



BOCA DE OURO: “SOU O QUE FALAM DE MIM”

GOLDEN MOUTH: “AM TALKING ABOUT ME”

Cássia Peres Martins¹
Roselene de Fátima Coito²

RESUMO: este trabalho tem como objetos de análise a peça teatral “Boca de Ouro”, escrita em 1959, pelo dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, e sua adaptação para o cinema, homônima, dirigida por Nelson Pereira dos Santos, lançada em 1962. A abordagem teórica que servirá de base para a referida análise será a da análise do discurso de orientação francesa, bem como demais teorias que possam contribuir. Fruto de uma pesquisa básica de cunho bibliográfico e interpretativo, o presente trabalho apresentará reflexões a respeito das posições sujeito, dedicando atenção às personagens a partir da materialidade do texto teatral, observando se estas posições são deslocadas na materialidade fílmica. Verificar-se-á, além desta possibilidade de posições do sujeito, a inclusão ou retiradas de diálogos, os sentidos preservados, destituídos ou acrescidos, por meio de elementos que compõem o todo da produção cinematográfica, tais como músicas, cenários, figurinos, constituição da imagem por meio da movimentação da câmera (primeiros e segundos planos, focalização, etc). Tal reflexão é feita sem deixar de considerar que a materialidade do filme é fruto de uma produção coletiva, comandada por um diretor, havendo responsáveis diferentes para fotografia, cenografia, montagem e trilha sonora, além da intervenção na criação das personagens por cada ator. Desta forma, serão apresentados resultados das análises de um processo de re-significação pelo qual passa o discurso rodriguiano ao ser levado ao cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Posição sujeito; Autoria; Produção de sentidos.

ABSTRACT: This work aims to analyze the play “Golden Mouth”, written in 1959 by the Brazilian playwright Rodrigues, Nelson and its adaptation for the cinema, homonymous, direct by Santos, Nelson Pereira, launched in 1962. The theoretical approach which will serve as the basis for the above analysis will be the Anlysis of the Discourse of French oriented, as well as other theories that will help. Fruit of the basic research of bibliographical and interpretative, this paper aims to present reflections about subject positions, devoting attention to the characters from the materiality of theatrical text, noting whether these positions are displaced in the filmic materiality. It will be verified beyond this possibility of subject positions, the inclusion or withdrawals of dialogues, the senses preserved, removed or added by means of elements that compose the whole of film production such as music, scenery, costumes, constitution of the image by means of the

¹ Mestranda em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade pela UNIOESTE/CAPES. E-mail: cperesm@gmail.com

² Professora do Departamento de Letras da UEM e do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da UNIOESTE. E-mail: roselnc@yahoo.com.br



movement of the *câmera* (first and second plans, focus, etc.). This reflection is done while considering the materiality of the film is the result of a collective productions, led by a director, with different responsible for photography, set design, editing and soundtrack, as well as intervention in the creation of characters by each actor. This form, the analysis results will be presented in a process of re-signification through which passes the discourse rodriguean to be taken to the cinema.

KEYWORDS: Position subject; Authorship, Production of senses

1 Introdução

Nelson Rodrigues nasceu na cidade do Recife – PE, em 23 de agosto de 1912, quinto filho de quatorze, do casal Maria Esther Falcão e o jornalista Mario Rodrigues, faleceu na manhã do dia 21 de dezembro de 1980, um domingo.

Nelson escreve sua primeira peça teatral em meados de 1941, *A mulher sem pecado*. Depois de muita luta, em 09 de dezembro de 1942, *A mulher sem pecado* foi levada à cena pela "Comédia Brasileira", com direção de Rodolfo Mayer, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. Lá ficou por duas semanas e não teve repercussão nenhuma perante o público. Apenas alguns críticos e amigos elogiaram.

Sua obra sofre, ao longo de sua carreira, com a censura, com a dura crítica e rejeição do público, no entanto, se perpetua, fazendo parte de nossa história teatral e literária.

