

## DE BOCA EM BOCA NASCE O BOCA: uma análise discursiva da peça *Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues

Brendon de Alcantara Diogo  
Luciene Aparecida Lopes Da Silva  
Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia Furquim Campos-Toscano

**Resumo:** Este trabalho trata-se de uma análise discursiva da peça *Boca de Ouro*, escrita pelo dramaturgo do teatro moderno brasileiro, Nelson Rodrigues. Em *Boca de Ouro*, além do gênero dramático que o constitui, há a presença da notícia veiculada nas reportagens policiais, enunciados que atendem à esfera jornalística. Esta pesquisa justifica-se por verificarmos a presença de versões distintas sobre um fato ocorrido na história, um crime praticado pela personagem principal, que leva o nome da peça, Boca de Ouro. O objetivo deste estudo, portanto, é analisar o gênero jornalístico “Reportagem policial” presente na obra *Boca de Ouro* a fim de compreendermos a crítica feita pelo autor em relação à imprensa enquanto formadora de opinião pública e, nesse contexto, veiculadora de valores sociais, evidenciando, dessa maneira, a falsa concepção de neutralidade jornalística. O referencial teórico metodológico é composto, primeiramente, das reflexões do Círculo de Mikhail Bakhtin sobre os gêneros do discurso e de seus comentadores e ensaístas, entre eles, Fiorin (2006), Machado (2005) e Brait (2005). Sobre a linguagem jornalística, pautamo-nos nos estudos de Lage (2006), Kunczik (2001) e Rossi (1994), além de uma pesquisa bibliográfica sobre vida e obra de Nelson Rodrigues, bem como de estudos sobre a obra *Boca de Ouro*.

**Palavras-chave:** Nelson Rodrigues. Boca de Ouro. Versões jornalísticas. Gênero “reportagem policial”. Estilo.

**Resumen:** Este trabajo es un análisis discursivo de la obra *Boca de Ouro*, escrita por el dramaturgo del teatro brasileño moderno, Nelson Rodrigues. En *Boca de Oro*, más allá del género dramático, es decir, existe la presencia de noticias publicadas en los informes policiales, declaraciones que cumplan el ámbito periodístico. Esta investigación se justifica por verificar la presencia de diferentes versiones sobre un hecho que ocurrió en la historia, un crimen cometido por el personaje principal, que toma el nombre de la pieza, Boca de Oro. El objetivo de este estudio, por tanto, es analizar el género periodístico "Informe de la Policía" presentar el trabajo de oro la boca con el fin de entender la crítica realizada por el autor en relación con la prensa como una opinión pública que forma y en ese contexto, veiculadora de los valores sociales, mostrando de esta manera la falsa concepción de la neutralidad periodística. El marco teórico metodológico consiste, en primer lugar, de las reflexiones de Mikhail Baktin círculo en géneros discursivos y sus comentaristas y ensayistas, incluyendo, Fiorin (2006), Machado (2005) y Brait (2005). Acerca de lenguaje periodístico, nos pautamo en estudios Lage (2006), Kunczik (2001) y Rossi (1994), así como una investigación bibliográfica sobre la vida y obra de Nelson Rodrigues, así como estudios sobre la obra de Oro de la boca.

**Palabras clave:** Nelson Rodrigues. Boca de Oro. Comunicados de prensa. Género “informe de la policía”. Estilo.

## 1 Introdução

É possível refletir sobre o estudo da linguagem nas diversas áreas das práxis humanas. Sabe-se também que, desde a Antiguidade Clássica, já existiam teorias e reflexões sobre os gêneros e que, com o passar do tempo, esses estudos foram repensados e reelaborados.

Atualmente, uma das perspectivas que norteiam as reflexões sobre a linguagem, em especial, os gêneros do discurso, advém do Círculo de Mikhail Bakhtin<sup>1</sup>.

Assim, a escolha do tema deste trabalho se deu após reflexões sobre a peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, pois nela são retratadas várias versões de um mesmo fato, alterado e construído por meio dos recursos linguísticos e da estrutura composicional que, aliados aos conteúdos temáticos constroem efeitos de sentido como a crítica ao jornalismo, principalmente no que se refere aos interesses econômicos e sociais.

Desse modo, o *corpus* da nossa pesquisa é a peça *Boca de ouro* escrita por Nelson Rodrigues, em 1959, e que contou com duas importantes montagens.

A partir disso, começamos nossas indagações, constituindo, assim, nossa problematização, ou seja, como Nelson Rodrigues estabelece sua crítica e constrói seu discurso para discutir as manipulações feitas pela esfera jornalística, bem como os efeitos de sentido e a não imparcialidade presente nas notícias veiculadas nas reportagens policiais.

Assim, os principais questionamentos levantados são: Quais temáticas estão presentes na peça? Como o autor trata o gênero jornalístico “Reportagem policial” no decorrer da peça? Quais as críticas feitas à esfera jornalística quanto à veiculação das notícias? Como é concebida a “versão” jornalística? Quais os recursos linguísticos (estilo) utilizados para a constituição da crítica feita em relação à imprensa? Como são apresentados os valores sociais e as ideologias que refletem e refratam a sociedade representada em *Boca de Ouro*?

---

<sup>1</sup>O Círculo de Mikhail Bakhtin é composto por estudiosos que se reuniram para pensar sobre a linguagem, entre eles destacam-se o próprio Bakhtin, Volochinov, Medviédev, entre outros.

O objetivo desta pesquisa, portanto, é refletir e analisar o gênero jornalístico (Reportagem policial) presente na peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues a fim de compreendermos a crítica formalizada pelo autor em relação à imprensa enquanto formadora de opinião pública e, nesse contexto, veiculadora de ideologias e valores sociais, evidenciando, dessa maneira, a falsa concepção de neutralidade jornalística.

Como base teórica para nortear este estudo, utilizamo-nos dos postulados sobre gêneros do discurso do Círculo de Mikhail Bakhtin (1997), bem como ensaístas e comentadores de seus textos, entre eles, Machado (2005), Brait (2005) e Fiorin (2006). Para dar base às reflexões da esfera jornalística e de sua linguagem, pautamo-nos nos estudos de Kunczik (2001) Lage (2006) e Rossi (1994). Por fim, para compreendermos vida e obra de Nelson Rodrigues, pesquisamos as obras de Castro (1992) e Magaldi (1992).

No primeiro capítulo do trabalho, a partir dos estudos bakhtinianos, refletimos sobre as questões da linguagem e de gêneros do discurso além de buscarmos compreender como podem se caracterizar os enunciados no cotidiano que fazem parte das esferas de comunicação.

O segundo capítulo é destinado às reflexões sobre a linguagem jornalística, bem como um breve histórico do jornal. Em seguida, apresentamos o contexto de produção da peça *Boca de Ouro*, com destaque para a influência do rádio e sua função social.

No terceiro capítulo, discutimos sobre a vida de Nelson Rodrigues, assim como suas principais publicações, tanto como dramaturgo, quanto como jornalista. Ainda nesse item, há uma apresentação da obra *Boca de Ouro* a partir de análises de estudiosos.

Por último, analisamos a obra *Boca de Ouro* numa perspectiva discursiva a fim de identificar os recursos linguísticos na construção de sentidos como a crítica ao jornalismo e à sociedade, além dos valores sociais veiculados que contribuem para a representação da realidade e de suas novas interpretações (refrações).

## 2 Gêneros do discurso e as esferas das práxis humanas

A linguagem pode ser estudada por diversos modos, como objeto de estudo da linguística, envolve questões humanas que permitem amplas reflexões, desde uma perspectiva mais estruturalista, com foco no sistema linguístico, até estudos mais voltados para o discurso, por exemplo.

É importante ressaltar a necessidade da linguagem nas relações humanas (ou qualquer tipo de relação), pois sem seu uso não há relacionamento qualquer, afinal é a base de qualquer tipo de comunicação, visto que vivemos cercados a todo tempo dos mais variados tipos de linguagem.

Como exemplo da utilização da linguagem e da sua presença além da sua manifestação verbal (oral e escrita), encontram-se outros tipos de linguagens, como a de sinais, tendo como exemplo LIBRAS<sup>2</sup> ou os sinais de trânsito.

O que os torna tipos de linguagem são suas funções que envolvem signos ou seja, seus significantes e significados, referências (verbais ou não) que carregam em si conceitos que são conhecidos e entendidos por aqueles que o dominam, tendo, então, significados coerentes para os que possuem certo entendimento sobre a linguagem tratada.

Nas reflexões sobre a linguagem, entre tantas perspectivas teóricas, deparamo-nos com o Círculo de Bakhtin, que traça estudos sobre a filosofia da linguagem.

Bakhtin<sup>3</sup> (1997, p.261) afirma que todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se que o caráter e as formas desse uso são tão multiformes quanto os campos da atividade humana, não contradizendo, no entanto, a unidade nacional de uma língua. Evidencia-se, dessa maneira, a relação entre os usos da linguagem e as atividades humanas.

Assim, é importante observar que os enunciados

refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo, não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional (BAKHTIN, 2000, p. 262).

---

<sup>2</sup> Acrônimo de Língua Brasileira de Sinais.

<sup>3</sup> Daqui por diante, citaremos Bakhtin, embora saibamos que as reflexões sobre a linguagem fazem parte de estudos de seu Círculo.

Quanto aos gêneros, é possível refletir sobre certa relatividade que os envolve, vejamos: “cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, aos quais denominamos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2000, p.262).

O fato de os gêneros serem compreendidos como “relativamente estáveis”, está atrelado aos seus meios de produção, ou seja, quando conhecemos certo tipo de gênero, já são pressupostas características predominantes, isto é o estilo e a estrutura composicional desses enunciados.

Por exemplo, se pensamos numa obra de romance, espontaneamente já é possível, de antemão, levantar alguns aspectos já conhecidos e esperados como narrações, em primeira ou terceira pessoa, um enredo pré-estabelecido, entre outras características.

Esse aspecto anteriormente citado, revela a relativa estabilidade, pois pode haver alterações conforme a necessidade de o autor expressar-se por meio do gênero escolhido ou mesmo mudanças provenientes de outros e/ou novos suportes<sup>4</sup>.

Ainda sobre os gêneros do discurso, podemos dividi-los em primários e secundários. Cada um desses gêneros tem grande abrangência. Segundo Bakhtin (2000), os gêneros primários ou simples apresentam enunciados mais simplificados, ou seja não trazem em si uma elevada carga de elaboração.

Para entender os gêneros e suas subdivisões, é necessário atentar-se para o enunciado, refletindo que o gênero primário trata-se normalmente de enunciados menos elaborados e mais simplificados, no entanto não devem ser vistos de forma vulgarizada, vejamos: “a orientação unilateral centrada nos gêneros primários redundando fatalmente na vulgarização de todo o problema” (BAKHTIN, 2000, p. 264).

Sobre o gênero secundário ou complexo, é possível observar um trabalho mais elaborado, presente em peças teatrais, romances, poesias, pesquisas científicas etc.

---

<sup>4</sup> Os suportes são compreendidos como o lugar de manifestação material dos discursos (MARCHUSCHI, 2008).

Aqui é de especial importância, atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc...) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico. (BAKHTIN, 2000, p. 263).

No entanto, os gêneros secundários podem incorporar na sua criação os gêneros primários. Como exemplo disso, há os diálogos do cotidiano, que são muito comuns em obras como o romance.

Assim, os gêneros englobam uma gama enorme de enunciados, de simples diálogos a grandes obras literárias, de falas e documentos corriqueiros e do cotidiano (que não exigem muita elaboração em sua construção enunciativa) até obras de literatura ou outros gêneros que têm em si enunciados extremamente trabalhados e pautados em algum tema específico.

Sobre os gêneros secundários, Bakhtin reflete da seguinte maneira:

No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco (BAKHTIN, 2000, p.263-264).

Desse modo, é importante mostrar a heterogeneidade dos gêneros, isto é, identificar como os gêneros abrangem várias formas e estruturas enunciativas.

Essa heterogeneidade depende de vários fatores, que vão desde a forma da recepção (aquele que recebe a mensagem), as intenções do enunciador e o contexto em que se insere a enunciação.

Pode parecer que a heterogeneidade dos gêneros discursivos é tão grande que não há nem pode haver um plano único para o seu estudo: porque, neste caso, em um plano do estudo aparecem fenômenos sumamente heterogêneos, como as réplicas monovocais do dia-a-dia, e o romance de muitos volumes, a ordem militar padronizada e até obrigatória por sua entonação e uma obra lírica profundamente individual, etc (BAKHTIN, 2000, p. 262).

Entende-se que essa heterogeneidade reflete na relação dos gêneros discursivos com os vários campos da atividade humana, e torna-se inviável estudá-

la em um plano único, ou seja, estudar, por exemplo, os diálogos de um romance apenas pela forma gramatical.

Deve-se pensar também em outros tipos de estudos relacionados ao gênero, pois na heterogeneidade encontramos uma grande quantidade de enunciados, das mais diversas maneiras, que podem demandar os mais diversos meios de estudo e compreensão.

Os gêneros discursivos refletem uma relação direta com a vida e, por extensão, com os valores sociais e ideológicos existentes “Ora a língua, passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua” (BAKHTIN, 2000, p. 265).

Desse modo, o entendimento sobre a língua frente à vida evidencia-se, e, além disso, a questão dos enunciados comprova que esses três elementos (língua, vida e enunciado) estão indissolivelmente interligados, pois a língua depende da vida para ser efetiva (estar em uso), e isso se dá por meio de enunciados concretos, da mesma maneira em que os enunciados dependem tanto da vida, como da língua para, nesse caso, serem efetivos.

Ainda a respeito da língua, Bakhtin (2000, p.283) afirma “Os gêneros do discurso organizam nosso discurso, quase da mesma forma que organizam as formas gramaticais (sintáticas)”, isto é, os gêneros se estabilizam e se organizam nos discursos que elaboramos por meio da língua em diferentes situações de uso.

Os gêneros discursivos, assim considerados, podem então ser pensados tanto em função de sua ontogênese quanto de sua filogênese. Do ponto de vista ontogenético, os gêneros discursivos são realizados das interações produzidas na esfera da comunicação verbal; do ponto de vista filogenético, é possível acompanhar a expansão para outras esferas da comunicação realizadas graças à dinâmica, outros códigos culturais que se constituem, em relação à palavra, um ponto de vista extraposto. Nesse sentido, as esferas de uso da linguagem podem ser dialogicamente configuradas em função do sistema de signos que as realizam (MACHADO, 2005, p.165).

Os gêneros têm participação efetiva em todos os campos em que existem relacionamentos (dos mais variados tipos), estando como já mencionado, sempre em processo de modificação, atrelados ao desenvolvimento social.

Sobre a relação sociedade e contexto, Bakhtin assim reflete sobre os gêneros:

A diversidade desses gêneros é determinada pelo fato de que eles são diferentes em função da situação, da posição social e das relações pessoais de reciprocidade entre os participantes da comunicação: há formas elevadas, rigorosamente oficiais e respeitadas desses gêneros, paralelamente a formas familiares e, além disso, de diversos graus de familiaridade e de formas íntimas (estas são diferentes das familiares). Esses gêneros requerem ainda certo tom, isto é, inclui em sua estrutura uma determinada entonação expressiva (BAKHITIN, 2000, p. 283-284).

Cada situação demanda certo tipo de gênero, que será cabível e necessário para o contexto em que estará inserido. Certas formas são mais familiares do que outras. Sendo assim:

Não se produzem enunciados fora das esferas de ação, o que significa que eles são determinados pelas condições específicas e pelas finalidades de cada esfera. Essas esferas de ação ocasionam o aparecimento de certos tipos de enunciados, que se estabilizam precariamente e que mudam em função de alterações nessas esferas de atividades (FIORIN, 2006, p.61).

