

O MITO, A MÍDIA, A CENA DOMÉSTICA E A CIDADE EM *BOCA DE OURO*, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Ismail Xavier

RESUMO

O artigo analisa o filme *Boca de Ouro* (1962), de Nelson Pereira dos Santos, adaptação da peça homônima de Nelson Rodrigues (1958). Dá-se ênfase às tensões entre a perspectiva do cineasta, o ideário do Cinema Novo e a estrutura da peça, que se traduzem na forma de compor a experiência das figuras populares que cercam o bicheiro. O filme dá nova inflexão ao tema do ressentimento e, explorando as expansões do cinema pelo espaço da cidade, desloca os termos da equação que envolve a figura mítica do "Boca de Ouro", o imaginário da mídia e o drama de família.

Palavras-chave: cinema brasileiro; Boca de Ouro; Nelson Pereira dos Santos; Nelson Rodrigues.

SUMMARY

The article analyses the movie *Boca de Ouro* (1962), shot by Nelson Pereira dos Santos, an adaptation of Nelson Rodrigues' homonymous play (1958). One emphasizes the tensions between the standpoint of the moviemaker, the Cinema Novo movement's programme and the structure of the play, which are conveyed in the composition of the experience of popular characters surrounding the "bookmaker". The movie inflects originally on the theme of resentment, and by means of scanning the spreads of cinema over the extent of the city it displaces the terms in the equation that encloses the mythical figure of the "Boca de Ouro", the media imagery and the family drama.

Keywords: Brazilian cinema; Boca de Ouro; Nelson Pereira dos Santos; Nelson Rodrigues.

O teatro e o cinema modernos no Brasil são experiências que só se adensaram nos anos 1960. Essas formas de expressão estiveram ausentes das manifestações mais incisivas do modernismo nos anos 1920 e 30 (as peças de Oswald de Andrade só muito depois seriam encenadas). No cinema, afora o caso de *Limite* (Mário Peixoto, 1931), foi preciso esperar o Cinema Novo para encontrar aí os influxos de uma estética moderna. Quanto ao espetáculo teatral, o momento que hoje se celebra, embora sem unanimidade, como inaugural de sua modernidade foi o ano de 1943, quando o grupo carioca Os Comediantes encenou *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. No entanto, um processo mais consistente de encenações e textos brasileiros modernos, com diálogo entre autores e encenadores, com polêmicas, só se deu mesmo quando nos aproximamos de 1960. Nos anos 1950, a consolidação do gênero "grande teatro", atestada pela presença do TBC e outras companhias,

criou condições para laboratórios dramáticos de onde emergiram novas propostas de atualização da cena brasileira, como a dos jovens do Arena e do Oficina, numa transformação do teatro que poderia ser vista, *grosso modo*, como paralela ao processo que preparou o Cinema Novo. Mas seria ilusão supor que tenha havido um diálogo forte e continuado entre esses dois terrenos, o qual foi mais tímido do que seria de se esperar¹. Há exemplos, como *O grande momento* (1958), de Roberto Santos, comédia realista que traz a incorporação dos atores e das preocupações do Teatro de Arena, sob os pressupostos comuns de uma cultura nacional-popular de esquerda. A partir de 1961, atores, cineastas, escritores e encenadores se uniram nos chamados Centros Populares de Cultura (CPCs), ligados à militância política de universitários, dando frutos como o filme *Cinco vezes favela*, em 1962, de que participaram jovens cineamanovistas.

Na conjuntura do início dos anos 1960, porém, verifica-se um jogo de contrapesos surpreendente: de um lado, há a presença comum de movimentos renovadores no cinema e no teatro; de outro, embora a atmosfera ideológico-política aproximasse esses campos, a dramaturgia brasileira, em termos estéticos, pouco influenciou no Cinema Novo, não só porque este se afastou da experiência do CPC, por força de sua opção pelo cinema de autor, mas também por escolhas dos cineastas ditadas por circunstâncias e não atreladas a um conteúdo programático de pedagogia política. Claro que uma nova cultura teatral, feita de um diálogo mais efetivo com a cena moderna, de Brecht a Artaud, se fez presente no cinema, mas autores como Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho não chegaram então às telas. *Jimba*, peça de Gianfrancesco Guarnieri, foi filmada em 1963, mas por um diretor de teatro, Flávio Rangel, que não pertencia aos grupos que agitavam o mundo do cinema. *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, tornou-se um filme francês dirigido por Marcel Camus, em 1958, visto equivocadamente no mundo inteiro como se fora expressão genuína de um *ethos* nacional.

Em face desses descompassos, 1962 trouxe um movimento cruzado dos mais significativos. Dias Gomes, um dramaturgo de esquerda, chega ao cinema pelas mãos de Anselmo Duarte, cineasta ligado à tradição da Vera Cruz e pouco afeito às preocupações políticas dos jovens. A experiência, nos termos desejados pelo diretor, tem enorme êxito, e *O Pagador de Promessas* ganha a Palma de Ouro no Festival de Cannes. Na época o filme foi identificado pelos europeus como exemplo do Cinema Novo, embora fosse mais afim ao cinema clássico do que ao ideário do cinema moderno tal como expresso na "estética da fome", proposta que iria aclimatar o legado de Brecht ao contexto do cinema brasileiro, que o trabalhou em combinação com outros influxos, como aconteceu nos filmes de Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Politicamente conservador, Nelson Rodrigues, já então o nome mais consagrado da dramaturgia brasileira, viu seu teatro chegar ao cinema naquele mesmo ano, com *Boca de Ouro*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. O cineasta de esquerda, identificado com o neo-realismo, filma um drama em que faz das tensões entre seu ponto de vista e o do dramaturgo um fator de enriquecimento.

(1) *Eles não usam black-tie*, peça de Gianfrancesco Guarnieri, encenada pelo Teatro de Arena em 1958 e considerada um marco do teatro brasileiro, chegaria ao cinema somente em 1980, em versão atualizada pelo próprio Guarnieri e dirigida por Leon Hirszman.

Essa inversão de expectativas quanto ao rumo do diálogo entre cinema e teatro se repete em 1964-65. Anselmo Duarte adapta *Vereda da salvação*, peça de Jorge Andrade que poderia ter sido objeto de uma criação de Glauber Rocha, ao focalizar o messianismo popular e as comunidades pobres do campo. Por seu lado, o Cinema Novo volta a filmar Nelson Rodrigues: *A Falecida*, de Leon Hirszman, é outra produção de imagens fortes com base nas mesmas tensões ideológicas entre cineasta e escritor, agora vividas de forma ainda mais incisiva². No longo prazo, a aproximação entre cinema e teatro reservaria uma crescente hegemonia a Nelson Rodrigues, adaptado por cineastas de todas as tendências, enquanto Jorge Andrade e Dias Gomes, por exemplo, não voltariam ao cinema³.

Nesse quadro, vale a pena deter-se na observação de *Boca de Ouro*, primeiro ato das relações entre o Cinema Novo e o dramaturgo e cujo valor pode ser mais bem reconhecido hoje, quando temos uma história das adaptações de Nelson Rodrigues e sabemos o parco resultado que tiveram, na maioria dos casos. Ao mesmo tempo, as inúmeras montagens de peças do autor incluem um espetáculo recente como o *Boca de Ouro* do Teatro Oficina (1999), encenação que exacerba a dimensão mítica da peça e se emoldura como uma liturgia, estimulando um olhar retrospectivo que, na diferença, repõe o interesse pelas soluções encontradas, segundo o clima da época, no filme de Nelson Pereira. Esse é um produto que teve menor atenção na história do Cinema Novo e que cabe agora reavaliar. Primeiro, porque questiona o clichê da ausência de filmes urbanos na fase de emergência do movimento. Segundo, porque tem ressonâncias claras em outras experiências da década. *Boca de Ouro*, peça e filme, foram uma inspiração decisiva para Rogério Sganzerla em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), em que são evidentes as citações a Nelson Rodrigues, ao lado das presenças de Oswald de Andrade e de Glauber Rocha⁴. Se observarmos a relação com o *kitsch*, tão central na paródia do tropicalismo em 1967-68, vale lembrar a presença, já na peça (escrita em 1958), de uma visão irônica — atraída pela vivacidade mas com fundo crítico — dirigida à grossura do bicheiro e à retórica dos jornais, que encontrará terreno fértil no cinema e no teatro brasileiros pós-*Terra em transe* e pós-*O Rei da Vela*, ambos de 1967.

