui aos jornalistas. Amado é irônico, cínico, persuasivo, manipulador e cara-dura. A cena prossegue com o repórter finalmente conseguindo falar a "bomba" que veio trazer e expondo o plano que teve para "livrar a cara" do delegado.

Amado, "na sua euforia profissional", conta que acabara de ver um caso na praça da Bandeira. Quando o delegado o interrompe novamente, ele, "incisivo e jocundo", o acusa de ser "o delegado mais burro do Rio de Janeiro". Cunha ameaça dar um tiro no repórter, que duvida de sua coragem, fazendo o outro finalmente prestar atenção. Então é revelada a "bomba": um homem fora atropelado. "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, N., 1995, p. 13).

Cunha não entende como este caso pode livrar sua cara, uma vez que ele acredita estar "mais sujo do que pau de galinheiro". Amado o convence que o caso, além de reabilitá-lo, pode "vender jornal pra burro". A cena termina com os dois, repórter e delegado, rindo do rapaz que deu o beijo, e que se encontra prestando declarações naquele momento. Amado utiliza sua retórica para diminuir o delegado a tal ponto que ele não encontre mais forças para reagir e acabe cedendo às suas investidas.

A seguir, somos apresentados à família de Arandir, o homem que deu o beijo no asfalto. Aprígio (o sogro) conta a Selminha (a esposa) e Dália (a cunhada) a cena que acabou de acontecer – e da qual ele foi testemunha – e avisa que Arandir (a quem ele nunca trata pelo nome, como observa Selminha) irá se atrasar porque está no distrito dando seu depoimento. Na próxima cena, assim que Arandir acaba de depor, Cunha e Amado aparecem na sala do comissário Barros, que o interrogava. O repórter, sempre com seu discurso imperativo, faz com que Arandir se sente para que conversem.

> AMADO – Bate agora! (*flash* estoura. Arandir toma um choque).
> ARANDIR – Retrato?
> AMADO – Nervoso, rapaz?
> (Arandir senta-se, une os joelhos).
> ARANDIR – Absolutamente!
> CUNHA (lançando a pergunta como uma chicotada) – Você é casado, rapaz?
> ARANDIR – Não ouvi.
> CUNHA (num berro) – Tira a cera dos ouvidos!
> AMADO (inclinando-se para o rapaz) – Casado ou solteiro?
> ARANDIR – Casado.
> [...]
> ARANDIR (com sofrida humildade) – O senhor deixa dar um telefonema rápido para minha mulher?
> CUNHA (rápido e incisivo) – Gosta de sua mulher, rapaz?
> ARANDIR – Naturalmente.
> CUNHA (com agressividade policial) – E não usa nada no dedo, por quê?
> ARANDIR (atarantado) – Um dia, no banheiro, caiu. Caiu a aliança. No ralo do banheiro.
> [...]
> (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).
> CUNHA (caricioso e ignóbil) Escuta. O que significa para ti. Sim, o que significa para 'você' uma mulher!?
> ARANDIR – (lento e olhando em torno) – Mas eu estou preso?
> CUNHA (sem ouvi-lo e sempre melífluo) – Rapaz, escuta! Uma hipótese. Se aparecesse aqui, agora, uma mulher, uma 'boa'. Nua. Completamente nua. Qual seria. É uma curiosidade. Seria a tua reação?
> [...]
> AMADO – Praticamente, em lua-de-mel. Em lua-de-mel! Você larga a sua mulher. E vem beijar outro homem na boca, rapaz!
> ARANDIR (atônito) – O senhor está pensando que...
> AMADO (exaltadíssimo) – E você olha. Fazer isso em público! Tinha gente pra burro, lá. Cinco horas da tarde. Praça da Bandeira. Assim de povo. E você dá um *show*! Uma cidade inteira viu!
> CUNHA (aos berros) – Você não perdeu. Você jogou fora a aliança.
> [...]
> ARANDIR – Era alguém! Alguém! Que morreu! Que eu vi morrer! (RODRIGUES, N., 1995, p. 25-30).

O delegado, que até pouquíssimo tempo atrás estava furioso com o repórter, é conquistado por Amado e se torna seu cúmplice para intimidar Arandir. O rapaz, que está na delegacia, temeroso pela possibilidade de ser responsabilizado pelo acidente, é abordado por um jornalista e um fotógrafo, que o deixam ainda mais nervoso. Amado se aproveita deste sentimento para confundi-lo cada vez mais, com a ajuda do comparsa agressivo, fazendo perguntas que vão lentamente direcionando a conversa para o beijo dado por Arandir em outro homem.

