

O urbano ululante: imprensa e cidade na tragédia de Nelson Rodrigues

*Douglas Ceccagno**

Resumo

As relações entre o discurso da imprensa e a configuração das práticas sociais no espaço urbano se dão na esfera do imaginário. Assim, com base na teoria do imaginário social, a presente pesquisa investiga a representação dos meios de comunicação em três tragédias de Nelson Rodrigues, buscando uma visão do espaço social urbano que se depreende do discurso jornalístico nas peças, e que influencia a legitimação da própria imprensa na sociedade representada.

Palavras-chave

Imaginário social; drama; imprensa; espaço urbano.

Abstract

The relations between the speech of the press and the setting of social practices in the urban space take place in the sphere of imagination. Thus, based on the theory of Social Imaginary, this research investigates the representation of the media in three tragedies of Nelson Rodrigues, seeking a vision of the urban social space that may be seen in the journalistic discourse presented in the pieces, and that influences the legitimacy of the press in the represented society.

Key words

Social Imaginary; drama; press; urban space.

* Mestre em Letras e Cultura Regional (UCS). Doutorando em Letras (PUC-RS) e bolsista da CAPES. Docente no Departamento de Letras e Filosofia da Universidade de Caxias do Sul.

O ADVENTO DA NOVA HISTÓRIA, no século XX, com os trabalhos de Marc Bloch, Jacques Le Goff e outros, possibilitou a escritura historiográfica a partir de elementos anteriormente desprezados pela historiografia. Pela proposta desses autores, os documentos oficiais deixam de ser o único material possível de investigação; em seu lugar, objetos artísticos, tradições e costumes de um determinado povo ou região são admitidos como meios eficazes para o surgimento de uma história que tem o objetivo de analisar a vida do cotidiano comum das sociedades, em lugar de atentar apenas para os grandes eventos históricos.

Uma teoria descendente da Nova História e, em especial, da História das Mentalidades, que cria espaço para uma investigação da literatura em sua relação com a sociedade, é a teoria do Imaginário Social. Segundo um de seus adeptos, o francês Michel Maffesoli, “o imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável” (2001, p. 75). Sob a óptica do imaginário, é possível apreender que relações se estabelecem entre uma obra literária e os pensamentos e emoções de um determinado grupo.

O imaginário social pode ser apreendido através de referências simbólicas que uma sociedade estabelece e que dão sentido a suas práticas. Na literatura, o modo como é representada uma determinada sociedade, e o papel que seus membros desempenham nas relações entre si, enseja a leitura de aspectos da identidade coletiva e da divisão de poderes dentro do universo social. “As referências simbólicas não se limitam a indicar os indivíduos que pertencem à mesma sociedade, mas definem também de forma mais ou menos precisa os meios inteligíveis das suas relações com ela, com as divisões internas e as instituições sociais, etc.” (BACZKO, 1986, p. 310)

Neste trabalho, investiga-se o texto dramático de Nelson Rodrigues sob a perspectiva do imaginário social, analisando como a representação da imprensa caracteriza, em obra do autor, uma forma de ver a cidade, constituindo um imaginário especificamente urbano. Para tanto, serão analisadas as tragédias *Vestido de noiva* (1943), *O beijo no asfalto* (1961) e *Boca de Ouro* (1959), atentando para a representação do meio jornalístico presente nessas obras.

A imprensa tem grande importância no desenvolvimento das cidades modernas, não apenas como fonte de informação, mas ainda pela sua capacidade de formar opiniões, influenciando sobremaneira o desenvolvimento dos imaginários sociais. Seu

poder reside em se tratar de um campo pelo qual se realizam as funções do *auctor*. Para o sociólogo Pierre Bourdieu, o *auctor*, através da legitimidade que a sociedade lhe atribui, detém o poder de nomeação, ou seja, de determinar o que é e o que não é: “Ao dizer as coisas com autoridade, quer dizer, à vista de todos e em nome de todos, publicamente e oficialmente, ele subtrai-as ao arbitrário, sanciona-as, santifica-as, consagra-as, fazendo-as existir como dignas de existir, como conformes à natureza das coisas ‘naturais’” (1989: 114). Dessa maneira, pela confiabilidade que a imprensa tem junto às classes populares, é possível ao meio jornalístico, exercendo sua função de *auctor*, definir verdades e mentiras no grupo social em que atua.

