

Cadernos letra e ato

Boca de Ouro: a construção do mito e da falsidade

Gabriel Reis MARTINS¹

Resumo: Neste estudo apresentamos, a partir de uma leitura mais atenta, uma proposta de análise da peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues. Busca-se, por meio de um diálogo com autores como Sábato Magaldi e Maria Flora Sussekind, apontar a relação entre o mito e o falso, elementos aqui analisados como centrais na potência dos sentidos na peça.

Palavras chave: Teatro; dramaturgia; Nelson Rodrigues; *Boca de Ouro*.

Autor de inúmeras crônicas, alguns romances e dezessete peças teatrais, Nelson Rodrigues (1912-1980) foi um dos responsáveis por aquilo que consideramos o teatro moderno brasileiro: sua peça *Vestido de noiva*, encenada pelos Comediantes, em dezembro de 1943, tornou-se um dos expoentes da chamada, então nova no Brasil, modernidade teatral. Tendo em vista a amplitude de seu teatro, aqui será apresentada uma análise de uma de suas dezessete peças, uma que se faz presente no grupo das tragédias cariocas²: *Boca de Ouro*.

Este artigo, acerca desta dramaturgia de Nelson Rodrigues, é resultado da leitura e mapeamento do texto – trabalho que compõe uma pesquisa cujo objetivo é contrastar a dramaturgia de *Boca de Ouro* com a encenação realizada pelo Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, em 1999, com direção de José Celso Martinez Corrêa. Mesmo sendo um único texto rodriguiano, são muitos os materiais que o criticam ou mesmo dialogam com ele. Assim, é necessária uma seleção do que poderá ser consultado e o que é mais relevante para o desenvolvimento deste artigo. Será necessário, também, um levantamento das passagens do

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

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

texto que reforçam os argumentos que são aqui apresentados e desenvolvidos a respeito desta peça.

Deve-se pontuar que a peça não será analisada enfatizando sua forte ligação com aspectos sociais da cidade do Rio de Janeiro (uma tragédia carioca), o que pode se mostrar restrito a um universo particular. Aqui, pretende-se fazer um exame da *Boca de Ouro* buscando revelar seus aspectos e propor uma forma de leitura a partir de detalhes que muitas vezes passam despercebidos. Como ponto central, será desenvolvido um argumento acerca do caráter mítico desta peça e como este caráter se relaciona com as falsidades apontadas na trama.

Como orienta David Ball (1999), é preciso, antes de qualquer coisa, identificar e explorar os elementos presentes no texto sem relacioná-los com uma “narrativa exterior” (construída a partir das análises). De qualquer forma, não será ignorado o laço que essa dramaturgia possui com a cidade do Rio de Janeiro, visto que o próprio cenário que compõe as cenas é o subúrbio carioca e, como bem pontua Sábato Magaldi (1992, p. 141), “a verdade é que seu [da peça] possível alcance universal vem desse enraizamento na Zona Norte”.

Do efêmero para a eternidade: *Boca de Ouro*

O mito é o nada que é tudo
(Fernando Pessoa)

Boca de Ouro é uma peça que apresenta, como um dos elementos principais, a construção de um mito. O mito – ou sua construção – se fará presente do início ao fim nesta dramaturgia. Já na primeira rubrica da peça, Nelson delimita que tipo de mitologia será construída: uma mitologia suburbana, que está diretamente relacionada ao poder – a uma ascensão social e econômica.

O espectador, já na primeira cena da peça, se depara com o Dentista atendendo um cliente, o bicheiro, que dali por diante será reconhecido como Boca de Ouro. Após a avaliação de seus dentes, o dono do jogo bicho pede para que o Dentista retire todos os seus dentes (os quais são, segundo falas do próprio Dentista, “de artista de cinema! E não falta um! Quer dizer, uma perfeição!”³). Em seguida, Boca de Ouro pede para que no lugar de seus dentes perfeitos o catedrático em odontologia coloque uma dentadura feita de ouro. Essa cena, que serve como um prólogo, e é um *à parte* na dramaturgia, além de apresentar uma primeira máscara do complexo Boca, dá o pontapé inicial do caráter mítico desta

³Todas as citações da peça são retiradas de RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. vol. 3. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

personagem e funciona como uma previsão do que virá a acontecer nas cenas que sucedem. É nela que a máquina do mito começa a girar. Não bastasse a boca de ouro, o bicheiro ainda dá indícios do que viria a ser sua máxima: ser enterrado em um caixão feito de ouro.