O herói grotesco e sua tragédia

Em 1962, Nelson Pereira dos Santos foi convidado a dirigir *Boca de Ouro* sob a iniciativa de Jece Valadão, produtor e protagonista do filme. O ator já trabalhara com o cineasta na década anterior e tinha boa experiência na interpretação de personagens truculentos da Zona Norte — como o malandro violento de *Rio 40 graus* (1955) —, bem como rosto e estilo ideais para representar tipos ousados e ambiciosos, como o protagonista de *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, e o bicheiro de Nelson Rodrigues, o Boca de Ouro. O cineasta pôde retomar o universo do subúrbio carioca, agora

(2) Para uma análise em detalhe, ver Xavier, Ismail. "A Falecida e o realismo, a contrapelo, de Leon Hirszman". *Novos Estudos*, nº 50, 1998.

(3) Nos anos 1970 ambos seriam mobilizados pela TV, e Dias Gomes, em particular, teria papel importante no elenco de dramaturgos que aclimataram o projeto do teatro nacional-popular para os termos da novela de TV, alcançando aí, com o preço que se sabe, uma relação mais orgânica com o público.

(4) Cf. Xavier, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

explorado em outra chave, mantendo o fundo social mas com maior complexidade na trama e nas motivações psicológicas das personagens em face do texto teatral de apoio. Nelson Pereira combina seu tom realista com dispositivos mais afeitos ao gênero policial clássico, e a força do diálogo requer uma decupagem mais precisa do que a encontrada em seus filmes anteriores.

Boca de Ouro marca o encontro entre um herdeiro do neo-realismo, o movimento italiano tão decisivo na formação do cinema moderno, e a dramaturgia de Nelson Rodrigues. A relação é tensa, pois este intensifica as peripécias e exacerba as situações-limite, afastando-se da representação do cotidiano no ritmo da vida comum, daquela *consagração do instante qualquer* solicitada por Cesare Zavattini, roteirista que trabalhou com De Sica e ideólogo do neo-realismo. Inversões e golpes de teatro marcam um senso dramático mais afinado pelo que Hollywood tratou de adaptar a si desde o bem-sucedido transplante do melodrama no início do século⁵. A essa convergência da sensibilidade do dramaturgo com a tradição da indústria cinematográfica vem se somar sua postura avessa aos pressupostos humanistas do neo-realismo, identificados com uma visão do popular que é motivo de ironia na peça. Num certo momento do segundo ato, Maria Luiza, estereótipo da grã-fina da Zona Sul, faz uma visita ao endereço suburbano do Boca de Ouro, procurando estreitar sua relação com o famoso bicheiro; desta vez leva duas amigas à cata de donativos para instituições de caridade, as quais se deslumbram com a excursão a Madureira. Olhando para o protagonista, ela diz às amigas: "O Boca não é meio neo-realista?", e uma delas responde: "O De Sica ia adorar o Boca". Essas observações trazem uma dimensão *cult* e frívola que inscreve a figura no referencial estético do então "cinema de arte" e desloca o que é, de fato, expectativa de encontro com uma sensualidade mais "selvagem". Aqui, toda uma experiência cultural de contato entre classes se apresenta em versão degradada, e o envolvimento com a questão social em chave humanista e democrática, característico do pós-guerra em diferentes países, se amesquinha. O ar sonso de Maria Luiza e a aura que procura criar com a adesão a práticas esotéricas (que tanto impressionam o Boca) projetam sobre o neo-realismo um halo de incoerência, reduzindo-o a item de consumo conspícuo dos ricos, de mesmo teor que o turismo sexual na Zona Norte. Há um olhar entrecruzado em que o imaginário do bicheiro e o da grã-fina convergem, selando a atração mútua. Como veremos, ela é uma personagem-chave da peça, mas por ora vale essa cena como cristalização de uma polaridade entre os mundos do dramaturgo e do cineasta — um desafio para Nelson Pereira, que não descartou o seu viés realista ao filmar a peça e manteve a fala de Maria Luiza tal e qual, devolvendo de bom humor a provocação.

Esse lance anedótico remete à minha pequena crônica do quadro ideológico de inícios dos anos 1960, quando os valores de um Cinema Novo emergente criavam arestas com o teatro de Nelson Rodrigues, principalmente quando lido numa chave mítica, o que nesse caso se liga à atualização de esquemas que remetem à tradição do filme de gângster. Basta lembrar

(5) Cf. Xavier, Ismail. "Melodrama, ou a sedução da moral negociada". *Novos Estudos*, nº 57, 2000.

Scarface (1933), de Howard Hawks, que acentuou uma dimensão trágica no percurso de ascensão e queda do chefe de quadrilha urbano, reiterando o recurso a passagens sinalizadoras da idéia de destino, vocação, e compondo uma trama na qual o homem poderoso se deixa destruir por um ponto fraco localizado na esfera da vida privada e da sexualidade, não na natureza dos seus negócios. A paixão e o ciúme pela irmã, no caso de *Scarface*, trazem ao centro o drama familiar como agente do destino, o que em outros termos também acontecerá com *Boca de Ouro*, fixado na imagem da figura materna. Na cena hollywoodiana o dispositivo familiar se insere num esquema melodramático cujo desenlace faz prevalecer a "justiça poética" pela qual se pune a figura transgressora da lei. Em *Boca de Ouro* o esquema não se reduz a tal maniqueísmo, mas estará pautado igualmente pelo tom de parábola moral, não faltando a mesma chave de intervenção do destino pela sexualidade, terreno de onde deriva o ponto cego do herói, sua "falha trágica". A morte chega pelas mãos da falsa piedosa cujo toque perverso logo se sugere pela sua presença em cena, de modo a tornar aceitável a revelação final do seu crime, que surpreende e deleita os jornalistas à cata de sensações na cobertura da morte do bicheiro.

Guardadas as diferenças, tanto o filme de gângster quanto a peça se inspiram em dispositivos muitas vezes trabalhados na tradição das "tragédias da ambição desmedida", mas estão ambos igualmente marcados por um jogo de motivações mais recente, de cunho naturalista, em que se associam os traços decisivos da personalidade do protagonista aos dados adversos que marcam sua origem social, acrescidos por particularidades humilhantes (como é o caso da origem do Boca, que teria nascido numa pia de banheiro de gafeira). Há, obviamente, muita coisa que afasta a peça do naturalismo, a começar pela forma mais irreverente, em face do convencional, com que Nelson Rodrigues trabalha os excessos da personagem-título. Enquanto "Scarface" é o nome público cunhado pelo traço adquirido por um ferimento não desejado, embora típico do seu mundo de violência, "Boca de Ouro" é o cognome assumido a partir de uma escolha deliberada, de um gesto aparentemente absurdo do protagonista no momento em que chega ao topo, hora de luxo e capricho. Há aí um simbolismo que retoma o código da tradição religiosa pelo qual a hierarquia dos seres se exprime na fisionomia (ou a substância moral se traduz nas aparências), e que o naturalismo residualmente incorpora. Nelson Rodrigues faz valer tal código mas vai além da medida: a nota distintiva do herói é excessiva e já quase paródica, e o código, embora presente, se faz estranhado num toque expressionista que assume mas desestabiliza a tônica de transparência do melodrama. Para complicar, *Boca de Ouro* se define na peça quase sempre como figura refletida no espelho dos outros, uma personagem em segundo grau que, por isso mesmo, diz tanto sobre o seu contexto quanto sobre si mesmo, pois tudo se contamina e o transforma numa projeção, num fantasma, tanto quanto num fato em seu próprio direito. Sua única ação direta e incontestável diante do leitor da peça é a que se passa na cadeira do dentista, quando o cuidar de si e o exercício da vaidade se desdobram no comando inusitado: "O senhor vai

