

Cadernos letra e ato

Boca de ouro no Oficina: o rito entre José Celso e Nelson Rodrigues

Gabriel Reis MARTINS¹

Resumo: Neste estudo, apresentamos uma proposta de análise acerca da realização cênica *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, idealizada por José Celso, em 1999. Busca-se, por meio de um diálogo com a tradição crítica teatral, apontar a relação do encenador com o dramaturgo e, principalmente, como ele se apropria do material dramático para compor uma poética de cena particular, enfatizando o caráter mítico e violento do texto, próximo às postulações de Antonin Artaud.

Palavras-chave: Texto e cena; Nelson Rodrigues; Teatro Oficina Uzyna Uzona; *Boca de Ouro*.

Considerações iniciais

Aquilo que o teatro ainda pode extrair das palavras é a sua possibilidade de expansão fora das palavras.
(Antonin Artaud)

Autor de crônicas, romances e peças teatrais, Nelson Rodrigues (1912-1980) é aclamado pela crítica literária, sendo, além disso, um dos dramaturgos responsáveis pela modernização da dramaturgia brasileira. Sua peça *Vestido de noiva*, levada à cena pelos Comediantes em dezembro de 1943, aparece como um dos marcos da encenação moderna nos palcos do Brasil. Em síntese, uma personalidade importante tanto na questão cênica quanto na questão dramaturgica.

Tendo em vista a amplitude de sua produção literária, o número de trabalhos realizados a partir de sua obra é vasto, fora o fato de sua poética dramaturgica apresentar

¹ Graduando de Letras na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com ênfase em Teoria Literária e Teatro Brasileiro. Desenvolve pesquisa de Iniciação Científica, com bolsa FAPEMIG, sob orientação da Profa. Dra. Elen de Medeiros. Email: grmartins95@gmail.com.

fases diferentes ao longo da trajetória do artista. Neste artigo, o texto que compõe parte do *corpus* é uma das tragédias cariocas², *Boca de Ouro*, escrita em 1959. Essa peça foi encenada pelo Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, encabeçado por José Celso Martinez Corrêa, quarenta anos depois de escrita por Nelson. O encenador a reencenou no ano de 2001, elaborando, além da repetição, uma gravação em vídeo, também utilizada para a criação desse texto.

A partir desses dois materiais, textual e cênico, foi possível elaborar uma análise e mapeamento do espetáculo *Boca de Ouro*, tarefa que compôs uma pesquisa de Iniciação Científica cujo objetivo era justamente cotejar a dramaturgia com a encenação, para compreender a relação que José Celso estabelecia com o texto ao levá-lo para a cena; “em quais pontos havia uma convergência entre os autores e em quais eles se distanciavam” era a questão norteadora do trabalho.

A relação entre texto e cena é frequentemente o tema de discussão na teoria teatral, o que abre espaço para uma pluralidade de perspectivas diferentes. Dessa forma, fora feita uma seleção do que seria, dentro desses horizontes teóricos possíveis, mais relevante em relação à análise de *Boca de Ouro*. Apesar da extensão de referências e reflexões acerca das apropriações cênicas feitas sobre as dramaturgias de Nelson Rodrigues, as que se detêm especificamente sobre a peça do dramaturgo encenada pelo Oficina em 2001 não são tão numerosas, traço que confirma a necessidade da pesquisa aqui desenvolvida.

Boca de Nelson

A trama da peça *Boca de Ouro* diz respeito ao protagonista homônimo, um bicheiro de Madureira – figura quase mitológica na comunidade suburbana –, encontrado morto de forma degradante. O Drácula de Madureira, nome pelo qual o bicheiro foi apelidado pelos jornais na peça, teria um passado obscuro, em que, supostamente, nasceu em uma pia de gafeira, recebendo um batismo pagão (dados que só serão descobertos pelo espectador ao fim do primeiro ato).

Tal como é característico de algumas dramaturgias de Nelson Rodrigues, em *Boca de Ouro* o espectador não se depara com uma verdade objetiva, mas com uma ficcionalização que parte de outra personagem, que, no caso dessa peça, é D^a. Guigui, ex-amante do bicheiro, entrevistada por repórteres do jornal *Sol*, que buscavam um furo de reportagem sobre um dos crimes cometidos por Boca.