A crueldade do jornalista e do delegado em seus questionamentos impede que eles se compadeçam do sofrimento e desespero de Arandir com a situação. Pelo contrário, eles se aproveitam da situação para fragilizá-lo ainda mais. Fica evidente que a máscara do jornalista atribuída por Rodrigues ao repórter Amado é a do profissional canalha, que faz qualquer coisa para atingir seu objetivo, forja uma situação inexistente sem se preocupar com as consequências que ela possa acarretar aos envolvidos.

Quando chega em casa, na última cena do primeiro ato da peça, Arandir está completamente atormentado, e, aos poucos, vai contando à mulher e à cunhada o que se passou no Distrito Policial. Fica evidente o quanto aquela entrevista o afetou. Ele está preocupado, neurótico com os questionamentos e insinuações do repórter e do delegado, e é amparado pela esposa.

O segundo ato mostra a repercussão do fato distorcido divulgado no **Última Hora**, refletindo a força e o impacto da imprensa ao espalhar uma notícia mentirosa sobre a relação de Arandir com o homem beijado por ele. D. Matilde, vizinha de Selminha, é quem chega primeiro, “radiante por ser portadora da novidade”. De acordo com as falas das personagens, descobrimos que “O beijo no asfalto” é o título da notícia que manchetou a primeira página do jornal.

A notícia contém uma foto nítida do atropelado, exaltando de forma sensacionalista o espetáculo da morte, como aconteceu com a revista **O Cruzeiro** no assassinato de Aída Curi, que ocorreu pouco tempo antes da escritura da peça. Também há uma foto de Arandir e a informação de que ele teria beijado o morto na boca. A chegada do jornal na casa de Selminha causa alvoroço. Enquanto ela – que se recusa a acreditar – e sua irmã disputam para ler o jornal, D. Matilde quer passar as informações em primeira mão e um repórter chega na rua querendo entrevistar a esposa de Arandir, ilustrando o imediatismo do impacto dos meios de comunicação.

D. Matilde diz que acredita ter reconhecido o morto pela foto e pergunta se ele nunca esteve ali antes. Diante da negativa de Selminha, a vizinha mostra uma outra parte da matéria que diz que “Não foi o primeiro beijo! [...] Nem foi a primeira vez!” (RODRIGUES, N., 1995, p. 45). Esta cena mostra a força da imprensa, capaz de transformar um fato inventado em uma “lembrança” da vizinha.

Ainda delineando a velocidade com que a imprensa é capaz de agir, Arandir é abordado pelos amigos em seu emprego, que indagam em tom de zombaria o porquê de ele não ter compartilhado sua “viuvez” com os colegas de trabalho. Ele recebe o choque da manchete e começa a ficar desesperado mais uma vez. D. Judith, funcionária do local onde ele trabalha, é chamada pelos colegas e afirma que, pela fotografia, parece um moço que esteve lá na semana anterior, procurando Arandir. Violento, – também como reação ao impacto da notícia – ele reage à chacota ameaçando “partir a cara” de Werneck, um dos colegas.

Em casa, Aprígio chega para visitar a filha, que está atordoada devido aos trotes que tem recebido, “provavelmente da vizinhança”, com xingamentos devido à notícia do jornal.

> SELMINHA [...] – Como é que um jornal, papai! O senhor que defendia tanto o Samuel Wainer! E como é que um jornal publica tanta mentira!
> [...]
> APRÍGIO – Selminha, olha! O repórter, esse Amado Ribeiro, escuta, Selminha. (incisivo) O repórter estava lá! Viu tudo! (RODRIGUES, N., 1995, p. 51-52).

Para tornar a cena ainda mais real, o autor ainda faz referência a seu chefe (Samuel Wainer) no jornal **Última Hora**, para o qual ele escrevia **A vida como ela é...**. Aprígio reforça a importância e credibilidade atribuídos aos profissionais da imprensa, ao afirmar que o repórter estava na cena e apenas noticiou aquilo que foi visto na hora do acidente. A cena seguinte acontece no velório do atropelado. Amado Ribeiro se dirige à Viúva.