A partir dessas reflexões iniciais sobre gênero, podemos tratar os elementos que o compõem: o estilo, a temática e a estrutura composicional. Sobre o estilo, Brait afirma que.

Falar de estilo dentro do pensamento bakhtiniano, pode parecer, à primeira vista, um contrassenso, dado que em Bakhtin e seu círculo a reflexão sobre linguagem está fundada, necessariamente, na relação [...] E não na subjetividade, considerada com o que há de exclusivamente particular, individual, pessoal, características que se tornaram, para o senso comum e para boa parte da estilística clássica/tradicional, sinônimos de estilo (BRAIT, 2005, p.80).

O estilo, nesse contexto, ultrapassa a escolha de recursos fraseológicos e sintáticos escolhidos pelo seu enunciador, pois por meio dessas escolhas, está relacionado ao contexto em que está inserido.

Ao tratar dos enunciados como “tipos relativamente estáveis” que atendem as mais diversas esferas de atividades humanas, Bakhtin os denomina de gêneros do discurso. O estilo, que consiste na escolha dos termos e recursos linguísticos e estilísticos, pela temática, que se refere ao conteúdo, aliados à estrutura composicional, evidencia, desse modo, não somente a construção desses enunciados, como também as relações entre sujeitos, os valores sociais e ideológicos presentes, caracterizando, enfim, todo o contexto de produção.



Segundo Bakhtin (2000, p. 262) O conteúdo temático, o estilo, a construção composicional estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação.

A riqueza e diversidade dos gêneros discursivos revelam que a linguagem e língua são vivas e os gêneros, por sua vez, também serão vivos e sempre se modificarão de acordo com as necessidades humanas e os diferentes contextos sócio-históricos.

Há, ainda, em se tratando de estilo, a preocupação com o destinatário, ou seja, é necessário “prever” seus anseios, preferências, aversões etc. Como sabemos, os enunciados são carregados de sentidos que envolvem além da própria escolha dos termos e recursos fraseológicos, valores sociais e ideologias.

Para Bakhtin, há o estilo do gênero e o estilo individual, como podemos comprovar na citação que segue:

Na imensa maioria dos gêneros discursivos (exceto nos artístico-literários), o estilo individual não faz parte do plano do enunciado, não serve como um objetivo seu mas é, por assim dizer, um epifenômeno, do enunciado [...] Em diferentes gêneros podem revelar-se diferentes camadas e aspectos de uma personalidade individual, o estilo individual pode encontrar-se em diversas relações de reciprocidade com a língua nacional (BAKHTIN, 2000, p.265-266).

Alguns gêneros permitem certas possibilidades de estilo individual, diferente de outros que não dão a mesma abertura. Dessa forma, compreendemos que o estilo individual remete ao estudo do enunciado enquanto que o estilo geral remete-se ao gênero.

É interessante levar em consideração que o estilo individual traz não só aspectos referentes ao modo de pensar e agir do enunciador, mas várias informações que são referentes também ao contexto histórico, social e questões relativas à maneira de se expressar frente ao mundo, ou seja, a forma de enunciar.

Quanto à relação entre sujeitos no discurso, e como se dá a comunicação e a atitude responsiva, Bakhtin (2000, p. 270) reflete que “a língua é deduzida da necessidade do homem de auto-expressar-se, de objetivar-se. [...] a

linguagem é considerada do ponto de vista do falante, como que de *um* falante sem a relação *necessária* com *outros* participantes da comunicação discursiva.”

O ouvinte, em outras perspectivas, é considerado um ser passivo, que não interfere no ato da fala. No entanto, Bakhtin, defende um ponto de vista mais discursivo quanto a essa relação dos sujeitos.

Até hoje ainda existem na linguística *ficções* como o “ouvinte” e o “entendedor”. Tais ficções dão uma noção absolutamente deturpada do processo complexo e amplamente ativo da comunicação discursiva. [...] Não se pode dizer que esses esquemas sejam falsos e que não correspondam a determinados momentos da realidade; contudo, quando passam ao objetivo real da comunicação discursiva eles se transformam em ficção científica (BAKHTIN, 2000, p. 271).

A relação dos sujeitos no discurso que não se resume apenas a um falante que terá total controle da fala e a um “entendedor” passivo do que é dito por esse falante.

Para Bakhtin (2000, p. 271) “o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo.”

Assim sendo, há uma atitude responsiva, isto é, o ato de resposta de algum enunciado que, como vimos anteriormente, esse sujeito irá concordar, ou discordar do que está sendo enunciado.

É possível pensar nas formas de responsividade e como ocorre, por exemplo, o ato responsivo que não diz respeito só ao ato de resposta concreta de um sujeito do discurso, pois a atitude responsiva pode vir de outra forma, Segundo Bakhtin, (2000, p. 272), “toda compreensão plena real é ativamente responsiva e não é senão uma fase inicial preparatória da resposta”.

O papel do ouvinte no ato da comunicação é essencial, pois este fará parte do quadro comunicativo, ou seja, depende de um sujeito do discurso a quem o falante possa transmitir seu enunciado.

Os limites de cada enunciado concreto como unidade da comunicação discursiva são definidos pela *alternância dos sujeitos do discurso*, ou seja, pela alternância dos falantes. Todo enunciado [...] tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes do seu início, os enunciados de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro ou, por

**DE BOCA EM BOCA NASCE O BOCA:** uma análise discursiva da peça *Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues  
último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão) (BAKHTIN, 2000, p. 275).

A compreensão responsiva, nem sempre virá de maneira verbal, (oral ou escrita), porque, nesse caso o silêncio também é considerado como atitude responsiva.

Passemos agora a discutir sobre a oração e o enunciado, bem como as suas unidades. É possível destacar que o enunciado é a verdadeira unidade da comunicação do discurso, tendo como base de que o discurso só acontece por meio de enunciados concretos.

Bakhtin (2000, p. 274) reflete da seguinte maneira: “O discurso sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir”.

A oração pode ser vista como “unidade da língua em sua distinção em face do enunciado como unidade da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2000, p. 276). Enquanto, a oração está pautada na língua, o enunciado se realiza na interação inserida em um dado contexto, mas ambos não devem ser vistos de maneira separada, e sim em uma relação, para que a compreensão do discurso seja efetivo e claro.

Tratando da oração, é possível pensar que, por ser pautada nos sistemas da língua, não possibilita a troca dos sujeitos, pois existem limites que devem ser pré-estabelecidos em seu estudo e compreensão.

A oração é um pensamento relativamente acabado, imediatamente correlacionado com outros pensamentos do mesmo falante no conjunto do seu enunciado; ao término da oração, o falante faz uma pausa para passar em seguida ao seu pensamento subsequente, que dá continuidade, completa e fundamenta o primeiro. O contexto da oração é o contexto da fala do mesmo sujeito do discurso (falante); a oração não se correlaciona de imediato nem pessoalmente com o contexto extraverbal da realidade (a situação, o ambiente, a pré-história) nem com as enunciações de outros falantes, mas tão-somente através de todo o contexto que a rodeia, isto é, através do enunciado em seu conjunto (BAKHTIN, 2000, p. 277).

Assim, a oração, como unidade da língua, independe do contexto em que está inserida, afinal não leva em conta questões externas, pauta-se apenas nos elementos intralinguísticos.

DIOGO, B. A.; SILVA, L.A.L.;CAMPOS-TOSCANO, A.L.F.

No entanto, é possível verificar a relação da oração como sendo uma unidade da língua que contribuirá para a criação de um enunciado.

Voltemos ao diálogo real. [...] trata-se da forma mais simples e clássica da comunicação discursiva. A alternância dos sujeitos do discurso (falantes)

que determina os limites dos enunciados está aqui representada com excepcional evidência. Contudo, em outros campos da comunicação discursiva, inclusive nos campos da comunicação cultural (científica e artística) complexamente organizadas, a natureza dos limites do enunciado é a mesma (BAKHTIN, 2000, p.279).

A unidade do enunciado, pode ser estabelecida a partir de uma oração, porém, diferente desta leva em conta várias outras questões, como os sujeitos que participam da enunciação, o contexto em que se insere o enunciado, bem como a veiculação de ideologias, axiologias e valores sociais.

Ainda sobre o enunciado e sua unidade de comunicação:

Em cada enunciado [...] abrangemos, interpretamos, sentimos a intensão discursiva de discurso ou a vontade discursiva do falante, que determina o todo do enunciado, o seu volume e suas fronteiras. Imaginamos o que o falante quer dizer, com essa ideia verbalizada, essa vontade verbalizada (como a entendemos) é que medimos a conclusibilidade do enunciado (BAKHTIN, 2000, p. 281).

Embora haja certa “estabilidade” de estilo e construção composicional, os enunciados nem sempre apresentam formas padronizadas, ou seja, há os gêneros mais “rígidos” e outros que aceitam uma maior individualização.

Para Fiorin (2006, p.60-61), na esteira dos estudos bakhtinianos:

Os gêneros são tipos de textos que têm traços comuns. Na medida em que eles eram vistos como um rol de propriedades formais, fixas e imutáveis, adquiriram um caráter normativo. As poéticas do classicismo, por exemplo, diziam como deveria ser composta uma tragédia, uma epopeia, etc. A história oscila entre períodos em que os gêneros são rigidamente codificados e aqueles em que as formas são mais livres, em que abandonam as formas fixas”

Há gêneros mais livres e outros mais padronizados, como afirma Bakhtin (2000, p. 284):

Paralelamente a semelhantes gêneros padronizados, existiam e existem, é claro, gêneros mais livres e mais criativos de comunicação discursiva oral: os gêneros das conversas de salão sobre temas do cotidiano, sociais, estéticos e similares, os gêneros das conversas à mesa, das conversas íntimo-amigosas, íntimo-familiares, etc. [...] A maioria desses gêneros se presta a uma reformulação livre e criadora (à semelhança dos gêneros artísticos, e alguns talvez até em maior grau), no entanto o uso criativamente livre não é uma nova criação de gênero, é preciso dominar bem os gêneros para empregá-los livremente.

**DE BOCA EM BOCA NASCE O BOCA:** uma análise discursiva da peça  
*Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues

Afinal, moldamos nosso discurso de várias maneiras, uma delas é de acordo com as necessidades dos receptores, que vão apresentar atitudes compreensivas e/ou responsivas diante dos enunciados. Outro modo que reflete na padronização ou flexibilização dos gêneros são as condições do enunciador, que escolherá qual tipo de gênero deve utilizar para que atenda à sua finalidade comunicativa e que esteja de acordo com a esfera de atividade humana.

Ainda sobre o estilo, podemos refletir também sobre o tom que deve constar nesse ou naquele gênero.

Segundo Bakhtin (2000, p. 284), os gêneros, principalmente os mais estáveis

requerem ainda certo tom, isto é, incluem em sua estrutura uma determinada entonação expressiva. Esses gêneros, particularmente os elevados, oficiais, possuem um alto grau de estabilidade e coação. Aí, a vontade discursiva costuma limitar-se à escolha de um determinado gênero, e só leves matizes de uma entonação expressiva (pode-se assumir um tom mais seco ou mais respeitoso, mais frio ou mais caloroso, introduzir a entonação de alegria, etc.) podem refletir a individualidade do falante (a sua ideia discursivo-emocional)

Com isso, é possível afirmar que, dependendo do gênero, há tons diferenciados de expressão e valoração.

Ainda se valendo das palavras de Bakhtin (2000, p. 289-290):

A língua como sistema possui, evidentemente, um rico arsenal de recursos linguísticos – lexicais, morfológicos e sintáticos – para exprimir a posição emocionalmente valorativa do falante, mas todos esses recursos enquanto recursos da língua são absolutamente neutros em relação a qualquer avaliação real determinada. A palavra “benzinho” – hipocorística tanto pelo significado do radical quanto pelo sufixo – em si mesma, como unidade da língua, [...] é apenas um recurso linguístico para uma possível expressão de relação emocionalmente valorativa com a realidade, no entanto não se refere a nenhuma realidade determinada; essa referência, isto é, esse real juízo de valor, só pode ser realizado pelo falante em seu enunciado concreto. As palavras não são de ninguém, em si mesma nada valoriza, mas podem abastecer qualquer falante e os juízos de valor mais diversos e diametralmente opostos dos falantes.

Podemos exemplificar: se em uma situação desagradável, dirigimo-nos a algo dizendo “Que lindo!” mas o contexto dessa situação não diz respeito a um momento que seja realmente coerente ao que foi dito, estamos usando um enunciado que, aparentemente, seria destoante do seu sentido, mas a intenção

expressiva neste contexto é um ato de reprovação, isto é, foi usada uma expressão irônica como “Que lindo!”.

É possível, nesse contexto, refletir sobre os atos de fala, pois estes são capazes de tornar a expressão como meio de compreender o discurso: “Um dos meios de expressão da relação emocionalmente valorativa do falante com objeto da sua fala é a entonação expressiva que soa nitidamente na execução oral” (BAKHTIN, 2000, p. 290). Assim, a fala é um meio que expressará sobremaneira as intenções discursivas do enunciador, tendo em vista o tom que por ele será utilizado. Por exemplo:

Se uma palavra isolada é pronunciada com a entonação expressiva, já não é uma palavra mas um enunciado acabado expresso por uma palavra [...] Na comunicação discursiva, existem tipos bastante padronizados e muito difundidos de enunciações valorativas, isto é, de gêneros de discurso que traduzem elogio, aprovação, êxtase, estímulo, insulto: “Ótimo!”, “Bravo!”, “Maravilha!”, “É uma vergonha!”, “Porcaria!”, “Uma besta!”, etc. As palavras que, em determinadas condições da vida político-social adquirem um peso específico, tornam-se enunciados exclamativos expressivos: “Paz!”, “Liberdade!”, etc. (trata-se de um gênero de discurso político-social específico). Em certa situação a palavra pode adquirir um sentido profundamente expressivo na forma de enunciado exclamativo: “Mar! Mar!” (BAKHTIN, 2000, p. 290-291).

Assim sendo, é notável que o estilo não se resume apenas às escolhas linguísticas, pois vai além, envolve também outros sentidos e finalidades, valores sociais e ideologias. Como afirma Bakhtin (apud BRAIT, 2005, p.141) “o estilo é o homem; [...] o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma de seu representante autorizado, ouvinte, o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa”. Nesse sentido, o estilo está relacionado ao outro, ao processo dialógico que constitui a linguagem.

É possível, segundo Bakhtin (2000) compreender a palavra por diferentes perspectivas. A primeira delas é entendida como uma forma neutra, a palavra por ela mesma, pautada no significado de cada palavra. A segunda, configura a concepção dialógica por haver a relação com a palavra do outro. Já a terceira diz respeito à própria enunciação, o ato de enunciar, as escolhas dos recursos fraseológicos que representam não só um estilo de gênero, mas em certas ocasiões um estilo individual.

**DE BOCA EM BOCA NASCE O BOCA:** uma análise discursiva da peça  
*Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues

Por mais que usemos as palavras da língua, estamos de certa forma fazendo o uso, em nosso enunciado, de enunciados dos outros, isto é, construímos o nosso discurso a partir do diálogo com o outro.

Atrelado a esse aspecto é possível tratar também do diálogo entre discursos. Quando uso palavras e enunciados de outro, posso estar em

concordância ou não com aquilo que o outro diz, mas de certa forma há o diálogo com o discurso.