Em *Vestido de noiva*, os repórteres dos jornais Diário e A Noite são os responsáveis por informar a população sobre o atropelamento de Alaíde. Na época de sua estreia nos palcos, em dezembro de 1943, *Vestido de noiva* tornou-se logo famosa por sobrepor três planos de ação: alucinação, memória e realidade. O meio jornalístico aparece no terceiro plano, fornecendo ao espectador, no decorrer da peça, informações sobre o acidente que envolveu a protagonista, a qual, agora, em estado de coma, mistura lembranças e alucinações, que são representadas nos dois outros planos de ação.

Essa função narrativa da imprensa fica explícita na cena em que os jornaleiros, vendendo exemplares d’A Noite e do Diário, proferem as manchetes que atestam que Alaíde assassinou o esposo Pedro, de maneira que também informam ao espectador de *Vestido de noiva* sobre a ampla cobertura da imprensa ao caso. Da mesma forma, o atropelamento de Alaíde, do qual se ouviram ruídos no início da peça, passa a ser de conhecimento do espectador através do repórter Pimenta, quando o mesmo comunica ao redator do jornal Diário a ocorrência. A cena é composta por quatro telefones, “falando ao mesmo tempo”, como indica a rubrica do autor (RODRIGUES, 2004, p. 90): eles pertencem a Pimenta, ao redator do Diário, ao Carioca-Repórter e ao redator d’A Noite.

Nesse diálogo rápido e entrecortado, onde se percebe a urgência dos dois jornais para publicar a notícia do desastre, é possível notar a influência do ponto de vista de certos funcionários da imprensa sobre o conteúdo de suas publicações. Isso fica subentendido quando Pimenta emite sua opinião sobre a aparência física da vítima: “Bonita, bem vestida.” (RODRIGUES, 2004, p. 91) Ao mesmo tempo, é perceptível a necessidade de antecipar os acontecimentos, para que o próprio jornal esteja à frente de seus concorrentes na rapidez da informação:

REDATOR D'A NOITE – Morreu?
CARIOCA-REPÓRTER – Ainda não. Mas vai.
(RODRIGUES, 2004, p. 91)

Esses dois fatores interferem diretamente no produto que é veiculado ao leitor do jornal, posto que a interpretação dos fatos por parte do repórter e a necessidade de antecipar os acontecimentos futuros podem comprometer a veracidade da notícia. Assim, a imprensa, mesmo que sob uma aparente imparcialidade, não pode se furtar a uma representação apenas parcial dos fatos, ocasionada pela intenção de publicar a notícia com antecipação e de não conseguir fugir ao julgamento dos elementos nela envolvidos.

Por outro lado, o jornal não é só um meio de informar. Quando uma leitora se dirige ao redator identificando-se como testemunha do acidente, o que ela intenta não é prestar um depoimento esclarecedor sobre o caso (e nem é solicitada a fazê-lo pelo redator, que é o primeiro a desligar o telefone), mas reclamar da conduta dos motoristas. Essa cena evidencia uma outra função da imprensa: dar voz às causas públicas. Embora esteja implícita no diálogo a má vontade do redator em atender a sua leitora (posto que ele evite seus argumentos desligando o telefone), a mulher, ao telefonar para a redação do jornal, tem a intenção de ver sua reclamação publicada, e disso se depreende a existência de um hábito da imprensa de atender a essa espécie de pedido de seus leitores. O Diário, no entanto, não é um jornal que aceita cumprir essa função; não interessa à sua proposta a veiculação da insatisfação popular, mas apenas a função informativa. Dir-se-ia que o Diário é um jornal dedicado a causar repercussão através do discurso, e não a publicar a repercussão que a notícia causou. Dessa maneira, ele se torna mediador entre o acontecimento e o público, garantindo sua primazia sobre os leitores no conhecimento dos fatos e estabelecendo sua importância social na divulgação dos mesmos.