arrancar todos os dentes, porque eu quero uma dentadura de ouro". Ao ordenar a cirurgia radical ele celebra a sua potência numa situação que, normalmente, é de sentimento de castração, decadência. Ele se antecipa ao tempo: se antes superou os limites de classe, agora quer resolver tudo de vez. A dentadura de ouro é a prótese afirmadora de um sonho infantil, incorporação grotesca do brilho que escapa da degeneração orgânica, fetiche que seu mau gosto julga distintivo, uma ostentação a marcar no rosto a vitória social sobre o estigma do pobre banguela, imagem típica da miséria brasileira, e também a estampar na boca a grande aposta na superação de limites, pois o metal nobre tem a ver com as coisas eternas, com a autoglorificação que o embriaga. Estará feliz, mais tarde, quando Maria Luiza o comparar a um deus asteca, e múltiplas vezes vai completar a receita do mito referindo-se ao caixão de ouro que o aguarda como urna definitiva. A sua tragédia estará cristalizada sobretudo nessas duas perdas no momento da morte inesperada, que lhe sonega a ocasião da pompa: dentes de ouro arrancados, caixão tosco de madeira⁶.

Condensada nessa arcada emblemática que resume o percurso de ascensão e queda do herói, a parábola moral do Boca de Ouro ganha conotações específicas conforme o tratamento que se dê ao motivo da derrota em meio à ambição desmedida. Pode-se privilegiar a articulação desse motivo com um conjunto de determinações sociais e históricas, ou compreendê-lo como atualização de um paradigma da "condição humana", universal e a-histórica. Nesse sentido, o que me interessa analisar é a perspectiva original definida por Nelson Pereira na articulação entre o drama do protagonista, que em geral concentra os comentários da crítica, e a posição privilegiada de mediador que ele ocupa no confronto entre a esfera privada e a esfera pública. Figura do manda-chuva autoritário e paternalista, o Boca constrói seu carisma apoiado na oferta de gratificação material (o dinheiro ganho no jogo ou o bem conseguido no favor) ou imaginária (o teatro composto por e em torno de sua figura gratifica um contingente de pequenos homens a destilar suas vidas amargas num cotidiano sem encanto). Seu nome significa dinheiro e sensação, paixões e interesses de alto risco. A crônica da página policial e a atenção social a qualquer dos seus movimentos — afinal, é uma "personalidade" — acabam por lhe oferecer um espaço de consagração no qual mesmo a condenação o promove e representa a vitória da periferia no espaço da mídia. Ele é, portanto, o herói que se teme mas que se admira, e do qual se espera favores, figura de uma intimidade que muda o sentido de sua violência, pois tudo nele é familiar. E a ativação de seu imaginário, isto nos diz a peça, é anterior à intervenção da mídia, pois resulta de um jogo de poder concreto na relação pessoa-a-pessoa. Cabe então seguir texto e filme para analisar a relação entre o protagonista e sua vizinhança, não apenas a partir das paixões do jogo do bicho, mas também do que sua figura representa no circuito da sexualidade, ponto de tensão entre seu estilo de vida e as convenções da família. Junto com a mitologia singular do Boca de Ouro, há um drama doméstico no centro da cena.

(6) Hélio Pellegrino, no artigo "Boca de Ouro" (in: *Nelson Rodrigues — teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1993, pp. 217-220), e depois Carmine Martuscello, em *O teatro de Nelson Rodrigues — uma leitura psicanalítica* (São Paulo: Siciliano, 1993), acentuam a figura do caixão de ouro como volta redimida, idealizada, ao útero materno manchado pela fama. Nelson Pereira dará ênfase à dimensão social do simbolismo.

Pólos temáticos: o mito, a mídia e a moral da família

Quanto ao protagonista e sua história, a peça insiste na sua origem humilde, na fixação na figura materna desconhecida, na vontade de poder como compensação, na vingança do ressentido contra todos. Radicaliza até mesmo a esterilidade de tal empreitada, voltada para a imagem e a pompa da morte, mediante a sintomática recusa do Boca à procriação, que não assume nem mesmo numa vida conjugal burguesa que lhe poderia ajudar nos negócios e na sua assimilação pela sociedade. Quanto à sua relação com homens e mulheres, vale a ênfase no seu poder inquestionável frente à fraqueza dos que o confrontam, dado essencial na sua relação com os maridos medíocres que o drama trará a primeiro plano.

A peça se organiza em torno da visita de um repórter à casa de Dona Guiomar, ex-amante do bicheiro. Antes disso, temos apenas a cena de abertura, que nos traz a determinação do Boca de Ouro diante do dentista, e a irrupção do fato que deslança a narrativa: a chegada da notícia da sua morte a uma redação de jornal, momento de agitação em que o chefe despacha Caveirinha, o repórter, para extrair de Guiomar alguma revelação sensacional sobre o bicheiro. Instala-se o paradigma da busca encarnado no jornalista, tal como em *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles. Prevalece a mesma idéia de mergulhar na vida privada da figura pública, buscar na intimidade o segredo capaz de renovar o interesse do leitor. O repórter do filme de Welles vai procurar a ex-mulher de Kane mas não tem sucesso em sua primeira tentativa de entrevistá-la, encontrando-a consumida pela solidão e pelo álcool. Já Caveirinha tem mais sorte, pois Guigui (a Guiomar) acomodou sua situação retornando ao marido, Agenor, mais em razão das fraquezas dele do que por qualquer gesto nobre. Assim, a questão Boca de Ouro não está fechada na vida do casal, e, como veremos, Guigui tem mais motivos para falar do falecido do que o lance de vaidade diante da atenção pública de repente recebida. Sua fala vai reunir os dois registros — o público e o privado — no desdobramento em três atos, cada qual trazendo uma versão diferente para um único episódio que ela decide narrar. O jornalista, como arremedo de terapeuta, antecipa aqui os esquemas dos manipuladores de *talk shows* de hoje, orquestrando os momentos catárticos de Guigui e as confissões do casal. Mas o sentido da experiência não se reduz ao efeito imediato da fala de Guigui como espetáculo voltado para a escuta da mídia.

Temos, portanto, três pólos temáticos que se alimentam reciprocamente: o mito, o teatro da mídia e a cena familiar. E a matéria de que se faz essa costura é a mesma que oferece o critério formal para a divisão em três atos: a narrativa, seu prazer e fascínio, suas funções na vida social e na particularidade de um percurso de vida. Há o mito, o jornal e as ressonâncias da esfera pública, mas a teia do imaginário começa em cada casa. Daí uma assimetria no tratamento dos dois terrenos, pois a peça, embora se ocupe em chave satírica do comportamento dos jornalistas, concentra-se no drama do casal e na vida privada do Boca. O seu dispositivo acentua a visão da vida social

como entrelaçamento de relatos que não apenas a comentam mas a instituem, tornando as identidades um "discurso dos outros". O próprio Boca, ironicamente, afirma: "Eu sou o que os jornais dizem" — assim como, para nós, ele será o que Guigi disser, nas três versões. No entanto, a estrutura da peça nos sugere o quanto, embora haja circulação pública, a matriz do mito está na vida privada, no espaço da intimidade, onde se criam as carências (vazios) que requerem o manto da fabulação, onde se manifesta uma disposição a criar ficções e, se a ocasião se apresentar, a fazer-se vedete, como Guigi ao receber o jornalista.

O repórter pede a ela que lhe conte um crime, destes sensacionais, e Guigi responde com um episódio que nada tem a ver com as operações do jogo do bicho, as façanhas do herói ou a disputa entre quadrilhas. Põe em cena um casazinho sem importância, Celeste e Leleco, que se envolve com o Boca num lance de triangulação amorosa sem maiores paixões, com toques de crônica de bairro, às vezes até comédia de costume, mas violento e melodramático no desenlace. Esse é o teor do *flashback* que compõe o corpo maior da peça, embora haja as outras vozes, como a da imprensa retórica e superlativa, e tudo se emoldure com as duas cenas emblemáticas localizadas nas pontas, exteriores aos relatos de Guigi: a já comentada abertura, quando se produz a dentadura de ouro, única apresentação direta do protagonista, e a cena final do necrotério, efetivo lugar das revelações espetaculares, ponto de arremate da ironia do dramaturgo quanto às ambições do bicheiro e às manipulações da imprensa.

