

DINHEIRO HÁ! DINHEIRO HÁ!: REPRESENTAÇÕES DO RIO DE JANEIRO NA PEÇA BOCA DE OURO

THERE IS MONEY! THERE IS MONEY! REPRESENTATIONS OF RIO DE JANEIRO IN THE PLAY BOCA DE OURO

Carolina Montebelo Barcelos¹

Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade
PUC-Rio

(carolinambarcelos@hotmail.com)

RESUMO: Esse estudo tem o objetivo de examinar como a cidade do Rio de Janeiro, através da sociedade dos anos 50, seus hábitos, valores morais e linguajar, além do imaginário que contrasta a zona sul com a zona norte/subúrbio, é representada por Nelson Rodrigues em uma de suas tragédias cariocas, **Boca de ouro**, escrita em 1959. Temas recorrentes do universo rodrigueano como amor, sexo, traição, enfermidades, morte, vingança, jogo, imprensa e estereótipos de regiões da cidade e de personagens-caricaturas são analisados à luz da representação da cidade. Embora o foco de análise seja tal tragédia carioca, eventualmente outros textos rodrigueanos são cotejados. Para fins de aporte teórico, serão utilizados livros sobre a representação da cidade escritos por Renato Cordeiro Gomes e Michel de Certeau. Em relação aos estudos rodrigueanos, são então utilizados aqueles levados a cabo por Flora Sussekind, Victor Hugo Adler Pereira e Adriana Facina.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Boca de ouro. Tragédia carioca. Representação. Cidade

ABSTRACT: This study aims at examining how the city of Rio de Janeiro, the society of the 50's, its habits, moral values, and language, besides the imaginary which contrasts the south zone with the north zone/outskirts, is represented by Nelson Rodrigues in one of his *carioca* tragedies, **Golden mouth**, written in 1959. Recurring themes of Rodrigues' universe such as love, sex, betrayal, disease, death, revenge, sports and games, the press, and stereotypes of areas of the city and caricature-characters are analyzed in the light of the representation of the city. Although the analysis focuses on the aforementioned *carioca* tragedy, other texts by Rodrigues are eventually compared. The books on the representation of the city written by Renato Cordeiro Gomes and Michel de Certeau are used as theoretical underpinning. Regarding the studies on Rodrigues' works, those carried out by Flora Sussekind, Victor Hugo Adler Pereira and Adriana Facina are then used.

Keywords: Nelson Rodrigues. Golden Mouth. *Carioca* tragedy. Representation. City

A mulher pode ser grã-fina. O homem não. O homem tem que ser macho.
Nelson Rodrigues. **Flor de obsessão.**

Introdução

A partir de 1950, Nelson Rodrigues começou a escrever **A vida como ela é** e, em 1953, **Pouco amor não é amor**, híbridos de contos e crônicas publicados no jornal **Última Hora** e no semanário **Flan**, respectivamente. Neles, o escritor já

¹ ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2644-0704>.

experimentava situações, personagens e linguagem, tendo por base elementos do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, e desenvolvidas nas tragédias cariocas.

Nessas crônicas e nas tragédias cariocas, o escritor mostrava os valores ainda conservadores dos habitantes da zona norte e os mais liberais da zona sul, deixava entrever os papéis masculinos e femininos na sociedade, mostrava como se davam as relações amorosas da época e trabalhava com o linguajar próprio carioca, além de compor personagens-caricaturas.

É importante ressaltar, entretanto, que a intenção de Nelson Rodrigues não era de mimetizar o cotidiano da cidade e o carioca, mas representar, na sua ótica ampliada, o imaginário social da época através de histórias que narravam os encontros nas ruas, cafés, ônibus, lotações, sorveterias, escritórios e repartições públicas. Ou mostrar como a traição se dá nesses espaços, uma vez que, ao comentar sobre o conteúdo das crônicas, Nelson dizia: “Se me perguntassem o que era **A vida como ela é...**, diria: - Era sempre a história de uma infiel” (RODRIGUES, 2009, p. 101).

Embora Nelson retirasse do cotidiano das ruas, das famílias, do noticiário policial, das histórias que ouvia ou havia presenciado, os assuntos para suas crônicas e tragédias cariocas, seu registro continha sempre um recorte e a marca da subjetividade, pois, conforme assevera Renato Cordeiro Gomes acerca das escritas da cidade, “tentar uma leitura globalizante, totalizadora,[...]tentar uma reconstrução imaginária [...] da cidade ‘como é ou foi agora’, é tarefa impossível” (GOMES, 2008, p. 24).

As crônicas e as tragédias cariocas exemplificam o que Michel de Certeau concebeu como pequenos discursos cotidianos de um instante e o Rio de Janeiro rodrigueano é análogo ao seu entendimento da cidade como “o palco de uma guerra de relatos” (CERTEAU, 2009). No entanto, a mobilidade dos personagens das crônicas e tragédias cariocas de Nelson no espaço urbano carioca não se refere ao que Certeau definiu como “enunciação pedestre”. O pensador vê na cidade uma possibilidade de itinerários múltiplos onde o espaço praticado pressupõe o caminhar de seus habitantes, enquanto os personagens rodrigueanos se movem na cidade, entre a zona norte/subúrbio, centro e zona sul, através de táxis, lotações e ônibus. É no transitar entre a zona norte, o subúrbio, o centro e a zona sul que os personagens rodrigueanos praticam o espaço carioca.