Assim, a imprensa representada por Nelson Rodrigues em *Vestido de noiva* tem legitimado pela população seu poder de instaurar verdades no grupo social, pois, por seu conhecimento prévio (ou pressuposto) dos acontecimentos, é a ela que a sociedade recorre para informar-se. Por outro lado, e paradoxalmente, ao tentar antecipar os fatos e ao deixar que a imparcialidade seja prejudicada por opiniões particulares, a notícia que

se lê no jornal não poderia, *a priori*, ser considerada verdadeira. Sua veracidade só se realiza a partir do momento em que o grupo social toma uma representação criada pela imprensa como uma narrativa fiel dos fatos. Em *Vestido de noiva*, portanto, a cidade depende do poder de enunciação da imprensa para distinguir verdades e mentiras no grupo social, mesmo que essa distinção seja baseada apenas na crença. Conforme Pesavento, “o imaginário, como sistema de ideias e imagens de representação coletiva, teria a capacidade de criar o real” (2002, p. 8). Através da representação da sociedade no discurso jornalístico, a imprensa cumpre esse papel.

Além disso, o jornal confere distinção a quem toma parte nas reportagens, como se observa no diálogo entre Madame Clessi, já morta, e Alaíde, no qual as personagens se referem ao noticiário do assassinato da primeira:

ALAÍDE (*abstrata*) – Fui à Biblioteca ler todos os jornais do tempo.
Li tudo!
CLESSI (*transportada*) – Botaram cada anúncio sobre o crime!
Houve um repórter que escreveu uma coisa muito bonita!
(RODRIGUES, 2004, p. 95)

Observa-se na fala de Clessi um indisfarçável orgulho por ter sido parte da notícia, mesmo como vítima de um crime. Por conseguinte, da mesma forma que a sociedade legitima o poder de enunciação do veículo jornalístico, por meio da credibilidade que lhe atribui, também promove a distinção daquele que toma parte no discurso veiculado por ele. Logo, o jornal não apenas distingue o que é verdade e o que é especulação, mas também, através da fama adquirida pelos indivíduos nomeados nas notícias, estabelece um critério de diferença social, que não se relaciona com o critério moral que separa as notícias boas das ruins. A fama se institui à margem da moralidade, de maneira que até a vítima de um crime pode se orgulhar da distinção recebida através do jornal.

No entanto, o critério de moralidade é o que pode suscitar uma outra faceta do poder da imprensa no meio urbano, o qual se confunde com o poder de polícia. Assim, o sensacionalismo em torno de uma possível imoralidade faz com que a investigação jornalística acerca de um acontecimento venha a antecipar-se à investigação policial. Em *O beijo no asfalto*, o repórter Amado Ribeiro instiga o Delegado Cunha a efetuar a prisão de Arandir e a explorar o fato no jornal como publicidade em favor dos dois. O

caso se dá logo no início da peça, e o poder de influência do repórter fica implícito já na primeira ação do delegado, quando o detetive Aruba anuncia a chegada do repórter à delegacia:

ARUBA (*sôfrego e exultante*) – O Amado Ribeiro está lá embaixo!
(*Cunha, que estava sentado, dá um pulo. Faz a volta da mesa.*)
CUNHA – Lá embaixo?
(RODRIGUES, 2004, p. 59)

O desconcerto de Cunha é explicado quando o texto revela que Amado – descrito tendo a aparência de um “cafajeste dionisíaco” – havia antes escrito sobre uma violência cometida pelo policial contra uma mulher grávida:

CUNHA (*triunfante*) – Um tapa. Ela abortou, não sei por quê. Azar. Agora o que eu não admito. 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 descaro*) – Eu não me ofendo!
(RODRIGUES, 2004, p. 60)