Em 1959, o dramaturgo escreve *Boca de Ouro*, em três atos, classificada por Sábato Magaldi³ como uma de suas tragédias cariocas. Depois da interdição da censura, trancando alguns meses a peça, e da estréia frustrada na capital paulista em 19 de outubro de 1960, a história ganhou nova dimensão pelas mãos do diretor José Renato, reestreado no Teatro Nacional de Comédia, Rio de Janeiro, em 20 de janeiro de 1961.

Quanto à possível reação do público, o próprio autor da peça descreve em texto publicado no programa de estréia:

Não tem sentido aplaudir meu teatro. É tão absurdo como seria o aplauso da vítima à própria agressão [...] Quando escrevo as minhas peças, eu condeno todo mundo e a mim próprio. Uma vez, duas peças minhas foram vaiadas no

³ Crítico teatral, teatrólogo, jornalista, professor, ensaísta e historiador brasileiro



Municipal do Rio: Senhoras dos afogados e Perdoa-me por me traíres. Certa, certíssima a reação da platéia. Ofendida, reagia. Humilhada, esperneava. Eu próprio tive vontade de vaiar também. Porque o que estava projetando no palco era a face de todos nós, inclusive a minha. Mas, depois do apupo, cada um partiu com a feia tristeza, a inconsolável humilhação do condenado. (RODRIGUES, 2004, p. 281)

A peça conta a história de um bicheiro da zona norte do Rio de Janeiro, que foi colocado logo que nasceu numa pia do banheiro de uma gafeira, abandonado pela mãe prostituta, a quem nunca conheceu. Enriquece no ambiente da contravenção e da violência e quando adulto, manda arrancar os próprios dentes, substituindo-os por uma dentadura de ouro, o que lhe confere o apelido de “Boca de Ouro”. Porém, apesar da excentricidade, poder e malícia, nutre um complexo por não aceitar sua origem.

A personagem central só aparece, como presença autônoma, na primeira cena, em que ordena ao dentista que lhe arranque os dentes, denunciando seu vigor absoluto, porém, no restante da narrativa é apresentada ao leitor por meio da personagem *porta voz*, dona Guigui, que relata um mesmo acontecimento, o assassinato do esposo de Celeste, Leleco, por três vezes, e em cada versão apresenta elementos diferentes, de acordo com seu humor momentâneo, confundindo o leitor, que à medida que avança sua leitura já não sabe o que é fato ou o que é reinvenção. As cenas acontecem em *flashback*, deixando bem claro que são materializadas de acordo com a memória da personagem que as conta. No entanto, mediante uma reflexão mais atenta, pode-se observar que Guigui conta cenas que não presenciou diretamente, podendo o personagem protagonista ter lhe contado ou não, de forma que não se sabe ao certo até que ponto os relatos partem da personagem ou se ela apenas serve de intermediária do autor verdadeiro, instrumento do autor para apresentar a história, diante disso, pode se entender o texto como um discurso indireto livre, considerando a definição de Bakhtin que o trata como “apresentação da enunciação de outrem, de uma orientação particular da interação do discurso narrativo e do discurso citado” (1999, p.175).

Portanto, temos dois discursos predominantes na narrativa: o discurso de Guigui, enquanto narradora, e o discurso do autor, numa confecção brilhante de Nelson Rodrigues, na



qual não se sabe exatamente a fronteira entre um e outro. Esta estratégia discursiva nos convida a pensar sobre a função-autor, discutida por Eni Orlandi:

Podemos então dizer que a autoria é uma função do sujeito. A função-autor, que é uma função discursiva do sujeito, estabelecendo-se ao lado de outras funções, estas enunciativas que são o locutor e o enunciador, tal como as define O. Ducrot (1984): o locutor é aquele que se representa como “eu” no discurso e o enunciador é a perspectiva que esse “eu” constrói. (ORLANDI, 2007, p. 74)

Não menos importante que os discursos acima mencionados, o do autor e o da personagem Guigui, faz-se presente na narrativa também o discurso jornalístico, da mesma forma responsável pela construção da personagem central e de sua história, mesmo que não tenha a mesma autoridade dos outros dois discursos, pois num primeiro momento produz o sentido de depender do discurso de Guigui para construir um terceiro discurso.