Na cartografia rodrigueana do Rio de Janeiro, a zona norte/subúrbio era o local privilegiado do escritor, onde moravam os personagens de uma classe média que, em geral, trabalhava no centro e prevaricava na zona sul. Tal cartografia mostra o contraste entre as transformações da vida urbana do Rio de Janeiro e os valores tradicionais, além da maioria das crônicas e tragédias cariocas fazerem referências explícitas a bairros e locais da cidade. Essa escrita da mobilidade e imaginário do Rio de Janeiro mostra uma prática da cidade que Michel de Certeau assinalou como “todo relato é um relato de viagem” (CERTEAU, 2009).

Esse estudo² tem, portanto, o objetivo de analisar como a cidade do Rio de Janeiro, através da sociedade dos anos 50, seus hábitos, morais e linguajar, além do imaginário que contrasta zona sul com zona norte, é representada por Nelson Rodrigues em uma de suas tragédias cariocas, **Boca de ouro**. Quarta peça das chamadas tragédias cariocas, de acordo com classificação de Sábado Magaldi³, **Boca de ouro** foi escrita em 1959. Como afirma Victor Hugo Adler Pereira: “A partir de **A Falecida**, o cotidiano urbano e os tipos humanos que correspondem a representações pelo senso comum do que seria específico da vida ‘carioca’ predominam nas peças de Nelson Rodrigues...” (PEREIRA, 1995, p. 138).

O Rio de Janeiro em Boca de ouro

Em uma de suas **Memórias**, escrita em 28 de maio de 1967, dizia Nelson Rodrigues:

Para mim, há uma nítida relação entre a adúltera e o suicida. Aquela que trai e aquele que se mata estão fazendo um julgamento do mundo. Agora mesmo, enquanto bato estas notas, penso nas infiéis que conheci na minha infância. Deixo de lado os suicidas. Eis o que queria dizer: - há, na minha memória, todo um patético, todo um crispado elenco de adúlteras e maridos enganados.

Dirá alguém que, em nosso tempo, o adultério é o que há de mais intranscendente. Os maridos só matam na primeira página de **O Dia** e da **Luta Democrática**. E essa falta de risco, mistério, desafio e fatalismo faz da infidelidade uma pobre e árida experiência de vida.

² Este artigo foi escrito a partir da minha dissertação de mestrado intitulada **Apoteose de sangue: representações do Rio de Janeiro em Nelson Rodrigues**.

³ Das oito peças rodrigueanas que têm como cenário a cidade do Rio de Janeiro, somente **A falecida**, **Boca de ouro**, **O beijo no asfalto** e **Bonitinha, mas ordinária** receberam a classificação de tragédias cariocas pelo dramaturgo. As restantes tiveram nomenclaturas criadas por ele, como **divina comédia** para **Os sete gatinhos** e obsessão para **Perdoa-me por me traíres**. No entanto, ao organizar o conjunto da obra teatral de Nelson e com a aceitação deste, Sábado Magaldi classificou as oito peças que se passam no Rio como tragédias cariocas.

Dizia certa senhora com um desesperado impudor: - “Não sei qual é o mais chato, se meu marido, se meu amante” (RODRIGUES, 2009, p. 400).

Tônica das crônicas de **A vida como ela é...**, de **Pouco amor não é amor** e de **A falecida**, Nelson retoma a temática do adultério em **Boca de ouro**, fazendo com que Celeste traia Leleco e D. Guigui traia Agenor, ambas com Boca de ouro e, mais uma vez, como ocorria nas crônicas e em **A falecida**, em decorrência de atitudes dos maridos, mostrados como fracos e covardes.

Na moral vigente da década de 50, conforme assinala a historiadora Carla Bassanezi (2001), enquanto a traição masculina devia ser tolerada, o adultério feminino era combatido e levava à separação ou as esposas podiam ser duramente punidas, com castigos violentos ou crimes passionais. Tais práticas costumavam ser perdoadas pelas autoridades jurídicas, posto que o que estava em questão era a honra do marido (BASSANESI, 2001, p. 634). No entanto, há uma galeria de mulheres na obra rodrigueana que testam, através da infidelidade, a honradez e a virilidade do marido, embora haja também o marido traído e resignado.

Em **Boca de ouro**, Leleco era o marido desempregado que não podia dar a vida de riqueza que Celeste tanto sonhava – assim como Zulmira em relação a Tuninho em **A falecida** – e também era o covarde, em uma das versões das histórias de Boca de ouro, contadas por D. Guigui, que entregou a esposa a Boca de ouro por não conseguir mata-lo, quando este quis se encontrar a sós, com objetivos claramente sexuais, com Celeste, para entregar-lhe o dinheiro pedido, e por medo de morrer em seguida. Já na segunda versão de D. Guigui, Celeste optou por ficar com o amante depois que o marido, descobrindo a traição da esposa com um homem rico, ao vê-la com ele em Copacabana –Copacabana é representada como o espaço do pecado, onde se pratica o adultério – resolve prostituí-la com Boca para conseguir bastante dinheiro.

Por outro lado, Agenor era o traído que havia tirado a esposa da “zona” e a trazido de volta para casa depois de abandonada por Boca de ouro. Aqui, Nelson inverte os papéis masculinos e femininos, posto que na moral da época, o perdão pela traição cabia à esposa, e não ao marido. D. Guigui, cujo casamento foi descrito pelo marido como realizado nos moldes tradicionais, “com véu, grinalda e outros bichos!” (RODRIGUES, 1990, p. 288), em flagrante desrespeito a Agenor, não se furta a se desesperar na frente dos jornalistas ao ouvir deles que o ex-amante estaria morto.

Como em uma alucinação, conforme a rubrica, D. Guigui grita: “Morreu o meu amor! Morreu o meu amor!” (RODRIGUES, 1990, p. 289). D. Guigui humilha ainda mais o marido quando lhe diz, em frente dos jornalistas: “Tu não é homem!” (RODRIGUES, 1990, p. 290).