> AMADO RIBEIRO (sintético e inapelável) – Somos da polícia. Mandei chamar a senhora porque é o seguinte.
> VIÚVA (atarantada) – Mas o enterro já vai sair!
> [...]
> AMADO RIBEIRO (sucinto e incisivo) – Minha senhora. Não vamos perder tempo. Tomei informações, a seu respeito. Sei, de fonte limpa. Um momento. Sei de fonte limpa que a senhora tem um amante!
> [...]
> AMADO – Cala a boca! Cala a boca! (muda de tom) Escuta. Você tem um amante e com toda a razão. Conheço a sua vida, de fio a pavio. A senhora arranjou, cala a boca. Arranjou um cara quando percebeu, entende? Ao perceber que seu marido mantinha relações anormais com outro homem, a senhora. Não é fato?
> VIÚVA (depois de olhar para os lados e já incerta) – O senhor está falando alto!
> [...]
> AMADO (tirando o jornal do bolso) – Muito bem. Presta atenção. (à queima-roupa) Olha bem esse retrato. É o sujeito que beijou o seu marido. A senhora, naturalmente, já viu esse camarada, claro!
> VIÚVA (vacilante) – Não.
> [...]
> AMADO (para a viúva) – Viu, sim! Viu!
> [...]
> ARUBA – Devido ao calor, o cadáver. Já tem mau cheiro.
> AMADO (furioso) – Que se dane. (para a viúva) [...] Sua burra! Põe na tua cabeça o seguinte. Você tem um amante. E por que, por que tem um amante? Porque seu marido, escuta, escuta! Seu marido mantinha relações anormais. Relações anormais com um cara. Entendeu? (melífluo) Seu marido tinha um amigo chamado Arandir; amigo esse que a senhora está reconhecendo pela fotografia.
> [...]
> 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, N., 1995, p. 57-61).

Nesta cena é possível notar que a personagem construída por Nelson Rodrigues para esta peça é completamente fria, cruel e covarde. Ele invade o momento da despedida final entre a Viúva e seu marido mentindo ser da polícia, apenas para conseguir mais elementos para o desdobramento de sua matéria. Assim como nos jornais da época, um acontecimento como esse precisava ser exibido sob vários ângulos, porque “vendia jornal pra burro”.

Amado age com total descaramento ao acusar a Viúva de adúltera, ainda dizendo que a informação é proveniente de fonte segura. O repórter é agressivo com ela e tenta fazê-la assumir a história inventada por ele intimidando a fonte, que, constrangida, pede discrição. Em seguida, ele quer insistentemente forçar a Viúva a reconhecer o suposto amante de seu falecido marido.

O jornalista ainda falta completamente com respeito ao ambiente em que se encontra ao não demonstrar a mínima importância para a necessidade de se fechar o caixão. Agredindo verbalmente a fonte, ele praticamente impõe à Viúva que ela assuma o que ele quer divulgar em seu jornal, mesmo sendo um ponto de vista falso e preconceituoso. Amado finaliza o discurso debochando da Viúva, cujo marido teria, antes de morrer, “levado um chupão” de um cara, com quem a traía.

Em seguida vemos Arandir chegar no que ele julga ser seu único refúgio – sua casa – e como aquele jornal o afetou, até mesmo psicologicamente. Na cena, ele está totalmente paranóico, sentindo que está sendo perseguido, ouvindo barulho de carros estacionando e da campainha tocando. Sua mulher, a única em quem ele ainda depositava confiança, começa a indagar a veracidade do que foi publicado, e aos poucos se afasta e demonstra sinais (ela se nega a beijá-lo, limpa a boca com as costas da mão, se nega a dizer que o ama) de que foi convencida pela reportagem de Amado.

O terceiro e último ato da peça começa com uma cena em que Cunha e Amado Ribeiro recebem Selminha, que fora trazida à força por Aruba, em uma casa. O teatro dos dois começa quando a moça se queixa da agressividade e das ameaças do investigador, que é achincalhado sem entender nada, pois estava apenas cumprindo ordens. O repórter e o delegado usam de uma falsa doçura para, aos poucos, conquistarem a confiança de Selminha.

Quando perguntam o paradeiro de Arandir e ela afirma não saber, o delegado começa a se mostrar agressivo, e Selminha afirma que seu marido não teria porque fugir sem ter feito nada. Amado faz, então, a Viúva entrar no local. A influência e poder de persuasão do jornalista são tão grandes que ele consegue fazê-la afirma que Arandir frequentava sua casa e que, certa vez, tomou banho com seu falecido marido – mesmo que tudo seja mentira.

Antes que Selminha tenha oportunidade de rebater, o repórter a dispensa e o delegado afirma sua autoridade, dizendo que eles são os únicos que interrogam. Diante das

insinuações de homossexualidade de seu marido, Selminha o defende, afirmando que ele havia ido à Caixa Econômica para penhorar joias para que ela abortasse, porque estava grávida e isso prejudicava a lua-de-mel. Amado a manda ficar nua, e a cena é finalizada.

