

“Boca de Ouro”: Nelson P. dos Santos e Walter Avancini

Jean-Claude Bernardet

Boca de Ouro morreu. Um jornalista desloca-se para a casa de D. Guigui, antiga amante do bicheiro, para que conte um caso. D. Guigui, magoada por ter sido rejeitada pelo amante, narra fatos que o desabonam: Leleco, marido de Celeste, foi pedir dinheiro emprestado ao Boca para o enterro da sogra; o Boca aceitou desde que Celeste viesse buscar o dinheiro sozinha; Leleco aludiu ao nascimento degradado do Boca que, raivoso, o assassinou. Após esta narração, o jornalista informa D. Guigui da morte do Boca: machucada pela morte do ex-amante, ela dá nova versão dos fatos, valorizando o Boca: foi Celeste que matou Leleco; nesta narração, aparecem três grã-finhas para quem o Boca é um ser exótico, ele as humilha fazendo um concurso de seios, que Celeste acaba vencendo. Ouvindo essa versão, o marido de D. Guigui fica ofendido por se sentir diminuído diante da grandeza do Boca. O casal briga, o jornalista os reconcilia e, para ficar de bem com o marido, D. Guigui conta uma terceira versão, pintando o Boca com cores negras: não só matou Leleco, como matou Celeste também, ficando com uma das grã-finhas que veio visitá-lo.

O *Boca de Ouro* de Walter Avancini coloca uma questão interessante, pois, além de adaptar a peça de Nelson Rodrigues, é também uma releitura da primeira adaptação cinematográfica desta mesma peça, realizada em 1962 por Nelson Pereira dos Santos. Um paralelo entre os dois filmes permite perceber a diferença entre os projetos de cada diretor e sua postura diante da peça original.

Há diferenças, que chamaria de conjunturais, entre o filme de Avancini por um lado e, por outro, o de Nelson Pereira e a peça de Nelson Rodrigues. Não sendo mais o jogo do bicho tão contraventor como antigamente, o Boca de Avancini, além de bicheiro, é traficante de drogas, o que justifica o deslocamento da ação de Madureira (respeitado por Nelson Pereira) para a favela. Assim, o prêmio do concurso de seios, um colar na peça e no filme dos Nelson, vira cocaína. Também fenômeno de atualização, o contrato na Globo substituiu o desejo de Celeste ir à Europa ver Grace Kelly, a cinderela dos anos 50. Essas modificações, e outras, de Avancini em relação à peça e ao filme de Nelson, em nada alteram a estrutura dramática, a mesma na peça e nos dois filmes.

O que nos possibilita afirmar que o filme de Avancini não é apenas uma adaptação da peça, mas igualmente uma releitura do filme de Nelson? Alguns detalhes ausentes da peça e que só um improvável acaso teria feito aparecer nos dois filmes. Por exemplo: no filme de Nelson, a sala de estar e o escritório da casa do Boca estão separados por uma dupla porta corrediça, cujas folhas estão cobertas por grandes espelhos; essa porta é usada em diversas oportunidades, mas principalmente na terceira versão de D. Guigui. Em Avancini, encontramos uma porta corrediça na casa do Boca usada nesta mesma versão, com uma diferença: ela não tem espelhos, mas grades. Em contrapartida, encontraremos um imenso espelho em cada uma das casas do Boca (diferentemente da peça e do filme de Nelson, o Boca de Avancini tem várias casas). Avancini retomou a porta de Nelson Pereira e a dividiu em dois elementos cenográficos. Nelson Rodrigues

JEAN-CLAUDE BERNARDET é professor de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da USP, e autor de *Aquele rapaz* (Brasiliense).

Enquanto na peça apenas a voz do locutor nos informa sobre o que acontece no necrotério, Nelson (Pereira) mostra a cena, apresenta o caixão e dá um papel ao coro... Mostrar o caixão é de uma ordem imperturbável, pois o caixão de madeira opõe-se ao de ouro, sonho do Boca. É uma solução feliz, pois atende ao projeto realista e didático de Pereira e encaixa-se na temática de Nelson Rodrigues

de nus femininos e em poses nada acadêmicas, antes provocantes. A porta corrediça se abre e se fecha nos dois filmes, mas no de Avancini com um nervosismo histérico. Outro exemplo: em ambos os filmes, na primeira narração de D. Guigui, Boca vê a jovem e linda Celeste com o marido Leleco (essa situação não se encontra na peça), numa passarela de estação no primeiro filme, na favela no segundo. No de Nelson, Boca olha discretamente de dentro de um carro, enquanto que Avancini toma ao pé da letra o olhar masculino que despe a mulher. Avancini retoma elementos do filme de Nelson, mas os exagera, e é justamente essa “exacerbação” que pode nos ajudar a compreender a diferença entre o projeto de Nelson e o de Avancini.