Para Nelson, a traição seria uma questão crivada em sua lembrança desde os tempos de criança. No texto de suas memórias, citado no início desse capítulo, continua o escritor: “Todavia, na Rua Alegre, a adúltera era um dos meus espantos” (RODRIGUES, 2009, p. 400). Essa mulher teria sido, segundo Nelson, uma paixão de quando ele tinha sete anos de idade. “Jeitosa de corpo e de rosto”, mas era seu estrabismo que o fascinara:

Era, sim, estrábica. Anos depois, o mundo conheceu e se enamorou de uma estrela norte-americana: - Norma Shearer. Foi o amor de todo o Brasil. E Norma Shearer tinha, justamente, um pungente estrabismo promocional. Tivesse os olhos normais, e seria uma qualquer. Mas Hollywood descobriu que havia no seu olhar torto um apelo erótico válido em todos os idiomas, e, por isso, só por isso, deu-lhe uma obsessiva promoção (RODRIGUES, 2009, p. 400-401).

Após a justificativa, baseada nos padrões de beleza hollywoodianos, para a fascinação pelo estrabismo da mulher, ele passa a explicar o que lhe acontecera. Embora fosse casada, ela era também objeto de admiração e paixão de um joalheiro, “senhor já, grisalho e obeso” (RODRIGUES, 2009, p. 401). Sob os efeitos do álcool, o senhor ora gritava “Dinheiro há! Dinheiro há!” (RODRIGUES, 2009, p. 401), ora atirava para o ar cédulas de dinheiro. Certo dia, o senhor pedira a Nelson que entregasse, em troca de uma quantia de dinheiro, um embrulho à moça. Após a entrega, conta Nelson que a moça leu o bilhete, abriu o embrulho com um colar de pérolas e foi até o senhor para bater-lhe na cara. No dia seguinte, a moça conta para as amigas que o marido havia lhe chamado de burra por não ter aceito o colar. Alguns dias depois, surge ela novamente com o colar no pescoço, se gabando das pérolas e “logo a rua começou a chamá-la de cachorra” (RODRIGUES, 2009, p. 403).

Essa crônica é um amálgama de vários temas presentes em **Boca de ouro**. Interessado que era pelo cinema, Nelson explica a sensualidade do estrabismo da vizinha pelo estrabismo da atriz de Hollywood da mesma forma como mostra a personagem Celeste encantada por Grace Kelly e obcecada em ir à Europa para vê-la. Sábato Magaldi nos lembra que essa atriz, então em ascensão em Hollywood,

havia abandonado o cinema para se casar com o príncipe de Mônaco, “o velho mito do casamento da plebeia com o príncipe” (MAGALDI, 1990, p. 44).

Celeste diz que o que a levou a trair Leleco foi a promessa do amante de realizar seu desejo em levá-la à Europa para ver Grace Kelly (RODRIGUES, 1990, p. 296), se diz fracassada porque nasceu para ter dinheiro “às pampas” e detesta andar de lotação, enquanto o marido está desempregado. Se o papel que se esperava de um homem da década de 50 era o de ser o provedor da família, desempregado, Leleco se torna o marido fraco cuja vida de pobreza a esposa não queria tolerar. Dessa forma, Celeste se torna amante de Boca de ouro que, em uma das versões dadas por D. Guigui, lhe dá um colar de pérolas, tal como o senhor obeso deu à vizinha da infância de Nelson. A personagem, após afirmar que só teve colar das “Lojas Americanas”, olha para os pertences da casa de Boca de ouro e suspira: “Onde eu puser a mão, posso dizer que “é meu”? Nunca tive nada e... (correndo a mão) Quero dizer meu!” Sou casada, mas...” (RODRIGUES, 1990, p. 307). O sonho de Celeste em conhecer Grace Kelly pode ser, portanto, interpretado como a projeção da personagem em uma atriz que ascendeu à riqueza através do casamento.

O desejo de Celeste de ser rica também é explicado por ela quando diz a Leleco que fora internada “no colégio mais grã-fino da cidade” (RODRIGUES, 1990, p. 320), por conta de uma vaga gratuita que a Prefeitura dava, e era humilhada pelas colegas ricas que lhe fazia cozinhar, enxugar pratos, entre outras coisas. Aqui aparece um dos contrastes entre os habitantes da zona sul e do subúrbio que atravessam toda a peça. Nelson mostra que o espaço de sociabilidade que a cidade do Rio de Janeiro proporcionava não era necessariamente o espaço de harmonia, de igualdade. Celeste consegue se vingar de uma dessas colegas, “uma menina mais rica do que as outras, e tão metida a besta...” (RODRIGUES, 1990, p. 321) ao reencontrá-la na casa de Boca de ouro. Trata-se de Maria Luísa, uma das “grã-finas” que vai à casa do bicheiro, acompanhada das amigas, para pedir dinheiro para caridade.

A própria Maria Luísa também é objeto do sentimento de inferioridade de D. Guigui, que se refere à rival, pejorativamente, como “granfa”. De origem humilde, assim como Celeste, moradora do subúrbio, conforme palavras do secretário do jornal **O Sol** – embora o endereço exato não seja especificado, uma vez que o secretário toma nota “Lins de Vasconcelos, rua Tal, número tal” (RODRIGUES, 1990, p. 266) - D. Guigui, ao ser perguntada por Boca de ouro pelo motivo que só teria ciúmes de

Maria Luísa e não das outras, responde: “Celeste é igual a mim!” (RODRIGUES, 1990, p. 323).