A seguir, vemos uma conversa entre Dália e Aprígio, onde a cunhada defende Arandir enquanto o sogro afirma que viu o acontecido, e que o atropelado já estava morto quando o genro o beijou, que não houve pedido algum. Dália acusa o pai de estar apaixonado pela própria filha. A cena posterior é entre Aprígio e o repórter Amado Ribeiro.

> (Trevas. Luz no quarto de Amado Ribeiro. O repórter está sem paletó, com a fralda da camisa para fora das calças. Empunha uma garrafa de cerveja. De vez em quando bebe pelo gargalo com uma sede feliz. O repórter está, na melhor das hipóteses, semibêbado) (RODRIGUES, N., 1995, p. 86).

A rubrica ilustra a maneira de se vestir, menos formal, característica típica dos jornalistas e, mais ainda, do próprio Nelson Rodrigues. Além disso, evoca outro ponto comum pertencente ao estereótipo dos profissionais da imprensa: o consumo de álcool, a embriaguez. Na cena, Amado Ribeiro imagina que Aprígio tenha ido lá para tentar comprá-lo em favor do genro, e acaba cometendo o erro de não dar voz a uma fonte que – movida pela paixão – poderia ajudá-lo ainda mais em sua farsa.

> AMADO – Com licença. O senhor está aqui por causa de seu genro e de sua filha. Batata! Mas escuta! A única coisa que me compra é mulher! (faz o adendo rápido e incisivo) E magra!
> APRÍGIO – Seu Amado.
> AMADO (no seu deslumbramento erótico) – As magras! [...] Eu tive uma dona, uma cara, nem sei que fim levou (novamente, exultante) O corpo de sua filha, direitinho. Sem barriga nenhuma. (com um riso vil) Na cama, era bárbara! (ri) Subia pelas paredes assim como uma lagartixa profissional! Magrinha, ossuda!
> [...]
> AMADO – O senhor vai dizer que é mentira. Que é uma mistificação colossal, não sei o que lá. Não adianta. O jornal está rodando. Rodando. Tem uma manchete do tamanho de um bonde. Assim: 'O Beijo no Asfalto Foi Crime!' Crime!
> APRÍGIO (apavorado) – Crime?
> AMADO – Crime! E eu provo! Quer dizer, sei lá se provo, nem me interessa. Mas a manchete está lá, com todas as letras: CRIME!
> [...]
> APRÍGIO (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, N., 1995, p. 88-90).

A atitude de mulherengo do jornalista estereotipado também é visível na personagem Amado Ribeiro, bem como a “tara” atribuída a Nelson Rodrigues pelos meios de comunicação. Sua falta de caráter também é novamente refletida quando ele compara uma de suas antigas amantes à filha de seu interlocutor.

Quando a notícia do beijo no asfalto já havia se desgastado, o repórter inventou um novo desdobramento que a deixou novamente na primeira página do jornal. Sua total falta de escrúpulos o faz entender que a única importância é que sejam vendidos muitos exemplares, mesmo que não exista como provar as acusações feitas a Arandir. Na continuidade da cena, ele ainda aconselha Aprígio a matar o genro, afirmando que a absolvição seria “a maior barbada”. Aprígio sai sem revelar nada ao jornalista, e a cena termina com os resmungos bêbados de Amado.

Posteriormente, Dália conta a sua irmã que Arandir ligou, e quer que ela o vá encontrar num hotel onde ele está escondido. Enquanto Selminha se sente insegura com relação à inocência do marido, a caçula se mostra irredutível em sua confiança no cunhado. E é ela quem vai vê-lo no hotel. Arandir diz que o jornal queria colocá-lo em conflito com ele mesmo, e que havia chamado Selminha para que eles morressem juntos, numa alusão aos pactos de morte também bastante comuns na época, e pelos quais Nelson Rodrigues tinha um certo fascínio.

Dália se declara apaixonada pelo cunhado e diz que morreria com ele, mas, quando se vê envolvida, acaba pedindo que Arandir confesse se era amante do atropelado, porque ela entenderia. O cunhado fica furioso e constata que ninguém acredita, de fato, nele. Aprígio irrompe no quarto, e, numa surpreendente cena final, confessa sua paixão pelo genro, motivo pelo qual jamais pronunciava seu nome. Depois de dizer que perdoaria qualquer atitude de Arandir, exceto um beijo na boca de outro homem, o sogro o mata, findando então a peça.