É uma espécie de *alternância dos sujeitos do discurso* transferida para o interior do enunciado. Os *limites* criados por essa alternância são ainda enfraquecidos e específicos: a expressão do falante penetra através desses limites e se dissemina no discurso do outro, que podemos transmitir em tons irônicos, indignado, simpáticos, reverentes (BAKHTIN, 2000, p. 298-299).

Compreendemos, ainda, que o estilo liga-se também ao momento e ao ato da enunciação, cada contexto será capaz de modificar o estilo e, conseqüentemente, seu diálogo com o gênero que será necessário para que os enunciados se façam concretos.

Além da relação com o contexto, os enunciados também refletem a constituição do outro no discurso, “O papel dos outros, para quem se constrói o enunciado, é excepcionalmente grande [...] esses outros, para os quais o meu pensamento pela primeira vez se torna um pensamento real [...] não são ouvintes passivos, mas participantes ativos da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2000, p.301).

É necessário refletir sobre o destinatário, suas preferências, objeções, concordâncias e posições sociais para, desse modo, o enunciador realizar suas escolhas linguísticas na constituição do estilo.

A escolha do gênero dependerá tanto de recursos estilísticos como dos recursos composicionais. Quando pensamos na escolha de um gênero, automaticamente ligamo-nos ao destinatário.

É interessante ressaltar que a escolha de gêneros está determinada a cada esfera de atividade humana, isto é, histórica-cultural. Assim, é notável que o gênero dependerá do outro, e quando nos ligamos a ele estamos, de certa forma, ligando-nos também a contextos sociais e históricos.

Quanto ao conteúdo temático, está estreitamente ligado ao estilo e à estrutura composicional, visto que esses três elementos constituem os mais diversos enunciados dos diferentes gêneros existentes.

Já a estrutura composicional, é o modo como o texto se constitui, em linhas gerais essa estrutura diz respeito à composição do texto, ou seja, o modo de organizar o texto.

Desse modo, a construção composicional diz respeito aos aspectos mais gerais de cada enunciado, enquadrando cada um dentro de um gênero, por exemplo, quando pensamos na estrutura composicional de um texto dramático, automaticamente nos atentamos de que este tipo de texto organiza-se por meio das falas dos personagens, das indicações de cenas e das rubricas do autor.

Há também um possível dialogismo em relação aos gêneros. Esse diálogo pode ocorrer por meio da construção composicional, com textos que dialogam entre si por meio da hibridização, isto é, a mistura de estilos e estruturas composicionais dos gêneros, na maioria das vezes, com temáticas diversas.

### **3 A linguagem dos gêneros da esfera jornalística: algumas reflexões**

Quando pensamos no termo jornalismo, automaticamente é possível relacionar à mídia, às notícias, às informações de modo geral e como estas são retratadas e repassadas a um público.

Como afirma Rossi (1994), o jornalismo primeiramente é uma luta pela conquista de mentes e corações, com um alvo predestinado, e tem como sua principal arma, a palavra. É por meio dessas palavras, que assuntos políticos, sociais, econômicos entre outros fundamentais para um meio social, ganham vida.

Refletindo sobre gêneros, entendemos, a princípio, que cada um carrega em si uma estrutura composicional, uma temática e um estilo, e por meio desses elementos compreende-se a construção de sentido. Assim, ao tratar os gêneros jornalísticos, também devem ser levados em consideração esses elementos que compõem os enunciados.



**DE BOCA EM BOCA NASCE O BOCA:** uma análise discursiva da peça  
*Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues

Ainda sobre os gêneros jornalísticos, é importante relacionar aos atos de resposta, ou seja, a atitude responsiva, pois, só por meio do processo dialógico, há compreensão.

Hoje em dia, o jornalismo é fundamental como meio de comunicação, ainda mais se levarmos em conta o mundo globalizado em que vivemos. Esses gêneros não são apenas em impressos diários e matinais, já se expandiram para a TV e a internet, sendo acessado livremente e diariamente por grande parte da população mundial.

Quanto à formação do jornalismo e sua história, Kunczic (2001), relata que os primeiros jornalistas eram os bardos viajantes europeus, aqueles que tinham a função de conhecer novos lugares por meio de viagens e, assim, relatar os fatos, costumes, paisagens e até mesmo o cotidiano da época.

Se analisarmos esse fator histórico dos bardos viajantes, é possível relacionar ao que entendemos hoje por jornalismo, a retratação de algo para que seja repassado a um público.

E se ligarmos esse fato ao Brasil, da retratação de algo, evidencia-se a lembrança da literatura de viagem, como por exemplo a carta de Pero Vaz de Caminha, as crônicas de Pero Magalhães Gandavo, que tinham por objetivo pelas expedições marinhas financiadas por Portugal, retratar o que viam para a corte.

Segundo Kunczic (2001, p.22):

Donsbach (1987) situa a primeira coleção e distribuição profissional e comercial de notícias para o público na Veneza do século XVI, onde os *scrittori d'avvisi* reuniam informações de toda índole, as copiavam e vendiam. Na Alemanha, o *Nurnberger Nachrichten* (Notícias de Nuremberg), escrito à mão, e o *ordinari-Zeitungen*, que Fugger publicou em Augsburg, devem ser mencionados, Os últimos, no entanto, não foram feitos para a distribuição ao público.

Assim, é possível notar a evolução do jornalismo na história, que até então resumia-se a notícias reportadas em manuscritos, enquanto que hoje recebemos atualizações a qualquer momento na tela de aparelhos que se conectem à internet.

É interessante ressaltar que o meio manuscrito dos jornais não foi logo substituído pelo veículo de impresso assim que este surgiu, os meios impressos

tinham fortes meios de serem combatidos pela censura, o que não acontecia com a mesma frequência nos meios manuscritos.

No século XVI, uma forma para o jornal era estabelecida, isto é, já se pensava nesse gênero e o que ele representava. Kunczic (2001, p.23) retrata que as principais características para o jornais modernos da época eram a publicidade, a atualidade, isto é, informações ligadas ao presente, a universalidade, ou seja, tratar de todos os temas possíveis, além da periodicidade na distribuição. Outro aspecto importante da época em relação ao jornalismo eram os temas, principalmente os “maravilhosos” e/ou “assustadores”.

A respeito dos principais conteúdos temáticos do jornalismo dos séculos anteriores, podemos destacar temas que até hoje fazem parte dos aspectos mais importantes desse gênero, o gênero publicitário, por exemplo, engloba-se constantemente aos jornalísticos.

A publicidade tornou-se cada vez mais importante para a imprensa. À medida que progredia a divisão do trabalho e os mercados cresciam mais e mais, tornou-se necessário anunciar os produtos publicamente. Desenvolveu-se a chamada imprensa de inteligência [...] especialmente em Paris e Londres de meados do século XVII, que consistia em páginas especiais de publicidade, com uma parte editorial adjunta (KUNCZIK, 2001, p.23).

E isso não é muito diferente da atualidade, pois a força das propagandas publicitárias é evidenciada nesses gêneros, e caracterizando, desse modo, a heterogeneidade dos gêneros discursivos.

Ainda nos estudos de Kunczik, é destaca-se que, só no século XIX, o jornalismo pode ser necessariamente visto como uma profissão, pois foi quando o jornal começou a ganhar força econômica. Um dos principais nomes e de maior destaque do jornalismo da época foi Karl Marx.

Marx sempre defendeu ideais de liberdade e, tratando-se da história do jornalismo, observa-se a busca pela liberdade, se tivermos em vista o fato de que até manuscritos eram vendidos para se evitar a censura de fatos.

Mas a censura não foi comum apenas no século XIX, registros anteriores também podem ser observados:

Logo depois que Gutenberg inventou a máquina de imprimir com tipos móveis, institucionalizaram-se as medidas de censura, especialmente devida à publicação de folhetos anticlericais ou de outros materiais críticos.

**DE BOCA EM BOCA NASCE O BOCA:** uma análise discursiva da peça  
*Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues

Em 1482, a Igreja católica emitiu os primeiros editais de censura (KUNKZIC, 2001, p. 24).

A censura estendeu-se por muito tempo e marcou a história, não só do jornalismo, mas como de qualquer expressão artística. Frente a isso, vários escritores e pensadores de épocas distintas reivindicaram seus direitos de liberdade de expressão.

Segundo Kunkzic, no ano de 1649, o Partido Leveller, na Inglaterra, trouxe para a discussão um projeto de lei que firmava a necessidade de “ouvir” as vozes, isto é, compreender as mais diversas opiniões de um povo, para que, assim, pudesse existir uma sociedade mais justa.

Com o tempo, a liberdade de expressão foi, aos poucos, instituída na Declaração dos Direitos Humanos, e a luta pela liberdade continuou. Em alguns períodos, em vários países, houve uma restrição nesses direitos de liberdade e expressão, até mesmo no Brasil, se pensarmos na época da ditadura militar.

O jornalismo, a história e a busca pela liberdade devem sempre ser levados em consideração, mas precisam ser pensados não só como uma luta pela imprensa e sim uma luta para que as diversas opiniões possam finalmente ser expressas de uma maneira mais justa.

Quanto à linguagem desse gênero, é necessário analisar vários aspectos, um deles é a linguagem informativa, visto que uma das principais funções do jornal é a de informar:

Tradição e parentesco entre palavras ligam os conceitos de linguagem e de língua. Linguagem seria um *subsistema de uso da língua*, subconjunto de itens do dicionário e subconjunto de regras de determinado idioma selecionados para emprego em situação particular: a solenidade dos oradores, o formalismo dos burocratas, a obscuridade planejada dos médicos, dos economistas. Por dois bons motivos, esse conceito restrito de linguagem não nos serve aqui. Em primeiro lugar, porque as leis mais gerais da linguagem jornalística são comuns a muitos idiomas, por ser o jornalismo prática social transfronteiras; em segundo lugar, porque a linguagem jornalística mobiliza outros sistemas simbólicos além da comunicação linguística (LAGE, 2006, p. 10).

No jornalismo, são estabelecidos assuntos diversos, com tipos variados de linguagem, por abranger públicos diferentes, possibilitando, dessa forma, um número maior de acesso à informação.

DIOGO, B. A.; SILVA, L.A.L.;CAMPOS-TOSCANO, A.L.F.

O jornalismo não atinge só uma região específica ou um determinado tipo de leitor. Por exemplo, é possível encontrar vários assuntos que são do interesse de cada tipo social. Além de ser um meio de comunicação universal e comum a muitos países.

Nota-se, assim, a importância do estudo da linguagem no texto jornalístico, porque é responsável por trazer informações que vão além do que está impresso no próprio texto.

Manchetes, títulos, textos, legendas representam o componente digital da comunicação jornalística. Como é próprio das línguas naturais, a sintaxe lógica é rica e complexa, o que a torna adequada a comunicação de conceitos. Surge ainda, a organização por encaixes sucessivos: o texto se compõe de parágrafos, estes de períodos, de frases, de locuções, de palavras. A relação entre as unidades semânticas e a realidade referida é

convencional, arbitrária, e por esse motivo diz-se que o sistema tem semântica pobre. Escrever que alguém está triste é conceitualmente perfeito, mas não esclarece em absoluto *como estava de fato* esse alguém. E mencionar um cadáver ensanguentado causa menos impacto do que mostrá-lo. O texto impresso só ganha sentido quando lido, isto é, quando o leitor o traduz em signos e sons, ainda quando inaudíveis ou subjetivos. A situação emocional é imprevisível e, em princípio, neutra (LAGE, 2006 p. 13)

A estrutura do texto jornalístico vai além da palavra, pois também pode fazer o uso de imagens na construção de seus discursos, e isso, conseqüentemente, altera a construção do sentido.

A transmissão de informações deve ser direta e concisa, muitas vezes, aliada a breves comentários sobre algo, ou situação que esteja sendo retratada no momento.

A produção de textos pressupõe restrições do código linguístico. A redução do número de itens léxicos (palavras, expressões) e de regras operacionais não apenas facilita o trabalho como também permite o controle de qualidade [...] o jornalismo não é, porém, um gênero literário a mais. Se, na literatura, a forma é compreendida como portadora, em si, de informação estética, em jornalismo a ênfase desloca-se para os conteúdos, para o que é informado. O jornalismo se propõe a processar informação em escala industrial e para consumo imediato. As variáveis formais devem ser reduzidas, portanto, mais radicalmente do que na literatura (LAGE, 2006, p. 47).

Sobre o estilo do texto jornalístico, há uma preocupação maior com o que se diz, do que como diz. Isso não quer dizer que a organização textual não seja relevante, mas a forma direta do texto jornalístico, é proposital, ou seja, é inerente ao estilo desse gênero, pois trata de informações que buscam a verdade.

**DE BOCA EM BOCA NASCE O BOCA:** uma análise discursiva da peça  
*Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues

A língua nacional não é um conjunto homogêneo. Dentro dela se abrigam usos regionais, discursos especializados e ao menos dois registros de linguagem: o *formal*, próprio da modalidade escrita e das situações tensas, e o *coloquial*, que compreende as expressões correntes na modalidade falada, na conversa familiar, entre amigos. A linguagem formal é mais durável e tende a preservar usos linguísticos do passado [...] a linguagem coloquial é espontânea de raiz materna, reflete a realidade comunitária, regional, imediata. [...] Do ponto de vista da comunicação, o registro coloquial seria sempre preferível [...] permite mais rápida fruição em maior expressividade. No entanto, o registro formal é uma imposição de ordem política, esteja ou não em lei. A pressão social valoriza seu emprego e qualifica de erro todo desvio (LAGE, 2006, p. 49).

Em algumas sessões do jornal, é mais comum encontrarmos o uso da linguagem formal, que se utiliza de recursos mais elaborados e menos propícios ao “erro”, diferente de outras áreas de uma edição de um jornal que, favorecem

recursos da linguagem coloquial, cujo objetivo é proporcionar maior fluidez da linguagem e propor uma leitura mais direta, pautada, assim, em seus receptores e naquilo que diz.

Tratando das notícias, o jornal busca atender as preferências de diferentes leitores, ou seja, há um público alvo definido para cada seção, portanto, cada uma deve utilizar uma linguagem específica.

É evidente que o tempo para a leitura de jornais diminuiu bastante, em função do atropelo da vida nas grandes cidades. [...] É bem possível que um economista, por exemplo, não tenha tempo para ler o noticiário sobre o Campeonato Paulista de Futebol, mas talvez tenha tempo (interesse) para ler toda uma notícia sobre o acordo Brasil-FMI (ROSSI, 1994, p.27).

Ainda sobre a linguagem jornalística, é possível traçar características que se mostram relevantes e fundamentais no estudo do estilo deste gênero:

Sobre essa base, a linguagem jornalística, irá incorporar: a) neologismos de origem coloquial, sintéticos (fusca, frescão) ou de grande expressividade (dedo-duro, pau-de-arara); b) denominações de objetos novos, de origem científica ou popular (lêiser, videoteipe, celular); c) metáforas com intenção crítica (mordomia, mensalão); d) atualizações necessárias (roqueiro, petista); e) designações técnicas que precisem ser consideradas em sua exata significação para entendimento ou eficácia do texto. Tais incorporações, quando de emprego recente ou incomum, poderão ser marcadas por destaque gráfico (entonação especial de leitura) e acompanhadas de explicações (LAGE, 2006, p. 51).

O jornalismo propõe uma constante atualização sobre a linguagem de que faz uso, ou seja, para facilitar a leitura e compreensão de seus leitores, isto é, utiliza de neologismos que são criados pelo povo, como também termos próximos da

fala, que darão sentido e efeito esperado pelos redatores, facilitando o entendimento dos fatos e garantindo a compreensão dos leitores.

O uso desses recursos é fundamental para uma comunicação eficaz dentro do jornalismo, principalmente para priorizar uma linguagem objetiva.