O subúrbio, na escrita rodrigueana de **Boca de ouro**, aparece carregado de um imaginário próprio que o leva a ser adjetivado por ter, supostamente, características próprias e peculiares. Isso pode ser visto em diversas rubricas: “Com o seu riso áspero e suburbano, D. Guigui cutuca o marido” (RODRIGUES, 1990, p. 267), “Cena de um lar suburbano” (RODRIGUES, 1990, p. 270), e “Boca de Ouro larga Maria Luísa. Recua, arquejante. Seu rosto é a máscara astuta, cruel e sensual de um Rasputin suburbano” (RODRIGUES, 1990, p. 337). É, no entanto, em uma outra rubrica que Nelson deixa entrever o que podia ser considerado como suburbano, o cômico que advém do exagero: “D. Guigui anda, circularmente, pelo palco, com o “Caveirinha atrás. Tem essa dor dos subúrbios – dor quase cômica pelo exagero” (RODRIGUES, 1990, p. 289).

Mais humilhado que Celeste pela origem humilde, parece o próprio Boca de ouro, morador de Madureira. Filho de uma prostituta que frequentava uma gafeira chamada Imperadores da Floresta, o protagonista nasceu na pia do banheiro da gafeira e, embora diga se sentir honrado por isso e chame a mãe de “A Virgem de Ouro” (RODRIGUES, 1990, p. 288), humilha as grã-finas que lhe perguntam sobre a história de seu nascimento em um concurso para ver qual delas teria os peitos mais bonitos. Esse é, inclusive, um dos momentos de comicidade da peça quando Nelson ironiza a figura do psicanalista. Uma das grã-finas explica não haver problema algum em mostrar os seios a um desconhecido, mesmo sendo casada, pois seu marido “depois que fez psicanálise, acha tudo natural!” (RODRIGUES, 1990, p. 304).

Na obra rodrigueana, o espaço físico-geográfico carioca – a zona norte, centro, zona sul e subúrbio – define, de certo modo, os costumes e tipos humanos que habitam a cidade. Ao subúrbio, e à zona norte, onde todas as pessoas se conhecem e onde persistem os valores morais tradicionais, contrapõe-se a zona sul, espaço de valores mais modernos e de comportamentos individualistas. Mas o contraste maior se dá entre o subúrbio, morada de uma classe média baixa, e a zona sul, da classe média alta e alta, o espaço dos chamados grã-finos.

A modernização do Rio de Janeiro e suas transformações são, portanto, recebidas de modo diferente pelos habitantes da cidade do Rio de Janeiro das

crônicas e das tragédias cariocas e tal oposição também é geradora de conflito entre os personagens. Conforme assinala Renato Cordeiro Gomes,

O processo de modernização transforma não só o perfil e a ecologia urbanos, mas também as experiências dos habitantes da cidade, aquela que constitui uma questão fundamental para os modernos. Lugar por excelência das transformações que resultaram da Revolução Industrial, a cidade tornou-se uma paisagem inevitável, pólo de atração e de repúdio, paradoxalmente uma utopia e um inferno (GOMES, 1999, p. 1).

Na cartografia rodrigueana do Rio de Janeiro, a zona norte/subúrbio era o local privilegiado do escritor, onde moravam os personagens que, em geral, trabalhavam no centro e prevaricavam na zona sul. Segundo Adriana Facina,

Embora a divisão entre a cidade real e a cidade legal nunca tenha se concretizado de modo absoluto na construção do espaço urbano carioca, pois a dinâmica da cidade se impôs, a despeito do desejo dos urbanistas, espaços de sociabilidade, de trânsito, de mediação que relativizam separações rígidas, é inegável que tais tentativas de segregação ficaram gravadas nas representações simbólicas da cidade. Nessas representações há, em geral, a atribuição de valores e significados distintos a três grandes áreas da cidade: Centro, Zona Sul e Zona Norte/subúrbios (FACINA, 2004, p. 158).

Entretanto, a historiadora também nos lembra que

Essa possibilidade de interação entre indivíduos de diferentes classes, profissões, raças e credos religiosos que os espaços públicos da cidade oferecem são fundamentais nas representações sobre o Rio de Janeiro elaboradas por Nelson Rodrigues. Não se trata, porém, de uma visão de relações sociais harmoniosas, ou democráticas e igualitárias” (FACINA, 2004, p. 189).

É, portanto, nessa perspectiva de um espaço urbano que, ao mesmo tempo em que mostra uma cidade estratificada, onde valores e significados são conferidos a áreas ocupadas pelos diferentes grupos sociais, permite também uma mobilidade e sociabilidade, que a obra rodrigueana que tematiza a cidade do Rio de Janeiro pode ser lida e analisada. Nesse sentido, como assevera Victor Hugo Adler Pereira,

uma simples notação de espaço institui uma expectativa de todo o desdobramento do enredo, porque o leitor sente-se garantido de que será respeitado o código de referências relativas aos diversos espaços da cidade, que a imprensa e a história serviram a construir e tornar senso comum (PEREIRA, 1995, p. 144)

O estereótipo rodrigueano, além de presente nessa dicotomia entre zona sul e zona norte/subúrbio, também aparece quanto às profissões dos personagens. Enquanto em algumas crônicas e peças Nelson ironiza a figura do médico, em **Boca de ouro** a vez é do dentista. Esse, após ouvir o pedido do paciente protagonista para retirar-lhe todos os dentes para a colocação de uma dentadura de ouro, apesar de hesitar muito no início, se dizendo homem de princípios, “catedrático em Odontologia”, acaba cedendo aos apelos de Boca de ouro que lhe oferta muito dinheiro: “Doutor, eu já disse que lhe pago! O senhor quer dinheiro? (bate nos bolsos, numa euforia selvagem) Dinheiro há! Dinheiro há! Toma!” (RODRIGUES, 1990, p. 263). Nota-se, aqui, a mesma frase utilizada por Nelson na crônica sobre a mulher que traiu o marido com o joalheiro. Esse se valia do dinheiro, tal como Boca de ouro o fazia com qualquer pessoa, inclusive com as mulheres, e também falava, batendo nos bolsos, que “Dinheiro há! Dinheiro há!” (RODRIGUES, 2009, p. 401).