> Postulando o sucesso, embriagado pela sede de poder, o jornalista Amado Ribeiro, escreve, em sucessivas manchetes, com sangue, a vida, paixão e morte de um homem comum – Arandir. O repórter modela o acontecimento. Não pela notícia em si, mas como forma de provar sua força de mobilizar a opinião pública. Assumindo a ideologia da empresa, deixou sua consciência social na lata de lixo, e a única certeza que tem é de que está 'vendendo jornal pra burro'. Por isto não pode conversar com o travesseiro e a noite representa a agonia. Surgido da imaginação do jornalista/escritor Nelson Rodrigues, o personagem da peça representa um símbolo do pecado que um homem da informação não pode cometer. Amado Ribeiro, o bode expiatório dramático mostra a irresponsabilidade total na apuração dos fatos, trocando alhos por bugalhos, aumentando, sem medida, o fato/notícia, adotando regras próprias. Veracidade, sinceridade, imparcialidade, ética e justiça, são palavras que esqueceu. (TERRA, 1979, p. 20).

Nelson, através de Amado Ribeiro, mostrou como a imprensa tem um poder avassalador, capaz de arruinar a vida de um homem de bem a ponto de que ele perca sua vida. Arandir foi condenado à morte por um jornalista cínico, inescrupuloso e que não se importava com as consequências de seus atos. O repórter não somente não exercia seu papel social, como usava seu poder de manipulação para arquitetar histórias convincentes através de fontes forjadas e ameaças. E seu poder foi tão grande que seu principal cúmplice era uma das vítimas de suas invenções.

> A peça marca uma violenta crítica à falta de ética da imprensa chamada de sensacionalista, e, na época, de imprensa marrom, mancomunada com a política. O caráter preconceituoso que o repórter dá ao desenrolar dos fatos demonstra o perfil de um profissional que é inseguro, frágil e fracassado, que precisa provar a todo custo, através do sensacionalismo barato, sua integridade, se entorpecendo com o sucesso, para compensar a pobreza de seu espírito. (SILVA, Juliane, 2002, p. 100).

Maria Lúcia Ribeiro (1988, p. 239) ainda nos diz que Nelson Rodrigues, através deste texto deixa clara sua preocupação "com o poder da imprensa e com a aceleração das informações na sociedade contemporânea, principalmente no que tange à desumanização presente na formação da opinião pública, essa unanimidade capaz das maiores atrocidades".

O autor se preocupa não somente em representar o universo de sua profissão na peça, como também em alertar a sociedade para os problemas que ele julgava pertinentes – e que podiam ou não envolver os jornalistas. A personagem Amado Ribeiro deixa claro que, na visão do autor, a imprensa tem poder para transformar a sociedade, seja para o bem ou para o mal. Cabe à população o discernimento para filtrar a influência recebida.

4 CONCLUSÃO

Nelson Rodrigues teve espaço para, em sua obra, representar os jornalistas e seu ambiente de trabalho das mais diversas maneiras. A redação se fez presente tanto fisicamente, sendo um dos espaços cênicos, como através de telefonemas feitos pelos repórteres. Essas inserções permitiram que conhecêssemos a visão que o autor tinha de seu ambiente de trabalho, que é corrido e turbulento, e onde chegam novas informações a cada instante. Quanto aos repórteres, conhecemos grupos e indivíduos, jornaleiros, jornalistas anônimos e dotados de personalidade e caráter bem definidos. Todas essas figuras dramáticas, de alguma forma, delineiam o perfil do profissional da imprensa passado por Nelson Rodrigues através de sua dramaturgia.

Tantas personagens explanadas em detalhes num nível tão intenso não deixam dúvida sobre o *know-how* de Rodrigues acerca do universo jornalístico, mesmo porque o autor estava diretamente envolvido com ele, seja como cronista, através de sua coluna, ou como repórter esportivo. O autor soube passar com maestria o clima e as relações existentes dentro deste ambiente, fazendo repórteres interagirem entre si, com as fontes e com os receptores que entram em contato para fornecer informações. A forma como cada uma dessas relações acontecia deixava claro o conhecimento do autor, sua intenção e o que aquilo significava no contexto da obra.

Quando os jornalistas interagem entre si, em **Vestido de noiva**, percebemos a pressa insaciável para que sejam respondidas as perguntas principais da pauta jornalística. Percebemos também a conexão entre o repórter de rua e o redator, que se comunicam de modo a agilizar o processo de apuração. Em **Boca de Ouro** essas relações são mais exploradas, de modo que podemos perceber como a hierarquia influencia o comportamento

dos repórteres, fazendo com que o chefe seja “uma besta”, mas uma besta que tem que ser consultada para que os fatos sejam apurados em conformidade com a posição do jornal.