Sintético e ágil, econômico na definição de seus espaços, o texto da peça reúne aquele conjunto "mínimo" que localiza os pólos fundamentais da mitologia: o jornal, a casa de Guigi, a casa de Celeste, a mansão do Boca e o necrotério. No filme, há uma expansão do terreno das ações com a inclusão do mundo da rua e dos espaços públicos da cidade, que, embora assumida como o lugar do mito, revela no filme novos pontos de fuga, saídas laterais, criando-se, ao final, um campo de visão em que o pano de fundo recua para introduzir uma teia de caminhos mais diversificada.

O espaço realista no filme de Nelson Pereira dos Santos

A opção realista do cineasta não se dá apenas no aspecto "cor local", autenticidade dos ambientes, um certo estilo do olhar dirigido ao espaço e à figura humana. Confirma-se mais do que tudo na forma como a narração trabalhou os acréscimos ao texto, notadamente na abertura e no desenlace do filme. A abertura traz, a título de prólogo, a evocação de um passado mais remoto do que o focalizado no drama, procurando dar concretude a uma possível biografia do Boca de Ouro. A sua carreira se mostra em lances palpáveis, por meio de uma sucessão de *flashes* que explicitam o estilo de ação do protagonista quando jovem anônimo, em meio a situações-clichê bem demarcadas, estilo que lhe permitiu ascender ao topo da hierarquia da

contravenção: falta de escrúpulo, ousadia, disposição a matar friamente em razão de interesses. Desfilam em imagens as armações de uma carreira-padrão de bandido, na verdade próxima do modelo de ascensão do Scarface, tudo pontuado pelos créditos do filme e apoiado numa trilha musical associada ao gênero policial. Os congelamentos de imagem destacam, em primeiro lugar, a estrela do filme, Jece Valadão, que expõe o início da carreira do Boca: a experiência da prisão, sua promoção gradual no esquema, a postura de comando no assalto a uma banca rival e numa emboscada noturna, os contatos com o patrão, o flerte com a mulher deste e o crime decisivo (nunca mencionado na peça), quando, em plena rua e sem aviso prévio, mata o chefe a facadas.

A apresentação direta da ação delinea um percurso que perde qualquer ambigüidade e já define um caráter. O herói ganha contornos mais definidos, embora as lendas em torno dele continuem a ter lugar. A cena do dentista só virá depois do prólogo, quando este já nos tiver dito muitas coisas que terão efeito em nossa leitura das subseqüentes ações do herói no filme. Por exemplo, não só há a cena do assassinato do chefe, na calada da noite, como a câmara o mostra sendo presenciado por uma garota que o observa de uma janela, atraída pelo ruído. Tal detalhe muda o sentido da fala de Celeste mais à frente, quando ela disser ao Boca de Ouro que o viu matando alguém quando ela era criança. Na peça, isso pode ser lido como delírio de Celeste, que procura um selo de intimidade com ele. No filme, a sugestão de que Celeste teria sido aquela testemunha torna veraz um fato que está no campo da lenda, consolida uma leitura realista da carreira "criminosa" do bicheiro, dado que se reforça na forma como Nelson Pereira faz a cena do consultório, incluindo um capanga armado que ameaça o dentista quando este resiste à tarefa (na peça, o doutor resiste de maneira protocolar e logo aceita o dinheiro, sem a pressão de capangas, partilhando da risada do Boca de Ouro no fechamento da cena). O cineasta não aceita esse toque de demonização do profissional (a gargalhada), que dá um tom sinistro ao ritual que batiza o herói.

No filme, há uma opção pelo regime diurno da experiência, o que afasta possíveis sombras exploradas numa chave expressionista que, sem dúvida, o texto comporta em seu regime noturno e em sua constelação de projeções que embaralham o subjetivo e o objetivo. Vemos o repórter tocar a campainha da casa de Guigui como um detalhe a mais numa manhã rotineira, precedido até pela visita de uma mulher inventada por Nelson Pereira. Na casa de Guigui, o tom de crônica compõe um ambiente típico de classe média baixa, com a família em pleno café da manhã, a mulher a prover, o marido a se arrumar, as crianças a zanzar, a visita a incomodar, os vizinhos a observar, curiosos. E tal atenção à vizinhança se amplia entre a primeira e a segunda versões do relato de Guigui. Na primeira, ela conta o episódio escolhido sem saber que o Boca está morto (Caveirinha recebeu instruções expressas na redação para não contar a notícia), e só é informada da morte do ex-amante no fim do relato, momento em que entra em crise e fica arrependida de ter falado mal do bicheiro. Depois de uma cena de choro que vira comédia familiar, Guigui insiste em telefonar para a redação do

jornal (ação que não consta da peça) a fim de retificar o relato e produzir a segunda versão, agora não em casa, mas numa mercearia, empunhando o telefone, cercada dos moradores do bairro, interessadíssimos no conteúdo de sua fala. Esse interesse popular enseja uma imagem excepcional quando Guigui termina esse segundo *flashback* e voltamos ao espaço da mercearia: em primeiro plano vemos um pacote de açúcar furado que alguém segura tão absorto no relato que não percebe o pó escoando como se numa ampulheta a marcar a passagem do tempo, a imobilidade de todos diante do fascínio da narrativa, o prazer e o preço da curiosidade.

O contexto social e a cena pública cheia de observadores ganham notável ampliação na seqüência final, defronte do Instituto Médico Legal: aqui é toda a cidade que se vê sugerida na multidão de extras e no comportamento da câmera ao narrar a agitação causada pelo cadáver do Boca de Ouro. Em geral, o espaço cênico do filme reforça a idéia de continuidade entre o universo do bicheiro e a coisa familiar, cotidiana, traço que se afirma na composição do ambiente de sua própria casa, que, com pequenas alterações de cenário entre uma versão e outra, permanece sempre um espaço verossímil que se observa por uma câmara colada à movimentação das personagens, sem *inserts* para destacar objetos, sugerir mistérios: o mundo do Boca de Ouro é no seu interior tão legível quanto o mundo externo. Neste, a liberdade maior de movimentos de câmera pelos espaços abertos favorece uma dimensão documental. Há, portanto, a continuidade de um mundo legível de olhares, intenções, desejos, em uma evolução material e psicológica que destaca as variações da subjetividade de Guigui. A sua figura, interpretada por Odete Lara, se compõe de modo a tornar notórias (portanto cômicas) as suas intenções e emoções, evidenciando fraquezas, limitações de inteligência e uma ingênua vaidade que a torna sempre vulnerável nos melodramas que a enredam, com o marido, com as crianças, com o Boca. O filme a torna simpática mesmo quando é condenável a direção do gesto, resultando uma observação que, de um lado, evita o olhar superior (a narração não a olha de cima) e, de outro, cria uma imagem mais cândida das figuras do povo, que se pode questionar no desajeito, mas que diz muito bem da opção de Nelson Pereira por um humanismo preocupado em nos fazer solidários ao casal, apesar de tudo. Agenor e Guigui são poupados de uma máscara mais grotesca, de uma dose mais venenosa de malícia, e os lances mais baixos se reservam para Celeste e Leleco, os protagonistas da história narrada ao jornalista, pois eles estão mais ancorados na esfera do imaginário e de suas polarizações. Dado que é notório o ressentimento de Guigui, é preciso dar-lhe uma conotação mais suave, compondo um rosto que se coaduna com a proposta do filme em seu final, quando vai precisar dessa imagem mais inocente, de ressentimento mas também de abertura para o outro (essa mesma que o jornalista explora).