Também a religião é ironizada por Nelson nessa terceira tragédia carioca. Maria Luísa diz que foi durante sua dieta que teve uma visão. Ao ser perguntada por Boca de ouro se era espírita, a grã-fina se mostra chocada e afirma ser católica, assegurando que teve uma visão do Cristo, e se desculpa com Celeste: “Se eu te humilhei no colégio, te peço perdão, de joelhos! [...] E eu senti que devia viver para Deus e que... [...] Muito engraçado, o meu marido! Diz que a minha igreja é dietética! (RODRIGUES, 1990, p. 332). Mais adiante, o protagonista sugere que a grã-fina tenha “bossa pra santa” (RODRIGUES, 1990, p. 332), pois ela está prestes a entrar para uma ordem onde deve ter a cabeça raspada. Ao ser interpelado por Celeste, que suspeita que Maria Luísa fora até a casa de seu amante com fins sexuais, Boca de ouro explica: “D. Maria Luísa vem aqui porque quer me batizar! Pronto, quer me batizar! E, até, já me levou a uma igreja, bonita pra chuchu!” (RODRIGUES, 1990, p. 333) mas também adverte: “Só que esse negócio, Madame, é que estou meio na dúvida... (começa a rir como uma criança grande) Sou meio macumbeiro...” (RODRIGUES, 1990, p. 333 - 334)

Há, em **Boca de ouro**, vários outros elementos que trazem comicidade à peça e que foram também utilizados nas crônicas cariocas e nas demais tragédias. A doença e a enfermidade são tratadas de forma cômica pelo viés do grotesco. Boca de ouro se refere a um médium, Zezinho, como “o da perna dura” (RODRIGUES, 1990, p. 292) e o personagem Preto, procurado pelo bicheiro para contar-lhe sobre sua mãe,

a descreve como tendo o rosto “picado de bexiga” e “gorda e suava muito” (RODRIGUES, 1990, p. 292), tal como era descrita D. Aracy pelo marido Seu Noronha em **Os sete gatinhos**.

Referências inusitadas também dão um tom cômico à peça. Conhecido pelas críticas ao comunismo e ao marxismo, Nelson coloca em uma fala de Caveirinha a menção aos comunistas, mas de forma a reconhecer a leviandade como muitas vezes eram tratados: “Descobriram um cadáver nas matas da Tijuca e puseram a culpa nos comunistas” (RODRIGUES, 1990, p. 288).

A morbidez em que o assunto da morte é tratado aparece diversas vezes em **Boca de ouro** sob uma perspectiva cômica. D. Guigui, por exemplo, diz que “o “Boca de Ouro” pra mandar qualquer um pra o Caju não custa” (RODRIGUES, 1990, p. 269). Caveirinha, apelido em si cômico, por se tratar de um jornalista que cobre assuntos relacionados a mortes e crimes, tenta apaziguar a briga entre D. Guigui e Agenor comentando com este que “O “Boca de Ouro” é um defunto. A essa hora, está no necrotério” (RODRIGUES, 1990, p. 315). O próprio protagonista, por seu turno, ameaça um interlocutor no telefone de meter-lhe “num pijama de madeira” (RODRIGUES, 1990, p. 274). A conversa entre o secretário do jornal **O Sol** e o repórter também mostram o assunto da morte tratado de forma cômica:

SECRETÁRIO – Mataram o “Boca de Ouro!”
 REPÓRTER – O bicheiro? [...]
 SECRETÁRIO – O Duarte telefonou! Está lá o Duarte! Encontrado morto, na sarjeta, com a cara enfiada no ralo!
 REPÓRTER (na sua excitação profunda) – Até que enfim encestaram o “Boca de Ouro!” (RODRIGUES, 1990, p. 264).

O próprio modo pelo qual o protagonista planejava seu enterro mostra a morbidez travestida de uma comicidade lúgubre. Assim como Zulmira de **A falecida**, Boca de ouro também projetava um enterro de luxo, embora, para esse, o que interessava era um caixão de ouro. A vida de pobreza do protagonista foi simbolizada pelo ouro, pois não só o caixão seria feito desse material, como ele conta para o dentista que desde garotinho sonhava em ter uma boca de ouro. Ele chega a acreditar que estaria imune à morte enquanto não tivesse juntado todo o ouro suficiente para o caixão.

Além da comicidade mostrada através da morbidez, algumas passagens de **Boca de ouro** são também cômicas pelo insólito, inusitado. Leleco diz a Celeste,

inicialmente, que foi demitido porque, depois de uma discussão, deu um “bofetão” no chefe que lhe havia dito que “o Fluminense não é time, que o Fluminense só ganha no apito” e que “quem torce pelo Fluminense não é homem” (RODRIGUES, 1990, p. 272). Tricolor ferrenho, Nelson utiliza aqui um certo imaginário social carioca sobre o Fluminense.