² Nomenclatura proposta por Sábato Magaldi, em *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, editado pela Nova Fronteira em quatro volumes, de 1981 a 1989.

Todos os movimentos do bicheiro, narrados por Guigui, são uma tentativa da redenção do nascimento baixo ao qual foi acometido o protagonista. Além disso, já na primeira cena da peça, o espectador assiste a um “renascimento” de Boca, que não está relacionado aos relatos de D^a. Guigui. Nesse episódio, ele pede ao Dentista para que troque seus dentes por uma dentadura de ouro (o que dá nome ao personagem), alegando que quando fechasse o paletó, ele seria enterrado em um caixão também de ouro.

Nas cenas seguintes, após a constatação de sua morte por parte do jornal, o personagem só aparecerá através dos relatos de Guigui. Caveirinha e o Fotógrafo, os funcionários do *Sol* enviados até a casa dela e de Agenor, seu marido, conseguirão da personagem três versões diferentes de uma mesma história sobre Boca de Ouro. É importante ressaltar que por todas as recordações serem projeções da mente de D^a. Guigui, a ação nascerá e será manipulada por ela:

Na peça, as versões diferentes decorrem da mesma pessoa, submetida a impactos emocionais contrastantes: ela odeia o bicheiro por ter sido repudiada, enche-se de remorso ao saber do seu falecimento e receia que o marido humilhado a abandone. (FRAGA, 1998, p. 176)

Em um primeiro momento, a ex-amante desconhece que Boca de Ouro está morto e demonstra um sentimento de ódio amargurado por ele. Portanto, ela o descreve inicialmente como um homem cruel, insensível e infiel, capaz de matar Leleco para ter a sua mulher, Celeste (personagens que, assim como o bicheiro, só aparecerão dentro dos relatos) como amante. Porém, ao saber da morte de Boca, a suburbana mudará a história, pois fica ressentida e alterada, escandalosa. Nesse novo cenário, ela o elogia, que passa de completo canalha avarão, corajoso e justo, melhor inclusive que o atual marido de Guigui.

Tal mudança para um relato elogioso ao Boca e ofensivo ao marido acaba por irritar esse último, que ouvia os relatos da esposa para o jornal; assim, aborrecido, no começo do terceiro ato, ele decide se separar dela. Mas, após uma reconciliação rápida feita por Caveirinha e o Fotógrafo, Guigui conta uma terceira versão da mesma história. Nessa última, Boca de Ouro é novamente cruel e poderoso, mas é acrescentado o caráter inseguro e covarde ao personagem, uma forma de Guigui se desculpar definitivamente com o marido, que pensava justamente isso do bicheiro.

Por fim, terminado o terceiro relato, a cena se desloca para a porta do Instituto Médico Legal. Caveirinha e um Locutor conversam sobre o assassinato de Boca de Ouro e sobre os detalhes do crime, cometido por Maria Luísa, personagem que aparecerá apenas no terceiro relato contado por Guigui – dado que, inclusive, não é à toa.

Apesar de não contemplar tudo, este breve resumo apresenta alguns pontos a partir dos quais José Celso se valerá para compor seu texto cênico. O aspecto mítico, principalmente no que diz respeito aos (re)nascimentos do bicheiro, enigmas por trás desse personagem, e sua violência – principalmente no primeiro e terceiro relatos –, além do jogo de ficcionalização de Guigui, serão tópicos centrais para os desdobramentos propostos pelo encenador na composição do texto cênico de *Boca de Ouro*.

Uma nova perspectiva para um novo teatro

Como mencionado anteriormente, José Celso Martinez Corrêa montou *Boca de ouro*, em 1999, no Teatro Oficina Uzyna Uzona. Em 2001, a peça integrou um projeto elaborado pela trupe em parceria/patrocínio da Petrobrás: o Festival Teatro Oficina, quando foram encenados e registrados quatro espetáculos já produzidos anteriormente pelo grupo: *Boca de Ouro*, *Cacilda!*, *As bacantes* e *Ham-let*. Dessa forma, a análise parte da encenação gravada em DVD, feita no Teatro Oficina, em 2001.