O relacionamento com as fontes também é exposto nas obras analisadas, mostrando na maior parte das vezes os jornalistas como interesseiros, para quem só importam as manchetes à vista. Leitores que entram em contato com o jornal para repassar acontecimentos já conhecidos são desprezados pelos repórteres, conforme acontece em **Vestido de noiva**. Por sua vez, o quase cadáver de Alaíde, a reputação de Arandir e o psicológico de D. Guigui e sua relação com Agenor pouco importam quando se pode conseguir a notícia do trágico acidente, da falsa relação homossexual ou o furo sobre o assassinato de Leleco.

Quanto às personagens, o que observamos é que Nelson Rodrigues faz bastante uso do estereótipo do jornalista ao levá-las para o palco, de forma proposital. Alguns deles nem possuem nome. Esses estereótipos são utilizados de maneira a contar a parte da história que envolve a investigação jornalística de forma mais prática e concisa, uma vez que a composição dessas figuras não exige raciocínio do público, que já as tem em seu imaginário. O autor também se projetou em algumas personagens, mas fez isso como crítica aos que o repreendiam ou aos *copy-desks* chegados dos Estados Unidos.

Ao percebermos as personagens Caveirinha e Amado Ribeiro, ambas têm personalidade desenvolvida e não foram embasadas exclusivamente no estereótipo, embora bebessem dele em sua criação. Caveirinha queria a manchete para o **Sol** e buscou por ela com as artimanhas jornalísticas, mas mostrou escrúpulos quando se viu responsável por uma possível separação entre D. Guigui e Agenor, usando sua retórica poderosa para o bem e revertendo a situação. Ao contrário, Amado Ribeiro percebia o desgaste emocional e psíquico da fonte de sua manchete falsa, e foi até o fim com sua falta de caráter, deturpando os fatos a cada oportunidade que tinha, culminando na morte de um Arandir já alterado pela paranoia.

Assim sendo, podemos observar que várias facetas enxergadas pela sociedade foram explanadas por Nelson. Se a intenção fosse corroborar alguma delas, ele poderia tê-la utilizado em todas as suas personagens, e não o fez.

O estereótipo pode ser usado com parcimônia para a criação de uma personagem, contanto que seja meramente ilustrativo, e não se esgote em si, impossibilitando o trabalho do ator. Nelson prova, de forma eficiente, que este recurso não empobrece as personagens, pelo contrário, muitas vezes elas querem dizer o contrário do estereótipo que configuram, representando críticas, como na canalhice de Amado em **O beijo no asfalto** ou na situação em que ele pressupõe a razão que leva Aprígio a lhe procurar, e ele ignora uma fonte que poderia alimentar ainda mais sua fantasia.

De maneira sintética, conseguimos verificar a influência do contexto histórico na obra de Nelson Rodrigues, quando o autor retrata os pactos de morte ou o desdobramento incessante dos fatos, além da clara mistura entre realidade e ficção que eram características da época e ainda mais do autor.

Este trabalho projeta e ratifica a figura de Nelson como um autor revolucionário, que disse através dos estereótipos muito do que tinha para dizer sobre e para os jornalistas, mas que poderia ter ficado por dizer. Usou a arte para criticar e provou que uma obra de qualidade pode ser feita mesmo usando estereótipos.

A análise repercute diretamente na forma livre como um dramaturgo pode construir uma personagem, e serve como reflexão para que os profissionais da imprensa enxerguem como são observados e analisem as críticas que um jornalista faz à própria classe, observem se elas fazem sentido e, em caso positivo, mudem o que puderem em prol da melhoria da imagem e do caráter do profissional. Muitos outros autores, em outros meios, representaram a figura do jornalista e são passíveis de análise para que discutamos, num estudo posterior, outros aspectos do jornalismo divulgados através da ficção.

5 REFERÊNCIAS

AMARAL, Luiz; LAZAREFF, Pierre. Jornalismo e jornalista. **Revista de Comunicação**, [Rio de Janeiro]: Agora Comunicação Integrada, n. 29, p. 30, set. 1992.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BASTOS, Humberto. Vargas e os homens perenes. **Manchete**, Rio de Janeiro: Bloch Editores, n. 125, p.47, set. 1954.

BLUMER, Herbert. **A massa, o público e a opinião pública**. [s.n.t.].

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

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. Vida, Paixão e Morte de Getúlio Vargas. In: PESSOA, Nicodemus. As andanças de Getúlio, da estante chique às páginas do cordel. **Caros Amigos**, São Paulo: Casa Amarela, n. 21, p. 29, ago. 2004.