O que sustenta o mito, que dá ao Boca uma “soberania” em relação às outras personagens, é o dinheiro. Se lembrarmos da máxima de que em terra de cego quem tem olho é rei, em Madureira, Boca de Ouro é rei, melhor dizendo, é deus. A riqueza do bicheiro é suporte para que ele possa fazer qualquer coisa que quiser e seja um centro das atenções, e todas as personagens almejam o poder que o bicheiro aparenta ter. Dentro da mitologia suburbana, construída por Nelson, nesta peça, ter dinheiro é sinônimo de ter poder material e imaterial, na medida em que representa um poder soberano, metafísico.

Acabado o prólogo, em que nasce Boca de Ouro como este mito suburbano, a cena seguinte leva o espectador à redação de *O Sol*, sem que seja possível delimitar o tempo passado desde o “nascimento” de Boca. O secretário atende ao telefone e o espectador toma consciência da morte do bicheiro – assassinado:

SECRETÁRIO – O Duarte telefonou! Está lá o Duarte! Encontrado [Boca de Ouro] morto, na sarjeta, com a cara enfiada no ralo. (ROGRIGUES, 2013, p. 13)

Em seguida, se desenvolve uma conversa rápida sobre o posicionamento do jornal a respeito do bicheiro, e o Secretário manda Caveirinha e o Fotógrafo entrevistarem D^a. Guigui (a Guiomar) para arranjam um “furo”. A personagem D^a. Guigui vive junto ao marido Agenor na região suburbana, e será uma peça essencial na construção da trama, principalmente no que diz respeito ao mito e à farsa que se construirá.

É a partir da aparição da figura de Guigui que os rumos da peça mudam. Em entrevista concedida à Caveirinha, a personagem dará três relatos diferentes acerca de um assassinato pretensamente cometido pelo Drácula da Madureira. Eles ocupam a maior parte da peça, em constante *flashback*, com breves conversas das personagens entre um relato e outro. Com a possibilidade do mito de ter histórias diferentes que coexistem e explicam um mesmo objeto, em *Boca de Ouro*, nenhuma das três versões contadas por D^a. Guigui pode ser tida como verdadeira nem como falsa: todas elas convivem no mesmo relato, mas de formas diferentes, compondo um grande mito narrativo. É importante dizer, ainda, que essa personagem é o pavio que desencadeia quase todas as mudanças narrativas, já que tudo é potencializado por Guigui. É ela quem mais se altera a cada novo obstáculo (dar entrevista, descobrir a morte do amante, recuperar o marido) e, conseqüentemente, descontrolada,

muda seus relatos e retira e/ou acrescenta elementos convenientemente de acordo com seus sentimentos:

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. Todos os *flash-backs* são projeções da mente de D^a. Guigui, vale dizer, a ação nasce e é manipulada por ela. (FRAGA, 1998, p. 176)

Voltando à história, por fim, quando terminado o terceiro relato, há um novo deslocamento da cena que vai à porta do Instituto Médico Legal: Caveirinha e um Locutor conversam sobre o assassinato de Boca de Ouro e sobre coisas gerais desse crime – que, misteriosamente, ou não, fora cometido por Maria Luísa – uma personagem que aparece pela primeira vez dentro do terceiro relato contado por D^a. Guigui, dado que não é à toa.

Com este breve resumo do que se passa no texto, ficam mais claros os aspectos míticos, principalmente no que diz respeito ao “nascimento” do bicheiro e o enigma por trás desse personagem. Ball (1999, p.48) diz que a chave para o drama é a relação das personagens com as coisas que querem: “aquilo que um personagem quer motiva a fala”. A ascensão social (movimento desejado, mas não efetuado pelas personagens suburbanas), a independência econômica e sexual, e, de uma maneira geral, o poder de Boca de Ouro são os atrativos que todas as personagens da trama buscam. A grande maioria delas almeja a ascensão, que no contexto proposto por Nelson é ter dinheiro no subúrbio. O dinheiro aparenta possibilitar àquele que o possui um título, um *status* de soberania. Porém a afirmação de Ball não é tão funcional para esta peça, visto que algumas das personagens não falam necessariamente por quererem alguma coisa (ou, se querem, não é revelado aos leitores e espectadores).