Existem, subentendidos nesse diálogo, alguns pressupostos para o entendimento da relação entre a polícia, a imprensa e o papel desempenhado por essas duas instituições, de forma que se pode verificar uma determinada visão do espaço urbano no teatro rodrigueano. A representação que se lê no texto, tanto da polícia quanto da imprensa, é negativa, pois os profissionais que nelas atuam descumprem as leis que as regem: o delegado fere a lei ao agredir uma mulher grávida e provocar-lhe o aborto, enquanto o repórter, com seu “triunfal descaro”, mostra-se inescrupuloso ao querer induzir o delegado à corrupção.

O assunto da conversa que se segue é a repressão a um indivíduo (Arandir) que beijou um desconhecido quando este estava à hora da morte. Isso possibilita a conclusão de que a atuação repressora da polícia é legitimada pelo grupo social, pois está de acordo com a defesa de valores morais que dogmatizam a homossexualidade. É esse fator que permite a presença de Amado na delegacia e a sua tentativa de convencer o delegado a participar de seu plano para promover um escândalo jornalístico; um escândalo que, por sua vez, é condicionado à crença, por parte da sociedade, em uma moralidade que foi transgredida pelo acusado. A polícia, a partir dessa crença, é o agente repressor da imoralidade, embora o delegado mesmo comporte-se de forma

imoral. Por outro lado, a imprensa assume novamente as características analisadas em *Vestido de noiva*, isto é, a instituição da verdade no grupo social e a defesa dos interesses populares; porém, em *O beijo no asfalto*, o repórter é um promotor de escândalos, que detém o poder do discurso legítimo, mas o utiliza em benefício de sua carreira. Dessa forma, as verdades que o veículo jornalístico institui tomam como base a moralidade para contrariá-la, de forma a lucrar com a venda de jornais. Assim, a imprensa tece um discurso sobre a imoralidade, em favor da moral.

No interrogatório a Arandir, o delegado Cunha e o repórter Amado quase se confundem no papel de agente repressor. Amado ordena que o interrogado sente, reitera as perguntas do delegado e até se utiliza de falas intimidadoras: “Com medo, rapaz?” (RODRIGUES, 2004, p. 67) A certa altura da conversa, o repórter passa a ser o principal perguntador, enquanto a voz do delegado quase desaparece do texto:

AMADO – Há quanto tempo você conhecia o cara?

ARANDIR – Que cara?

AMADO – O morto.

ARANDIR – Não conhecia.

CUNHA – Que piada é essa?

AMADO (*para o delegado*) – Cunha, um momento. Um instante. Ó rapaz! Olha pra mim! No local, eu lhe perguntei se você era parente da vítima.

ARANDIR – Não sou.

AMADO – Vamos por partes. Não é parente. Amigo?

(RODRIGUES, 2004, p. 68)

O repórter, assim, pode assumir a função inquiridora do delegado, ainda que na presença do mesmo. Amado, então, pede licença ao policial (“Cunha, um momento”) e, em seguida, deixa-o fora do diálogo, de tal maneira que até sistematiza seu método de obter informações: “Vamos por partes.” Depois disso, o jornalista monopoliza o questionamento ao acusado, enquanto o delegado Cunha se limita a comentar as respostas de Arandir. Desse modo, ao mesmo tempo em que a tragédia de Nelson Rodrigues representa a precedência da imprensa sobre a polícia em apurar os fatos de ordem policial, também põe em cena um contexto social urbano, em que a informação impressa nos jornais pode preceder o conhecimento dos fatos pelas instituições a quem cabe apurá-los.