Vejamos o diálogo dos funcionários do jornal *O Sol*, depois de consultar o Diretor a respeito de como devem noticiar a morte de “Boca de Ouro”:

REPÓRTER – Que diz o cretino?
 SECRETÁRIO – Não te falei? Batata! Mandou espinafrar. Escuta, Caveirinha, bolei uma idéia genial. O Duarte está cobrindo lá, em Madureira.
 CAVEIRINHA – E eu?
 SECRETÁRIO – Você vai ouvir a Guigui.
 CAVEIRINHA – (num espanto profundo) – Guigui?
 SECRETÁRIO – Rapaz, escuta! A Guigui é a Guiomar. Mas todo mundo só chama a Guiomar de Guigui. Da Guiomar você já ouviu falar?
 CAVEIRINHA – Qual delas?
 SECRETÁRIO - (perdendo a cabeça) – Oh Caveirinha! Guigui, ex-amante do “Boca de Ouro”. Foi chutada e agora vive amasiada com um cara. Amasiada, não. Casada. É casada. Vai lá...(RODRIGUES, 2004, p.198)

Ao terminar de ler a peça teatral, ficamos com a sensação que Nelson fala por meio da voz da personagem Guigui, e de outros personagens não menos importantes para a construção da personagem “Boca de Ouro”, mesmo que com uma participação menor, como o locutor que noticia a morte de “Boca de Ouro”, vejamos:



LOCUTOR – Rádio Continental do Rio de Janeiro, emissora das organizações Rubens Berardo, falando do pátio do Instituto Médico Legal, em mais um flash, em mais uma reportagem viva e - porque não dizer? – contundente sobre o crime que sacode a cidade. Mataram o “Boca de Ouro”, o Al Capone, o Drácula de Madureira, o d. Quixote do jogo do bicho, o homem que matava com uma mão e dava esmola com a outra! Uma multidão, uma fila dupla que se alonga, que serpenteia, que ondula, da Presidente Vargas até o pátio do necrotério. São homens, mulheres e até crianças. Até crianças que vêm olhar, pela última vez, essa estrela do crime que foi “Boca de Ouro”! Ouvintes da Continental, é uma apoteose fúnebre nunca vista!... (RODRIGUES, 2004, p. 256).

São discursos como este que revelam a personagem “Boca de Ouro”, discursos de personagens criados para “assinar” a história de “Boca de Ouro”, se pensarmos a autoria como uma função discursiva, de acordo com o que afirma Foucault:

Se o locutor se apresenta como eu no discurso e o enunciador é a perspectiva que esse eu assume, a função discursiva autor é a função que esse eu assume enquanto produtor da linguagem, produtor de texto. (FOUCAULT *apud* ORLANDI, 2007, p. 75).

Constatamos que o personagem “Boca de ouro” é constituído pelos discursos de outras personagens, além do discurso do próprio autor, o qual vai se distanciando do severo compromisso com a narrativa, se afastando da função discursiva autor. Voltando nossa atenção para a produção cinematográfica, podemos constatar que este efeito de sentido chega a ser expandido, de acordo com as escolhas de um diretor, que também ocupa a função discursiva autor, apoiando-se em códigos específicos para a produção do discurso fílmico. Eis um grande nó, que nos propomos a desatar ao longo da pesquisa.

Boca de ouro vai ao cinema em 1962, sob a direção de Nelson Pereira dos Santos, trata-se da primeira adaptação de uma peça de Nelson Rodrigues para o cinema, bem como a primeira adaptação fílmica de *Boca de Ouro*. Vale lembrar que os textos de Nelson Rodrigues ainda eram rejeitados naquela época, a reestria da peça nos palcos havia acontecido apenas um ano antes, consequentemente os críticos de cinema também não viram com bons olhos a produção.

Nelson Pereira dos Santos preparava-se para filmar *Vidas Secas*, que teve de ser adiado por conta da chuva que tornou a vegetação do sertão nordestino verde, quando o ator Jece Valadão, que era cunhado de Nelson Rodrigues, o convidou para dirigir *Boca de Ouro*. Jece, ao lado de



Daniel Filho, acabava de ficar famoso com o filme *Os cafajestes*, e queria aproveitar o momento de boa bilheteria atuando em um novo filme.