Por ser uma gravação, muitos dos elementos de cena podem não aparecer no recorte da câmera, e parte do efeito criado pelo jogo teatral do encenador se perde. No entanto, ainda assim é possível, a partir dessa filmagem, identificar características do teatro concebido por José Celso e como se dá sua relação com o texto rodriguiano.

Ainda, cabe dizer que a estética utilizada nesse espetáculo em muito difere da adotada nas encenações que vão de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, montada em 1967, até *Três Irmãs*, de Tchekhov, encenado em 1972, peça que marca o fim do Teatro Oficina de São Paulo, após a saída de Renato Borghi. O fato está ligado às várias reconfigurações estéticas pelas quais José Celso passou durante toda a sua trajetória nos palcos brasileiros, além da recriação do espaço cênico do Oficina, que modificou a concepção teatral de palco italiano ou brechtiano adotados anteriormente pelo grupo. Portanto, antes de nos atentarmos à encenação de *Boca de Ouro*, é necessária uma rápida passagem acerca da construção desse novo Teatro Oficina (espacial e esteticamente, o Uzyna Uzona) onde se passou o festival e, portanto, este espetáculo.

O primeiro detalhe diz respeito ao fato de José Celso expandir sua proposta cênica depois da reconstrução do espaço cênico, cujo projeto, feito por Lina Bo Bardi, previu outra dinâmica teatral diferente dos palcos tradicionalmente utilizados até aquele momento – dinâmica essa em que há a conciliação das peculiares características ritualísticas, adquiridas pouco a pouco pelo diretor: um palco-rua, sambódromo; o, tão sonhado, terreiro-eletrônico.

Dessa maneira, há um enorme impacto causado pelo espaço sobre o qual a dramaturgia será encenada: “o lugar se tornou um ambiente e, cada obra, pedia para sua representação uma organização cênica própria” (DORT, 2013, p. 51). No caso do Uzyna Uzona, o palco, tal como o texto, compõe uma dramaturgia, pois é notório que a disposição e extensão da casa do grupo paulista tem, lembrando as observações de Bernard Dort, uma partitura espacial única.

Graças a essas dimensões, é difícil imaginar que os elementos de cena, ou a própria encenação, fiquem concentrados em um ponto específico do palco. Além disso,

os atores e as atrizes, os técnicos, o público, bem como todo equipamento ou objeto de cena ou não, fazem parte do espetáculo, comungam ou se contrapõem e não há como esconder nenhum deles. Todos participam da cena. (BARDI, 1999, p. 18)

Também no Oficina, há uma grande janela de vidro que permite a entrada de luz natural para compor a cena. Assim, as relações com o obscuro, com o público e com o próprio espaço se dão de outra forma, pois, desde o início, não há uma quarta parede ou ilusão teatral que separe espectadores, atores, cenários e ação.

Apesar desse palco incomum, o Uzyna Uzona nunca apresentou problemas para realizar suas montagens, pois desde muito tempo, a exemplo de *Roda Viva* e *Galilei Galilei*, os atores não permanecem apenas no palco, pelo contrário, buscam preencher o espaço como um todo durante a encenação. *Boca de Ouro* é um bom exemplo da distribuição nesse novo espaço. Ainda que o elenco seja reduzido nessa peça, se comparada às outras montagens da trupe desde 1984, a sensação criada é a de que na passarela não há lacunas, pois sempre há um ator em cada ponta. Isso se dá graças à disposição adotada em cena, que age em forma de trios atuantes.³

Somada a essa característica do espaço, tão particular, está a estética ritualística de José Celso Martinez Corrêa. Como pontapé dessa discussão, é interessante apresentar alguns dos versos de uma canção composta pela trupe para o espetáculo *As bacantes*, de Eurípedes, também encenada no festival de 2001, que sintetiza bem o aspecto de rito adquirido pelo Oficina Uzyna Uzona e por seu diretor:

³ O elenco se posiciona ao longo do teatro, um membro em cada extremidade e outro no meio. Assim, o movimento na peça é maior, visto que as personagens põem-se a correr de um lado para o outro o tempo todo, trocando de posição e preenchendo toda a passarela-palco. Também os cenários acompanham essa disposição em trios: a cada novo ato eles são deslocados para uma das três posições. Esta característica é mais evidente com o escritório de Boca, que, em cada um dos relatos, aparece em uma posição diferente. Quanto aos cenários fixos, eles dependem do jogo de iluminação e dos próprios atores, que assumem suas posições cada hora em um dos lados do teatro.