Amado Ribeiro ainda assume o papel do delegado quando, acompanhado do detetive Aruba, comparece ao velório do atropelado para entrevistar a viúva. Ao fingir ser membro da polícia, ele confere a si mesmo o direito à urgência policial, o que justifica perante a sociedade o fato de ele chamar a viúva no momento em que o caixão está prestes a ser fechado. Declarando conhecer tudo da vida da senhora e ameaçando-a de violência física, o repórter tenta fazer com que ela confesse que mantinha um amante, e que o marido nutria relações homossexuais com Arandir. O repórter, nessa situação, faz uso do poder da polícia e também do poder da imprensa, posto que, para instaurar a verdade de seu discurso, não hesita em modificar a própria realidade, tornando-a falsa para que seu discurso seja verdadeiro. Socialmente, portanto, a mulher passaria a ser considerada adúltera e seu marido homossexual, o que viria a corroborar a versão dos acontecimentos que o repórter mantinha em sua página jornalística.

A partir disso, pode-se afirmar que o jornal funciona nessa coletividade como um criador de mitos, aos quais a sociedade confere sua crença, de modo que, com o passar do tempo, eles venham a ser mais importantes que os fatos que lhes deram origem. Conforme Baczkó, “en las mentalidades, la mitología nacida de un acontecimiento a menudo prevalece sobre el acontecimiento mismo.” (1991, p. 12) Através do mito criado pela imprensa em torno da história familiar de Arandir e da importância conferida ao acontecimento, reforça-se o código moral, ao mesmo tempo em que se provoca o escândalo em torno da história e, conseqüentemente, corrobora-se a credibilidade em favor do veículo jornalístico.

Por sua vez, a cidade que se vislumbra nessa cena é um agrupamento social onde os poderes se confundem e, com eles, sua legitimação. A partir do momento em que Amado Ribeiro finge ser um policial, ele assume as funções e os poderes da polícia, de maneira que passa a ser respeitado como tal. A ele é permitido o direito de interromper um enterro e de ameaçar uma testemunha. A partir desse ponto de vista, o urbano passa a ser a instância em que a sociedade não distribui de maneira eficaz os poderes, de forma que o próprio grupo social, personificado na cena pela viúva, torna-se ameaçado pela confusão de papéis que ele mesmo legitima.

Em *O beijo no asfalto*, observa-se ainda a euforia do repórter pela credibilidade de seu discurso, pois isso caracteriza o poder da imprensa na cidade e, ao mesmo tempo, a autoridade do jornalista. Na cena em que acontece o encontro entre Amado Ribeiro e

Aprígio, o sogro de Arandir, o jornalista confessa a invenção do discurso que é veiculado pelo jornal, e tomado como verdadeiro pelos leitores:

Botei que teu genro esbarrou no rapaz. (*triumfante*) Mas não esbarrou! Aí é que está. Não esbarrou. (*lento e taxativo*) Teu genro empurrou o rapaz, o amante, debaixo do lotação. Assassinato. Ou não é? (*maravilhado*) Aprígio, a pederastia faz vender jornal pra burro! Tiramos, hoje, está rodando, trezentos mil exemplares! Crime, batata! (RODRIGUES, 2004, p. 96)

E, quando Aprígio pergunta se o repórter tem certeza do que afirma, o mesmo demonstra total desinteresse pela veracidade do relato jornalístico, importando-se apenas com a vendagem do jornal: “Sei lá! Certeza, propriamente. A única coisa que sei é que estou vendendo jornal como água. Pra chuchu.” (RODRIGUES, 2004, p. 97)

A vendagem do jornal não importa a Amado como uma garantia financeira. Ele até refuta, de antemão, um possível suborno, declarando que somente se venderia em troca de uma mulher (já fazendo alusão às belezas de Selminha, a filha de Aprígio). Porém, no que concerne ao sucesso do jornal junto ao público, o interesse do jornalista é a instalação do discurso verdadeiro, a fim de ser merecedor de todo respeito e poder advindos dessa autoridade: “Mas parei a cidade! Só se fala do ‘Beijo no asfalto’! Eles têm que respeitar! Têm que respeitar! Eu não dou bola! Não dou pelota!” (RODRIGUES, 2004, p. 97) Eles, na fala do repórter, é um sujeito indeterminado, posto que o pronome compreende um número maior de pessoas que o dos leitores do jornal. Quando a notícia começa a circular, ela se torna parte do senso comum, fazendo com que a sociedade em geral deposite confiança na veracidade do discurso jornalístico e, conseqüentemente, confira ao repórter a distinção social que ele almeja.