A dentadura de Boca simboliza uma ascensão irrevogável, já que os dentes, que normalmente caem, apodrecem, adoecem, são trocados e, agora, além de não sofrerem com a velhice, são de valor incalculável. Paralela à dentadura, o protagonista também aspira seu caixão de ouro. Boca de Ouro busca compensar sua origem humilde com estes dois símbolos, dentadura e caixão (vida e morte). Assim como Zulmira, de *A falecida*⁴, ele vê o enterro luxuoso como uma forma de compensar, ou redimir, sua origem humilde⁵. A busca convicta de Boca por um fim grandioso é o que possivelmente revela uma obsessão que ele tem pela pureza. Essa obsessão, que segundo Fraga (1998, p. 55) é um tema recorrente na dramaturgia

⁴ Peça de Nelson Rodrigues lançada na década de 50. A primeira das ‘tragédias cariocas’.

⁵ Associação que já foi pontuada tanto por Sábato Magaldi, no *Teatro da obsessão* (2004), quanto por Ismail Xavier, n^o *O olhar e a cena* (2003).

rodriguiana, diz respeito a uma “ânsia de encontrar alguém sem passado, sem memória, a angústia de viver num mundo que nos solicita sem cessar para a perversão e para o mal”. É exatamente o que acontece com Boca, que sempre é lembrado da história da pia de gafeira, outro fator que o insere imediatamente em um campo mítico suburbano.

Dentes de ouro, dentes falsos

Essa frase tem um fundo falso. E a verdade está lá dentro...
(*Bonitinha mas ordinária*)

O falso, assim como o mito, aparece como um dos elementos centrais na peça. Em *Boca de Ouro* o amor não tem valor algum e a ética profissional e a moral estão degradadas por completo. A peça apresenta um problema que não se resolve ao fim do espetáculo. Na verdade, são tantas as mentiras e traições que vão surgindo durante a narrativa que é difícil até mesmo localizar o problema central, que seria a busca de Caveirinha e do Fotógrafo de um furo, uma notícia espetacular, acerca de um dos crimes do Boca de Ouro para ser publicado no *O Sol*. Esse epicentro de problema é o pontapé da narrativa, e mesmo assim não é sequer mencionado no fim. Logo quando entram em cena o Locutor e Caveirinha, ao fim do espetáculo, não é dada a informação a respeito da publicação de um crime testemunhado por Guigui, ex-amante do Bicheiro, e nem mesmo qual das três versões seria tomada por oficial. Além disso, fica a dúvida, por que Caveirinha e o Fotógrafo insistem em levar a matéria de D^a. Guigui adiante mesmo após saberem que ela estava mentindo? Haja vista as mudanças nas versões dos relatos, os funcionários do jornal sabem que pode ser de todo uma mentira.

Fazendo-se uma leitura mais atenta do texto, outros elementos relacionados ao falso são identificados. Com um *close-reading*, algumas passagens serão destacadas a fim de exemplificar os desdobramentos acarretados pelas mentiras, traições e malícias da peça.

Para começar, já em uma primeira leitura é possível perceber que tudo é “sujo”, das personagens aos seus ciclos de convívio (o consultório, o jornal, a casa de Guiomar, a casa de Leleco e Celeste ou a casa de Boca de Ouro). Traição e mentira são só uma consequência da ampla falsidade, algumas dessas enumeradas por Sussekind (1977, p. 15):

Em *Boca de Ouro*, Guigui trai Agenor com Boca, Celeste trai Leleco com Boca, Maria Luísa trai o marido com Boca, Boca trai Celeste com Maria Luísa e o repórter é traído pelo mito do Boca de Ouro, que se prova ser falso.