Atuamos com o Público,
aprendemos com o Carnaval
com os terreiros de Macumba e Umbanda,
o contato de Amante,
nós, em cena, e o Amado Público,
para criarmos os Ritos de cada Dia ou Noite.
(CORRÉA, 2012)

É nesse rito em que se misturam o carnaval, as religiões afro-brasileiras e o público que José Celso apresenta sua poética de cena. Há uma “forma de contar” que potencializa os aspectos obscuros da trama e acaba por se sobrepor/englobar o texto, que ganha novas potencialidades. Esse detalhe, que visa a desequilibrar a relação entre forma (cena) e conteúdo (texto), tem relação direta com a poética teatral proposta por Antonin Artaud, forte referência para o encenador brasileiro, em seu livro *O teatro e seu duplo*.

Nessa consagrada obra, o autor francês escreveu que é a encenação – e não o texto – quem deve se encarregar de “materializar e, sobretudo, atualizar esses velhos conflitos, ou seja, esses temas serão transportados diretamente para o teatro e materializados em movimentos, expressões e gestos antes de se transferirem para as palavras” (ARTAUD, 2006, p. 145). Dentro dessa perspectiva, o texto não mais dirige o espetáculo, mas se apresenta como um elemento pertencente ao conjunto.

Além disso, “o teatro [para Artaud e para Zé] refaz o elo entre o que é e o que não é” (ARTAUD, 2006, p. 24), em uma conexão que leva o público para dentro da cena – o convoca – e mescla elementos do grande teatro, como a própria dramaturgia rodriguiana, e os cantos indígenas e africanos, não concebidos como elementos estritamente teatrais. Anteriormente, antes da consolidação do Uzyna Uzona, o movimento de colisão entre perspectivas cênicas era grande motivação para a composição poética de José Celso, como bem observa Armando Sérgio da Silva, em *Oficina: do teatro ao te-ato*.⁴

Contudo, foi a partir de seus trabalhos pós 1993, quando é encenado pela primeira vez o espetáculo *Ham-let*, que o diretor do Uzyna Uzona diminui a tensão das ambiguidades estéticas dentro dos espetáculos e assumiu, definitivamente, a postura ritualística em relação à tradicionalista⁵.

É atrelado a uma estética ritualística artaudiana, e ao novo espaço, que José Celso, na encenação de *Boca de Ouro*, insere sua leitura particularizada na tradição de montagens de Nelson Rodrigues e expõe uma concepção própria a partir da qual o rito orientará a peça.

⁴SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. Coleção: Debates. São Paulo: Perspectiva, 1981.

⁵ Para entender melhor essa tensão que existia entre duas perspectivas cênicas diferentes, ler os tópicos de 5 a 9 da Segunda Parte de SILVA (1981).

Mariângela Alves de Lima, em uma crítica acerca da encenação dessa peça, apontou para o fato de que

há mais de 30 anos o Teatro Oficina vem aumentando os pontos dos seus contos. Não faz nada ao pé da letra e exerce, sobre os textos que escolhe diferentes operações atualizadoras. Traduz com extrema liberdade, enxerta referências a fatos recentes e altera a ordem narrativa quando convém à perspectiva da encenação. (LIMA, s/d, s/p)

Com esse comentário, há uma confirmação de que no espetáculo acontecem vários deslocamentos com os sentidos e signos da dramaturgia de Nelson.

Nesse sentido, é possível dizer que existem novas ambiguidades na poética de Zé. Como demonstra Fernandes (2010, p. 35), “o Boca de Ouro de Marcelo Drummond ri muito, como está nas rubricas do texto”, além de respeitarem todos os diálogos e a ordem em que acontecem, movimento que reafirma um alinhamento ao texto dramático, contrapondo o que Lima diz. Igualmente, os figurinos de Agenor, de Leleco e de outras personagens seguem exatamente a descrição dada pelo dramaturgo nas didascálias, outra contradição. Mas o que isso significa?