A crítica à atuação da imprensa, nessa cena, não está só nas falas das personagens, mas também na descrição de Amado Ribeiro, que aparece sem paletó, com a camisa para fora das calças, uma garrafa de cerveja na mão e, conforme a rubrica do autor, “na melhor das hipóteses, semibêbado” (RODRIGUES, 2004, p. 95). Durante o diálogo, o repórter muda muitas vezes de humor, sendo que, numa única fala, há a indicação de cinco emoções diferentes: exultante e feroz; rindo, feliz; triunfante; lento e taxativo; maravilhado (RODRIGUES, 2004, p. 96) Essa imagem miserável do repórter, com sua inquietude e sua embriaguez, é uma forma de representar como o papel que a imprensa assume no meio urbano pode descaracterizar a humanidade do indivíduo.

Enquanto o profissional, por um lado, abre mão dos valores humanitários em nome da distinção que sua atuação jornalística pode lhe conferir, por outro lado, a sociedade que o legitima é ameaçada por sua autoridade, que tem o poder de tornar a difamação uma verdade indiscutível no grupo social.

Já a cidade, por sua vez, toma a forma de uma construção imaginária que, pelos discursos veiculados pelos meios de comunicação, torna-se real apenas através da aceitação das verdades que a imprensa institui. Porém, é a partir desses discursos que a urbanidade constrói seus sentimentos, pensamentos e anseios, pois determina como e quem se deve julgar e condenar, quem é necessário temer e quem é preciso respeitar.

Como criadora de mitos, a imprensa pode ainda ser vista como o veículo pelo qual um indivíduo se torna símbolo de algo presente no imaginário coletivo. Pode-se observar esse aspecto da representação na tragédia *Boca de Ouro*, onde a personagem-título é socialmente reconhecida, não por sua individualidade, mas pelo mito criado pelos meios de comunicação. O limite entre o indivíduo Boca de Ouro e o mito criado a partir dele dá-se, simbolicamente, quando o secretário do jornal *O Sol* recebe, por telefone, a notícia da morte do criminoso. Depois disso, Boca de Ouro passa a ser apenas um conjunto de relatos sobre seus crimes, ou seja, a personagem não participa de cena alguma, senão a partir das histórias contadas por outras personagens.

Nesse contexto, a imprensa assume a função investigadora, procurando as pessoas que presenciaram os crimes ou participaram das histórias envolvendo o bandido; porém, os acontecimentos são duplamente filtrados: primeiro, pela memória e pelos interesses das testemunhas e, depois, pelas intenções do jornal. Assim, antes de designar o repórter Caveirinha para entrevistar Guigui, a ex-amante de Boca de Ouro, o secretário telefona para o diretor do periódico, a fim de saber qual é a posição ideológica do veículo sobre a morte do criminoso, ainda que um repórter tenha lembrado que o jornal elogiara o bicheiro no dia anterior. O diretor, por sua vez, adotando posição oposta, indica ao secretário até mesmo algumas expressões a serem usadas para estabelecer um discurso contrário a Boca de Ouro, como é possível observar pela fala do secretário ao telefone: “Dr. Pontual, *O Sol* é contra ou a favor do ‘Boca de Ouro’? Não ouvi! Sim, sim, contra, perfeitamente. Contraventor, claro, entendo. Cancro social. Boa noite, dr. Pontual.” (RODRIGUES, 2004, p. 198) Fica subentendido, portanto, que essa imprensa não tem compromisso com a imparcialidade,

mas toma o partido que lhe for conveniente em cada situação, podendo mudar de ideia diante de qualquer novo fato que se apresente.