Nos relatos, apesar da explícita mediação da ex-amante na composição da imagem do Boca de Ouro, há algo já conhecido desde a cena de abertura em sua forma de comandar a conversa, de manipular a situação. As mudanças no enredo de uma versão para outra não atingem, por

exemplo, um fato de referência na composição da sua identidade como o ressentimento expresso de forma violenta, colérica, quando há menção à pia do banheiro da gafeira. Os temas da vaidade e do auto-endeusamento, trabalhados no texto a partir da matriz da idolatria e da "alienação pagã", ganham no filme uma ênfase de tipo psicológico, acentuada pelo perfil "dândi" de malandro bem posto por Jece Valadão. Não se dá ênfase às metáforas que relacionam o Boca de Ouro à questão do orgulho luciferino, da reivindicação arrogante do direito ao crime, do fetiche do ouro. A ironia final da peça, o cadáver desdentado, recebe uma leitura que acentua o eixo das diferenças sociais estampadas na boca. Antes que os repórteres falem nos dentes, o filme introduz uma ação paralela: na confusão em frente do necrotério ganha destaque a figura de um homem pobre que parece mais agitado do que os demais, o qual, quando o caixão aparece nas mãos dos burocratas, evita o cerco, corre e faz questão de abri-lo, constatando diretamente a ausência dos dentes de ouro, fato que ele anuncia aos gritos, agitado com essa redução ao denominador comum: "Este homem não tem nenhum dente. É como eu, ó..." — e mostra a própria boca desdentada.

A tendência a reforçar os aspectos da história que têm clara referência socioeconômica preside não apenas as inserções de novos fatos e personagens, incidindo ainda na composição de certos lugares pela filmagem para dar força à contextualização visual desejada e articular a variação dos espaços à evolução da experiência de Guigui na sucessão dos relatos. Se o teatro de Nelson Rodrigues facilita a sua tradução em filme, por sua agilidade, *flashbacks*, paralelismos, a síntese dramática e as frases curtas, nesse caso a passagem ao cinema só tem a ganhar com o relevo que a peça confere ao foco do olhar, o uso da variedade de pontos de vista para narrar o mesmo episódio, operação que já foi referida ao esquema em três versões utilizado em *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa⁷. Em *Boca de Ouro* as diferentes versões partem da mesma pessoa, que, em virtude de motivos deixados claros, altera seu relato a cada repetição. No cotejo entre as versões, não se trata de fechar questão sobre qual é a verdadeira: sem dúvida, Guigui não é uma narradora confiável, e a análise dos três relatos faz mais sentido como sintoma da relação atual entre ela e sua fala. A leitura deve, no entanto, ir além dos motivos imediatos usualmente comentados, e meu objetivo agora é mostrar que há uma lógica interna na evolução dessa fala. Tal lógica, já sugerida na peça, se reforça no filme porque a moldura criada por Nelson Pereira vai articular o núcleo central das três narrativas com as alterações que ele introduziu na abertura e no desenlace.

(7) Em sua crítica sobre a peça na época da estréia (1960), Décio de Almeida Prado fez essa aproximação (in: *Teatro em progresso — crítica teatral (1955-64)*, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964, pp. 179-183).

O jogo de espelhos na narração interna: as projeções de Guigui

A escolha do episódio a narrar ao repórter não é casual. Por meio dela cria-se um dispositivo de projeções pelo qual o par Leleco/Celeste vive três versões de uma experiência que poderia ser o itinerário resumido do envol-

vimento do próprio casal Guiomar/Agenor com o mundo do bicheiro, ressaltado o desenlace fatal dos relatos, que, como veremos, tem função simbólica fundamental. As queixas de Agenor nos ensinam que a passagem de Guigui pela mansão do Boca foi um interregno breve mas sem dúvida humilhante para ele, que poderia ter vivido algo parecido ao que vemos Leleco enfrentar nos relatos. De qualquer modo, é fato que foi levado a "engolir" a força maior do rival e a traição da mulher, que se espelha agora no episódio que ela narra três vezes. Afora esse espelhamento, cujos detalhes vou analisar, há uma articulação bem precisa entre as versões, indicadora de um motivo mais fundo, psicológico, que encaminha o depoimento para certa direção, de modo que o deslocamento operado da primeira à terceira versões não resulta apenas dos humores dela na conversa, embora estes tenham efeito evidente.

No plano imediato, no primeiro dos *flashbacks* vale o despeito quanto ao Boca de Ouro (afinal, foi "chutada" por ele). Depois valem a dor da notícia da morte do herói e o ressentimento dirigido a Agenor (feliz com a novidade). Na última versão vale o clima da reconciliação com o marido (manipulada pelo jornalista esperto). Assim, Boca é vilão na primeira versão, depois herói virtuoso e, finalmente, um assassino de mulheres. E a imagem do casal também varia: forma de, simbolicamente, Guiomar falar das disposições mais fundas dela própria em face da situação vivida no triângulo com Agenor e o bicheiro, pautadas por culpa e ressentimento e também pela exasperação diante de um marido que aceitou a situação humilhante, retrabalhada agora simbolicamente na cadeia de ações e reações que vem selar, três vezes, a morte de seu representante, o Leleco.

Na primeira versão há o desejo de Boca de Ouro, a inocência de Celeste e a esperteza de perna curta do marido, que sabe desse desejo. Tal esquema se cristaliza visualmente, no filme, quando o carro do bicheiro passa ao lado da estação de trem de subúrbio onde o casal discute o problema do dinheiro para o enterro da mãe de Celeste. O campo/contracampo clássico descreve a troca de olhares: lá do carro, Boca olha para as pernas de Celeste; aqui de cima, na escada da estação, Leleco percebe o gesto e tem a idéia — virá daí, do pai de todos, o dinheiro de que precisam. Talvez o marido, nesse momento, não vá até o fim na implicação desse olhar e no risco que a idéia malandra lhe traz. De qualquer forma, vai à cata do empréstimo na casa do bicheiro e sofre a pressão que sua fraqueza de caráter e ganância tornam eficaz: ele comete a "inocência" de entregar a mulher a domicílio, para um suposto papo a sós com o Boca. O avanço esperado não demora e Celeste invoca a proteção do marido. Desafiado a intervir, Leleco é vítima da truculência do bicheiro e expõe sua covardia. O aniquilamento moral e psicológico é implacável: pobre e desempregado, vive um desafio acima de sua precariedade; humilhado, reage tarde demais; descontrolado, ofende o opressor justamente com a história do batismo na pia de gafeira, recebendo o troco: Boca de Ouro o mata a coronhadas.

Na segunda versão, Guigui quer redimir o ex-amante e constrói a inocência do Boca, acentuando a falta de caráter do casal. Desemprego e dinheiro para o enterro da sogra permanecem como os dados de partida.

A diferença é que Celeste já traiu o marido com um tipo de Copacabana. Descoberta, é forçada por Leleco a seduzir o bicheiro: vingança (quer humilhá-la por aquela traição) e investimento. Desta vez a cena do carro ao lado da estação inverte os papéis: no campo/contracampo vemos Boca passar inocente, e é Leleco quem olha o carro e assume toda a iniciativa. Feito o plano, Celeste se apresenta provocante e toca em frente a idéia, que, em sua ótica, consiste em abandonar o marido e se ajeitar na casa do bicheiro. A visita das três grã-finas, que ocorre nesse segundo ato, retarda os planos de Boca para Celeste e há tempo para Leleco aparecer. Quando ele entra, está ali visível, em cima de um móvel, a jóia que o Boca deu a Celeste como prêmio no concurso de seios que a colocou em competição com as grã-finas — com o que o bicheiro visara humilhar as visitas, ofendido porque as mulheres da Zona Sul perguntaram se era verdade a história da pia de gafeira. Leleco se confunde, pensando estar tudo ajeitado na questão do dinheiro necessitado, mas encontra uma Celeste apartada. Fala em "perdoar", numa alusão que pode se aplicar tanto ao caso de Copacabana quanto a essa situação que começa a perceber. A mulher o rejeita e Boca intervém para defendê-la, com ares de cavalheiro, sem agressão; o marido o ameaça, há o confronto de olhares e a vilania de Celeste aproveitará a situação para apunhalar o marido pelas costas. O último plano compõe o *tableau* moral da situação, de feição melodramática: juntos, perto da câmara, jazem o cadáver estatelado e a assassina ajoelhada, enquanto a quase vítima está ao fundo a gargalhar a vitória e reiterar que não morre antes de estar pronto o caixão de ouro. Esse plano final contradiz o suposto ponto de vista de Guigui ao prevalecer o tom sinistro da figura do protagonista mediante o clichê da gargalhada insistente com o copo na mão — enfim, virtuoso na fala de Guigui *ma non troppo* na imagem composta pelo filme.