Segundo Lage (2006, p.51) “a comunicação jornalística é, [...] referencial, isto é, fala de algo no mundo, exterior ao emissor, ao receptor e ao processo de comunicação em si. Isso impõe o uso quase obrigatório da terceira pessoa. As exceções são poucas: reportagens-testemunho, algumas crônicas, textos intimistas destinados a grupos restritos.”

Assim, uma característica fundamental das reportagens jornalísticas é o uso da terceira pessoa, que é necessário na construção desse tipo de gênero, pois retrata a impessoalidade, uma característica que deve prevalecer quando assuntos exteriores e referenciais são tratados, isso exige, de certa forma, uma objetividade. A busca pela impessoalidade é a tentativa da construção de um texto mais objetivo, portanto, um texto em terceira pessoa é uma opção favorável ao gênero jornalístico.

Para a formação de uma notícia, reportagem, ou elemento que envolva o texto enquadrado no gênero jornalístico, algumas informações são importantes para a compreensão de um texto, pois se falamos de assuntos externos ou referenciais, o leitor precisa estar informado e situado do que é discutido nas linhas do texto.

Para Rossi (1994, p. 25) “A norma básica central, diz que toda reportagem deve responder a seis perguntas fundamentais [...] quem, quando, onde, como, por que, o que”.

Essas informações serão características fundamentais para o entendimento do texto, e de maneira que o leitor possa se situar do que é dito, ou seja, como um fato ocorreu, de que forma, ocasionado por quem, ou o quê, onde este fato pode ter ocorrido, quando e quais motivações para isso.

Além dessas questões de linguagem, é importante tratar também do estilo individual de cada jornalista, isto é, informações serão trazidas com o estilo daquele que escreve a reportagem. De acordo com Rossi (1994, p. 29):

**DE BOCA EM BOCA NASCE O BOCA:** uma análise discursiva da peça  
*Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues

É natural que o repórter que presencie determinado acontecimento se impressione mais com alguns detalhes e menos com outros. Ou, então, que reproduza mais extensamente as declarações de uma determinada pessoa e menos as de outra, ambas igualmente envolvidas no episódio. Se for um repórter digno desse nome, passará para o papel também as emoções do fato, ou, pelo menos, as emoções que ele sentiu.

Por meio dessa citação, verificamos que o estilo individual é reverberado no texto pela emoção sentida ou destacada por um repórter. Assim, a neutralidade nesse tipo de gênero não é possível, mesmo porque, numa concepção de estudos discursivos nenhum enunciado é totalmente transparente.

Embora busque-se veicular a informação de maneira imparcial, o jornalista pode usar uma entonação diferente e mais relevante para um fato,

dependendo de sua posição em dado momento. Assim, o estilo individual também existe nos gêneros jornalísticos.

Atrelado a isso, é possível discutir sobre as versões jornalísticas que, por vez, são diferentes e mutáveis. Por exemplo, em um jornal, veremos uma notícia de uma forma, com destaque em algumas questões, já em outro, é possível encontrar a mesma notícia, porém com destaques diferentes, ou seja, a notícia ganha uma nova roupagem. Mas isso não é uma questão que se alia só ao estilo de quem escreve, está relacionada também ao destinatário que é fundamental na esfera jornalística, pois é esse sujeito que o editor pretende atingir.

A respeito desse público, chegamos a outra função do jornal: a de formar um público, conquistar uma opinião. Espera-se de um texto jornalístico uma posição relativamente neutra sobre um fato (entretanto isso nem sempre acontece), para que, a partir dela, o leitor possa adquirir suas posições frente a algum fato ou situação.

Na estrutura de uma redação jornalística, há um repórter que possui as instruções para ter os rumos de como elaborar sua reportagem, ou seja, recebe uma pauta, que pode tanto ser estipulada pelo público leitor do jornal, como pode ser feita pelo próprio redator da edição.

Após a realização da reportagem, há um percurso até à chegada da notícia ou reportagem aos leitores e até à concretização das informações, os

editores podem, por sua vez, realizar alterações que considerem cabíveis para a finalização das notícias interferindo, desse modo, na neutralidade.

O importante, nesse campo, é que as posições sejam tomadas conscientemente, em especial quando se levam em conta as implicações das escolhas em séries como soldado, guerrilheira, terrorista, governante, líder, ditador; guarda-costas, guarda de seguranças. De modo geral, a melhor expressão é a que o redator domina, não a que impõe valores que por ele apenas transitam. O pensador e semiólogo Roland Barthes (1915 – 1980) mostra no discurso marxista, um exemplo dessa ditadura da língua: o cosmopolitismo (burguês e, portanto, sempre “mau”) e o internacionalismo (proletário e, portanto, sempre “bom”) significam referencialmente a mesma coisa (LAGE, 2006, p. 55).

É possível destacar, portanto, como as palavras no discurso jornalístico, estão carregadas de ideologias alterando fundamentalmente na construção dos efeitos de sentido.

### 3.1 O rádio no Brasil: contexto sócio-histórico

É interessante ressaltar também o contexto histórico de produção da peça “Boca de Ouro” escrita em 1959.

Durante o contexto de produção e até mesmo em anos anteriores o telefone e o rádio tornaram-se cada vez mais comuns no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro:

O rádio religa o que a tecnologia havia separado. Nesse sentido ele é Orfeu moderno ou a “projeção órfica” [...] no seu sentido mais amplo e mais pleno. Não por acaso, na linguagem popular ele costumava ser carinhosamente chamado de “capelinha”, tanto pelo formato dos rádios com caixa em arco quanto pelo simbolismo transcendente que ele, literalmente, irradiava. Em um modo de remeter a um recôndito familiar das tradições e das memórias um artefato moderno e de efeito arrebatador. Cada um põe naquela voz aliciante o rosto e o corpo dos seus sonhos. Como o som se transmite pelo espaço, onde quer que se ande pela casa, aquela voz penetrante vai atrás. Em breve seria possível introduzi-la no carro também, circulando e se afagando nela em meio a rispidez mecânica do trânsito (SEVCENKO, 1998, p. 585-586).

Assim, podemos afirmar que esse momento foi de expansão e crescimento tecnológico e o rádio exerceu papel fundamental no dia-a-dia da sociedade brasileira, de modo que começou a fazer parte dos costumes e necessidades da vida da sociedade, ultrapassando o recurso de recreação:

O Rio de Janeiro e o Brasil conheceriam o fenômeno mais tarde, quando Getúlio Vargas viesse a tornar institucional a prática da irradiação de sua voz dramatizada pela Rádio Nacional, nos discursos oficiais do Estádio de São Januário [...] O rádio teve um desenvolvimento defasado e mais tardio



**DE BOCA EM BOCA NASCE O BOCA:** uma análise discursiva da peça  
*Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues

no Brasil que nos países industrializados [...] sua introdução aqui só se deu no início dos anos 20 [...] só a partir dos anos 30 é que ele teria um impacto decisivo para a transformação da cultura brasileira. A ideia inicial era fazer dele uma espécie de teatro burguês irradiado, com músicas clássicas, leituras de longos textos literários, recitação poética e discursos políticos intermináveis. Portanto, a forma era precária e o conteúdo tedioso (SEVCENKO, 1998, p. 587-588).

Assim, o rádio começou a ser ferramenta importante na cultura brasileira, pois até discursos políticos eram viabilizados por meio das transmissões de rádio.

A utilidade e necessidade desse veículo não foi útil apenas àquela época, ainda é frequente nos dias atuais (hoje em menor quantidade após o advento da internet). É interessante ressaltar que não eram veiculados apenas discursos

políticos e programas artístico-literários, as notícias também foram e continuam sendo fortes temas veiculados pelas ondas do rádio.

Quanto à linguagem utilizada pelo meio radiofônico, Lage (2006, p. 40-41) afirma que:

No rádio, a mensagem é emitida em palavras e, portanto, é digital. Mas há um componente analógico importante, entonação e pausas permitem transmitir determinado *entendimento* da informação conceitual e autorizam a simplificação da sintaxe do texto sem afetar a compreensão. [...] palavra e pensamento não podem expressar nenhuma dúvida, nenhuma vacilação; devem ganhar a confiança dos ouvintes.

Dessa forma, verifica-se a necessidade de uma informação concisa e coerente para ser transmitida no rádio, ainda mais se pensarmos na contemporaneidade, em que as pessoas se ocupam naturalmente de mais de uma tarefa, muitas vezes, não estando apenas em função da escuta do rádio.

Ainda segundo Lage (2006, p.41) “a característica primordial do jornalismo radiofônico é seu compromisso com a veracidade e a persuasão”. Entretanto, como já mencionado, nem sempre é um discurso transparente, imparcial, que reflete a realidade tal como ela é.

#### 4 Nelson Rodrigues, do anjo ao pornográfico

“Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico” (CASTRO apud RODRIGUES, 1992, p. 1).

A frase do escritor, cronista, dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues define um pouco de sua personalidade e sobre como pensava e via a realidade por meio da ficção.

Filho do jornalista Mário Rodrigues e de Maria Esther, Nelson Falcão Rodrigues, nasceu em 23 de agosto de 1912, no Recife, numa época de grande agitação política no Brasil, em que o jornalismo e o rádio eram peças fundamentais para a comunicação, conseqüentemente para o auxílio da conturbada política desse período.

Segundo Castro, (1992, p. 16-19), além de Nelson, seus pais tiveram mais onze filhos, e seu nome, Nelson, é originário de uma almirante inglês: Lord Nelson, que teria sido o vencedor de uma batalha. Três anos após seu nascimento, seu pai, Mário Rodrigues, foi tentar exercer a profissão de jornalista no Rio de Janeiro.

Em 1919, Mário Rodrigues escreveu um artigo para o *Correio da Manhã*, um jornal daquela época. Com seu emprego fixo, no mesmo ano trouxe a família toda para morar no Rio de Janeiro, mais especificamente na Rua Alegre.

Esse cenário e personagens eram reais e compunham a paisagem da Rua Alegre na época em que a família Rodrigues se mudou para lá, em agosto de 1916. Na verdade, compunham a paisagem de toda a Aldeia campista, onde ficava a Rua Alegre e da qual Nelson espremeria até a última gota de suco em suas futuras peças, romances, contos e crônicas (CASTRO, 1992, p. 22).

É possível notar de onde Nelson Rodrigues extraiu inspiração para muitos de seus trabalhos, pois os casos e situações vivenciados influenciaram sua ficção e sua obra.

**DE BOCA EM BOCA NASCE O BOCA:** uma análise discursiva da peça  
*Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues

Sobre a vida e a personalidade de Nelson Rodrigues, desde muito cedo, já incorpora o “Anjo Pornográfico”<sup>5</sup>, pois como afirma Castro (1992, p. 23) certa vez uma vizinha “Vira Nelson aos beijos com sua filha Ofélia, de 3 anos com ele sobre ela, numa atitude assim, assim. É claro que Nelson só havia *tentado*, esclareceu Dona Caridade, mas aquilo que era suficiente para qualificá-lo, aos quatro anos completos, como um tarado de marca maior”.

Mas não foi só a manifestação “tarada” como afirma o biógrafo Ruy Castro, que se fez presente, na vida de Nelson Rodrigues. A literatura também já se faria presente desde cedo, pois sabe-se que, aos oito anos de idade, em um concurso de redação da escola, Nelson ganhou o prêmio de 1º lugar com o seguinte enredo: “Um marido chega de surpresa em casa, entra no quarto, vê a mulher nua na cama e o vulto de um homem pulando pela janela e sumindo na madrugada. O marido pega uma faca e liquida a mulher. Depois ajoelha-se e pede perdão” (CASTRO, 1996, p. 24).

Assim, é possível destacar que, já na tenra idade, “O Anjo Pornográfico” mostrava traços do que viria a ser sua produção e as suas influências, que também não pararam por aí, pois quando tinha 13 anos, por influência familiar, Nelson adentra à carreira jornalística, como seu pai, Mário Rodrigues:

Aos 13 anos de idade, ele foi parar em uma redação de jornal, era o ano de 1925. Tendo que escolher uma editoria para a qual trabalhar, não teve dúvida: a reportagem policial seria o seu novo lar. Não se trata apenas de força de expressão, Nelson Rodrigues começava sua trajetória jornalística em *A Manhã*. O jornal pertencia a seu pai, o influente e polêmico jornalista Mário Rodrigues. Na redação também trabalhavam seus irmãos mais velhos. Ele se sentia em casa. E o fascínio que se firmou desde o primeiro contato com aquele universo se estenderia pelo resto de sua vida e marcaria toda a sua obra (ALVES, 2001, p. 11).

É notável o interesse de Nelson Rodrigues pelo jornalismo, e pela reportagem policial, pois até na redação que produziu para um concurso na escola, o tema já poderia gerar e induzir ao gênero jornalístico policial, uma temática recorrente em várias de suas peças, crônicas e contos.

---

<sup>5</sup> O termo “Anjo pornográfico” refere-se ao título da biografia de Nelson Rodrigues, escrita por Ruy Castro. Segundo o biógrafo, em uma de suas crônicas, a escolha ocorreu por conta do que disse o próprio Nelson Rodrigues em uma entrevista para a revista *Manchete*.

DIOGO, B. A.; SILVA, L.A.L.;CAMPOS-TOSCANO, A.L.F.

Essa inclinação de Nelson Rodrigues pelo gênero reportagem policial advém não só de um gosto aleatório cultivado pelo jornalista, mas também pelo que vivenciava naquela época, pois, como sabemos, aos treze anos, quando começou a trabalhar no jornal de seu pai, o Rio de Janeiro vivenciava um cenário

Em que a captura de um ladrão de galinhas era uma sensação, quase todos os crimes envolviam paixão ou vingança. Maridos matavam mulheres por uma simples suspeita, sogras envenenavam genros porque estes não lhe tinham dado bom dia aquela manhã e casais de namorados faziam pactos de morte como se estivessem marcando um encontro no “Ponto Chic”. As matérias eram feitas na delegacia ou por telefone, mas, nos casos escabrosos, a “caravana” do jornal (como então se chamava a dupla de repórter e fotógrafo) pegava o vale de vinte mil réis para o táxi e saía feito uma flecha. Era importante chegar antes da concorrência porque, com o rádio ainda de fraldas e a TV inexistente, os jornais trabalhavam com o “furo”, ou seja, a notícia em primeira mão (CASTRO, 1992, p. 47).

E não era apenas o jornalismo da época que buscava situações e imagens fortes para as suas manchetes e notas diárias, Nelson Rodrigues possuía um encanto por matérias desse estilo, pois sabe-se que na redação de “A Manhã”

Entre 1925 e 1928 faz saltar aos olhos inúmeros e inconfundíveis nelsonrodrigues, ainda que infanto-juvenis. Um deles, um “fait-divers” de 1926 sobre o argentino sádico que furara com alfinete os olhos do canário (para que ele não soubesse quando estava escuro e cantasse dia e noite), ressuscitaria 30 anos depois num dos contos de “A vida como ela é...” [...] (CASTRO, 1992, p.48).

Sabe-se que, em 1928, Nelson foi direcionado a produzir os editoriais do jornal *A Manhã*, onde, muitas vezes, autores como Monteiro Lobato e Agripino Grieco publicavam alguns artigos.

Ainda sobre a vida de Nelson Rodrigues e a sua relação com os estudos, Castro (1992, p. 60) afirma que

Depois de respirar o ambiente da redação e chamar os figurões pelo nome como se fosse um deles, já não via o menor “charme” em aprender a extrair uma raiz quadrada ou descobrir o valor de pi. Preferia matar aula na praça Quinze, mesmo que fosse apenas para chupar tangerina no cais. [...] Nunca mais voltou a escola, e seu pai tentou, mas desistiu de forçá-lo a continuar. Descobriria que, a sua maneira, Nelson se tornara incontrolável.