Nelson Pereira dos Santos nasceu no bairro do Brás e foi criado no Bixiga, em São Paulo, filho de um alfaiate e de uma dona de casa de origem italiana. No início dos anos 50, formou-se pela faculdade de Direito do Largo São Francisco, mas já estava apaixonado pelo cinema. Escolheu então o Rio de Janeiro para morar e iniciou a trajetória que o tornaria um dos mais importantes precursores do movimento Cinema Novo. Fez mais de 20 filmes, dentre eles *Boca de Ouro* (1962), *Vidas Secas* (1963), *Como Era Gostoso o meu Francês* (1970) e *Amuleto de Ogum* (1974). Em 1984, transformou uma obra-prima de Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*, em filme e ganhou o prêmio da crítica especializada no Festival de Cannes, França. Foi professor Fundador do curso de cinema da Universidade Brasília (o primeiro do Brasil). Em 2006, aos 77 anos, foi o primeiro cineasta a se tornar membro da Academia Brasileira de Letras.

Apesar de Nelson Pereira dos Santos ser um dos fundadores do movimento chamado cinema novo⁴, o filme objeto de análise deste trabalho não pertence a este movimento. Santos tentou afastar o máximo sua obra das características do teatro, no entanto, frente aos longos

⁴ Movimento cinematográfico brasileiro que propunha o distanciamento do prestigiado modelo ficcional do cinema norte-americano. Tendo como grande princípio a máxima “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, essa nova geração de cineastas propôs deixar os obstáculos causados pela falta de recursos técnicos e financeiros em segundo plano. A partir de então, seus interesses centrais eram realizar um cinema de apelo popular, capaz de discutir os problemas e questões ligadas à “realidade nacional” e o uso de uma linguagem inspirada em traços da nossa própria cultura. Foram produzidos filmes de tons realistas, utilizavam cenários simples ou naturais, imagens sem muito movimento e a presença de diálogos extensos entre as personagens. “Na primeira etapa do Cinema Novo, que vai de 1960 a 1964, observamos os primeiros trabalhos dos diretores Cacá Diegues, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. Entre outras produções dessa época podemos salientar os filmes *Vidas Secas* (1963), *Os Fuzis* (1963) e o prestigiado *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).” (SOUZA, 2012). “A segunda fase, que vai de 1964 a 1968, reflete a meditação destes cineastas sobre os caminhos ditados pela Ditadura Militar para a política e a economia brasileira, as conseqüências do desenvolvimentismo adotado pelos militares. Surgem *O Desafio* (1965), de Paulo Cezar Saraceni, *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. A terceira e última etapa do Cinema Novo, que se prolonga de 1968 a 1972, revela o desgaste sofrido por este movimento, com a repressão e, principalmente, com a censura. As produções deste período são profundamente inspiradas pelo Tropicalismo. Recorria-se agora ao famoso exotismo nacional, com o uso de indígenas, araras, bananas, enfim, tudo que é típico das terras brasileiras. Mesmo em declínio, o Cinema Novo traz clássicos como *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, estrelado por Grande Otelo, baseado na obra homônima de Mário de Andrade.” (SANTANA, 2012)



diálogos de Nelson Rodrigues, apesar de enxugá-los, cortando falas, conferindo mais agilidade a ação, ao tempo em que se preocupou em não se afastar dos sentidos do texto fonte, não pode abrir mão de muitos cenários, de modo que as cenas externas, recorrentes no cinema novo, acontecem em pequeno número.