Tal aproximação e distanciamento simultâneos, além de ressignificar a função do *autor-diretor* José Celso, torna-se o canal para a construção e potencialização dos símbolos na realização cênica, porque é também a partir de pistas deixadas pelo escritor carioca em seu texto que José Celso criará o seu *Boca de Ouro* e potencializará as tensões existentes na relação entre a literatura de Nelson e o teatro do Uryu Uryu.

Essa elaboração criadora de ambiguidades será analisada aqui a partir de dois tópicos diferentes: primeiro, nas dimensões de ficção; e, segundo, nas cenas acrescentadas e no objeto significativo da peça (colar de pérolas). Tendo analisado cada um desses aspectos, será apresentado o porquê de se caracterizarem como ritualísticos em uma perspectiva artaudiana.

Algumas pistas: a ficção de Nelson e a realidade de Zé Celso

Algo que não passa despercebido de nenhuma análise feita sobre *Boca de Ouro* e que se mostra como um dos aspectos essenciais para a construção ficcional na peça e, conseqüentemente, na encenação, é a dimensão ficcional potencializada pela figura de Guigui, que muda os rumos da história a cada impacto que sofre em entrevista com Caveirinha. A personagem se concentra, como mencionado anteriormente, nos três relatos diferentes acerca de um assassinato hipoteticamente cometido pelo Drácula da Madureira.

Tais relatos, na forma de *flashbacks*, ocupam a maior parte da peça e configuram o que se poderia definir como um grande *mito narrativo*.

Essa característica de *mito narrativo* contribui para o desdobramento da história em níveis de ficção diferentes, ou em planos narrativos, o que também será retomado e explorado por José Celso na elaboração da encenação. Esses níveis aparecem de forma sutil na dramaturgia: ficção e realidade se embaralham entre os planos para compor, principalmente, Boca de Ouro, Leleco e Celeste.

O caráter mítico em *Boca de Ouro* não é negado pelas contradições propostas pelo embaralhamento dos planos narrativos, pelo contrário, é fortalecido por ele: as versões diferentes de Boca - excessivas de maneiras diferentes - entram em sintonia com a primeira cena da peça, em que o bicheiro ora agride, ora fala manso, ora suborna o dentista. Outro exemplo dessa potencialidade criada pelo embaralhamento aparece na associação feita por Caveirinha e o Fotógrafo quando Guigui descreve o destino do corpo de Leleco, no início do segundo ato:

D. GUIGUI – (...) ele e os capangas meteram o corpo num táxi e largaram nas matas da Tijuca. Ah, o Boca é vivo, malandro!
CAVEIRINHA – Espera lá! (*para o fotógrafo*) Escuta, esse crime não é aquele?
FOTÓGRAFO – Qual?
CAVEIRINHA – (...) (*para d. Guigui*) Descobriram um cadáver nas matas da Tijuca e puseram a culpa nos comunistas. (RODRIGUES, 2013, p. 43)

O corpo descrito pelas personagens não tem nome, e pode muito bem ser de Leleco, confirmando o primeiro relato. Apesar disso, logo na fala seguinte o Fotógrafo irá lembrar que havia na cena do crime outro corpo, mas de mulher, o que coloca em cheque a veracidade do relato. Apesar de desmentido por Caveirinha neste momento, a imagem ressoa no terceiro ato, quando Celeste e Leleco são mortos ao fim da última versão narrada por Guigui.

Com isso, a ficção contada pela esposa de Agenor, que constrói um segundo plano narrativo na peça, se funde com aspectos do primeiro plano narrativo, em que as personagens do diálogo citado acima estão conversando. Essa pluralidade, ou mesmo dificuldade de delimitação dos fatos que aparecem na peça, foi intensificada por José Celso na elaboração da cena. Além de a leitura realizada pelo encenador, de forma notável, sustentar-se tanto na dramaturgia como em informações próprias da trupe⁶, são criadas novas dimensões ficcionais a partir da cena do “nascimento original” de Boca, que abre o

⁶ Como a referência à briga do Teatro Oficina com o empresário Sílvio Santos.

espetáculo, e com a presença do *camera-man*, que registra a cena e interage com ela substituindo e ressignificando a personagem Fotógrafo do texto.