O jogo, um dos motivos recorrentes nas obras de Nelson, aparece em **Boca de ouro de** diversas formas, mostrando como ele estava inserido no cotidiano carioca, seja através de piadas, como o fizera o chefe de Leleco, seja para mostrar vícios ou ofensas. Além de torcedor de futebol, Leleco também joga sinuca apostando dinheiro e joga no bicho, supersticiosamente, com o número da placa do taxi em que viu Celeste com o amante rico. Boca de ouro, por outro lado, fala do jogo para ofender o interlocutor. Ao tentar convencer Leleco de mandar Celeste pegar o dinheiro sozinha, Boca diz: “Eu sou bicheiro, banqueiro de bicho e conheço jogador! O jogador vende a própria mãe, vende a própria mulher pra jogar!” (RODRIGUES, 1990, p. 279). O futebol também aparece sob forma de metáfora, algo comum no cotidiano carioca, quando Leleco diz para Celeste, a respeito da relação da esposa com Boca: “Esse te chutou pra corner...” (RODRIGUES, 1990, p. 297).

Ao analisar a invisibilidade dos jogos na dramaturgia rodrigueana, posto que a sinuca, a porrinha e a partida de futebol são descritas nas rubricas como imaginárias, Flora Sussekind argumenta que “tornando invisíveis tais jogos, o que faz Nelson Rodrigues é tornar mais visíveis as contradições neles presentes. Sem o envolvimento das partidas, vê-se o nonsense dos gestos, movimentos e regras socialmente codificados” (SUSSEKIND, 1977, p. 11).

Além do espaço urbano em que os personagens rodrigueanos transitavam – zona sul, centro, zona norte e subúrbio – e do jogo de futebol, tão presente no imaginário carioca, a linguagem coloquial utilizada ajuda ainda mais na ambientação das tragédias cariocas. Esse coloquialismo permitia maior identificação com as histórias, uma vez que as expressões, gírias e a linguagem dos personagens eram familiares, pois faziam parte de um modo de falar do cotidiano carioca. Assim como ocorria nas crônicas e demais tragédias cariocas, Nelson, através do uso da linguagem, reforça o coloquialismo intrínseco ao falar cotidiano em **Boca de ouro**. Segundo Mário Guidarini:

A gíria carioca de então é, hoje, patrimônio cultural de todos os brasileiros. As expressões desse modelo coloquial – de origem carioca e sobretudo suburbana do Rio – foram incorporadas na linguagem cotidiana de todo o povo brasileiro. Hoje a assimilação e a aculturação desse modelo o transmutaram em patrimônio nacional (GUIDARINI, 1990, p. 34).

O dramaturgo utiliza falas curtas, elipses e interrupções que dão agilidade aos diálogos. Gírias e expressões tais como “batata”, “caprichado”, “torço”, “besta”, “meu chapa”, “tomar beijo”, “pra chuchu”, “pra burro”, “fechar o paletó”, “chispa”, “boca de siri”, “bafafá” e “cachorro” aparecem novamente na peça. Verbos flexionados erradamente, como quando Boca de ouro diz “eu nunca sub quem foi minha mãe” (RODRIGUES, 1990, p. 291) e incorreções, comuns no linguajar cotidiano, como “pra” ao invés da preposição “para” e “quedê”, no lugar de “onde está” são amplamente utilizados nos diálogos da peça. Aqui Nelson também procura criar uma de suas máximas, ao colocar na boca de Agenor a frase “Ninguém é macho no Caju!” (RODRIGUES, 1990, p. 289) em resposta à esposa D. Guigui, que lhe havia perguntado se era ou não macho de aceitar sua reportagem para o jornal denegrindo Boca de ouro e contando seus crimes.

Outro recurso usado por Nelson em **Boca de ouro** e que aparece no conjunto da obra rodrigueana é o *flashback*, usado ao longo de toda a peça. Ela se inicia em um passado mais distante, quando o protagonista vai ao dentista tratar dos dentes e pedir a sonhada dentadura de ouro. No final da cena, dá um longo salto para frente, uma espécie de *flashforward* para o anúncio da morte de Boca feito pelo repórter de *O Sol*. Dali, parte-se para a conversa do repórter com D. Guigui, cujas narrações sobre o passado e as histórias dos crimes do protagonista são interrompidas e mostradas em *flashback*. Esses *flashbacks* não só conferem agilidade às mudanças de cenas e às histórias contadas por D. Guigui como são um recurso de importância capital para a peça pois, através deles, temos três versões diferentes de D. Guigui sobre Boca de ouro.

Segundo Sábato Magaldi, a utilização do *flashback* em **Boca de ouro**, a seu ver uma matéria dramática da peça, é análoga à ação dramática que existe como projeção exterior da mente de Alaíde, de **Vestido de noiva**, uma vez que o *flashback* em **Boca de ouro**, que configura a personalidade do protagonista, é “a projeção exterior da mente de D. Guigui” (MAGALDI, 1990, p. 38).

Na primeira versão de D. Guigui, quando ainda não sabia da morte do ex-amante, seu objetivo é denegri-lo, mostrando um Leleco fraco em detrimento de um Boca cruel. Na segunda, após tomar conhecimento da morte do ex-amante, D. Guigui procura mostrá-lo como um homem elegante. Conforme detalhado na rubrica, “D. Guigui apresenta uma nova versão dos fatos e das pessoas. A figura do “Boca de Ouro” aparece retificada, transfigurada. Tem a chamada “pinta lorde” que ela empresta ao ser amado...” (RODRIGUES, 1990, p. 297-298). Já no terceiro ato, D. Guigui volta a denegrir Boca de ouro. Mais uma vez, a rubrica esclarece: “cada versão de D. Guigui é uma imagem diferente dos mesmos fatos e das mesmas pessoas. No terceiro ato, sob um novo estímulo emocional. Ela se prepara para desfigurar “Boca de ouro outra vez” (RODRIGUES, 1990, p. 312). A partir daí, D. Guigui procura mostrar que, ao contrário do que todos pensavam, Boca de ouro era covarde, pois fizera Celeste matar o próprio marido para depois matá-la também. Por isso, D. Guigui diz “... foi aí que eu vi que “Boca de Ouro” era covarde! Covarde, sim, senhor! É muito bom dizer que o sujeito faz e acontece, mas com mulher não é vantagem” (RODRIGUES, 1990, p. 317).