Na terceira versão não há resíduos de inocência ou de emoções desarmadas: valem o mal que resulta do cálculo, o ritual perverso, a armadilha. O marido enfrenta a humilhação logo de saída: passageiro de ônibus, é surpreendido pela visão da mulher a beijar um desconhecido (de costas) dentro de um carro que pára no sinal ao lado do coletivo. A cena faz a alegria e a gozação dos passageiros, e Leleco suporta o *show* calado. Em casa, furioso, exige a confissão, e ela o surpreende ao esclarecer que o amante é o Boca de Ouro. O desafio se afigura maior do que ele supunha, mas há um subterfúgio para lidar com a honra ferida: jogará no bicho e, se ganhar, esquecerá a traição; se perder, terá de ir ao confronto direto, disposto a matar Celeste e o amante. Desta feita, o carro do bicheiro é mostrado virando uma esquina vazia onde num poste vemos colado o resultado do "bicho", evocação que dispensa a referência ao corpo da mulher (ela já está na casa do Boca) e sela a mediação maior entre os adversários, na paixão de Leleco pelo jogo. Ele perde a aposta mas chega ao terreno inimigo irônico, mais seguro do que nas outras versões. Só nesta tem a coragem de apontar a arma para o bicheiro e ameaçá-lo, exigindo o dinheiro a que não tem direito. Leva uma coronhada e cai no chão ferido, quando Boca de Ouro convoca Celeste para um ritual que sela a cumplicidade: matar em parceria. Ela aceita e os dois liquidam a fatura.

Dura pouco no entanto a vitória de Celeste, pois a chegada inesperada de Maria Luiza, a grã-fina, cria uma situação *sui generis*. Primeiro, porque ocorre um lance bizarro de reconhecimento melodramático: Celeste e Maria Luiza foram colegas de colégio e trazem uma história antiga de vitimação da moça do subúrbio pela burguesa. Segundo, porque a conversa entre os três na sala, muito próxima do cadáver escondido de Leleco, converte-se num torneio de cobranças e queixas que inspira em Boca de Ouro a comparação entre as mulheres e a vontade de testá-las, operação que leva a efeito quando, em gesto tolo, Celeste revela o cadáver "para provar que o bicheiro é capaz de matar". Num golpe de teatro, Boca ameaça Maria Luiza, dá a impressão de que vai matá-la, aguça as emoções e ordena: "Beije teu assassino". A resposta dela é um enlace arrebatado que vai além da simples obediência. Após o beijo, ele se vira na direção de Celeste e decide matá-la com uma navalhada. Nessa terceira versão a dimensão gótica do Boca ganha lugar, e de navalha em punho ele se jacta de seu poder divino de vida e de morte. O filme explora-lhe a vaidade (está cercado de espelhos) e vem confirmar o diagnóstico moral de seu percurso pautado pela vontade de poder, fazendo-o exatamente no momento em que ele toma a decisão errada de matar Celeste, a garota do subúrbio, e ficar com Maria Luiza. No momento esta ostenta submissão, mas saberá inverter a equação e cortar o caminho do Boca de Ouro rumo à glória olímpica. Educação e civilidade se põem como agentes do logro maior do destino na queda do bicheiro ignorante e encantado com seu sucesso junto à figura de uma outra classe.

Resta o ressentimento à mulher do subúrbio. Ao narrar três vezes a morte simbólica do marido, Guigui vai deslocando a cada versão o sentido aí encontrado, aumentando a responsabilidade e o "lado sujo" da figura feminina no jogo. Gesto expiatório que se desdobra na sua própria morte simbólica, pois mata em Celeste, na última versão, a parte de si mesma que vê comprometida com o passado. Há, portanto, uma espécie de teleologia nesse drama em três atos que pode configurar um padrão de progressão, não nos fatos narrados, mas na forma como Guigui lida com as diferentes personagens de sua viagem no tempo, projeções especulares de sua própria experiência. Podemos assim ler a situação presente como a ocasião para um ajuste de contas com o passado, seja qual for a nossa opinião sobre a verdade ou mentira das versões. Não se trata de buscar autenticidade nos relatos, nem de confiar demais nas evidências que emprestam ao último um ar mais verossímil. Não está aí, na exata versão do passado, a questão, mas na teleologia que orienta o processo psicológico de Guigui — processo esse reforçado pela leitura de Nelson Pereira, cuja precisão vale a pena ressaltar.

A estratégia formal do cineasta na montagem da teleologia

Começo com a observação sobre um plano que trabalha com maestria a evolução dos papéis das mulheres na vida do bicheiro. A primeira

ocorrência desse plano se dá quando, na primeira versão, Celeste obedece à ordem do Boca de Ouro de entrar no quarto, sentando na cama à espera do que se afigura inevitável; a câmera permanece fora do quarto e vemos Celeste sentadinha de frente para nós, emoldurada pela porta aberta. Na segunda ocorrência, Maria Luiza, em vez de sair conforme ordena o Boca, dirige-se ao quarto oferecida, e a observamos exatamente do mesmo ponto, com a mesma composição anterior que destaca o batente da porta a emoldurar a figura enjaulada. Há agora um movimento de aproximação da câmera que permite ver, sobre uma mesinha da sala que vai saindo lentamente de quadro, uma estatueta em estilo "fim-de-século" que traz o clichê da mulher sensual, do corpo lânguido que se oferece. Sela-se aqui a idéia da passagem da inocência suburbana de Celeste—Guigui para o toque sedutor da *femme fatale* (visível na estátua, que contém a verdade de Maria Luiza, e não em sua postura recatada ao sentar na cama). É clara a substituição pela qual Maria Luiza (o "anjo da morte") ocupa o lugar que era de Celeste, ou seja, de Guigui, aqui identificada com a moça suburbana. É dessa imagem de Maria Luiza sentada na cama que saltamos para a seqüência no necrotério.

O papel central da grã-fina no jogo de projeções da ex-amante do Boca — a Guigui que perdeu o lugar — encontra, portanto, sugestões que vêm da forma (como a repetição do enquadramento) e confirmações que resultam de recursos próprios ao cinema na criação da imagem do progressivo deslocamento ocorrido na forma da presença de Maria Luiza. É preciso um tempo para que Guigui possa reconhecer o foco da questão e compor diante de si a figura plena da rival sentada no que era antes o seu trono. Na peça, a grã-fina entra em cena na segunda versão, quando traz as amigas e, na conversa de curiosa, irrita o bicheiro, que reage com a desqualificação das endinheiradas mediante o concurso de seios em troca da jóia. Com a vitória de Celeste (Guigui) — obviamente manipulada pelo Boca — a ala feminina de Madureira mostra a sua resistência ao assalto de Maria Luiza e elide o problema, devendo-se esperar o terceiro ato para ver o bicheiro atravessar a barreira de classe. Já está implicada, na peça, essa imposição de Maria Luiza ao passarmos de uma versão à outra, como se houvesse em Guigui uma dificuldade em reconhecer tal movimento. No filme, duas ocorrências colaboram para que o gradualismo se configure com mais força. O primeiro aceno cinematográfico a Maria Luiza ocorre já na primeira versão, quando a câmera sai para os exteriores e, entre outras imagens, mostra a chegada do bicheiro à casa. O jardim de frente está ocupado por gente que se acotovela, na expectativa de uma atenção e de um auxílio. Lá estão as três grã-finas que vieram para colher donativos, e o movimento de câmera mostra Maria Luiza de passagem, no meio do pessoal. É uma presença fugaz, um *flash* que não tem continuidade, pois a grã-fina não existe no primeiro relato de Guigui — como cena prevista no texto — e só o filme lhe dá existência antecipada, a fim de gerar uma conexão com a segunda versão, na qual ela ganhará espaço no texto da peça e no interior da casa. Na terceira versão não temos a cena no jardim, mas é sintomática a forma como o bicheiro chega ao *hall* ao pé da escada e é recebido por Guigui. Antes, quando o assunto era Celeste, não