2 Autoria e personagens

Uma vez que o intuito do presente trabalho é também refletir sobre as posições sujeito ocupadas pelas personagens do texto teatral e se há algum deslocamento destas posições no filme, não se deve deixar de considerar que são personagens de ficção, personagens descritos por um autor, originariamente escritos no papel, existentes na materialidade do texto teatral no mundo das palavras, na materialidade fílmica no mundo das imagens e sons, com o objetivo de representar pessoas, já como constatava Beth Brait, a partir dos dizeres de Ducrot e Todorov:

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro (“o que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?”). Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo lingüístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção. (DUCROT & TODOROV *apud* BRAIT, 1985)

Personagens representam pessoas que poderiam existir, reflexos da pessoa humana, que obedecem às leis particulares que regem o texto, condições para sua existência. Brait já aponta para a existência deste conceito na mimese aristotélica. Segundo a pesquisadora durante muito tempo mimeses era traduzida como somente imitação do real, no entanto, “Aristóteles estava preocupado não só com aquilo que é “imitado” ou “refletido” num poema, mas também com a própria maneira de ser do poema e com os meios utilizados pelo poeta para a elaboração de sua obra” (BRAIT, 1985, p. 30).

Já, o sujeito, para os analistas do discurso de orientação francesa, é constituído a partir da linguagem, ou seja, é um individuo que se torna sujeito pela interpelação ideológica, pois ao nascer, o mundo, representado simbolicamente pela/na linguagem, já está posto e o que prevalecerá em sua constituição é a vontade do outro, o outro que lhe é imposto pela linguagem,



desde os primeiros contatos humanos, pais, avós e irmãos. No entanto, este não tem consciência do que lhe constitui, segue fazendo escolhas julgando-se pleno e dono de si.

O autor, não escapa a esta regra, pois antes de se propor a produzir uma unidade textual e organizar seu sentido, constituiu-se em sujeito. Mas como defini-lo então, uma vez que a produção artística lhe confere o *status* de estar no controle? Trata-se de um sujeito que se julga capaz de criar o novo e seus leitores e espectadores também acreditam nisso. Um sujeito capaz de deixar sua marca, seu estilo marcado em sua obra, trata-se da marca de uma subjetividade que produziu determinado texto, o que já merecia atenção desde Aristóteles, como mencionado anteriormente.

Este sujeito autor de que estamos falando trata-se de uma individualidade posta em um tempo e espaço definidos historicamente, que se propõe a representar uma realidade, “com consciência do que está fazendo, mas sem o domínio de todas as alternativas postas por essa mesma realidade” (MAGALHÃES, 2003, p. 76)

Michel Pêcheux, filósofo francês e analista do discurso, explica esta consciência que o sujeito supõe ter, por meio do que chama de esquecimentos. Segundo o teórico, são dois os tipos de esquecimentos que sofre o sujeito; o esquecimento número um e o número dois.

Para Pêcheux, o esquecimento número um é o esquecimento ideológico, é este que nos dá a sensação de sermos a origem do que dizemos, no entanto, apenas retomamos sentidos que já existem. Este esquecimento acontece inconscientemente e resulta do modo pelo qual a ideologia nos afeta, causa a impressão de que as palavras significam exatamente o que queremos. “Na realidade, embora se realizem em nós, os sentidos apenas se representam como originando-se em nós: eles são determinados pela maneira como nos inscrevemos na língua e na história e é por isto que significam e não pela nossa vontade” (ORLANDI, 2007, p.35)

Já o esquecimento número dois é da ordem da enunciação, funda-se no fato de que o autor de determinado enunciado escolhe a melhor maneira de se fazer claro, produz a sensação de realidade do pensamento, tem-se a impressão de que o que está dito só poder ser dito com aquelas palavras e não com outras. Trata-se de um esquecimento parcial, semi-consciente, ou seja, escolhemos as palavras para dizer o que queremos, mas não temos o controle sobre o leque de



palavras que nos é oferecido. Este leque depende da formação discursiva na qual nos inscrevemos; depende como a história e a ideologia nos interpela.

Segundo Magalhães, a teoria a respeito do esquecimento número dois é um dos apontamentos importantes para refletirmos sobre autoria, ou função autor exercida pelo sujeito, com mais tranquilidade, pois por meio deste conceito, Pêcheux trabalha o desejo e a possibilidade de a subjetividade controlar o sentido do discurso. “O sujeito busca o controle de seu dizer, sendo aí instalada a possibilidade de criação do novo” (MAGALHÃES, 2003, 84). Mas isto não significa que o resultado não esteja atravessado pelas determinações inconscientes. Apenas aponta para a possibilidade de reconhecermos marcas de uma subjetividade, por meio de suas escolhas lexicais ou estilísticas, por meio da maneira pela qual esta subjetividade organiza os sentidos e re-significa o que já foi dito, marcas de autoria.