Essas três versões de Boca de ouro servem para mostrar, conforme explicado em rubrica, que “de ato para ato, mais se percebe que “Boca de Ouro” pertence muito mais a uma mitologia suburbana do que à realidade normal da Zona Norte” (RODRIGUES, 1990, p. 312). Essa mitologia diz respeito, portanto, às diversas caricaturas feitas para o bicheiro. Como a figura do bicheiro ficou marcada no imaginário urbano pelo homem que gosta de ostentar cordões, pulseiras e relógios de ouro, Nelson exagera na caracterização do personagem ao fazê-lo desejar ter todos os dentes de ouro, além do seu sonho de ser enterrado em um caixão também de ouro. Tal como o bicheiro real, Boca também gostava de possuir mulheres jovens e variadas e ser considerado “machão”, conforme palavras de D. Guigui: “Machão! Como o “Boca” nunca vi e duvido, compreendeu? Duvido! [...] era homem ali, como a mulher gosta, cem por cento, batata! (RODRIGUES, 1990, p. 312) e conforme suas próprias palavras: “Menina! Já viu macho chorar? “Boca de ouro não chora!” (RODRIGUES, 1990, p. 303).

A referência a Boca de ouro como canalha aparece em uma rubrica, “num riso canalha” (RODRIGUES, 1990, p. 307), e, como cafajeste, na primeira rubrica que o descreve, “abrindo o seu largo riso de cafajeste” (RODRIGUES, 1990, p. 261). Sua

caracterização, assim como suas atitudes, são aquelas comuns aos personagens canalhas rodrigueanos: toma as esposas dos maridos, suborna jornalistas e políticos e mistura cordialidade com violência. A esse respeito, vemos, primeiramente, Boca de ouro tratando Celeste com aparente afabilidade pois, segundo as rubricas, fala “com uma amabilidade alvar” e com tom “afetado e paternal”, além de oferecê-la uma garrafa de Grapete (RODRIGUES, 1990, p. 281), para logo começar a ameaçá-la. Boca de ouro se mostra violento com todos com quem se relaciona, inclusive com as mulheres, pois ameaça dar um tapa na cara de D. Guigui (RODRIGUES, 1990, p. 275), leva Celeste “aos empurrões” (RODRIGUES, 1990, p. 283) e ofende o personagem Preto, a quem procura para saber sobre sua mãe, chamando-o de “negro sem-vergonha” (RODRIGUES, 1990, p. 291).

Sua atitude de canalha também aparece quando diz a Maria Luísa que jogará os cadáveres de Leleco e de Celeste nas matas da Tijuca, “Na Tijuca, ponho um cadáver em cima do outro... (mais sórdido) A mulher por baixo, naturalmente” (RODRIGUES, 1990, p. 336), quando faz Maria Luísa beijá-lo, depois de dizer “Beija o teu assassino” (RODRIGUES, 1990, p. 335) e quando humilha as três grã-finas durante o concurso de seios, além de enxotá-las de sua casa depois.

Essas três mulheres também são caricaturizadas por Nelson sob a alcunha pejorativa de “grã-finas” ou “granfas”. Trata-se de mulheres afetadas, que usam estrangeirismos como “boutade” (RODRIGUES, 1990, p. 302), “Bye”, “So long” e “Chau” (RODRIGUES, 1990, p. 306), se referem ao caixão de ouro do protagonista como “coisa de um deus asteca” e a ele próprio como “meio neo-realista”, um tipo que “o De Sica ia adorar” (RODRIGUES, 1990, p. 300). Até em uma rubrica as grã-finas são mostradas como detentoras de uma “frívola e alegre comicidade” (RODRIGUES, 1990, p. 300).

Embora a caricatura esteja representada em **Boca de ouro** na figura do canalha e da grã-fina, são a imprensa e seus jornalistas os grandes caricaturizados na peça. Conforme assinalado na primeira citação desse estudo, “Os maridos só matam na primeira página de **O Dia** e da **Luta Democrática**” (RODRIGUES, 1990, p. 400), Nelson sublinha o caráter sensacionalista da imprensa. Essa mesma **Luta Democrática** aparece em **Boca de ouro** chamando o bicheiro de “Drácula de Madureira” e “o assassino de mulheres” (RODRIGUES, 1990, p. 301).

No entanto, é na redação do jornal **O Sol** que as relações, reportagens e jornalistas aparecem mais caricaturizados. **O Sol** quer mostrar um furo de reportagem trazendo, com exclusividade, algumas histórias de crimes realizados por Boca de ouro, contadas por D. Guigui. Diz o personagem Secretário para o repórter Caveirinha: “Agora vai! Capricha que a entrevista da Guigui é furo, rapaz! Vou abrir na primeira página! De alto a baixo e ainda sapeco uma manchete caprichada!” (RODRIGUES, 1990, p. 266). Um pouco antes disso, o Secretário havia ligado para o diretor de **O Sol**, Dr. Pontual, a fim de saber a posição do jornal em relação a Boca de ouro, antes de dar a notícia da morte do bicheiro, e ouve, como resposta, para mostrá-lo como “contraventor” e “cancro social” (RODRIGUES, 1990, p. 265), embora, na véspera, o jornal o tivesse elogiado. Antes de iniciado o diálogo com Dr. Pontual, a rubrica indica que a postura do Secretário é de “servilismo total” ao diretor (RODRIGUES, 1990, p. 265), não obstante tê-lo chamado de “besta”, comentado que pela hora devia estar na casa da amante, e o repórter também ter se referido a Dr. Pontual como “cretino” (RODRIGUES, 1990, p. 265).