O tratamento do que chamaria de “coro” em ambos os filmes ilustra claramente as posições diferenciadas dos dois diretores. Chamo de “coro”, muito genericamente, o conjunto de figuras que não estão envolvidas na ação mas que cercam os personagens principais, os olham e de uma forma ou outra podem se manifestar. É bom lembrar que essas figuras não existem na peça, Nelson Rodrigues restringiu seus personagens àqueles envolvidos diretamente pela ação, com exceção do fotógrafo, acompanhante do jornalista que entrevista D. Guigui. Mesmo o possível amigo que vem entregar a Leleco o resultado do jogo do bicho não aparece no palco, passando o papel dos resultados “pela porta”. Nelson Pereira desmanchou essa ambientação rarefeita, inserindo a ação dentro de um meio povoado de pessoas. Dou alguns exemplos. Na redação do jornal, onde ficamos sabendo que o Boca morreu, colocou um jornalista (inexistente na peça) lendo em voz alta o artigo que está datilografando. Essa ação secundária torna mais complexo o ambiente da redação, cria um envolvimento sonoro onde se encaixa a notícia do Boca. É também a possibilidade de Nelson inserir uma crítica social, já que o artigo fala da incompetência das instituições políticas. Na peça, à chegada do jornalista à casa de D. Guigui segue-se a cena na redação – Nelson Rodrigues encara sempre a ação de forma direta. Não é o caso de Nelson Pereira. Após a cena da redação, passamos à casa de D. Guigui, que vemos nos seus afazeres cotidianos: cuida das crianças, recebe uma visita, rechaça uma vizinha que tenta se intrometer na conversa. Nesta seqüência veremos brevemente a mãe, personagem importante, pois é sua morte que dá a Leleco o pretexto para emprestar dinheiro do Boca, mas que, na peça, só é referida nos diálogos. Não só Nelson mostra a mãe, como lhe dá um pequeno papel, a fim de que não fique um perso-

não alude nem a porta nem a espelho, mas faço a ressalva de que montagens cênicas poderão ter utilizado tais elementos de cenografia. O filme de Nelson decora também a casa do Boca com inúmeros quadros: são paisagens acadêmicas e, em cima da cama, um nu feminino em pose discreta e convencional. No filme de Avancini, reencontramos inúmeros quadros, mas sem paisagens. Outro exemplo: D. Guigui, no filme de Nelson e diferentemente do que ocorre na peça, narra a terceira versão dentro de um carro: é o carro do jornalista que leva D. Guigui e seu marido ao necrotério onde se encontra o cadáver do Boca. Também no filme de Avancini, esta versão é narrada dentro de um carro, mas é o do marido de D. Guigui. Outros exemplos poderiam ser tomados, basta estes para que se compreenda que o filme de Avancini não ignora a existência do de Nelson.

Como Avancini trata os elementos retomados de Nelson Pereira? O carro é multiplicado por três. Temos o carro do marido, mais dois táxis. O casal está brigando, cada cônjuge resolve tomar um táxi e, entre os três carros, o jornalista tenta promover a reconciliação. Os espelhos de Avancini são curvos e deformantes, diferentemente dos do filme de Nelson. Os quadros são só de

nagem achatado: acamada, ela quer jogar no bicho, mas quer que a filha faça a aposta, pois não confia no genro Leleco. Dessa forma, a mãe ganha maior concretude, como encontra-se lançado o tema do bicho que terá amplo desenvolvimento no desenrolar da ação. Só depois disso, chegará o jornalista, quando D. Guigui já estiver situada num determinado meio social, já tiver delineado um certo tipo de comportamento. Esse procedimento será retomado até o fim do filme: quando D. Guigui conta a segunda versão, está cercada por curiosos; encontraremos sempre muita gente na porta da casa do Boca aguardando sua chegada; muita gente no necrotério esperando a saída do caixão.