Outro momento em que ocorre a potencialização dos planos acontece no começo do primeiro relato para o jornal. Guigui introduz as personagens na cena e as apresenta para Caveirinha, para o *camera-man* e para a plateia. Ao citar os nomes de Leleco e Celeste, ela dá o sinal para que eles entrem em cena com um gesto e assumam sua posição do quadro subsequente. É importante ressaltar que Caveirinha sempre olha espantado para os personagens quando esses aparecem em cena, ou seja, ele, assim como o público, é também um espectador. A diferença é que ele está em um nível ficcional diferente, pois é personagem aos olhos da plateia e plateia aos olhos de Celeste e Leleco.

O fato de Leleco, Celeste e Boca de Ouro aparecerem por intermédio de Guigui e, portanto, estarem em uma mesma camada de ficção, foi preservado por José Celso durante todo o espetáculo. Porém, o encenador torna mais complexa a relação das personagens, pois diferente do texto, no qual as personagens só aparecem pelos olhos da amante de Boca, na encenação elas nascem meio às outras personagens, em uma mesma dimensão, o que embaralha ainda mais os relatos de Guigui e os desdobramentos que eles suscitam (apesar da relevância maior ser atribuída ao protagonista), pois é nesse momento que nasce a fábula, a narrativa .

O que antes era apresentado apenas pelo texto, o diretor transferiu para sua cena e potencializou, embaralhando mais ainda os relatos contados por Guigui e pela própria linha narrativa da dramaturgia. Essa capacidade de ressignificar e engordar os sentidos, ou rearranjá-los, não aparece apenas no nível macroscópico da peça, na narrativa; também os objetos utilizados em cena, elementos sutis presentes no próprio texto, foram potencializados e tensionados por José Celso na composição de *Boca de Ouro*.

O que surge a partir de outras pistas

Antes de atentarmos aos objetos utilizados em cena, é importante lembrar que foi a partir dos vestígios da dramaturgia que o diretor assumiu uma postura frente ao texto, dando ao espetáculo, mais que farsesco, um tom mítico. Para Sílvia Fernandes (2010, p. 32), José Celso se vale de uma análise externa, pois “apoia-se na leitura de [Hélio] Pellegrino para realizar a encenação de *Boca de Ouro*”:

Boca de Ouro, nascido de mãe pândega, parido num reservado de gafeira, tendo perdido o paraíso uterino para defrontar-se com uma realidade hostil e inóspita, sentiu-se condenado à condição de

excremento. Seu primeiro berço foi a pia da gafeira, onde a mãe, aberta a torneira, o abandonou num batismo cruel e pagão...⁷

Se houve mesmo uma apropriação, como comumente acontece, ela não foi completa, pois, por mais que se assemelhe com a concepção do psicanalista brasileiro, o Boca de José Celso não nasce de uma simples mulher suburbana como pressupunha a análise da crítica acerca da dramaturgia.

Na verdade, nesse caso, de maneira oposta, o diretor se afastou tanto de Nelson como de Pellegrino, pois o bicheiro, antropofagizado, nasce de uma entidade vestida de dourado, lembrando Oxum, orixá umbandista, e diante de todos os atores e plateia. Ou seja, acontece a contemplação do nascimento de um, no mínimo, semideus. Essa visão do encenador acerca do Drácula de Madureira é materializada em cena por meio de alguns símbolos, bem demarcados pelo uso do dourado, e pelas representações ritualísticas de seu nascimento, traço apontado por Fernandes:

O acento na dimensão mítica da peça acontecia desde o início do espetáculo, emoldurado com uma espécie de liturgia pagã atuada por todo o elenco, em que se mesclavam danças a pontos de candomblé e samba tradicional. Logo em seguida (...) o ator Marcelo Drummond surgia nu por entre saias e pernas de uma entidade-mãe opulenta e mascarada de ouro como um deus asteca. (FERNANDES, 2010, p. 34)

Essa primeira cena, que abre o espetáculo, na qual é construída a figura de Boca de Ouro, não está presente na dramaturgia, mas é essencial para a composição cênica da peça. Nela estão presentes o samba de gafeira, a pia em que o bicheiro nasce e a mãe gorda, como pontos de alinhamento ao texto, reforçando o respeito e a proximidade de José Celso em relação às propostas do dramaturgo. Ainda nessa entrada, um detalhe que chama a atenção é a presença da figura de Nelson Rodrigues, um dos atores mascarados, que, sendo um dos primeiros a entrar em cena, é aplaudido pelo diretor, pelo resto do elenco e pela plateia, como um patrono.