O cineasta também passa pelo mesmo processo, ao falar da estética de Umberto Barbaro⁵. Ismail Xavier, em seus estudos sobre o discurso cinematográfico, descreve a arte realista como resultado de um processo complexo:

de um lado, há o projeto consciente do artista, tendente a buscar um realismo definido dentro dos limites de sua visão de mundo; de outro, há o trabalho efetivo de produção, onde a imaginação opera trazendo consigo os imperativos de tal comando consciente e outras determinações que escapam à consciência do artista (condições impostas pelo meio de representação, a incidência da história). (XAVIER, 2008, p. 58)

Em síntese, ao falarmos sobre personagens, devemos considerá-los como instâncias discursivas organizadas para produzir efeito de realidade, de acordo com o que seu autor, diante do que o mundo lhe oferece, toma como realidade, ou traduziria como possibilidade de realidade, a verossimilhança artística.

No caso de nosso objeto de análise temos um personagem central que passa pelo que se pode chamar de processo de mitificação. Ou seja, trata-se de um personagem apresentado pelos outros personagens, descrito de diversas formas, a ponto de não se identificar mais a verdade, o que lhe confere o caráter de mito. Como já mencionado anteriormente, observamos personagens

⁵ Umberto Barbaro foi um crítico de cinema italiano e ensaísta. Ele nasceu em Acireale em 03 de janeiro de 1902 e morreu em 19 de março de 1959 em Roma.



criados para contar, para ocuparem a função de autores daquele personagem que é falado, por meio de um discurso indireto livre.

Em um dos relatos de Guigui, o próprio Boca de Ouro confirma este fato, fala conservada também na versão cinematográfica:

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”!
 (RODRIGUES, 1985, p. 301)

Da materialidade teatral à materialidade fílmica

O texto teatral nasce fadado a diversas interpretações. Produzido para ir aos palcos, sempre dependerá da leitura de um diretor, e, mesmo que possa ser tratado como literatura, servindo a leituras silenciosas, não podemos descartar o fato de que existe para a dramatização. Os textos rodriguianos têm inspirado muitos diretores de teatro, e são diversas as leituras que vão ao palco até os dias atuais.

Partilhando desta mesma reflexão Ismail Xavier, ao tratar da adaptação fílmica afirma que:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens (XAVIER, 2003, p. 61-62,)

Edward Buscombe ao refletir a respeito de autoria cinematográfica lembra que:

Truffaut define o verdadeiro autor de um filme como aquele que traz algo de genuinamente pessoal ao tema, em vez de apenas fazer uma reprodução de bom gosto, precisa, mas sem vida, do material original. [...] Em vez de limitar-se a transferir uma obra alheia fielmente e sem personalidade, o autor transforma o material em uma expressão de si mesmo. (BUSCOMBE, 2005, p.282)



Como já mencionado anteriormente, ao analisarmos uma materialidade fílmica, não estamos mais lidando somente com o mundo das palavras; adentramos no mundo das imagens, imagens compostas pela presença e atuação de atores, figurinos e cenários, acompanhada de sons e músicas.

No início do filme *Boca de Ouro*, podemos observar imagens de “Boca de Ouro” (Jece Valadão) em diversas situações que contribuem para a concepção da personagem, para a produção de sentidos referentes à personagem. Enquanto são exibidos os letreiros contendo a ficha técnica do filme, acompanhadas do som de uma música digna dos policiais hollywoodianos, observamos “Boca de Ouro” sendo preso pela polícia ao tomar nota do jogo do bicho; “Boca de Ouro” agindo de violência para tomar um ponto de jogo; e “Boca de Ouro” assassinando um homem com o qual mantinha negócios, observado por uma garotinha que olhava pela janela, que mais tarde em um dos relatos de Guigui, revela-se ser Celeste, quando garotinha.