Por ter, de antemão, tomado informações com o secretário sobre a posição do jornal quanto à figura de Boca de Ouro, o repórter Caveirinha, ao entrevistar Guigui, permite que ela emita sua opinião sobre o bandido, sabendo que seu ponto de vista será adequado ao discurso que o jornal quer veicular:

D. GUIGUI (*numa brusca alegria*) – Posso espinafrar?
CAVEIRINHA – Mas lógico! natural!
(RODRIGUES, 2004, p. 201)

Porém, ele provavelmente não teria o mesmo interesse, e a entrevista seria conduzida de outra forma, se fosse diferente a opinião do jornal, como é possível ler neste trecho do mesmo diálogo, quando a ex-amante do bicheiro ainda ignora sua morte:

D. GUIGUI – (...) e vocês publicam tudo o que eu disser?
(...)
CAVEIRINHA – Sob minha palavra de honra!
D. GUIGUI – Duvido! Ele [Boca de Ouro] dá dinheiro a jornalista, a políticos! Não é?
(RODRIGUES, 2004, p. 201)

O compromisso com a moralidade é, então, subvertido em função de interesses financeiros escusos de alguns profissionais da imprensa. Desse modo, o escândalo provocado pelos crimes que se noticiam no jornal encobre um jogo de interesses que acaba por favorecer os corruptores, os quais pagam a quem detém o poder de decidir o que é noticiado, a fim de que os mesmos publiquem notícias que lhes sejam favoráveis. No texto rodrigueano, isso explica por que a morte de Boca de Ouro (que, conforme D. Guigui, dava dinheiro a jornalistas) faz com que o jornal passe a representá-lo de forma negativa.

No que tange aos interesses políticos, o segundo ato deixa ver como um acontecimento que não foi devidamente investigado fez com que a sociedade, em seu imaginário, escolhesse culpados para o crime. Depois de Guigui relatar a Caveirinha o assassinato de Leleco por Boca de Ouro, o repórter percebe que se trata de um fato conhecido, mas não apurado, nem pela polícia, nem pela imprensa:

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! Até você 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!

(RODRIGUES, 2004, p. 216-217)

Desse diálogo, depreende-se que os comunistas, para o imaginário urbano, representam uma ameaça à moralidade. Por isso, eles são considerados responsáveis pelo assassinato de Leleco, mesmo sem uma investigação que o comprove. Nesse aspecto, à imprensa cabe uma parcela de responsabilidade, na medida em que ela é instituída do poder de estabelecer verdades e mentiras no grupo social e, seja por confirmar as suspeitas não apuradas da opinião pública, seja por omitir-se a considerar o assassinato sem solução nas páginas do jornal, estimulou para que se formasse no imaginário da cidade uma imagem negativa dos comunistas, o que acabou favorecendo os interesses políticos de grupos adversários.

Comprometer-se politicamente e poder mudar de opinião facilmente, sem prejuízo de sua credibilidade, fazem de O Sol um jornal com características urbanas, pois a cidade é o local onde as disputas políticas se acirram, e a rapidez com que se conhecem novos fatos exige tomadas de posição urgentes por parte dos meios de comunicação, a fim de que consigam veicular celeremente seu discurso ideológico e angariar a adesão de seus leitores às opiniões que defendem.

Uma outra característica atribuída à imprensa na peça é o sensacionalismo. Corroborando o intento de defender a moralidade por meio de uma superexposição do imoral (assim como a imprensa de *O beijo no asfalto*), na última cena de *Boca de Ouro*, quando é revelada a identidade da assassina do criminoso, tem-se um diálogo entre o repórter Caveirinha e um locutor da rádio Continental. Os dois estão ao vivo em um programa radiofônico que, naquela hora, noticia as visitas que o povo faz ao necrotério, a fim de ver o cadáver de Boca de Ouro. Caveirinha, que há pouco chegara de sua entrevista com Guigui, é muito mais informado pelo locutor sobre os detalhes do assassinato que propriamente entrevistado.