Há ainda a cena do dentista, que é realizada tal qual a sugestão de Nelson, com a pequena diferença de ser complementada, pois assistimos a substituição dos dentes pelas dentaduras de ouro em Boca (passagem que não está descrita no texto, mas fica subentendida) ao som de apitos e cantos afro-brasileiros ou ameríndios, seguida de uma “coroação” do deus com um grande colar em dourado simbolizando a referência asteca.

Por fim, o colar, que já está presente no texto rodriguiano, é levado a um novo nível por José Celso. A joia, que na cena citada no parágrafo anterior começa na boca do

⁷PELLEGRINO, Hélio. O Boca de Ouro. *O Jornal*. São Paulo, fev. 1961. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1012199907.htm>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

bicheiro - e que o Dentista faz questão de mostrar pra todo o público -, simboliza ao mesmo tempo os dentes extraídos e o próprio colar, item de extremo valor e riqueza. A opção por unificar estas imagens diferentes em uma só não está demarcada pelas rubricas do autor, ela é parte do que José Celso absorveu em sua leitura da peça, leitura que potencializou ambos os símbolos.

Também, na remoção dos dentes de Boca de Ouro, o vinho, bebida constantemente utilizada por José Celso aparece. A bebida, ligada ao deus Dionísio e aos rituais pagãos e cristãos, simboliza o sangue – elemento característico nas peças de Nelson – que sai da boca do bicheiro. Ele é despejado em uma cuba de acrílico, que na peça representa a pia de gafeira, gesto que, por fim, consuma Boca como um deus suburbano.

Uma encenação que se leva ao limite entre texto e cena

As duas características apresentadas nos parágrafos anteriores, presentes na encenação e no texto, sustentam-se na dimensão mítica e violenta do espetáculo. Dessa forma, análises como as de Eudinyr Fraga, feitas em *Nelson Rodrigues expressionista* (1998), podem ser utilizadas como pedra angular para ler também a encenação, pois “repetem-se constantemente as palavras, frases, ideias, caracterizando o texto [e cena] como se fosse uma oração e criando uma envolvente atmosfera de liturgia religiosa” (FRAGA, 1998, p. 27).

Além da linguagem cotidiana, característica da obra de Nelson, há em *Boca de Ouro* um tom de exagero pedido pelas rubricas do texto e nas falas, exagero este que é levado a sério para a realização proposta por José Celso, que dá voz a quase todas as rubricas de gritos, surtos e excessos das personagens. Outro ponto relevante tem a ver com o fato de que, de certa forma, Eudinyr Fraga aponta para uma potencialidade não tão aparente presente nas peças de Nelson Rodrigues, possível apenas pela associação do autor à corrente expressionista:

Há na dramaturgia expressionista um grande número de peças que preferiram optar pela recusa deliberada de traços psicológicos tentando explodir o palco com paixões no seu estádio mais primitivo, sombrias e violentas. (FRAGA, 1998, p. 36)

Essa leitura é uma chave para o entendimento de *Boca de Ouro* de José Celso. Na concepção de sua cena, é provável que ele tenha encontrado uma confluência das ideias, em que se encontram Artaud e Nelson, encenação e texto, dando à dramaturgia posta no palco

um tom que se afasta das leituras que comumente são feitas da obra do dramaturgo carioca, pautadas em uma perspectiva realista de cena e, comumente, textocêntrica.

São “agredidos” pelo encenador todos os traços: das dimensões ficcionais aos símbolos, objetos da cena. Todos os atores agem de forma exagerada, há muita gritaria em cena, escândalos efêmeros e violência física (como se lançar no chão), além do constante movimento de correr de uma ponta à outra, detalhes que reforçam o caráter cômico e melodramático do texto de Nelson e, para além da própria palavra, levam os corpos em cena, os atores, ao limite junto ao público. Além disso, no cenário há “um imenso rio de sangue, sugerido por uma longa passarela, que seguia toda a extensão do teatro projetado por Lina Bo Bardi” (FERNANDES, 2010, p. 33), passarela essa que simboliza a cor de Ogum e o sangue que corre a cada nova morte.