Desde cedo, portanto, sempre mostrou traços de sua rebeldia em relação a vários acontecimentos e situações, pois antes mesmo de ser promovido à coluna de editoriais, criara um tabloide chamado “Alma Infantil” que atacava diretamente àqueles que tinham atitudes desagradáveis à concepção do adolescente Nelson.

**DE BOCA EM BOCA NASCE O BOCA:** uma análise discursiva da peça  
*Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues

Com o tempo, o Jornal do pai de Nelson Rodrigues, *A Manhã* foi ficando menos influente e, em pouco tempo, veio a fechar, dando abertura para um novo Jornal, *Crítica*.

Chamava-se “Crítica”, não “A Crítica”. Seu lema, bem de baixo do frontispício, dizia: “Declaramos guerra de morte aos ladrões do povo”. Era matutino e seu formato, invariável, de oito páginas, sendo a primeira quase sempre política e a última sempre policial. [...] Às vezes limitava-se a uma única palavra: “CANALHAS!” ou “ASSASSINOS!”. Nem todos aprovavam o jeito mal criado do jornal (CASTRO, 1992, p. 68).

O formato desse jornal já trazia aspectos de que a vontade da família Rodrigues era trazer, por meio de críticas a realidade ao povo.

Talvez por isso, houve vários incômodos na sociedade da época que, levariam a repercussões que dão sentido à escrita de Nelson Rodrigues. Sabe-se que, após uma publicação em *Crítica*, causou revolta a uma “madame” da época que, decidiu a se vingar, procurou Mário, o responsável pelo jornal, mas encontrou apenas Roberto, outro irmão de Nelson Rodrigues. A revolta teve um trágico resultado:

Ela abriu a bolsa. Talvez fosse tirar um lenço. Tirou o revólver. À altura de seus olhos, a menos de meio metro, o abdômen de Roberto era um alvo fácil, ideal. Só disparou um tiro. Roberto gritou. Já atingido, estendeu as duas mãos em direção ao revólver. Crispou a mão de Sylvia e caiu de joelhos,

agarrado a ela [...] Com um jeito ameaçador, Garcia desarmou Sylvia. Ela não reagiu. Disse apenas “Podem me largar. Eu não faço mais nada. Queria matar o doutor Mário Rodrigues ou o seu filho. Estou satisfeita” (CASTRO, 1992, p. 90).

A vida, não só de Nelson Rodrigues, mas de toda a sua família mudou radicalmente após a morte de Roberto, foi a primeira vez que Nelson via a violência frente a frente. A família ficou extremamente abalada, principalmente o pai, Mário Rodrigues, que veio a falecer pouco tempo depois por conta de uma trombose cerebral.

Alguns anos depois, Nelson começou a trabalhar no Jornal *O Globo*, onde conheceu a sua futura mulher, Elza, que também era secretária no Jornal.

No dia 29 de abril de 1940, Elza saiu de sua casa na rua Miguel de Frias, no Estácio, vestida normalmente para o trabalho. Trocou de roupa na casa de uma amiga. Nelson vestiu um terno de Mário Filho, que seria seu padrinho, e apanhou Elza. Foram ao juiz, casaram-se e saíram para comemorar, tomando uma média com torrada “Petrópolis” na leiteira “Palmira”. Então [...]

DIOGO, B. A.; SILVA, L.A.L.;CAMPOS-TOSCANO, A.L.F.

voltaram para “O Globo juvenil”. Cada qual sentou-se a sua máquina e trabalhou normalmente. Ou anormalmente: eram marido e mulher, por todas as leis do país, e (por vontade de ambos) só teriam sua noite de núpcias depois do casamento religioso (CASTRO, 1992, p. 147).

Após o casamento, a vida do casal não foi muito diferente, ainda passavam por crises financeiras e o orçamento era sempre apertado. Castro (1992) relata que em certa ocasião, Nelson Rodrigues acompanhava sua mulher, quando passando em frente ao teatro, ouvira pessoas dizendo que a arte dramática estava rendendo dinheiro, assim, logo lhe passou pela cabeça, por que não escrever teatro?

Em meados de 1941, [...] Nelson Rodrigues escreveu sua primeira peça, *A mulher sem pecado* (CASTRO, 1992, p. 151). Embora Nelson tivesse certo reconhecimento como jornalista, ainda que muito pouco, houveram vários empecilhos para o nascimento da peça nos palcos, pois o autor não tinha patrocinadores e muito menos condição de bancar a produção do espetáculo.

Depois de muita luta e muitos não, finalmente, a 9 de dezembro de 1942 – um ano e quatro meses depois de escrita - , *A mulher sem pecado* foi levada à cena pela “Comédia Brasileira”, com direção de Rodolfo Mayer, no Teatro Carlos Gomes. E sabe o que aconteceu? Nada. (CASTRO, 1992, p.155).

O resultado gerou um grande incômodo a Nelson: “*A mulher sem pecado* ficou duas burocráticas semanas em cartaz no Carlos Gomes. Na estreia, o pano subiu e desceu uma vez, ouviram-se alguns aplausos e ninguém saiu tonto do teatro. Ninguém vaiou, ninguém gritou “O autor! O autor!”. Nelson odiou aquela indiferença, mais do que se tivessem vaiado” (CASTRO, 1992, p. 155).

Certamente o silêncio gerado por *A mulher sem pecado* não desestimulou a criação dramática de Nelson, pois pouco tempo depois o dramaturgo já tinha em mente qual seria a sua nova obra, que até então tinha o nome de *Véu de noiva*, até repensar o nome e finalizar como *Vestido de Noiva*.

Nelson começara a escrever “Vestido de Noiva” na redação de “O Globo Juvenil” [...] Chegava às dez da noite, jantava e escrevia. As cenas, os diálogos, brotavam-lhe as golfadas: um ato a cada dois dias, parecia simples datilografia, sem que precisasse pensar. Alaíde, Lúcia, Pedro, e Madame Clessy, os personagens, iam saindo da “Remington” como se estivessem vivos. Em seis dias escreveu os três atos; no sétimo, um domingo, revisou. A época era janeiro de 1943 (CASTRO, 1992, p. 156).

Nelson mais uma vez saiu em busca de quem pudesse dar vida à peça que acabara de escrever. Um dos nomes que o dramaturgo procurou para que desse sua opinião sobre a peça foi Manuel Bandeira, que se manifestou da seguinte forma “Li duas vezes. Achei mais interessante do que *A mulher sem pecado*. O que me agrada na peça é que não tem literatice” (CASTRO, 1992, p. 159). Então, após a manifestação de Bandeira, Nelson pede entusiasmado para que o poeta escreva um artigo recomendando *Vestido de Noiva*.

Como cita Castro (1992) outros críticos e poetas como Otto Maia Carpeaux, Carlos Drummond de Andrade e Álvaro Lins também leram a peça e deixaram suas impressões favorecendo ou não o gosto de Nelson Rodrigues.

Mesmo com os críticos (em sua maioria) achando a peça muito boa, ainda havia o problema da encenação, Nelson não havia encontrado quem fosse capaz de encenar, e não queria entregar a peça novamente à “Comédia Brasileira” pois o que muitos diziam, é que *Vestido de noiva* era impossível de encenar.

Mas havia alguém no Rio que não achava *Vestido de Noiva* impossível de encenar: um paraibano de 34 anos chamado Thomaz Santa Rosa (CASTRO, 1992, p.161). E isso já era algo que animava sobremaneira Nelson Rodrigues, pois começava a ver força em uma futura montagem, que logo teria a direção dessa peça assumida por Zbignew Ziembinski.

Uma cópia da peça caíra nas mãos de Santa Rosa em março de 1943. Santa Rosa leu e não quis acreditar. Passou-a a Brutus, que também leu e também não acreditou. Brutus passou-a a Ziembinski e o comentário de Ziembinski confirmou o que eles suspeitavam: “Não conheço nada no teatro mundial que se pareça com isto” (CASTRO, 1992, p.165).

Não demorou para que a produção de *Vestido de noiva* começasse a se tornar palpável pelas mãos de “Os comediantes”, o grupo ao qual pertenciam Santa Rosa e Ziembinski. Após oito meses de ensaio, “às 20h30 do dia 28 de dezembro de 1943, os porteiros, nos seus uniformes de lã azul e botões dourados, abriram os portões do Municipal para os 2205 espectadores [...] o proletariado, por falta de roupa, não compareceu” (CASTRO, 1992 p. 169). Esse foi um dos momentos mais esperados por Nelson Rodrigues, a concretização de personagens que surgiram tão rápidos como se fossem reais, e a partir de então, seriam.

A plateia podia esperar por muita coisa, mas não pelo que transcorria diante de seus olhos: 140 mudanças de cena, 132 efeitos de luz, 20 refletores, 25 pessoas no palco e 32 personagens, contando os quatro pequenos jornalheiros de verdade que gritavam as manchetes de “A Noite”. Mesas e cadeiras subiam e desciam no palco, manobras por cordões invisíveis. Um personagem se transformava em outro, e depois em outro, vivido pelo mesmo ator. Os planos se cruzavam, se sobrepunham, se confundiam (CASTRO, 1992, p.172).

Essa peça trouxe a novidade ao público daquela época, o próprio diretor já dizia que não conhecia nada como aquele texto em todo o teatro mundial, portanto a montagem desse espetáculo demandou uma novidade, uma mudança, um estouro, como foi para Nelson Rodrigues a estreia de *Vestido de Noiva*.

Duas horas depois, a peça chegou ao fim. [...] Caiu o pano. Silêncio total na plateia [...] ouviram palmas esparsas. Outras palmas se juntaram e, de repente, num crescendo, transformaram-se numa ovação, como se só então a plateia tivesse sido sacudida de um torpor. Era assustador. Ziembinski mandou subir o pano enquanto gritava palavrões em polônês. Os atores surgiram e o aplauso foi ensurdecidor. O elenco ia e vinha, e as palmas não paravam. Ziembinski também apareceu e o teatro delirou (CASTRO, 1992, p. 173).

A partir daí, o teatro de Nelson Rodrigues começou a crescer, seu nome ficou cada vez mais conhecido e os elogios surgiam constantemente.

Mas não foi só no teatro que Nelson Rodrigues se destacou, a sua aproximação com a dramaturgia lhe auxiliou na produção de romances, que foram assinados pelo pseudônimo de Suzana Flag.

Como cita Castro (1992), Nelson Rodrigues começou a escrever seu primeiro romance no formato de folhetim, publicado em 1944 pelo jornal *O Jornal*, no entanto, usou o nome de Suzana Flag, por ser visto como um autor “sério”. Nesse mesmo ano, seu primeiro romance *Meu destino é pecar* foi publicado.

*Meu destino é pecar* foi um sucesso de vendas na época e, como sempre, seguia o trágico e conturbado estilo rodrigueano. Após a publicação do romance, houve margem para a publicação de outros, fazendo o uso do mesmo pseudônimo. Assim surgiram, ainda em 1944, *Escravas do amor*, *Minha vida*, *Núpcias de fogo*, *Asfalto Selvagem* entre outros publicados no decorrer dos outros anos.



Mesmo escrevendo romances, Nelson Rodrigues não abandonou o teatro e, em 1945, concluiu a peça: *Álbum de família*, mas o texto “Foi submetido à Censura Federal em fevereiro de 1946”. “Bastou uma leitura em diagonal para que os censores ficassem de cabelo em pé. Eles nunca tinham visto nada tão “incidente” ou “doentio”” (CASTRO, 1992, p. 196).

Em torno desse obstáculo em relação à censura, houve muitos debates e conflitos sobre a representação ou não da peça cujo enredo trata de incestos, estupros e casos chocantes e polêmicos, ocorridos em um ambiente familiar. Assim, *Álbum de família* “só seria liberada em dezembro de 1965 e levada ao palco pela primeira vez em 1967” (CASTRO, 1992, p. 200).

A quarta peça escrita pelo autor, *Anjo negro*, também foi interdita pela censura federal, sendo rotulada como “imoral”. A peça traz em seu enredo um negro, Ismael, bem sucedido, porém tinha preconceito consigo mesmo, odiava a sua cor e depositava esse sentimento em sua esposa e seus filhos, que logo eram mortos por ele mesmo, pelo fato de serem negros, como ele próprio.

Segundo Castro (1992), um fator importante da época é que o personagem Ismael não pôde ser representado por um negro, mas mesmo contra o gosto de Nelson Rodrigues, o ator, Orlando Guy (branco), pintou o rosto para realizar a representação do personagem principal, o anti-herói Ismael. A peça ganhou os palcos em 1948.

Ainda em 1948, Nelson Rodrigues teve sua outra peça, *Senhora dos afogados* interdita (só liberada para os palcos posteriormente, em 1953), mas logo escreveu “Dorotéia”.

Desta vez Nelson não quis jogar com a sorte: depois de três interdições seguidas (duas definitivas), calculou que era a ele que os censores queriam matar a pauladas, como a uma ratazana prenhe – não às peças. Então mandou “Dorotéia” para a censura como “um original de Walter Paíno” – cunhado de Nonoca – e a peça passou sem um arranhão. Os censores devem ter ficado para morrer ao vê-la anunciada, tempos depois, como mais uma do abjeto e excomungado Nelson Rodrigues. Mas tiveram de morder a bala, porque, se a proibissem, ficaria caracterizada a perseguição. E, assim, “Dorotéia” [...] subiu ao palco do Phoenix no dia 7 de março de 1950 (CASTRO, 1992, p. 217).

Após a estreia, o sucesso não foi nem de longe próximo ao encontrado em *Vestido de Noiva*. Segundo Castro (1992, p. 219) “*Dorotéia* é o maior fracasso do Ocidente. Nem minha mãe gostou”, disse Nelson.

A vida do escritor, dramaturgo e jornalista começou a ficar mais difícil, pois os obstáculos começaram a aparecer de todos os âmbitos, principalmente naqueles que diziam respeito à carreira profissional, então “em 1951, Nelson decolou do fundo do poço para o que seria um salto mortal em sua vida: “Última Hora” – e ‘A vida como ela é...’ ” (CASTRO, 1992, p. 228).

*A vida como ela é...* reúne contos cuja inspiração são casos vividos o presenciados por Nelson Rodrigues. Esses contos eram publicados em uma coluna do jornal *Última hora*.

Ainda em 1951, como cita Castro (1992) Nelson trouxe silenciosamente aos palcos, a peça *Valsa nº 6*, que se trata de um monólogo com a estreia de sua irmã Dulcinha no teatro. Essa peça também foi responsável por trazer o autor novamente às notícias e às críticas, embora não tenha atingido grande sucesso popular.

Em 1953, sua nova peça, “A falecida” ganhou os palcos:

Quando os personagens de “A falecida” disseram suas primeiras falas no palco do Teatro Municipal, no dia 8 de junho de 1953, a plateia levou um susto. [...] A peça tratava de uma sofrida mulher do subúrbio carioca, a tuberculosa Zulmira, cuja única ambição na vida era um enterro de luxo. [...] Sem falar nas referências geográficas, que tornavam “A falecida” tão carioca quanto uma chanchada da Atlântida. Ou – embora muitos ainda não se dessem conta – quanto uma coluna de “A vida como ela é...” (CASTRO, 1992, p 247).

É interessante ressaltar sobre “A falecida” que é uma obra de abertura das denominadas “tragédias cariocas”, uma classificação dada durante a divisão pelos estilos das peças de Nelson Rodrigues.