havia hostilidade maior na manifestação de ciúme, e agora a ansiedade do Boca, que se prepara para receber Maria Luiza, desperta a raiva incontida na amante, que deixa clara a diferença entre sua postura diante de Celeste ("ela é como eu") e diante da mulher da Zona Sul. Essa identificação explícita com Celeste confirma o jogo de espelhos e dá início à versão na qual a narradora pode admitir, sem subterfúgio, o dado desagradável: a presença de Maria Luiza no interior da casa como passo decisivo para a sua própria expulsão. Há aqui um esquema de retorno do reprimido, um processo de atualização do que, sem a mediação da história de Celeste, Guigui não poderia trazer à tona. O que está em pauta nos *flashbacks*, então, não é somente a imagem do Boca de Ouro, de resto afetada por um esquema de diferenças elementar em face de tudo o mais; diferenças que, de resto, têm um motivo direto e estiveram até aqui associadas pela crítica aos humores de Guigui. O mais fundo desse processo é a catarse de Guigui, o enfrentamento da sua condição de ressentida. Como observei, o relato não é a revelação da verdade do passado; é a revelação do processo atual.

O que Nelson Pereira faz é transformar tal catarse, cujas conseqüências permanecem indefinidas ao final da peça, em um rito de passagem efetivo que será confirmado quando o casal Guiomar—Agenor rejeitar o assédio de Caveirinha e se afastar do espaço em que a multidão leva adiante o seu culto ao bicheiro. O filme constrói a seqüência final seguindo os diálogos que envolvem os homens da imprensa e a locução do radialista, que busca projetar o "grande evento" para o terreno mítico, dramatizando-o, apelando para exemplos lendários, santos e vilões, não importa: Boca é o Al Capone, o Dom Quixote do jogo do bicho, o Drácula de Madureira. O sentido do *kitsch* aqui se exacerba e a paródia ao discurso da mídia projeta sobre o mito a sombra da desqualificação. O locutor comenta as reações de um povo incrível e criativo que toma a notícia do cadáver desdentado e a transforma em piada, e o cineasta introduz aquela figura do popular a mostrar sua própria banguela, fazendo o bicheiro, nesse plano simbólico da dentadura, retornar à condição de classe que julgava superada. Agenor e Guigui aproveitam a confusão para escapar de Caveirinha.

Antes dessa composição visual que fecha o filme temos uma montagem que tematiza a questão do mito a partir do desfile de rostos populares na tela, sobrepostos ao longo do discurso do locutor, que em tom superlativo fala do "paradoxo" do Boca, referindo-se à ironia do destino expressa na contundência dos dentes arrancados, "um requinte". A palavra "paradoxo" ressoa enquanto olhamos tais rostos impassíveis, como se a questão para o cineasta não fosse tanto a derrota do Boca de Ouro em circunstâncias grotescas, mas a relação entre o tecido dessa mitologia e essas fisionomias de gente pobre que permanecem opacas ao serem vistas em *close-up*, deixando menos a idéia de um certo saber implicado nesse olhar da câmera e mais um convite à indagação sobre o que o locutor denomina "povo carioca formidável". Esse tom indagativo na relação som-imagem, esses olhares documentais em plena rua que só o cinema permite, preparam a oposição final que resume a perspectiva do filme: com o Instituto Médico Legal ao fundo e

ainda trazendo o mundo atrelado ao Boca, vemos Caveirinha desistindo da perseguição ao casal, ao qual ele lança um último olhar de decepção; no contracampo, a cidade revela o horizonte de uma agitação urbana que segue seu curso, e vemos o casal se afastando do drama do bicheiro para se misturar à população, talvez em busca de seu próprio caminho: a vida continua fora do círculo do Boca de Ouro.

Na peça, a forma da variação entre a primeira e a terceira versões sugere o mesmo processo psicológico implicado no espelhamento. Enfim, já está lá o gradiente de culpa e expiação formado pela sucessão dos relatos de Guigui, que encaminham a sua catarse. Mas a superação do ressentimento frente ao Boca de Ouro não ganha a confirmação trazida por outra cena ao final, pois a "nova" Guigui deixa a sua última imagem presente no lance de comédia que rebaixa o estatuto dessa temporada de reparações gerada pela morte do bicheiro. Antes do terceiro relato, os lances decisivos da reconciliação do casal são conduzidos pela retórica do jornalista, que explora os clichês mais óbvios para manipular a situação e mostrar a fraqueza do casal e a facilidade com que um jogo melodramático nada sutil pode fazer oscilar a direção do gesto e do pensamento⁸. É uma Guigui animadinha e quase infantil na iminente paz conjugal quem tece elogios nada convincentes a Agenor, enquanto parte para o último relato. Depois desse *flashback*, não voltamos a Guigui: o casal ficou em casa, abandonado por Caveirinha, que foi para o cenário maior do espetáculo público, convicto de que a história menor que ouviu não fará grande efeito. Só percebe o interesse de tudo quando o radialista lhe conta quem matou o bicheiro (é Maria Luiza quem sanciona o interesse dessa fofoca, não os suburbanos). E resta o silêncio a respeito do efetivo resultado de toda a experiência do casal com o repórter, sendo que o tratamento dado a Guigui e Agenor não nos anima a lhes dar crédito, a imaginar que tenham condição para sair da engrenagem e superar as mazelas que marcaram sua inserção no círculo do Boca de Ouro.

Nelson Pereira leva a cena da reconciliação na mesma direção da comédia, como já o fez em outras passagens em que Guigui foi objeto de um olhar que ressaltou o lado convencional e performático de suas emoções. O cineasta o faz no entanto sem exageros, aproveitando que a conversa se passa dentro do carro que leva todos para o necrotério, pois sabe que será difícil compensar o efeito negativo da cena sobre nossa percepção do casal. A solução do filme é ressaltar a persistência com que Guiomar e Agenor vão rechazar Caveirinha lá no necrotério, exatamente quando a melhor ocasião se oferece à ex-amante do Boca de Ouro para assumir a condição de vedete e ampliar a sua audiência, caso quisesse falar. A opção de Nelson Pereira supõe uma força maior nas personagens, ressaltado seu acanhamento, e ele procura consolidar aquela dimensão teleológica que aponte na vivência de Guigui, não só pela alteração do próprio desenlace, com o seu fio de esperança, mas fundamentalmente pelo cuidado e acerto com certos detalhes, como visto. Aparentemente simples, a composição formal de Nelson Pereira encaminha muito bem a sua interpretação da peça.

(8) Na montagem recente da peça pelo Oficina, José Celso compõe muito bem essa cena com referência direta à feição atual dos programas de TV e ao estatuto desse arremedo de terapia eletrônica, num lance que expressa a diferença entre a reflexão que se tem hoje sobre a questão do poder da mídia e o que se vê no filme de Nelson Pereira.