Nessa postulação da crítica literária, as traições são entendidas como sinonímias de adultérios. Podem ainda ser acrescentadas a esta lista a traição de Boca para com Celeste, junto às Grã-finas, e, também, a traição em que a Primeira Grã-fina trai o marido com Boca.

Mas, para além da traição como adultério, é possível entender a traição como um sinônimo de falsidade. Assim, têm-se traições aos próprios princípios, como no caso de Agenor, que trai a si mesmo com Guigui (ele procura demonstrar que é machão, decide abandonar a esposa após ser humilhado, mas volta atrás no terceiro ato e não vai embora) ou a própria questão da mentira (como quando Leleco “trai” Celeste, pois joga sem que ela tenha consciência).

Se observarmos de maneira mais específica, e atendermos às falas de cada ato, as traições/falsidades não cessam apenas com as personagens citadas acima. Em cada figura que surge no decorrer da trama é possível identificar diversas “gafes” que as comprometem. Em um primeiro momento, por exemplo, o dentista coloca a ética profissional (característica louvável/sublime socialmente) acima de tudo: “Meu amigo, olha: é contra os meus princípios fazer, conscientemente, um serviço malfeito. Não há hipótese! E eu sou catedrático de odontologia!”. Mas assim que o Boca de Ouro fica agressivo e, mais importante, o suborna, ele cede e revela outra face (cai em uma sedução criada pelo capital), que é delimitada pela rubrica do autor:

Atônito, o dentista olha para o chão e apanha uma cédula que tinha caído. Os dois se olham. E, súbito, o dentista começa a rir, acompanhando o riso de “Boca de Ouro”. Gargalhada dupla, em perfeito sincronismo. (RODRIGUES, 2013, p. 11)

E, mesmo após ceder, o Dentista ainda tem medo de que aquele serviço manche sua carreira – um serviço “porco”. Já no escritório do *Sol*, cena seguinte, as traições também aparecerão. Em conversa do Secretário com o Repórter, vemos:

REPÓRTER – Mas ontem elogiamos o “Boca”!

(*Secretário apanha o telefone.*)

SECRETÁRIO – Sei lá! Sou macaco velho! Deixa eu falar com a besta do diretor! A esta hora está na casa da amante!

(*Do outro lado da linha, atende o diretor. Servilismo total do secretário.*)

SECRETÁRIO – Dr. Pontual, sou eu, dr. Pontual! Boa noite. Dr. Pontual, o senhor já sabe? (*reverente*) Ah, pois não, o rádio está dando. Foi o “Eso”, edição extraordinária? Dr. Pontual, o *Sol* é contra ou a favor do “Boca de Ouro”? Não ouvi! Sim, sim, contra, perfeitamente. Contraventor, claro, entendo. Cancro social. Boa noite, dr. Pontual. (RODRIGUES, 2013, p. 13-14)

O Dr. Pontual trai a esposa com a amante; o Secretário primeiro chama o diretor de besta, mas quando atende ao telefone muda de tom e mostra “servilismo total”: o jornal, que no dia anterior elogiou o Boca de Ouro, agora vai “espinafrar”. Enfim, todos são falsos, cada um à sua maneira.

Tratando de falsidade, D^a. Guigui é a personagem que centraliza as maiores e mais importantes. Ela pode ser entendida como a protagonista dos problemas, pois “o *flashback*, a matéria dramática da peça, configurando a personalidade de Boca de Ouro, será a projeção exterior da mente de Guigui” (MALGADI, 2004, p. 126). Guigui coloca a pose acima de tudo – as rubricas associadas a ela são: persuasiva, muda o tom, dramatizando etc. Mesmo quando o espectador é levado a acreditar que ela abandonou sua atuação no segundo ato (ao saber por Caveirinha da morte do Boca de Ouro), tudo desmorona por ela posar para a foto:

(D^a. Guigui anda, circularmente, pelo palco, com Caveirinha atrás. Tem essa dor dos subúrbios – dor quase cômica pelo exagero.)
CAVEIRINHA (atarantado) – Mas d. Guigui, não faça isso, d. Guigui!
AGENOR (aos berros) – Vou encher a cara! Vou tomar um porre!
D. GUIGUI – Mataram o meu “boquinha”! O meu “boquinha”!
FOTÓGRAFO – Continua chorando, d. Guigui! Assim, atenção! Um momento, um momento!
(Fotógrafo estoura o flash na cara de d. Guigui. D. Guigui recomeça.)
(RODRIGUES, 2013, p. 45)