Esses poucos elementos são suficientes para que percebamos qual a postura adotada por Nelson diante da peça: insere a ação dentro de um ambiente social que dê ao filme um tom “realista”. Nelson Pereira adapta Nelson Rodrigues inserindo-o no projeto realista que marcava seus filmes anteriores, *Rio 40 graus* e *Rio zona norte*. Deve-se acrescentar que há, assim mesmo, um aspecto do filme que não se dobra às exigências da verossimilhança realista. As três versões de D. Guigui começam com uma narração referente aos problemas entre Celeste e Leleco. Como morava com Boca na época que ela relata, D. Guigui pode ser considerada uma testemunha do que acontecia na casa. O mesmo não pode ser dito quanto ao que acontecia na casa do jovem casal. Alterar esse aspecto implicava, me parece, em desmontar a estrutura dramática de Nelson Rodrigues. De modo que o filme adapta a peça na chave realista, mas sem alterar o arcabouço dramático.

Além de uma opção realista, diria que Nelson faz também uma opção “didática”. Além de cercar seus personagens de um contexto social, toma precauções para que o espectador não se perca no meio das narrações de D. Guigui. Por exemplo, chegando à casa de D. Guigui, o jornalista não lhe revela a morte do Boca; na cena da redação, alguém recomenda-lhe que adote esta tática para fazer falar a entrevistada, assim o espectador, que já sabe da morte do Boca, não estranha que o jornalista omita essa informação básica. Tal precaução não existe em Nelson Rodrigues. Na primeira versão, o Boca vê Celeste do seu carro, a seguir dirige-se para sua casa, no caminho o carro quase atropela um velho; chegando em casa, atravessa o grupo de pessoas que o esperam sem lhes dar atenção. Essa é a versão “maldosa” de D. Guigui. Na segunda versão – Boca virou “anjinho” –, Nelson retomará essas mesmas situações, tratando-as diversamente. O velho não será atropelado, mas ao contrário o carro se desvia e o velho agradece; chegando em casa, Boca é gentilíssimo com todo mundo, distribuindo dinheiro e prometendo pagar até a quem perdeu a aposta do bicho. A precisão desse paralelismo deixa clara a intenção de Nelson de que o espectador entenda sem sombra de dúvida que se trata de duas versões dos mesmos fatos.

A última seqüência também deixa claro o projeto de Nelson. Enquanto na peça apenas a voz de um locutor nos informa sobre o que ocorre no necrotério, Nelson mostra a cena, apresenta o caixão e dá um papel ao coro. O caixão é de madeira. Mostrar o caixão é de uma lógica imperturbável, pois o caixão de madeira opõe-se ao de ouro, sonho do Boca. É uma solução feliz, pois, ao mesmo tempo em que atende ao projeto realista e didático de Nelson Pereira, encaixa-se na temática de Nelson Rodrigues: o enterro degradante aniquila os sonhos de grandeza e de redenção do personagem. Quanto ao coro, Nelson isola uma figura, interpretada por Wilson Grey, que abre o caixão à força, constata que o cadáver não tem dentes, e afirma que o Boca não passava de um fulano qualquer igual aos outros, tão desdentado como ele próprio.

Avancini retoma o coro do primeiro *Boca de Ouro*, por exemplo quando enche de gente o corredor que leva à casa do Boca. Só que lhe dá um tratamento radicalmente diferente. Em várias oportunidades, personagens sobem a favela e, em sentido contrário, grupos de figurantes descem. Se, da primeira vez, vemos um simples elemento de ambientação, já da segunda percebemos que é antes uma pontuação gráfica que dá ritmo à cena e acaba se tornando uma espécie de *leitmotiv* do filme. Quando, na primeira versão, Boca tenta violentar Celeste, parte da cena ocorre diante de uma janela atrás da qual se comprimem rostos de adolescentes negros: olham com intensidade, mas nem Boca nem Celeste percebem a sua presença. Estamos fora da chave realista, o coro tem aqui uma função irrealista. O mesmo pode ser dito da seqüência no lixão, onde Boca leva as grã-finas para o concurso de seios: os catadores têm inicialmente um papel de espectadores e a seguir três negras fazem uma paródia satírica, exibindo seus seios caídos em contraponto aos seios bonitinhos das madames. E o coro colabora com Celeste na expulsão das “granfas”.