O ressentimento do Boca de Ouro e o de Guigui: duas medidas

Uma leitura distinta da peça poderia explorar de forma mais radical a supremacia do mosaico de pontos de vista e a mediação dos narradores não confiáveis a tecer a mitologia, acentuando as ambigüidades e o jogo de projeções. Uma ênfase ao que de labiríntico há nos circuitos da vida da cidade e na sua constituição de identidades poderia aproximar uma leitura da peça ao que veremos mais tarde em *O Bandido da Luz Vermelha*, que trabalha com ironia o abismo criado no processo de constituição das subjetividades pelo discurso dos outros no mundo da mídia, o que implicaria aqui um final totalmente distinto. Nelson Pereira descartou, em primeiro lugar, a leitura mítica envolvida na ênfase à circularidade e à prisão no circuito do desejo como natureza mesma da danação das personagens; e descartou a ironia radical que acentuaria a crise das identidades e o labirinto. Optou pela linearidade realista, o que significa terminar o filme com a afirmação da teleologia, bem como com um tímido aceno para um futuro distinto e talvez mais promissor na cidade, que oferece outros canais de experiência. É discreta a forma com que opera nessa direção, sem forçar uma retórica definição do estado de consciência do casal, como se este pudesse formular aquilo que se dá no atributo de decisão emocional. O filme aproveita a própria retórica do locutor quando este se refere ao "povo carioca formidável" em sua capacidade de trabalhar com humor as situações, explorando uma feição grotesca da tragédia, que logo vira piada. E completa o seu movimento justapondo a comédia da reconciliação do casal à parábola moral do ressentimento e da ambição desmedida — vivida em chave trágica pelo protagonista. A condenação da vaidade do Boca revelava, já na peça, outras faces do drama, principalmente a crítica dirigida à fraqueza moral que atrela as pessoas simples à figura carismática. Nelson Pereira dos Santos incorpora a perspectiva multifacetada da peça mas altera a hierarquia dos termos. Procura apoio no processo psicológico de Guigui e o formaliza em detalhe para encaminhar o que não está na peça, ou seja, a possibilidade de mudança, a válvula de saída para o jogo de repetições, provavelmente inspirada na recusa de uma condição humana inelutável e na afirmação, em filigrana, daquilo que a experiência das personagens tem de contingência histórica.

No confronto entre paradigma universal e condição histórica mutável, a questão do ressentimento, que é um dado essencial na peça, sofre um significativo deslocamento, visto que a opção de privilegiar o meio-tom da crônica afasta as polarizações com ressonâncias metafísicas ou mesmo a postulação de um sentimento fundamental a definir, no singular, a natureza humana. Se há a dimensão do trágico encarnada no herói que perde o privilégio e despenca na ordem das coisas, tal dimensão se justapõe a um mundo mais flexível, em que não há espaço para a idéia de sacrifício do herói: sua morte, para a coletividade, é uma contingência e não uma vocação. Em consonância, o percurso dos que estão por baixo não se vê

mais fadado à repetição, como assinala o final, muito próprio dos anos 1960, que busca seu encaixe no movimento da peça, valendo-se do que desde o início expôs visualmente (no rosto e nos gestos) a propósito da subjetividade de Guigui, na qual a corrosão do ressentimento parece não ter feito seu trabalho até o fim, restando uma força que, ajudada pelas circunstâncias, cumpre o papel de relativizar o próprio mito, mesmo que dentro de limites. Tal relativização é suficiente para que saíamos da repetição em círculos e do ressentimento como condição humana inelutável, comum aos fortes e aos fracos.

Claro que a condição de ressentimento "existencial" se encarna, de forma radical, no Boca de Ouro, no qual se desdobra a figura do "furor destrutivo", tal como observou Hélio Pellegrino, que nos ofereceu a melhor interpretação do protagonista nessa chave. Ele ressalta a dimensão mítica do Boca em seu desejo alquímico de transmutação do excremento (é assim que ele se vê: despejado no mundo) em ouro (sua ambição) e explora os sentidos da sua revanche contra o mundo, vendo a falha maior da personagem exatamente no ressentimento, "paixão existencial" que o impede de se aceitar e se amar

na sua fragilidade, na argila perecível e corruptível que ele também é, para além de qualquer ressentimento. Nesse instante, sem o saber, eis que encontra a pedra filosofal que o transfigura e lhe abre as portas da luz que não se apaga⁹.

(9) Pellegrino, op. cit., pp. 219-220

A partir da psicanálise, a leitura de Pellegrino faz um movimento de interpretação de tipo existencial cristão que vincula o valor da peça ao seu alcance universal, apoiado na construção de simbolismos que a permitem dar o grande salto, a começar pelo teor das figurações contidas na máscara grotesca do protagonista. A chave é o mito e o que se pode dele fazer, por meio da psicanálise, como expressão de verdades humanas. O texto de Pellegrino, cujas poucas páginas se concentram no protagonista, é um comentário sobre a dimensão trágica do Boca que o cineasta endossaria, com a ressalva de que a forma como ele focaliza as figuras simples desloca os dados estruturais e ilumina o outro pólo da situação, pois a oposição é clara: Maria Luiza se põe como o complemento do Boca de Ouro no gesto ousado e grotesco, lance radical de crime e apropriação do fetiche, dentro da lógica que o pólo trágico da peça potencializa, enquanto Guigui é a mulher que faz avançar o pólo prosaico, das neuroses domesticadas e das contingências cotidianas, figura a quem Nelson Pereira privilegia no desenlace a fim de justamente trazer o universo da vida comum para o centro.

Se proponho uma leitura do filme pautada pelo processo psicológico de Guigui como um esboço de superação do ressentimento, faço-o sancionado por essa opção de Nelson Pereira em focalizar, no grande drama, a personagem menor, a que permanece na medida comum dos mortais. Mas a

questão não está apenas aí, no que o filme acresce, pois o que ocorre na narração-memória-imaginação de Guigui, nessa veia psicológica, está mais enraizado no próprio universo de Nelson Rodrigues do que parece. Tem paralelos consagrados em outros percursos, como o de Alaíde em *Vestido de noiva*. Nessa peça, definidos os três planos — o do real, o da memória e o da alucinação —, é nesse último que se encenam os dados mais fundos da psicologia da personagem que agoniza na mesa de cirurgia após o atropelamento que dá início a tudo. Lá está o mesmo movimento de recalque pelo qual uma figura-chave na experiência da protagonista (a figura do trauma, da rivalidade, do seu medo de derrota) preserva, de início, um véu que cobre a sua identidade. E depois, gradativamente, vai definindo o seu contorno até a revelação plena, ao final do processo, mediante a figura da irmã, trazida à tona para expor a ferida maior de que deriva o colapso de Alaíde (que, ao contrário de Guigui, não tem uma segunda chance). Os termos da guerra sem fim são os mesmos: a competição feminina em torno de um único homem, o ressentimento bem típico dos mecanismos do desejo mimético que governa tais disputas, de peça a peça (lembremos *O beijo no asfalto*, com a competição das irmãs pela figura de Arandir). Se o Boca de Ouro exprime de forma mais direta a questão da idolatria, esta não está de todo ausente em outros mecanismos obsessivos de tais mulheres presas a uma fantasia que transforma homens comuns, sem carisma, em seres cultuados. A particularidade do Boca como figura-fetice é deslocar o processo, pois a competição que ele deflagra não se dá no contexto do casamento, no interior da família, no caldo de cultura dos desejos incestuosos, em que o "ou eu ou ela" não tem cenário de reconciliação possível. Ele é o masculino fora da família, condição para a sua potência maior. É o sedutor que chama a si as obsessões e que, ameaçando o casal do exterior, deixa uma fresta pela qual Nelson Pereira "salva" Guigui como representante de um senso popular da Zona Norte, sem que possamos dizer que haja qualquer atenção especial à dimensão ética do drama familiar; somente a vontade do cineasta de, entre mito, gente comum e mídia, deixar claro o que mais lhe interessa. Selminha de *O beijo no asfalto* e Guiomar de *Boca de Ouro* (peça) se dissolvem no movimento que leva ao desenlace, pois o centro do drama está em outro lugar. Nelson Pereira não quis reservar a mesma sorte à personagem interpretada por Odete Lara — forma de sugerir que a vocação ao desastre talvez não seja a norma da humanidade.

Recebido para publicação em
23 de outubro de 2001.

Ismail Xavier é professor da
ECA-USP. Publicou nesta revista
"Melodrama, ou a sedução
da moral negociada" (n.º 57).

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 61, novembro 2001
pp. 21-40