CHAGAS, Viktor. **O pequeno jornaleiro na memória de sua casa**. 2008. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-pequeno-jornaleiro-na-memoria-de-sua-casa>. Acesso em: 3 nov. 2009.

DIAS, Vanesca Soares. **A ficção tornada realidade**. 1996. Projeto experimental apresentado à disciplina de Projetos Experimentais, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 1996.

ECO, Umberto. A mensagem ambígua e auto-reflexiva. In: _____. **A estrutura ausente**: Introdução à pesquisa semiológica. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 51-57.

ENTREVISTA: Villas-Bôas Corrêa. **Nossa História**, [Rio de Janeiro]: Biblioteca Nacional, n. 10, ago. 2004, p. 38-41.

FERREIRA, Raquel França dos Santos. Crônicas, jornais e Rio de Janeiro na década de 1950. In: XIII ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH-RIO – IDENTIDADES, 2008, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2008. Disponível em: <http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1211502201_ARQUIVO_paper_anpuh1.pdf>. Acesso em: 30 ago. 09.

FLEXA, Jairo Arco e; CASTELLO, José. A serpente acariciada. **Veja**, São Paulo: Abril, n. 601, p.46-52, mar. 1980.

FRANCISCHETT, Leandra. **50 anos do assassinato de Aída Curi** – o fotojornalismo fazendo história na revista O Cruzeiro. 2008. Disponível em:

<http://www.bocc.ubi.pt/pag/francischett-leandra-assassinato-de-aida-curi.pdf>. Acesso em: 1 set. 09.

GASS, William H.. **A ficção e as imagens da vida**. Tradução de Edilson Alkmin Cunha. São Paulo: Cultrix, 1971.

GOMES, Ângela de Castro. A última cartada. **Nossa História**, [Rio de Janeiro]: Biblioteca Nacional, n.10, p. 14-20, ago. 2004.

HALL, Stuart. Teoria da Recepção. In: _____. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 365-381.

HOLANDA, Gastão de. **O jornal**. [s.n.t].

JUVENTUDE transviada. **Adoro Cinema**. [s.n.t.]. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/juventude-transviada/>. Acesso em: 1 set. 09.

KOTHE, Flávio R.. **A Alegoria**. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

LIMA, Alceu Amoroso. Estilo jornalístico. In: _____. **O jornalismo como gênero literário**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1960, p. 52-57.

LINS, Ronaldo Lima. **O teatro de Nelson Rodrigues**: uma realidade em agonia. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

LIPPMAN, Walter. Estereótipos. In: STEINBERG, Charles S. (Org.). **Meios de Comunicação de Massa**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, [1970], p. 149-159.

LOBO, Haroldo; PINTO, Marino. **Retrato do Velho**: (marcha / carnaval). 1951. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/haroldo-lobo/691758/>. Acesso em: 26 ago. 2009.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da ficção no Brasil**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

MARIA, Antônio. **Pernoite**: Crônicas. Seleção de textos por Leonardo Castilho e Sônia Mota. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.

MONTEIRO, Marcelo. **A palavra de quem viveu a Copa de 50**. 2005a. Disponível em: <http://globoesporte.globo.com/ESP/Noticia/Arquivo/0,,AA995615-4272,00.html>. Acesso em: 28 ago. 2009.

_____. **Copa de 50**: o trauma do futebol brasileiro. 2005b. Disponível em: <http://globoesporte.globo.com/ESP/Noticia/Arquivo/0,,AA995608-4272,00.html>. Acesso em: 28 ago. 2009.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX**: O espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

MOYSÉS, Cláudia Gonçalves. **O hábito faz o monge?** 1988. Trabalho apresentado ao Departamento de Comunicação Social na disciplina Projetos Experimentais, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 1988.

MUNIZ, Almir. No tempo do jornal. **Revista de Comunicação**, [Rio de Janeiro]: Agora Comunicação Integrada, n. 29, p. 3-6, p. 27, p. 29, set. 1992.

NOGUEIRA JÚNIOR, Arnaldo. **Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Porto).** 1996. Disponível em: <http://www.releituras.com/spontepreta_bio.asp>. Acesso em: 30 ago. 2009.

NOVAES, Viviane Guimarães; KLEINSORGE, Sérgio da Rocha. **O rodrigueano Nelson**. 1986. Projeto Experimental apresentado à comissão examinadora do Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 1986. 80 p. Datilografado.