Também, o encenador brasileiro devolve para Boca, Leleco e Celeste o corpo que não tinham, pois em cena é realizado o seu nascimento, seu batismo (pois os três tomam banho na fonte do Teatro Oficina durante o espetáculo), sua vida e sua morte, ao serem embrulhados nos sacos plásticos ao fim do espetáculo, tal como se cobrem os indigentes, os sem-identidade.

Tal violência exagerada contra esses corpos em cena reaproxima José Celso do teatroterapêutico e ritualístico de Antonin Artaud, autor que diz que

o corpo humano atual é um inferno com o qual se atracaram todas as magias, todas as religiões, e todos os ritos para esclerosar, atar, petrificar, amarrar dentro do módulo de suas estratificações atuais, que são o primeiro verdadeiro impedimento a toda verdadeira revolução. (ARTAUD, 2017, p. 133)

Portanto, o exagero soa como uma purificação, pois segundo Artaud a cura depende por completo da violência e da crueldade, do grotesco, do escatológico, que possibilitam uma linguagem para além da palavra, que faz com que realmente se alcance a função do teatro, lugar “eleito para curar a dor, o lugar para recuperar uma nova identidade, mediante uma síntese do físico e do espírito”. (VITTORI, 2012, p. 8)

Finalmente, em síntese, estar perto e longe do texto, no embaralhamento psicológico das narrativas da peça e no corpo fragmentado e violentado, cria, de forma única, um *Boca de Ouro* além da dramaturgia, mas dentro dela, um Boca de Ouro corporificado e consagrado como deus, um Boca, como é característico do mítico e do ritualístico, que não se explica.

Referências bibliográficas:

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- BARDI, Lina Bo, ELITO, E. CORRÊA, J. M. **Teatro Oficina – Oficina Theater**: 1980-1984. Lisboa, Blau – Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1999.
- CORRÊA, José Celso Martinez. O terreiro eletrônico e a cidade: o olhar do mestre antropófago. In: **Sala Preta**. v. 12, n. 1, junho/2012. pp. 209-223. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57566/60623>>. Acesso em: 09 sep. 2017.
- DORT, Bernard. A representação emancipada. In: **Sala Preta**. v. 13, n 1, junho/2013. pp. 47-55. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530/60564>>. Acesso em: 26 mai. 2018.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. Cotia, Ateliê/Fapesp, 1998.
- LIMA, Mariângela Alves de. **Boca de Ouro**, a fidelidade à rebeldia. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20000128-38818-spo-0068-eco-b34-not/busca/fidelidade+rebeldia>. Acesso em 13 dez. 2017.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Trad. de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- PELLEGRINO, Hélio. O Boca de Ouro. In: **O Jornal**. São Paulo, fev. 1961. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1012199907.htm>>. Acesso em: 04 mar. 2018.
- RODRIGUES, Nelson. **Boca de Ouro**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013.
- SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina**: do teatro ao te-ato. Coleção: Debates. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- VITTORI, C. Antonin Artaud: performance como poesia do corpo sonoro. In: **Cadernos do IL**. Porto Alegre, n.º 45, dezembro de 2012. pp. 05-18.

Referência videográfica:

Boca de Ouro. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Direção do DVD: Tadeu Jungle. Teatro Oficina Uzyna Uzona. Petrobras, 1999.

Resumé: Dans cette étude, nous présentons une proposition d'analyse sur la réalisation scénique de *Boca de Ouro*, pièce écrite par Nelson Rodrigues, mise en scène par José Celso Martinez Corrêa, en 1999. D'après le dialogue avec la tradition critique théâtrale à souligner la relation entre le metteur en scène et le dramaturge, et surtout découvrir comment il s'approprie du matériel dramatique pour composer une scène poétique particulière, soulignant le caractère mythique et violent du texte, proche des postulats d'Antonin Artaud.

Mots-clés: Texte et scène; Nelson Rodrigues; Théâtre Oficina UzynaUzona; *Boca de Ouro*.