Em 1957, Nelson Rodrigues lançou sua nova peça “Perdoa-me por me traíres” que, embora contenha conteúdos próximos aos de suas outras peças, a censura da época liberou a produção do espetáculo, e a sua primeira montagem contou com Nelson Rodrigues como um dos atores do elenco.

Em junho de 1957, a temporada de “Perdoa-me por me traíres” encerrou e Nelson trouxe mais uma peça para ser analisada pela censura, “Viúva, porém honesta”, que “estreou em 13 de setembro – um intervalo de apenas dois

meses e duas semanas, tempo em que “Viúva, porém honesta” foi escrita, produzida, ensaiada e levada ao palco” (CASTRO, 1992, p. 281).

No ano seguinte, 1958, Nelson acabava de escrever mais uma peça “Os sete gatinhos”, que retratava mais uma vez a família carioca e mostrava algumas mazelas da sociedade por meio dessa peça, abordando temas como a prostituição, a mentira e os valores sociais.

Na sequência, no ano de 1959, Nelson Rodrigues escreveu “Boca de ouro” mais uma tragédia carioca, que narra em flashback, várias histórias de um bicheiro chamado Boca de Ouro, cujo nome foi dado por trocar todos os dentes da boca por uma dentadura de ouro.

Em 1961, Nelson deu um arriscado passo, ao lançar a peça *Beijo no asfalto* com temáticas como o homossexualismo e a postura dos jornalistas frente a algumas situações. *Beijo no asfalto* tinha um enredo baseado em situações reais, que o autor havia vivenciado.

Pereira Rego, que fora atropelado por um “arrasta-sandália” (um tipo de ônibus antigo) em frente ao “Tabuleiro da Baiana”, no largo da carioca, ao ver-se no chão, perto de morrer, Pereira Rego pedira um beijo a uma pessoa que se debruçara para socorrê-lo. Só que essa pessoa era uma jovem. Nelson fez com que o atropelado na praça da Bandeira pedisse o beijo a um homem – Arandir. Um repórter Amado Ribeiro (sempre esse homem fatal), de “Última Hora”, presencia o atropelamento e o beijo. Anota nome e endereço do atropelado e do outro, e vai a um delegado no desvio para propor-lhe a sua reabilitação: iriam criar um caso em cima daquele beijo no asfalto. [...] O repórter e o delegado forjam testemunhas e transformam o que fora um beijo de piedade num caso amoroso e sinistro entre dois homens (CASTRO, 1992, p. 314).

Essa peça rendeu a Nelson Rodrigues a demissão do jornal em que trabalhava *Última Hora*, por conta das referências frequentes que fazia ao próprio jornal onde trabalhava. Ainda nesse ano, Nelson Rodrigues separou-se legalmente de sua mulher, Elza. E, no ano de 1963, nasceu sua filha, Daniela, que teve com sua nova mulher, Lúcia.

Em 1963, Nelson escreveu *Bonitinha, mas ordinária* que trata novamente do Rio de Janeiro, narrando fatos sobre casamento arranjado, a prostituição e violência. Em 1965, escreveu *Toda nudez será castigada* abordando temas como a traição, o homossexualismo e, novamente, a prostituição.

No começo de 1966, Carlos Lacerda chamou Nelson Rodrigues a seu escritório - e dessa vez não era para acusá-lo de querer destruir a família brasileira. “Olha, vou fazer uma editora”, disse Lacerda. “Quero um romance seu. Mas nada de “Suzana Flag”. Quero Nelson Rodrigues. Escreva o que quiser, não vou censurar nada.” [...] Nelson foi para casa e, em dois meses, escreveu “O casamento” [...] “O casamento” vendeu oito mil exemplares nas primeiras duas semanas de setembro de 1966, pau a pau com o novo romance de Jorge Amado, “Dona flor e seus dois maridos” (CASTRO, 1992, p. 349-350).

Nelson voltou a escrever teatro em 1973, com a peça *Anti-Nelson Rodrigues*, e, em 1979, escreveu *A Serpente* que seria a sua última peça tratando de temáticas como o casamento e o suicídio. Em 1977 como afirma Castro (1992), Elza reatou seu casamento com Nelson, que já se separado de Lúcia e vivido um tempo com Heleninha.

Nelson morreu poucos minutos antes das oito da manhã do dia 21 de dezembro de 1980, um domingo. No fim da tarde daquele dia ele fazia treze pontos na loteria esportiva, num “bolo” com seu irmão Augustinho e alguns amigos de “O Globo” [...] Na madrugada de 21 de dezembro ele resistira a sete paradas cardíacas. Entrara de novo em coma e Dr. João Elias aplicara-lhe um marcapasso. Mas, pela manhã, Nelson morreria de trombose e de insuficiência cardíaca, respiratória e circulatória. Tinha 68 anos. Por tudo que passara, parecia velho de séculos. [...] No dia seguinte, ao meio dia, sob um sol de 40 graus, Nelson foi enterrado [...] Dois meses depois, Elza cumpriu o seu pedido – de ainda em vida gravar o seu nome ao lado do dele na lápide, sob a inscrição: “Unidos para além da vida e da morte. É só” (CASTRO, 1992 p. 419-420).

#### 4.1 O mito de Madureira: as lendas de Boca de Ouro

Apresentaremos, neste item, uma sinopse da peça, assim como alguns comentários de estudiosos das obras de Nelson Rodrigues.

“A solução do Brasil é o jogo do bicho!” (CASTRO apud RODRIGUES, 1992, p. 247). A frase dita por Nelson Rodrigues compartilha mesma temática com a peça, *Boca de ouro*, que tem como personagem principal o bicheiro Boca de Ouro, conhecido como “Drácula de Madureira”.

*Boca de ouro* é composta por três atos e quinze quadros e se inicia quando o personagem está indo ao dentista e pede para que arranque todos os dentes de sua boca, que estão em perfeito estado, pois irá trocá-los por dentes de ouro. A princípio, o dentista se recusa e diz ser um trabalho porco mas acaba

arrancando todos os dentes de Boca de Ouro após ser compensado com mais dinheiro.

Logo em seguida, o quadro da peça muda e o espaço é a redação do jornal *So!* onde estão comentando sobre a morte do bicheiro Boca de Ouro. Assim, colocam um repórter e um fotógrafo em busca de informações para uma grande reportagem sobre o bicheiro. Estes procuram imediatamente D. Guigui, a ex-amante de Boca.

Ao chegarem à casa de D. Guigui, ela, primeiramente, se recusa a falar do bicheiro, chega a dizer até que não o conhece mas logo volta atrás e decide contar um caso ao jornal.

O primeiro caso que D. Guigui conta é o de Celeste e seu marido, Leleco que, por estar desempregado e não ter condições de custear o velório da sogra, vai pedir ajuda de Boca de Ouro que diz que ajudar, caso pudesse conversar sozinho com Celeste. Após relutar por muito tempo, Leleco acaba aceitando e pede para que sua mulher vá até a casa do bicheiro.

Chegando lá, Celeste é assediada por Boca de Ouro. Depois de muito relutar, acaba indo ao quarto do bicheiro, que havia prometido lhe dar o dinheiro necessário, então Leleco questiona sobre o dinheiro, irritando dessa forma Boca de Ouro, que acaba por matar o marido de Celeste.

O segundo ato da peça, inicia ainda com D. Guigui, o jornalista e o fotógrafo fazendo comentários sobre o que ocorrera no final do primeiro ato, e só aí o repórter conta que Boca de Ouro está morto. Desse modo, após D. Guigui se desesperar, começa a contar outra versão do mesmo caso.

Nessa nova versão, as personagens são as mesmas, porém apresentam características psicológicas um pouco diferentes das anteriores, principalmente as de Celeste, que agora parece estar traindo Leleco com Boca de Ouro. Assim, seu marido obriga que ela vá até a casa de Boca de Ouro para pedir dinheiro para o enterro de sua mãe.

Ao chegar à casa de Boca de Ouro, Celeste conta a Boca de Ouro que já soube de um de seus crimes. Logo três Grã-finas chegam ao local, e começam a

fazer questionamentos ao bicheiro, que propõe um concurso às Grã-finhas, exigindo que todas mostrassem seus seios a ele.

Quem ganha o concurso é Celeste. Logo após as Grã-finhas vão embora e Leleco chega à casa de Boca de Ouro, chamando sua mulher para irem embora. Celeste se recusa a ir com o marido que fica enfurecido e aponta o revólver para Boca de Ouro, mas, nesse momento, a mulher apunhala o marido pelas costas, matando-o. O segundo ato chega ao fim.

O terceiro ato inicia-se com Agenor, o marido de D. Guigui querendo sair de casa por conta da entrevista que sua mulher está concedendo ao jornal e, para evitar maiores problemas, conta novamente outra versão ao jornal.

Mais uma vez, as características psicológicas das personagens são modificadas e novas personagens são introduzidas. Nesse ato, Leleco se mostra mais enérgico ainda e logo no início, Celeste afirma que o está traindo com Boca de Ouro. Enfurecido, Leleco ameaça a mulher e diz que irá atrás do bicheiro para um acerto de contas. Depois repensa e manda Celeste extorquir Boca de Ouro.

Chegando à casa do bicheiro, Celeste conta o ocorrido a Boca e logo Leleco também vai ao encontro dos dois. Depois de uma rápida conversa, Leleco ameaça Boca com uma arma, mas logo se distrai e o bicheiro derruba Leleco com uma coronhada. Em seguida, Boca de Ouro induz Celeste a dar fim em seu marido, matando-o com um punhal, ela o faz.

Após isso, pedem ajuda para Guigui para tirar o corpo e Maria Luísa, chegando lá descobre que conhece Celeste na infância quando tiveram alguns atritos. Celeste começa a ficar desconfiada de Maria Luísa. O bicheiro diz que Maria Luísa está sempre procurando-o, pois pretende realizar seu batizado, Celeste se irrita com isso e entrega Boca de Ouro a Maria Luísa, dizendo que Boca de Ouro já havia matado. Irritado com isso, o bicheiro acaba matando Celeste.

Maria Luísa fica abismada com a crueldade de Boca de Ouro, mas logo o bicheiro a põe para fora de casa. A cena se desfaz e transfere-se para um locutor de rádio que está contando sobre a morte de Boca de Ouro, e como está sendo seu velório, e as informações sobre o estado em que o bicheiro foi encontrado, sem os dentes de ouro e que seria enterrado em um caixão comum e não de ouro como pretendia.

Segundo Castro, Nelson Rodrigues colheu inspirações para a construção dessa peça, pois sabe-se que

O ônibus que Nelson tomava quase todo dia na Central do Brasil para ir almoçar com sua mãe era o “15”, da linha Laranjeiras – Estrada de Ferro. Um dos choferes, um pernambucano chamado Rubem Francisco da Silva, gostava de exibir-se: tinha 27 dentes na boca, mas eram todos de ouro. Abria a boca no ponto final da rua General Glicério e dizia: “Olha só! Pode contar, um por um! E não é coroa, é maciço! Ouro 24!” (CASTRO, 1992, p. 311).

Dessa forma, podemos notar traços de realidade na composição da peça. É importante comentar também sobre a ênfase que Nelson Rodrigues dá ao jornalismo e à comunicação em massa, que são constantes durante a peça.

Como já ocorrera em *Vestido de noiva*, de uma forma bastante restrita, a imprensa participa da peça, agora não somente para refletir a frieza do mundo exterior, mas também, e principalmente, para estabelecer os elementos de ligação entre os vários fragmentos que, morto Boca de Ouro, passaram a representar sua vida. Nesse sentido, aliás, Nelson Rodrigues encontrou a situação que com certeza há muito vinha perseguindo. Pôde aproveitá-la à vontade. Pôde faltar-se de derramar, por entre as diversas falas que seu talento aprimorou, a sobretaxa de amargura e de sarcasmo com que premia a realidade (LINS, 1979, p. 96).

*Boca de Ouro*, no Teatro de Nelson Rodrigues, enquadra-se como “Tragédia Carioca”,

Segundo Magaldi (1992) a peça *Boca de Ouro* permaneceu durante alguns meses sob censura, mas logo Ziembinski assumiu a direção além de também assumir o papel que leva o nome da obra. Foi levada aos palcos pela primeira vez em outubro de 1960 e, embora Ziembinski conhecesse o sotaque e as características mais marcantes da personagem, o espetáculo não obteve o sucesso esperado, que foi alcançado apenas em 1961 com um elenco renovado e uma nova direção.

*Boca de Ouro* foi a primeira peça de Nelson Rodrigues a receber uma adaptação para o cinema:

“Nelson Rodrigues é um perigo a ser evitado”, escreveu o crítico Alex Vianny na revista “Senhor” em fevereiro de 1963. Em perigo agora estava não a religião ou a família brasileira, mas o cinema nacional. Alex Vianny ficou assustado com o sucesso comercial de “Boca de Ouro” o filme dirigido por seu amigo Nelson Pereira dos Santos – Mas que na verdade pertencia muito mais a Jece Valadão, que o produziria e estrelara. Não era um filme “de autor” ou “participante”, como os outros filmes do engatinhante “Cinema

Novo” [...] em 1963, já se anunciavam as filmagens de “Bonitinha, mas ordinária”, “Asfalto selvagem” e “Anjo negro” Nelson Rodrigues vinha infeccionando o cinema brasileiro (CASTRO, 1992, p. 337-338).

## 5 A construção da identidade do Drácula de Madureira: uma análise discursiva

Como estudado, o enunciado, na perspectiva do Círculo bakhtiniano, reflete as finalidades das esferas de atividades humanas. Assim, o conteúdo temático, o estilo e a estrutura composicional são utilizados de forma a atender as ideologias e valores sociais em que um enunciado está inserido.

Em *Boca de Ouro*, o gênero dramático apresenta, no decorrer da história, a constituição de outro gênero, a notícia, em especial, a policial.

Tendo em vista o enredo da peça aliado às reflexões apresentadas sobre a linguagem e mais especificamente no que diz respeito à esfera jornalística, é possível verificar os efeitos de sentido que são construídos por meio de recursos linguísticos utilizados em *Boca de Ouro*, possibilitando-nos refletir sobre a veracidade dos fatos apresentados em notícias.

Sabemos que o gênero jornalístico tem como principal objetivo retratar os fatos de maneira “objetiva e neutra”, no entanto, para essa construção ocorrer, a linguagem é o ponto fundamental e específico.

Ao entender que a linguagem é pertencente apenas ao seres humanos, podemos compreender que é possível haver mudanças e distinções no que diz respeito à forma e ao estilo com que se dará a comunicação, bem como a veracidade dos fatos relatados que pode ser questionada.

A partir disso, aliando as construções linguísticas e enunciativas de *Boca de Ouro*, principalmente por meio da personagem Guigui, que faz e desfaz suas visões e posicionamentos sobre um mesmo fato, torna-se incerta a realidade que é transmitida pelos veículos de comunicação jornalística.

Destacando novamente o enredo da peça, é possível notar a manipulação da linguagem que apresenta desde um sentido mais íntimo, como o caso das vezes que Guigui modifica e altera seu discurso, até como a mídia de altera as informações recebidas de acordo com seus interesses, inclusive econômicos.



Dessa forma, há o reflexo e a refração diante da realidade, pois ao destacarmos o contexto em que a peça é produzida e as temáticas por ela abordadas, vê-se que a realidade retratada é compreendida sob novas concepções, quando novos modos de dar sentido ao mundo.

Ao analisar alguns aspectos da obra *Boca de Ouro*, deparamo-nos a princípio com as temáticas que são abordadas na peça, mas ao tratar de um texto de teatro, primeiramente já encontramos detalhes a serem pensados:

o texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um duro trabalho de cooperação para preencher os espaços do não-dito ou do já-dito que ficou em branco (...), o texto não é outra coisa senão uma máquina pressuposicional.” Assim Umberto Eco define todo e qualquer texto, e não especialmente o texto de teatro. Ora, este tem a reputação de ser uma máquina ainda mais preguiçosa que as outras, se assim se pode dizer, devido a sua relação equívoca com a representação (RYNGAERT, 1995, p.3).