Pela conveniência, os relatos de Guigui imprimem diretamente o que ela está sentindo; exemplo nítido disso são as atitudes de Celeste no segundo ato. No início da nova versão, sobre o suposto crime de Boca, Guigui conta que houve uma conversa entre Celeste e Leleco e, enquanto discutiam, um dos temas que apareceu – e que recorre algumas vezes na peça – é a morte da mãe de Celeste. Em um primeiro momento, a esposa de Leleco não demonstra se importar com a mãe, assim como Guigui, no primeiro ato, não demonstrava se importar com Boca de Ouro. Mas, assim que o marido conta para Celeste que a mãe dela faleceu, a personagem muda por completo: se preocupa, desespera, chora, incrédula – a mesma atitude expressada por Guigui, que havia superado o abandono de Boca e não nutria nenhum sentimento para com ele. Esta passagem nos leva a pensar que as “personagens” de Guigui apresentam-se como um reflexo da própria Guigui: no primeiro relato, a raiva, o descontrole e a própria falsidade de D^a. Guigui tornam-se uma característica de Boca, tal qual a dor de Celeste pela perda da mãe, que é a dor de Guigui pela perda do amante.

Um detalhe que chama a atenção é a primeira citação relacionada à Guigui:

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?
(RODRIGUES, 2013, p. 14)

E além desta passagem, em outro momento também é mostrada a curiosa forma como as personagens veem e se referem à D^a. Guigui. No encontro de Caveirinha com o Morador (Agenor), por exemplo:

CAVEIRINHA – D. Guiomar está, no momento? Pode me dizer?
MORADOR – A Guigui está.
CAVEIRINHA – Pois é: d. Guigui.
(RODRIGUES, 2013, p. 16)

Guiomar ou Guigui? Pode ser que ambas sejam apenas manifestações das máscaras desta personagem. Isso não é confirmado factualmente no texto, no entanto é uma conclusão concebível graças aos detalhes que a peça propõe; essa dúvida quanto a identidade de Guigui. Mas em uma peça em que todos possuem máscaras e camadas de falsidade, ela seria só mais uma, e esta “dificuldade de reconhecê-la” é só uma das formas como isso se apresenta.

Se D^a. Guigui é quem narra sobre Boca, do que não se pode duvidar vindo dela? Nem mesmo a origem do bicheiro (traço importantíssimo que vai alavancar o efeito mítico do personagem) se sustenta, pois, as cenas em que Boca ou outras personagens falam sobre a pia de gafeira e sobre a “mãe vagabunda” do protagonista estão presentes dentro dos relatos de D^a. Guigui ou são falas vindas da própria boca dela. A primeira vez que aparece este passado sujo do protagonista é no fim do primeiro ato, quando Leleco (com ódio frustrado) diz que Boca “nasceu numa pia de gafeira”. Então, será essa nascença uma mentira?

O único relato, diga-se, legítimo quanto à origem humilde do bicheiro, está presente no início da peça e vem do próprio Boca:

BOCA DE OURO – É uma besta! Doutor, o senhor não entende! Ninguém entende! Mas desde garotinho – eu era moleque de pé no chão –, desde garotinho que quero ter uma boca de ouro...
(RODRIGUES, 2013, p. 12. Grifos meus)

A parte destacada é a única enunciação vinda do discurso externo de D^a. Guigui e se faz presente no prólogo da peça. Sabe-se que Boca de Ouro é de origem humilde a partir desta fala, mas nada é dito sobre sua mãe ou sobre seu nascimento. Com isso, a história pode muito bem ser mais uma fabulação, uma construção ficcional dentro do processo

mnemônico de Guigui na trama. Por mais que detalhes do nascimento apareçam em todos os relatos de D^a. Guigui, eles são impressões de sua mente e podem, portanto, ser falsos.