O CRIME menor de idade já tem mártir. **Manchete**, Rio de Janeiro: Bloch Editores, n. 329, p.24-25, ago. 1958.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Inalda – é a nova estrela da nossa constelação cinematográfica. **Manchete**, Rio de Janeiro: Bloch Editores, n. 90, p.36-37, jan. 1954.

PRAZERES, Heitor dos. **Canção do Jornaleiro**. [1932]. Disponível em: <http://vagalume.uol.com.br/wanderley-cardoso/cancao-do-jornaleiro.html>. Acesso em: 3 nov. 2009.

PRETA, Stanislaw Ponte. **Crônicas de Humor Carioca**. Rio de Janeiro: Agora Comunicação Integrada, 1998. (O Dia Livros).

RIBEIRO, Daniele Alves. **O jornalista**: da reprodução à interpretação do real. 2000. Projeto Experimental do curso de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2000.

RIBEIRO, José Luiz. Beijo: O julgamento do mundo e do homem. In: [Programa da peça**]** **Beijo no asfalto**: de Nelson Rodrigues, Juiz de Fora: Centro de Estudos Teatrais – Grupo Divulgação, set. 1979, p. 3-6.

RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. **Drama, matéria de primeira página**: O trânsito da informação em Nelson Rodrigues. 1988. Tese de Doutorado em Teoria Literária apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988. 513p. Datilografado.

RODRIGUES, Nelson. Boca de Ouro. In: _____. **Teatro quase completo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966, v. III, p. 215-335.

_____. **O óbvio ululante** (As primeiras confissões de Nelson Rodrigues). Rio de Janeiro: Eldorado, 1968.

_____. **Vestido de Noiva**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973. (Coleção Dramaturgia Brasileira).

_____. **A vida como ela é...**: O homem fiel e outros contos. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **O Melhor do Romance, Contos e Crônicas**. Seleção e apresentação de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **O beijo no asfalto**: tragédia carioca em três atos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. **Flor de Obsessão**: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues. Organização e seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, Sonia. **Amor em segredo**: As histórias infiéis que aprendi com meu pai, Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

SANTOS, Sandra Machado dos. Todos os homens da redação. **Revista de Comunicação**, [Rio de Janeiro]: Agora Comunicação Integrada, n. 29, p. 16-17, p. 23, p. 26, set. 1992.

SENRA, Stella. **O Último Jornalista**: imagens de cinema. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SEVERIANO, Mylton. O corvo que conspirava. **Caros Amigos**, São Paulo: Casa Amarela, n. 21, p. 13-14, ago. 2004.

SILVA, Delarme Monteiro. [Cordel sobre a morte de Getúlio Vargas]. In: PESSOA, Nicodemus. As andanças de Getúlio, da estante chique às páginas do cordel. **Caros Amigos**, São Paulo: Casa Amarela, n. 21, p. 29, ago. 2004.

SILVA, Josimey Costa da. **Sobre o imaginário**. [s.n.t.]. Disponível em: <www.eca.usp.br/nucleos/filocom/josimey.doc>. Acesso em: 12 set. 2009. 4 p.

SILVA, Juliane Maria Mathiole. **Retratos Falados**: a transfiguração do jornalista no imaginário popular em Nelson Rodrigues. 2002. 115 f. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2002.

SOUZA, Diana Paula de. **Ficção**: a realidade sem mentiras. 1998. 87f. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. Adaptação. In: _____. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 239-257.

_____. Personagens e Tipos. In: _____. **A construção da personagem**. 7. ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, p. 45-58.

SUBIRATS, Eduardo. O grande teatro do mundo. In: _____. **A cultura como espetáculo**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989, p.67-98.

SUED, Ibrahim. Miss Elegante Bangu 1954. **Manchete**, Rio de Janeiro: Bloch Editores, n. 133, p. 31-35, nov. 1954.

TERRA, Robson. Jornal: o bem e o mal do oráculo do século. In: [Programa da peça**] Beijo no asfalto**: de Nelson Rodrigues, Juiz de Fora: Centro de Estudos Teatrais – Grupo Divulgação, set. 1979, p. 17-20.

TÓFOLI, Luciene Fátima. **O sensacional em Nelson Rodrigues**: uma escritura de sexo, violência e morte. 2008. Dissertação de Mestrado em Letras apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

TRAVANCAS, Isabel Siqueira. **O Mundo dos Jornalistas**. São Paulo: Summus, 1993.

VIANA, Natalia. Jornais em Guerra. **Caros Amigos**, São Paulo: Casa Amarela, n. 21, p. 8-10, ago. 2004.

VOLTAIRE. **Conselhos a um jornalista**. 1. ed. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.