Assim, é possível refletir sobre a construção e organização do texto dramático deixando nele espaços para interpretações tanto sobre o que diz, como sobre a representação do próprio texto, a encenação. Primeiramente, trataremos das temáticas encontradas na obra de Nelson Rodrigues.

As principais temáticas do teatro de Nelson Rodrigues, - que é mais conhecido como um “Teatro desagradável” - não são diferentes quando nos referimos à peça *Boca de Ouro*.

Começamos então pelas próprias características da personagem principal, “Boca de Ouro” que é descrita nas rubricas da peça da seguinte forma:

“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. Ao iniciar-se a peça, “Boca de Ouro” ainda não tem o seu nome legendário. Agora é que, com audácia e imaginação, começa a exterminar os seus adversários. Está sentado na cadeira do dentista (RODRIGUES, 1992, p. 261).

Nesse fragmento, é possível traçar características sobre a personagem que leva o nome da obra. Notam-se aspectos que já dizem muito sobre a sua personalidade, pois o autor cita que sua personagem pode ser interpretada por mais de um ator, devido a características diversas dando a liberdade de várias interpretações, várias personalidades, “muitas caras e muitas almas”.

DIOGO, B. A.; SILVA, L.A.L.;CAMPOS-TOSCANO, A.L.F.

Uma temática que se nota é o desrespeito às leis, pois “Boca de Ouro” é um “banqueiro de bicho”, isso já o deixa à margem das leis, ou seja, é um contraventor.

É interessante refletir sobre um termo trazido por Nelson Rodrigues, que define “Boca de Ouro” como pertencente da “mitologia suburbana”, pois isso cria para a figura da personagem grande poder e peso sobre sua imagem, sendo esta tão peculiar que se torna um mito, uma lenda. A peça enquadra-se na categoria de “Tragédia carioca”, por tratar de temas que envolvem a realidade da época, do Rio de Janeiro e de seu subúrbio.

A partir das reflexões apresentadas anteriormente sobre gêneros, é possível discutir sobre o próprio gênero jornalístico, temática constante da obra *Boca de Ouro* e de que maneira Nelson Rodrigues aborda tal gênero por meio de sua peça.

Logo nas cenas iniciais, é abordada a temática do gênero jornalístico e como este se manifesta e se apresenta por meio da linguagem da peça. Por exemplo, quando o repórter Caveirinha descobre sobre a morte de Boca de Ouro.

SECRETÁRIO – Vem cá. Espera. Primeiro tenho que saber a posição do jornal.

REPÓRTER – Mas ontem elogiamos o “Boca”! [...]

SECRETÁRIO – Sei lá! Sou macaco velho! Deixa eu falar com a besta do diretor! A esta hora está na casa da amante! [...] 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 ou a favor do “Boca de Ouro”? Não ouvi! Sim, sim, contra, perfeitamente. Contraventor, claro, entendo. Cancro social. Boa noite, Dr. Pontual. [...]

REPÓRTER – Que diz o cretino?

SECRETÁRIO – Não te falei? Batata! Mandou espinafrar  
(RODRIGUES, 1992, p. 264-265).

No momento em que os repórteres ficam sabendo da morte de “Boca de Ouro” e buscam informações tanto sobre a veracidade do fato, como do posicionamento do jornal frente ao bicheiro, havendo, assim, a manipulação da notícia para que Boca, como contraventor, considerado “cancro social” seja “espinafrado”.

Observamos, portanto, uma crítica feita ao jornalismo, pois o interesse do Secretário e do Repórter não é necessariamente, trazer a versão “verdadeira”,

“neutra” e sim a versão ou os fatos que sejam convenientes para o jornal, isto é, aquilo que o jornal tem como ideologia, ou que sejam aceitos pela sociedade.

Sabe-se que o jornalismo tem por objetivo retratar as informações que deveriam ser transmitidas de maneira transparente e neutra. Vinculando o contexto de produção da peça, a vida de Nelson Rodrigues como jornalista e a própria função jornalística, nota-se que há uma crítica à forma como é estabelecida a notícia, como é desenvolvida até chegar ao seu destino final, o público leitor.

É possível ainda, por meio desse trecho notar que além do questionamento sobre a veracidade da informação, há também as ideologias daqueles que elaboram e constroem seus discursos. Por exemplo, no trecho, em que o Secretário diz ao Repórter que deve esperar a posição do jornal, verificamos que não há interesse na real identidade de Boca de Ouro, mas sim, naquilo que o jornal precisa fazer acreditar sobre Boca de Ouro, no que é conveniente àqueles que formam a notícia perante o público.

Há também uma crítica à hipocrisia social, visto que o Dr. Pontual possivelmente está na casa da amante, ato que denota deslealdade à esposa e, portanto, trata-se de um desrespeito à “lei” do matrimônio.

Ainda sobre as versões das notícias, todas são fundamentadas e, criadas por meio dos relatos da personagem Guigui, entretanto essas versões se contradizem, não sendo possível, assim, obter a veracidade dos fatos, pois existem as versões apresentadas por Guigui, existe o ponto de vista do Repórter, além das ideologias veiculas pelo jornal.

Desse modo, em *Boca de Ouro* constrói-se o sentido de que é difícil haver um enunciado isento de ideologia, ou seja, imparcial e transparente.

No trecho a seguir, por exemplo, é possível comprovar como os gêneros jornalísticos apresentam a opacidade discursiva:

D. GUIGUI – Menino, não me provoca! Olha que eu, bom!... e vocês publicam tudo que eu disser? [...] 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!  
(RODRIGUES, 1992, p. 269).

Em outro momento, D. Guigui, ao saber da morte de Boca, muda de opinião trazendo novos fatos e acontecimentos para o que tinha acabado de dizer, comprovando, dessa maneira, a não transparência nas informações que foram proferidas ao repórter.

Nesse trecho, vê-se ainda a própria corrupção, se levarmos em conta o fato de que se acreditava que Boca de Ouro pagava aos jornalistas para manipularem as informações, mas essa manipulação também é percebida de outras formas. Vejamos:

D. GUIGUI (para o fotógrafo) – Meu filho, vou te pedir, sim? Não 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!

AGENOR – Publica, sim, rapaz! Escracha!

D. GUIGUI (reagindo para Agenor) – Tu não é homem! (para Caveirinha) (novamente doce, persuasiva) 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! [...] O “Boca” tinha, até, uma pinta lorde! Mas voltando: 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?... (interrompe-se para chorar) Coitado do “Boca”! (assoa-se na saia e continua) Pois é: o Leleco...

(RODRIGUES, 1992, p. 291).

D. Guigui, ao solicitar ao repórter não publicar o que havia dito, evidencia a falta de ética, em uma situação de corrupção, pois ainda oferece dinheiro “para uma cervejinha”, ou seja, a notícia é comprada por quem tem poder econômico.

A respeito das escolhas linguísticas que constituem o estilo desse enunciado, verificamos uma mudança no tom emotivo-valorativo, pois na mesma sequência de falas, a personagem muda completamente o seu tom, indo da agressividade com o seu marido, Agenor, a um tom mais sedutor e persuasivo ao dirigir-se a Caveirinha, cujo intuito discursivo é fazê-lo mudar de opinião sobre a publicação das informações por ela proferidas.

Desse modo, termos como “bicho ruim, danado” contribuem para a construção de uma personagem que altera um temperamento explosivo a atitudes mais contidas cujo objetivo é persuadir seu interlocutor.

Ainda nesse excerto, têm-se a temática do preconceito presente na rubrica da peça: “Evidente desprezo racial, do branco pelo homem de cor”.

**DE BOCA EM BOCA NASCE O BOCA:** uma análise discursiva da peça *Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues (RODRIGUES, 1992, p. 291). Por meio dessas reflexões verificamos uma atitude crítica do enunciador em relação ao preconceito racial.

Enfim, a obra apresenta em seu desenvolvimento conteúdos temáticos que refletem a realidade do contexto em que está inserido o discurso, um meio de corrupção e contravenção, de contravenção cujos valores sociais veiculados estão atrelados a uma perspectiva capitalista, em que a falta de ética e responsabilidade pelos atos criminosos é justificada pela ideia de poder.

Como na perspectiva bakhtiniana, todo enunciado é reflexo e refração da realidade, é possível afirmar que há, ao longo da peça, uma interpretação crítica dessa mesma realidade. Vejamos:

BOCA DE OURO – O dinheiro fica aqui em cima. Eu disse que dava os cem pacotes e dou, claro! [...] Mas dou, porém com uma condição!  
LELECO – Mas eu lhe pago!  
BOCA DE OURO (bebendo mais meio copo de cerveja) – Rapaz, não se trata de pagar. [...]  
LELECO (em suspenso) – Qual é a condição?  
BOCA DE OURO (berrando) – Que tua mulher venha, aqui, buscar o dinheiro!  
LELECO – Minha mulher?  
BOCA DE OURO – Não és casado?  
LELECO – Sou. [...]  
BOCA DE OURO (acentuando as sílabas) – Quero tua mulher, SOZINHA! [...]  
LELECO (quase sem voz) – Por que sozinha? Eu venho também. Ela vem comigo! [...]  
BOCA DE OURO (furioso) – Rapaz! São cem pacotes! (ofegante) Quero bater um papo com tua mulher, sem a tua presença! Sozinha! [...] Ou você esquece que é jogador? Um viciado? [...] Eu sou bicheiro, banqueiro de bicho e conheço o jogador! O jogador vende a própria mãe, vende a própria mulher, pra jogar!  
(RODRIGUES, 1992, p. 278-279).

Essa cena ocorre na primeira versão narrada por Guigui para relatar o assassinato de Leleco. Mais uma vez, destaca-se a temática da contravenção, em que notamos um distanciamento das leis, pois Boca de Ouro é um bicheiro, isto é, realiza ilegalmente funções à margem da sociedade.

Da mesma forma, encontramos atitudes antiéticas ou contraventoras realizadas por outras personagens, como Leleco, ao se deixar chantagear por Boca, a fim de esconder de Celeste que é um viciado em jogos de azar.

O subúrbio carioca, portanto, é o ambiente em que se passa a história, revelando uma determinada camada social e seus tipos sociais, como jogador, bicheiro, contraventor.

DIOGO, B. A.; SILVA, L.A.L.;CAMPOS-TOSCANO, A.L.F.

No fragmento que segue, a temática do misticismo contribui para a contextualização do subúrbio do Rio de Janeiro:

BOCA DE OURO – Escuta, negro sem-vergonha! Eu vim aqui porque... (“Boca de Ouro” estaca. Vira as costas para o preto. Fala com surdo sofrimento.) ... eu não sei, e nunca “sub” quem foi minha mãe... Por isso, diziam que eu não nasci de mulher... (vira-se violento) Está ouvindo, preto?  
PRETO – Sim, senhor!  
BOCA DE OURO – Até que ontem, o Zezinho. Tu conhece o Zezinho?  
PRETO – O da perna dura?  
BOCA DE OURO – O da perna dura. Zezinho, que é vidente, médium vidente, o Zezinho me disse que tu viste minha mãe! Negro, tu viste minha mãe?  
PRETO – Eu?  
BOCA DE OURO (feroz) – Tu!  
PRETO – Vi.  
(RODRIGUES, 1992, p. 291-292).

É possível notar nesse discurso a mudança no tom emotivo-valorativo, em que o bicheiro, no começo de sua fala, dirige-se de uma maneira brutal, mas após algumas lembranças, muda o tom, evidenciando um sofrimento, fazendo uso de linguagem mais coloquial, próxima da oralidade e mais recorrente do subúrbio.

Quando o bicheiro reporta-se ao negro, o tom agressivo demonstra um discurso autoritário e preconceituoso. Apaga-se, assim, a voz social do negro e, por extensão de todos os sujeitos que não fazem parte da esfera de poder desse meio.

No entanto, não são apenas as vozes sociais do subúrbio que são retratadas na obra de Nelson Rodrigues, há também a presença das grã-finas. Vejamos:

BOCA DE OURO – Madame!

2ª GRÃ-FINA – [...] É esse que mata?

3ª GRÃ-FINA – [...] O tal!

1ª GRÃ-FINA – Está aqui o grande homem! O Célebre “Boca de Ouro”!

2ª e 3ª GRÃ-FINA – Prazer! Muito prazer! Encantada!

BOCA DE OURO – Satisfação!

1ª GRÃ-FINA – Ah, “Boca”! Minhas amigas estavam doidas pra te conhecer!

BOCA DE OURO – [...] Eu não sou ninguém!

1ª GRÃ-FINA – [...] Está fazendo um caixão de ouro!

2ª GRÃ-FINA – De ouro?

1ª GRÃ-FINA – Não sabia?

BOCA DE OURO – [...] Todo de Ouro!

(RODRIGUES, 1992, p. 299-300).

O interesse financeiro e as futilidades das grã-finas, mais uma vez, reiteram a ideia de poder representada na figura de Boca de Ouro. É interessante também observar que as personagens Grã-finas não apresentam nome próprio,

**DE BOCA EM BOCA NASCE O BOCA:** uma análise discursiva da peça  
*Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues

apenas uma classificação social, caracterizando, desse modo, um tipo social, assim como outros já mencionados.

É importante ressaltar como se dá a construção da personagem Boca de Ouro a partir dos enunciados apresentados na peça:

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, 1992, p. 312).

O trecho anterior refere-se à própria rubrica da peça, sendo possível notar que, a cada ato e, conseqüentemente, a cada versão narrada por Guigui, é apresentado Boca de Ouro com uma personalidade diferente, tornando uma figura mitológica, lendária.

Como já mencionado anteriormente, Boca de Ouro configura o subúrbio carioca na sua relação com a contravenção, assim como a figurativização do contraventor obtida por meio de epítetos dados pelos jornais:

BOCA DE OURO (com surda revolta e abrindo o seu riso largo de cafajeste)  
– Eu não sou nada! Eu sou o que o jornal diz!  
2ª GRÃ-FINA – E o que é que o jornal diz?  
 (“Boca de Ouro” apanha o jornal em cima do móvel.)  
BOCA DE OURO (exultante) – Está aqui. A “Luta Democrática”, me chama de – onde é que está? Ah, está aqui. Quer ver? (lê) o “Drácula de Madureira”. (para as grã-finas) Drácula! Tem mais. Escuta essa: o “assassino de mulheres”!  
 (“Boca de Ouro” rebenta numa gargalhada.)  
(RODRIGUES, 1992, p. 301).

Boca de Ouro é uma construção do que é dito pelo jornal, retratado tanto por meio das críticas que são vinculadas à sua imagem, como do que as pessoas dizem a seu respeito, quando, por exemplo, atribuem-lhe o apelido de “Drácula de Madureira”.

O epíteto “Drácula de Madureira”, reitera suas atitudes de contraventor como também sua virilidade como a própria personagem Guigui diz em um momento sobre o bicheiro:

D. GUIGUI – Machão! Como o “Boca” nunca vi e duvido, compreendeu? (olha para os lados) para usar de franqueza, e que meu marido não me ouça, era homem ali, como a mulher gosta, cem por cento, batata! Porque isso de dizer que mulher não gosta, pois sim! Gosta e precisa!  
(RODRIGUES, 1992, p. 312).

Virilidade, sexismo, mais uma vez, reforçam a ideia de poder de Boca, colocando-o como uma figura superior.