Será que Guigui faz isso por amor? Segundo as falas da própria, sim: “eu contei aquilo porque, você sabe como é mulher... Mulher com dor de cotovelo é um caso sério!”. No entanto, sendo a peça uma construção imprecisa pautada na memória, o amor tem qual valor na trama? Para responder é preciso que se volte ao texto. Quando questionada por Leleco acerca do motivo de sua traição, Celeste cede à pressão do marido e diz que traiu porque o amante, rico, fez a promessa de levá-la à Europa para que visse a Grace Kelly. O amor, sentimento reconhecidamente nobre e sublime, é colocado (para não se dizer jogado) de lado por uma razão banal: ver a Grace Kelly.⁶

Ainda sobre este amor pífilo, entre outros exemplos, tem-se o amor de Leleco por Celeste que, progressivamente, demonstra ser um amor por interesse (ele quer dinheiro). Quando tudo está perdido e Celeste o traiu, ele decide usá-la para conseguir “amarelinhas” – atitude que não é esperada de pessoas que se amam e não se justifica na peça como vingança pela traição. No caso de D^a. Guigui e Agenor, ela vai e volta com o marido, mesmo que o casal tenha filhos. Aparentemente, a relação de Guigui com Boca não é de amor também. Durante seus relatos, ela aparece pouquíssimas vezes e sempre mais como uma secretária do que como amante; por essa relação assim tão estranha, é provável que o que une as duas personagens seja um falso amor.

Mito e falsidade: desarmonia em perfeita harmonia

A mulher, nuazinha, negou até o fim. Sabe que o marido ficou na dúvida e até eu fiquei na dúvida?
(Boca de Ouro)

A partir dos argumentos levantados, algumas conclusões podem ser feitas a cerca desta peça. Como fora mostrado, grande parte das potencialidades da trama surge dessa relação entre o mito e o falso. Lembrando o que fora postulado por Sussekind, as relações entre conceitos antagônicos são comuns nas dramaturgias rodriguianas e acabam por

⁶ Se retomada a fala do bicheiro acerca de sua origem humilde e também a construção mítica dessa personagem (desenvolvida a partir do dinheiro), é plausível aproximar a trajetória de Boca de Ouro da trajetória da atriz Grace Kelly. Magaldi (2004) pontua em seu ensaio acerca desta peça que o nome da atriz não é gratuito. Não existem meros acasos. A atriz Grace Kelly, tomada como ídolo por Celeste, é uma atriz que, biograficamente, saiu de uma posição baixa (a profissão de atriz não era considerada prodigiosa) para uma posição elevada: de uma carreira em ascensão em Hollywood à esposa do príncipe de Mônaco; a velha história da plebeia que se casa com o nobre.

possibilitar os questionamentos a cerca destes conceitos a partir da forma como funcionam nas peças:

A analogia, comparação ou aproximação de dois elementos comumente considerados incompatíveis e até antagônicos ocasionam a quebra do limite rígido entre os dois conceitos considerados antagônicos e questionam a própria lógica que separa os elementos em conjuntos antagônicos. (SUSSEKIND, 1977, p. 33)

Em *Boca de Ouro*, o mito, construído em parte a partir do poder (dinheiro), configurar-se-á como um traço ligado ao sublime – aquilo almejado pelas personagens, uma característica bela, louvável. Em contrapartida, o falso, de forma grotesca, desmentirá tudo o que este mito, este sublime, virá a construir. Assim, a peça vai se estabelecendo em uma relação de altos e baixos: ponto e contraponto, sublime e grotesco.

Dizer que algo é mítico pressupõe uma narrativa anterior que engrandeça (para o bem ou para o mal) o objeto narrado, e aqui a farsa desnuda tudo: sejam as personagens, seja o mito do bicheiro, não há espaço para verdades.

Qual seria a narrativa anterior por trás de Boca de Ouro? Sua origem simbólica, com a troca dos dentes ou sua origem real, um moleque de pé no chão? A primeira é engrandecedora, a troca dos dentes comuns para uma dentadura toda de ouro – demonstrando a abundância de poder (riqueza); a segunda, que ele insiste em negar, diz respeito à um moleque nascido em pia de gafeira, um suburbano como qualquer outro. A primeira é a que o espectador conhece primeiro: um Boca sublime; quando Guigui entra em cena, nos é apresentada uma origem alternativa, que busca um bicheiro alternativo e que se contrapõe ao primeiro. É a criação do mito sendo corrompida pelo falso.