Nelson Pereira dos Santos, ante as inúmeras possibilidades que a produção cinematográfica oferece em detrimento do teatro, faz uso de novos personagens, expandindo a ação, levando a história de “Boca de Ouro” ao conhecimento de várias pessoas, enfatizando o sentido de que a referida história cairia “na boca do povo”, que seria propagada, contada e recontada, podendo sofrer alterações de acordo com a pessoa que contaria ou com humor da mesma, como acontece com Guigui.

A primeira versão do assassinato de Leleco, Guigui não conta apenas na presença de Caveirinha e o Fotógrafo, como sugere o texto fonte. A cena acontece na casa dela, onde estão presentes também uma amiga, Agenor, seu marido, e suas filhas. Apesar de Agenor ter saído de cena juntamente com as crianças, antes de Guigui começar a contar seu primeiro relato, ou seja, antes do início do *Flashback*, quando as imagens retomam a casa de Guigui, após o término do *Flashback*, temos a imagem do fotógrafo com a câmera em punho, pronto para uma foto, a imagem seqüente é da perspectiva da câmera do fotógrafo, olhando de cima dona Guigui sentada ladeada pelas duas filhas, a imagem se abre evidenciando também a presença de sua amiga durante todo o relato. A personagem da amiga de Guigui não existia no texto fonte, e as filhas são apenas mencionadas não aparecendo em nenhuma cena.



Mais pessoas tomam conhecimento em primeira mão da segunda versão contada por Guigui. Após ser informada da morte de “Boca de Ouro” pelo fotógrafo, sai em direção a um mercadinho à procura de Caveirinha que teria ido telefonar para o jornal. Comovida com a morte de “Boca de Ouro” resolve impedir a publicação de seu relato, solicita o telefone para contar ela mesma outra versão da história ao secretário do jornal, com quem o jornalista Caveirinha falava. Temos novo *flashback*, retratando um mesmo acontecimento com um “Boca de Ouro” menos agressivo, que não comete o assassinato, desta vez é Celeste que mata o próprio marido. Quando as imagens retomam Guigui, ela está ao telefone; temos em primeiro plano um saco de açúcar furado, segurado por um morador absorto a escutar a narrativa. A imagem revela na seqüência várias pessoas ao redor de Guigui escutando o que ela contava ao telefone, cena já observada por Ismail Xavier em suas análises:

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.(XAVIER, 2001, p.30)

As pessoas que testemunham Guigui contando sua segunda versão, personagens inseridos por Nelson Pereira dos Santos em sua interpretação do texto fonte, representam o aumento da possibilidade da história ser contada novamente, inúmeras vezes, mais uma vez a salientar que o personagem “Boca de Ouro” é o que falam dele.

Outros personagens inclusos por Nelson Pereira dos Santos também mereceriam atenção, como a vizinha de Guigui, que parece tentar lhe falar algo e não conseguiu, contribuindo também para a produção de um efeito de sentido de realidade. Ela tenta falar com dona Guigui, por duas vezes, produzindo o sentido de que sabia de algo, talvez tivesse ouvido no rádio a notícia da morte de “Boca de ouro” e precisava comentar, ou se certificar que sua vizinha, Dona Guigui, já sabia, representando qualquer vizinha fofoqueira presente no cotidiano.

Durante os *flashbacks* também há a presença de um senhor que tenta atravessar a rua, na primeira versão de Guigui, em que enfatiza a violência de “Boca de Ouro”; este senhor é quase



atropelado pelo carro que levava a personagem. Na segunda versão, em que “Boca de Ouro” é menos violento, com uma “Pinta *Lord*”, como comenta Guigui, o carro para e o senhor atravessa, cenas que reforçam o sentido que cada relato pretende causar.

E no final do filme o personagem que consegue olhar o corpo desdentado de “Boca de Ouro” e sai propagando a informação para a multidão que se aglomera na porta do IML também não se fazia presente no texto fonte, igualmente merecedor de uma reflexão de acordo com Xavier:

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. (XAVIER, 2001, p.31)

Conclusão

De forma alguma conseguiremos dar conta, neste breve espaço, de refletir sobre as inclusões propostas pela interpretação que Nelson Pereira dos Santos faz do discurso rodriguiano.