Além desse enunciado, em uma das versões narradas por Guigui, a construção do Drácula de Madureira ocorre pela palavra do outro, do poder que é reiteradamente veiculado.

BOCA DE OURO – Agora escuta.  
MARIA LUÍSA (num sopro e passiva) – Vou morrer?  
BOCA DE OURO – Primeiro, escuta – os jornais chamam isso a fortaleza do bicho pelo seguinte: quando fecho tudo, o sujeito pode gritar, que ninguém ouve lá fora. Grita!  
MARIA LUÍSA (num sopro) – Não quero.  
BOCA DE OURO – Tens medo?  
MARIA LUÍSA – Um pouco.  
CELESTE (furiosa) – Grita!  
BOCA DE OURO – Você gosta de mim? Gosta? A Guigui, que enxerga longe, diz que você é tarada por mim. A Celeste, que também é viva, diz a mesma coisa. Celeste, é tarada por mim?  
CELESTE – Está na cara!  
BOCA DE OURO – Você é?  
MARIA LUÍSA – Deus te perdoe!  
BOCA DE OURO (num berro) – Responde!  
MARIA LUÍSA – Não sei!  
BOCA DE OURO (com certa dor) – Beija o teu assassino!  
MARIA LUÍSA – Eu?  
BOCA DE OURO – Na boca!  
(Maria Luísa vacila. Apanha entre as mãos o rosto do bicheiro e dá-lhe um beijo na boca).  
CELESTE – Cínica! Cínica! (berra) Antes de morrer, escuta: [...] eu não ando mais de lotação! Nunca mais!  
("Boca de Ouro", num movimento inesperado e ágil, apanha o pulso de Celeste.)  
BOCA DE OURO – Quem vai morrer é você!  
("Boca de Ouro", vira Celeste e subjuga-a.)  
  
CELESTE – Não! Não!  
("Boca de Ouro" dá o golpe com a navalha.)  
MARIA LUÍSA (atônita) – Matou.  
(RODRIGUES, 1985, p. 334-335).

Novamente, há traços que evidenciam o Drácula de Madureira, principalmente a questão do medo que Boca de Ouro causa nas pessoas devido à posição social que ocupa.

Aos poucos, por meio de uma construção linguística, Boca de Ouro vai surgindo como um contraventor poderoso, o "Drácula de Madureira" que tem sua "fortaleza do bicho" e "é o que o jornal diz".



O “Drácula de Madureira” trata todas as mulheres de maneira brutal, visto que as subjuga pela força e pela virilidade, denotando, assim, a ideologia machista em que a força bruta é uma forma de poder sobre o sexo oposto.

Nessa cena, Boca de Ouro acaba por matar Celeste, fazendo jus ao que a mídia expõe sobre ele, como “assassino de mulheres” ou “Drácula de Madureira”.

Desse modo, principalmente pelas várias versões narradas por Guigui, e não só por ela, mas, principalmente, pelo que é veiculado no jornal, constrói-se a figura de Boca de Ouro.

A contravenção não acontece apenas pela figura do “Drácula de Madureira”, pois ao retratar o subúrbio carioca, tornam-se evidentes os valores corrompidos da sociedade, principalmente na figura de Celeste, como se pode observar no enunciado abaixo:

CELESTE (com uma serenidade doce e sonhadora) – Esse senhor prometeu que me levaria a Europa para ver a Grace Kelly!  
LELECO (caricioso e ignóbil) – E você me trai para ver a Grace Kelly. (berra) Está de porre? E porque é que você é tão cínica? [...] Você tem um amante rico. Amante rico. E vamos tomar dinheiro desse sujeito.  
CELESTE (cortando, sóbria) – Brigamos.  
LELECO – Que piada é essa?  
CELESTE (com violência) – Você não diz que eu sou fria? Ele também me acha fria, e hoje... [...]  
LELECO – Vai lá!  
CELESTE – Onde?  
LELECO – No “Boca de Ouro”.  
CELESTE – Pra que?  
LELECO – Oh sua idiota! Vamos tomar o dinheiro do cara. (novo riso sórdido) Mesmo porque me contaram que, quanto tu passas ele mexe contigo, dá piadas!  
(RODRIGUES, 1992, p. 296-297).

Leleco tem como valores sociais a falta de ética, de moralidade, visto que incita sua mulher a extorquir Boca de Ouro, fazendo com que, por meio da sua sensualidade e tentações, possa manipular o bicheiro.

Quanto ao gênero jornalístico presente na obra, evidencia-se a mudança de informações pelo jornal de acordo com os interesses, seja dos personagens, seja da mídia.

Nessa ambiência ressaltam-se as estratégias jornalísticas utilizadas para refratar o mundo e os acontecimentos configurando, assim, uma manipulação linguística.

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 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 a baixo e ainda sapeco uma manchete caprichada! [...] Leva o fotógrafo!

(RODRIGUES, 1992, p. 266).

Constrói-se, nesse discurso, o sentido de que o enunciado proveniente da esfera jornalística não é imparcial, posto que, por estar em contato com o outro, veicula ideologias e posições sociais de acordo com interesses particulares ou do próprio meio de comunicação.

Notamos ainda em relação ao poder e medo que Boca de Ouro exercia sobre as pessoas, a mudança no comportamento de Agenor, marido de Guigui.

(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! [...]

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[...])

FOTÓGRAFO – Obrigado!

AGENOR – Pode pôr no seu jornal, por minha conta, que o “Boca de Ouro” era um cachorro! Nunca foi homem! [...]

D. GUIGUI (com o dedo na cara do marido) – Tu é que não é homem!

(RODRIGUES, 19921 p. 289-290).

Nesse trecho destacamos o tom valorativo expresso por Agenor (“Boca de Ouro” era um cachorro! Nunca foi homem!). Nesse momento, prefere que a imprensa divulgue as informações sobre Boca de Ouro, pois sabe que, como está morto, Agenor não terá problemas futuros.

O comportamento da personagem Guigui também é modificado, pois a personagem está completamente desesperada, percebe-se isso por meio de suas falas, quando diz: “Mataram meu boquinha! Mataram meu boquinha!”. A essa altura da peça, houve por meio de Guigui, houve uma relevante mudança na posição de

Guigui em relação a Boca de Ouro, pois no primeiro ato, quando Caveirinha chega para entrevistá-la, a reação de Guigui é completamente diferente:

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?

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?

(RODRIGUES, 1992, p. 268).

A priori, D. Guigui não queria nem saber de Boca de Ouro, mas após as tentações de Caveirinha, como já refletido em outros enunciados, muda seu posicionamento e resolve “espinafrar” Boca de Ouro. Ao saber da morte do bicheiro, fica completamente comovida e muda repentinamente seu posicionamento.

Nesse enunciado, destacamos a crítica ao jornalismo, estabelecida até por meio das rubricas, ao afirmar que, para a interpretação do ator é necessário trazer a “irresponsabilidade jornalística”.

Essa irresponsabilidade, no entanto, não está vinculada somente ao jornal, também faz-se comum na figura de Guigui, pois a veiculação de notícias ocorre por meio das versões narradas por Guigui e, como existem várias versões, o jornal, conseqüentemente, publicará aquela que for conveniente a seus interesses e humores sem perder de vista o próprio lucro gerado com as notícias.

Como afirma Rodrigues (1992, p. 273), “Toda evocação que D. Guigui faz para o “Caveirinha” tem um sentido único e taxativo: degradar “Boca de Ouro”, física e moralmente. O banqueiro de bicho aparece de uma maneira monstruosa”.

Verificamos, desse modo, que a notícia é uma construção discursiva, ou seja, uma interpretação da realidade não configurando desse modo, a própria “realidade”, mas interpretando-a de acordo com posições sociais diversas.

O fato de D. Guigui mudar constantemente suas versões revela que a identidade de Boca de Ouro não pode ser afirmada, apenas imaginada. No entanto, a última vez que a personagem muda sua versão, ocorre pelo fato de que seu marido, Agenor, sentiu-se completamente ferido ao não ser visto como um homem,

DIOGO, B. A.; SILVA, L.A.L.;CAMPOS-TOSCANO, A.L.F.

alimentando mais ainda seu rancor por Boca de Ouro. Ao dizer que vai embora, Guigui pretende refazer a sua versão e Caveirinha dirige-se para Agenor

CAVEIRINHA (para “seu” Agenor) – Meu jornal vai publicar as memórias de sua mulher! Furo espetacular! [...] D. Guigui, essa história do “assassino de mulheres é batata?

D. GUIGUI – Batata. Eu não contei o caso da grã-fina?

CAVEIRINHA – Que caso?

D. GUIGUI – Conteí, sim!

CAVEIRINHA – A mim, não!

D. GUIGUI – Não conteí? [...] Ah, é mesmo! Não conteí, Tem razão, não conteí. Sabe como é: pessoal da alta, a gente fica meio assim. Mas eu conto, se você me promete um negócio.

CAVEIRINHA – Diz. Pode dizer.

D. GUIGUI – Você diz que era grã-fina, tal e coisa, mas não me põe o nome, o nome dela, não põe. Promete?

CAVEIRINHA – Prometo!

D. GUIGUI – Menino, você vai ficar besta! Te digo mais: foi aí que eu vi que o “Boca de Ouro” era covarde! Covarde, sim, senhor! É muito bom dizer que o sujeito faz e acontece, mas com mulher, não é vantagem. Por que é que o “Boca” nunca se meteu com meu velho? Sabia que Agenor é fogo! Agenor metia-lhe a mão na cara!

(RODRIGUES, 1992, p. 316-317).

Reitera-se, assim, a mudança no discurso de D. Guigui, pois há outra visão sobre os acontecimentos, fazendo assim, uma desconstrução tanto da imagem de Boca de Ouro que, agora para ela representa um covarde e não é mais uma figura viril.

Se analisarmos essa mudança de discurso em contraposição com a figura de Boca de Ouro e Agenor, temos o primeiro como um covarde, que mata mulheres e o segundo como sendo o verdadeiro homem. Não devemos perder de vista que D. Guigui só refaz esse discurso porque seu marido Agenor pretende deixar a casa.

## 6 Conclusão

Pela análise realizada, verificamos uma crítica em relação às versões jornalísticas, visto que não são imparciais, principalmente quando a redação do

jornal *O Sol* está preocupada com interesses econômicos e sociais, construindo, dessa maneira, a imagem de Boca de Ouro.

O reflexo e a refração da realidade são percebidos por meio das várias interpretações sobre o mesmo fato, isto é, pelos diferentes pontos de vistas que transitam entre os interesses pessoais e econômicos.

A personagem Guigui, por exemplo, constrói e desconstrói fatos e versões sobre a figura de Boca de Ouro, criando instabilidade e incerteza sobre a personagem. Dessa forma, a esfera jornalística pode firmar, por meio da linguagem, o que lhe for conveniente em relação às notícias e às informações veiculadas.

Quanto ao estilo, verificamos que a seleção de recursos da língua, principalmente aqueles que contribuem para a construção da identidade de Boca de Ouro, considerado o “Drácula de Madureira”, está voltada para o emprego de termos que expressam um tom emotivo valorativo negativo, ou seja, disfórico, visto que é descrito como “cancro social”, “contraventor”, “bicho ruim, danado”.

As versões de D. Guigui também refletem essa imagem de bicheiro, embora, muitas vezes, como já mencionado, altere sentimentos de amor a valorações inversas em que Boca de Ouro é apresentado como assassino, bruto e machista.

As vozes sociais presentes na peça, na maioria das vezes relacionadas ao contexto do subúrbio carioca, desnudam a contravenção, o machismo, o preconceito, a corrupção, enfim, o poder centrado na figura do bicheiro.

O poder não está associado somente ao subúrbio carioca, pois verificamos a autoridade exercida pelo gênero jornalístico, responsável por veicular informações, fatos e, conseqüentemente, formar opinião, exercendo desse modo, influência sobre a sociedade, com seu domínio, muitas vezes, massificador.

Assim, por meio dessa peça, os leitores são levados a repensar sobre a veracidade e/ou neutralidade das notícias jornalísticas, pois existem muitos fatores relacionados à linguagem e à sua construção evidenciando que nem sempre há uma precisão sobre os fatos apresentados, pois podem estar carregados de ideologias e interesses por trás dessa esfera comunicativa.

Enfim, na construção discursiva de *Boca de Ouro*, é revelada uma mídia que, devido a interesses nos âmbitos sociais e, inclusive, econômicos

retrata/constrói e reconstrói um mito suburbano, temido por todos que o cercam, odiado por muitos e amado por mulheres como D. Guigui. O “Drácula de Madureira”, embora nascido numa pia de gafeira, representa o poder conquistado pela força da corrupção, pela contravenção e pela força bruta.

Construída sua identidade pela linguagem, é também na linguagem que são veiculadas as histórias de Boca de Ouro. Verdadeiras ou não, refletem e refratam uma realidade pelas lentes de quem conviveu com ele e pelos ouvidos atentos de quem escreve a notícia, de quem vive e transita pelos universos dos Bocas-de-Ouro!

## Referências

ALVES, Carla Cristina Costa. *Nelson Rodrigues e a reportagem policial: realidade x ficção*. 2001, (Monografia de graduação em Comunicação Social. Universidade Estadual do Rio de Janeiro). Rio de Janeiro, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

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

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/libras>>. Acesso em 10 mar. 2015.

KUNCZIK, Michael. *Conceitos de jornalismo: Norte e Sul: Manual de comunicação*. Tradução de Rafael Varela Jr. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LAGE, Nilson. *Linguagem jornalística*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. 2.ed.Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1979.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.



**DE BOCA EM BOCA NASCE O BOCA:** uma análise discursiva da peça  
*Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues

MARCHUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. (Organização e introdução de Sábato Magaldi.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSSI, Clóvis. *O que é jornalismo*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RYNGEART, Jean Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves; revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil*. Coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais; Organizador do volume Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

## ANEXO A

### **SURGE O ANJO PORNOGRÁFICO**

Com divertido espanto, como diria Nelson Rodrigues, leio ou ouço com frequência esta frase sobre ele: "Nelson Rodrigues, que era chamado de 'o anjo pornográfico'...". E então me lembro de um remoto domingo de 1992, em que, trabalhando no que seria a biografia do homem, passei de novo os olhos por um recorte da revista "Manchete", de outubro de 1966, contendo -pela primeira e única vez- a expressão.

Era uma entrevista-relâmpago com Nelson pelo repórter André Kallàs, publicada numa seção da revista chamada "Leitura Dinâmica", que constava de papos curtos e objetivos sobre um tema que envolvesse o sujeito no momento. No caso, era a proibição do genial romance de Nelson "O Casamento", numa medida inconstitucional do ministro da Justiça, Carlos Medeiros Silva, já que não havia censura de livros no Brasil.

Nessa entrevista, Nelson se definia: "Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou e sempre fui um anjo pornográfico".

Eu já lera o recorte umas cem vezes e não me ocorrera que ali estava o título que eu procurava para o meu livro. Era o óbvio ululante, que eu não conseguia enxergar -e só então enxerguei. Liguei empolgado para Luiz Schwarcz, editor da Companhia das Letras, e comuniquei-lhe meu achado: "O Anjo Pornográfico". Em 1992, o uso da palavra "pornográfico" no título não era algo tão tranquilo para um livro. Mas Luiz aprovou-o imediatamente e apenas me sugeriu mantê-lo em segredo até que o livro saísse, o que aconteceu no fim do ano.

Até então, ninguém chamara Nelson de "anjo pornográfico". E ele próprio nunca mais repetiria a expressão. Mas o título do livro pegou, e acabou por defini-lo para sempre.

(CASTRO, Ruy. *Letra e música: a palavra mágica*. São Paulo: Cosac Naif, 2013. p. 106-107.)