Ao passo que diante do diretor se mostram hipocritamente servis, perante os entrevistados os jornalistas assumem postura mais ardilosa. Ao contar para D. Guigui que o ex-amante estava morto, o fotógrafo espera que ela chore para, então pedir:

FOTÓGRAFO - Continua chorando, D. Guigui! Assim, atenção! Um momento, um momento!
(Fotógrafo estoura o flash na cara de D. Guigui, D. Guigui recomeça.)
FOTÓGRAFO – Obrigado! (RODRIGUES, 1990, p. 290).

Nelson mostra, através desses profissionais da imprensa, as manobras e estratégias utilizadas para se criar manchetes e notícias chamativas e, portanto, vendáveis. Já no fim da peça, o Locutor da **Rádio Continental**, descrito na rubrica como “um tipo bem característico, [...] com uma ênfase quase caricatural e uma adjetivação pomposa e vazia” (RODRIGUES, 1990, p. 290), comenta sobre a morte do protagonista:

Mataram o “Boca de Ouro”, o A 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 vê olhar, pela última vez, essa estrela do crime que foi “Boca de Ouro”!

Ouvintes da **Continental**, é uma apoteose fúnebre nunca vista! (RODRIGUES, 1990, p. 337).

Logo adiante o locutor vai falar da morte do bicheiro como um paradoxo, uma vez que o “povo veio ver o “Boca de ouro”, o célebre “Boca de ouro”. Entra no necrotério e encontra, em cima da mesa, um cadáver desdentado!” (RODRIGUES, 1990, p. 338). Vê-se, nas duas falas acima do locutor, que a população havia se mobilizado para ir ao centro da cidade ver o cadáver do bicheiro de perto. Assim como Zulmira, de **A falecida**, Boca de ouro projetava no enterro a compensação de uma vida de frustrações, principalmente a de ter nascido de uma prostituta em uma pia de gafeira. A dentadura de ouro e o plano de ser enterrado em um caixão também de ouro materializavam as frustrações pessoais do personagem. No entanto, assim como Zulmira, não teve o enterro desejado, pois morrera antes que a construção do caixão fosse concluída. E ainda pior que Zulmira, teve como plateia toda a população que fora ver seu cadáver e se deparou com uma boca desdentada.

No entanto, segundo palavras do locutor, “...o povo carioca é formidável, de amargar esse povo! E de uma irreverência deliciosa! Ali, na fila, estão fazendo piadas com o pobre defunto. Um já disse que é o “Boca de Ouro” de araque!...” (RODRIGUES, 1990, p. 338). O aniquilamento dos personagens de **Boca de ouro** ficaria conhecido pela população através da reportagem com D. Guigui, ao passo que a morte do protagonista, enterrado sem os dentes e sem os rituais luxuosos que tanto desejava, caiu na boca dos cariocas que, no imaginário popular, são irreverentes e fazem piada de tudo, inclusive da tragédia.

Considerações finais

A cidade do Rio de Janeiro não serve apenas de cenário para as crônicas e tragédias rodrigueanas. O espaço físico da cidade mostra a personalidade e os valores dos personagens, enquanto a interação e mobilidade desses personagens na zona norte, no subúrbio, no centro e na zona sul provocam o confronto de seres de morais tão díspares.

A representação rodrigueana desses personagens e espaços não se dá, entretanto, de forma a espelhar uma realidade. Nelson, através de sua capacidade de criação e de sua subjetividade, recolhe os fragmentos do cotidiano para não só mostrar e confrontar valores morais diversos, mas para realizar uma denúncia da

hipocrisia, ao dar vida a indivíduos que têm desejos e frustrações e que, muitas vezes, não se atêm aos papéis e códigos morais que lhes são reservados, embora, no final, acabem por conhecerem seu final trágico.

O logro e a frustração se revelam a tônicas das tragédias cariocas, e **Boca de ouro** é bom exemplo disso, pois diz respeito não só a ele como aos demais personagens. Através de temas como amor, sexo, traição, enfermidades, morte, vingança, jogo, imprensa e de estereótipos de regiões da cidade e de personagens-caricaturas como a grã-fina e o canalha, o universo hiperbólico rodrigueano faz do cotidiano de **Boca de ouro** o espaço carioca do trágico.

Dedico este artigo à memória de Renato Cordeiro Gomes, meu orientador de mestrado e doutorado, um dos maiores pesquisadores do país das escritas sobre a cidade na literatura e cultura.

Referências

BASSANEZI, C. Mulheres dos Anos dourados. In: DEL PRIORE, M. (org.). **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2001. p.605 – 639.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. V. 1 Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

FACINA, A. **Santos e canalhas**: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

GOMES, R. C. **Todas as cidades**: a cidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GUIDARINI, M. **Nelson Rodrigues**: flor de obsessão. Florianópolis, Ed. UFSC, 1990.

PEREIRA, V. H. A. Nelson Rodrigues – dramático cronista. In: RESENDE, B. (org.). **Cronistas do Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

RODRIGUES, N. **Teatro Completo**: tragédias cariocas I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **Memórias**: a menina sem estrela. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

SUSSEKIND, F. Nelson Rodrigues e o fundo falso. In: **I Concurso Nacional de Monografias – 1976**. Brasília, Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.

Recebido em 02 de abril de 2020
Aprovado em 02 de maio de 2020