Boca de Ouro não morreria, segundo suas próprias palavras, antes de terminar seu caixão. Mas morreu, e essa morte do protagonista é outro elemento que exemplifica a relação entre o sublime e o grotesco no enredo. A vida de Boca termina sem que ele seja enterrado em seu caixão e, pior, não conserva nem seu símbolo de poder, a dentadura. Em uma primeira cena, é dado o elevado, a ascensão do bicheiro, que passa a ser Boca de Ouro – com todo seu potencial. Logo na cena seguinte, uma queda tremenda – o mesmo Boca da dentadura de ouro está morto, largado na sarjeta, com a cara enterrada no ralo. Uma narrativa, que assim como a do *Sol*, que já fora apontada anteriormente, não se conclui como esperado: não é dito se os relatos de Caveirinha foram publicados.

Já no que diz respeito à Guigui e ao Boca de Ouro, a relação mito e falso é um ponto crucial que reforça e reafirma a interdependência do sublime e do grotesco na peça. O mito de Boca está diretamente associado a uma origem irrecuperável: ele ascendeu socialmente e

economicamente, abandonando a vida suburbana; em contrapartida, Guigui está sempre a ressuscitar o passado obscuro do bicheiro. Dois movimentos contrários, em que Boca visa o futuro, que também pode ser encarado como um lugar do sublime, e Guigui puxa-o (já que ela é quem caracteriza Boca) para o passado, que, na peça, é muitas vezes sujo (grotesco). Mas mesmo que esta relação seja um dos pontos chave da peça, pouca coisa pode ser absorvida no que diz respeito à consciência das personagens, assim como a respeito da trama principal (que não fecha).⁷

Com isso, pode-se dizer que quando entram em confronto a falsidade e o mito é criada uma tensão, tensão essa que afeta todos os elementos que compõem a peça. Vão sendo revelados desdobramentos e mais desdobramentos dos problemas, surgindo novas peripécias, sem nunca resolver nada. E tudo que possivelmente seria interessante, engrandecedor ou belo de uma forma geral não tarda a ser jogado na lama. O que fica no lugar é uma grande aporia, é o feio, a repulsa ou a negação da verdade.

Boca de Ouro é uma história que não fecha e que, de fato, não precisa fechar. Ela apenas potencializa mais e mais perguntas e, quando uma resposta final aparentar estar próxima, logo novas dúvidas surgem, nos obrigando a reler a sua dramaturgia.

Referências bibliográficas:

- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leituras de peças teatrais*. Tradução de Leila Coury. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. Coleção Estudos. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- MAGALDI, Sábato. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo, Global, 2004.
- RODRIGUES, Nelson. *Boca de Ouro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013.
- SUSSEKIND, Maria Flora. *Nelson Rodrigues e o fundo falso*. Introdução ao teatro jesuítico no Brasil, Milton João Bacarelli. Brasília, Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

⁷ Claro que tanto o enredo como os envolvidos nele são fundamentais para o desenvolvimento da narrativa, porém eles aparentam funcionar como integrantes da peça e não como essenciais. As personagens rodriguianas são planas em *Boca de Ouro*, pois as que poderiam ter um desenvolvimento maior, personagens reais, exteriores aos relatos de Guigui (Caveirinha e Agenor, por exemplo), não são o foco. Mesmo as protagonistas Boca, que aparece “fora de Guigui” somente no início, e a própria D^a. Guigui são, parafraseando Fraga (1998), planos e não dão margem para que se saiba muita coisa acerca delas ou de seus problemas de consciência.

Abstract: In this study we present a proposal of analysis of the play *Boca de Ouro*, by Nelson Rodrigues, made from a close reading. I wanted, through a dialogue with authors such as Sábato Magaldi and Maria Flora Sussekind, to point out the relation between *myth* and *false*, elements analyzed here as central to the potential of the meanings of the play.

Keywords: Theater; playwright; Nelson Rodrigues; *Boca de Ouro*.