Na referida cena, o sensacionalismo do locutor é construído a partir de um discurso repleto de uma “pomposa sublitteratura”, como indica a rubrica (RODRIGUES, 2004, p. 256). Nesse discurso, há lugar para vícios de linguagem (“por que não dizer?”), epítetos ao defunto (“o Al Capone, o Drácula de Madureira, o d. Quixote do jogo do bicho”), antíteses (“o homem que matava com uma mão e dava esmola com a outra”) e gradações (“uma fila dupla que se alonga, que serpenteia, que ondula”) (RODRIGUES, 2004, p. 256), tudo visando ao enfeite da fala. Além disso, o locutor emite sua opinião sobre o crime e tenta persuadir Caveirinha a concordar com ela:

É um paradoxo! Um homem existe, um homem vive por causa de uma dentadura de ouro. Matam esse homem e ainda levam, ainda roubam a dentadura da vítima! (*quase agressivo*) Paradoxo, ‘Caveirinha’! Acho isso um requinte – é um requinte! – pior do que as 29 facadas.
(RODRIGUES, 2004, p. 256)

Esse discurso, portanto, não tem pretensão de aparentar imparcialidade; ao contrário, sua intenção é conquistar a adesão do público por meio da opinião explícita, da linguagem pomposa e, até mesmo, da intimidação do entrevistado em decorrência da crescente agressividade do entrevistador. O objetivo do discurso é o mesmo do jornal O Sol: o reconhecimento público de sua autoridade na enunciação, de maneira que o julgamento emitido pelo locutor sobre os fatos se torne também a opinião dos ouvintes, e ele seja tomado como uma voz de acordo com os interesses populares, embora seja a sua fala que, por influir no imaginário, acabe determinando esses interesses na coletividade.

A partir da análise da presença dos jornais Diário e A Noite, em *Vestido de noiva*, do repórter Amado Ribeiro, em *O beijo no asfalto*, e do periódico O Sol e da rádio Continental, em *Boca de Ouro*, pode-se vislumbrar uma caracterização da imprensa que lhe atribui práticas que incluem, além da sua função informativa, a propagação de ideias vinculadas a determinados interesses econômicos e políticos. É uma imprensa que investiga os fatos quando os mesmos podem corroborar seu discurso ideológico, mas que se abstém da investigação quando ela ameaça prejudicar seus interesses (como o crime de Boca de Ouro atribuído aos comunistas). Então, sob uma aparente intenção de dar voz às causas públicas, a imprensa expressa sua própria ideologia, de maneira que os leitores passam a ser influenciados por seu discurso.

Paradoxalmente, porém, o público crê nos meios de comunicação como representantes de seus interesses. Desse modo, a imprensa tem legitimada sua autoridade de instaurar verdades no grupo social, assim como de conferir distinção social a seus profissionais e a quem faz parte da notícia.

Na cidade que se vislumbra a partir dessa representação, a imprensa cria mitologias a partir dos fatos e opiniões que enuncia, de forma que interfere no imaginário social e, conseqüentemente, nas práticas do cotidiano coletivo. Configura-se, assim, um espaço urbano moralmente conservador, porque espantado com as imoralidades noticiadas diariamente. Por sua vez, a sociedade que o constitui, ao prestar credibilidade e legitimação às práticas da imprensa, é também vítima dessas práticas, visto que ela não distingue de maneira eficaz os poderes das instituições, permitindo que os meios de comunicação interfiram nas funções policiais a fim de corroborar seus discursos ideológicos. Assim, a legitimação que a cidade confere ao poder da imprensa, nas tragédias de Nelson Rodrigues, vai muito além da credibilidade à informação; ao legitimar suas práticas, o grupo social acaba legitimando sua própria dominação ideológica.

Referências

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Einaudi*, n. 5. Lisboa, volume *Anthropos-Homem*, 1986. p. 296-332.

_____. *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. In: *Revista Famecos*. n. 15, p. 74-82. Porto Alegre, agosto/2001.

PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano* – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2.ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.