Tratamos aqui autor como uma função exercida pelo sujeito e personagens como instâncias discursivas organizadas para produzirem efeitos de realidade.

As personagens de ficção são criadas para representar pessoas, de acordo com o que aquele que produz a discursividade toma como realidade, diante do que o mundo lhe oferece, deixando em sua obra marcas de autoria, que refletem as escolhas das estratégias de como produzir o efeito desta realidade. E mesmo que tais escolhas sejam conscientes, o autor não tem



controle sobre as opções de estratégias que lhe são oferecidas, as quais dependem da formação discursiva⁶ na qual se inscreve.

Observamos também que as personagens de acordo com o texto fonte, por meio do que podemos chamar de discurso indireto livre, também podem exercer a função de autor, uma vez que se propõem a relatar acontecimentos ou descrever outro personagem a ponto de produzir o efeito que confere um caráter mítico ao personagem em questão, “Boca de Ouro”.

“Boca de Ouro” é o que falam dele; este personagem em sua concepção confirma também as afirmações a respeito da constituição do sujeito, de acordo com os preceitos da análise do discurso francesa, que considera que o sujeito é constituído pela/na linguagem, que antes de tudo o sujeito é falado, fruto do desejo do outro.

Observou-se que, mediante os recursos oferecidos pelo cinema, Nelson Pereira dos Santos ao interpretar o discurso rodriguiano, tende a expandir seus sentidos, salientando ainda mais o caráter mítico da personagem, por meio da presença de novos personagens a ponto de resignificar o referido discurso, ou mesmo de um outro ponto de vista teórico apropriar-se de uma obra, assunto para reflexões posteriores, assumindo também desta maneira a função de autor.

Referências

BAKHTIN, Mikhail, *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999;

BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1985;

BOCA DE OURO, Nelson Pereira dos Santos; RIO DE JANEIRO, 1962, P&B, 35 MM., 101 MIN.; PRODUTORA: Copacabana Filmes; PRODUÇÃO: Jarbas Barbosa e Gilberto Perrone; ROTEIRO E ADAPTAÇÃO: Nelson Pereira dos Santos (baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues); ELENCO: Jece Valadão, Odete Lara, Daniel Filho, Maria Lúcia Monteiro, Ivan Cândido, Adriano Lisboa, Geórgia Quental, Maria Pompeu, Sulamith Yaari, Rodolfo Arena, Wilson Grey, Pérola Negra, Hildemar Barbosa, Ricardo Lima, Paulo Copacabana, Francisco Santos;

⁶ Para Pêcheux, as palavras, expressões, proposições, etc., adquirem sentido de acordo com as formações ideológicas nas quais as posições daqueles que as empregam se inscrevem. Formação discursiva “é aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito” (PECHEUX, 1997, p.160)



BUSCOMBE, Edward. *Ideias de Autoria*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2005;

MAGALHÃES, Belmira. *O Sujeito do Discurso: Um diálogo possível e necessário*. In *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, v. 3, Numero Especial, p. 73-90, 2003;

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de Discurso – Princípios & Procedimentos*. 7. Ed, Campinas, São Paulo: Pontes, 2007;

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997;

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. v. 3. Organização e introdução Sábato Magaldi, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985;

_____. *Teatro completo*. v. 3, 2. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004;

SANTANA, Ana Lucia. *Cinema Novo*. Disponível em: <http://www.infoescola.com/cinema/novo/>. Acesso em 01 de novembro de 2012;

SOUSA, Rainer. *Cinema Novo*. Disponível em: <http://www.brasilecola.com/historiab/cinema-novo.htm>. Acesso em 01 de novembro de 2012;

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003;

_____. *O discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência*. 4. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008;

_____. *O mito, a mídia, a cena doméstica e a cidade em Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos. *Novos Estudos*.CEBRAP, n. 61, p. 21-40, 2001.