Avancini vai mais longe, e dá ao coro um papel essencial: é ele que revela a D. Gui

Avancini faz uma opção que se pode chamar de "mítica", através de um tratamento neo-expressionista. E, nisto, se se afasta do rigor dramático de Nelson Rodrigues, não se distancia muito de sua ideologia, pois uma rubrica da peça menciona que o Boca não é propriamente um personagem existente, mas uma figura da mitologia suburbana (dimensão mitológica da qual Nelson Pereira só podia se afastar)

gui que o Boca morreu, o que não é tratado de forma realista como um rumor que vai se espalhando de boca em boca pela favela, mas como um canto. É curioso que ambos os filmes tenham rejeitado a solução proposta pela peça, onde o jornalista dá a notícia da morte a D. Guigui. Curioso, mas compreensível. Nelson deslocou essa ação do jornalista para o fotógrafo para estofar o papel (é uma atenção que tem para com os personagens mais do que secundários), e só pode ser com o mesmo intuito que no necrotério deu uma pequena ação ao fotógrafo que se recusa a fotografar na morgue, só na capela. É compreensível que Avancini tenha transferido a ação de comunicar a morte do Boca do jornalista para o coro, por razões que veremos a seguir.

Se Nelson optou pelo que qualifiquei de realismo, Avancini faz uma opção que se pode chamar de "mítica", através de um tratamento neo-expressionista. E nisto, se se afasta do rigor dramático de Nelson Rodrigues, não se distancia muito de sua ideologia, pois uma rubrica da peça menciona que o Boca não é propriamente um personagem existente, mas uma figura da mitologia suburbana (dimensão mitológica de que Nelson Pereira só podia se afastar).

Por outro lado, os elementos expressivos que chamei de neo-expressionistas (e de que dei alguns exemplos, o coro, os espelhos etc., mas há outros) encontram-se nas narrações de D. Guigui, e não nas cenas do tempo presente: Avancini toma ao pé da letra o fato de que as narrativas referentes ao Boca são interpretações de D. Guigui, isto é, são projeções de uma interioridade, o que o libera de qualquer compromisso em relação a uma estética realista. Por esse motivo, as preocupações didáticas, sensíveis no filme de Nelson, são quase inexistentes no de Avancini. É verdade que no meio da primeira versão ele insere alguns planos de D. Guigui contando a história, relembrando assim que os fatos a que assistimos são uma narração dessa senhora. Ele consolida dessa forma o status dessa narração, mas é pouca coisa. Diferentemente da impressão que nos deixa o filme de Nelson onde tudo é claro, as relações de espaço precisas, o de Avancini deixa na nossa cabeça um caleidoscópio. E é muito intencional: basta dizer que o Boca tem várias casas, as mesmas cenas podendo se desenrolar nestes diversos lugares, o que nunca nos deixa saber exatamente em que espaço estamos. O tratamento dado ao preto velho que fala da mãe ao Boca é explícito: na peça, o encontro entre o negro e o Boca se dá em ambiente indefinido, o que será mantido por Avancini; Nelson, preocupado com a concatenação do tempo e do espaço e com a verossimilhança, faz do velho uma pessoa presente no grupo que aguarda o Boca na porta de casa: este o faz entrar, conversam, e o velho sai.

Nelson Pereira fez uma crônica dramática, enquanto Avancini buscou o tom de uma tragédia mitológica. É o que possibilitou a introdução e conclusão do seu filme. Na introdução, apresenta o famoso nascimento num banheiro de gafeira, entrecortado por planos mostrando imagens oníricas da morte do Boca no lixo. Logo de início, antes mesmo de começar qualquer narração, o Boca encontra-se preso entre um nascimento degradante e uma morte igualmente degradante. Desde o início, coloca-se que não há redenção possível, e que o sonho do caixão de ouro é um projeto fadado ao fracasso. A retomada, no final, dos planos da morte no lixão fecha o filme num destino afirmado desde o início. A morte onírica e coreográfica no lixão por um lado, o caixão de madeira por outro, mostram claramente a diferença de projetos por parte dos dois realizadores, que privilegiam dimensões diversas da peça (a crônica suburbana, Nelson Pereira, o mito, Avancini), mas que são, cada um a seu modo, fiéis a Nelson Rodrigues.