

OS BASTIDORES E A CENA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO EM *BOCA DE OURO*

Vanessa Leal Nunes Vieira¹ e Ekaterina Vólkova Américo²

Resumo: Neste artigo pretendemos abordar a representação da cidade do Rio de Janeiro em *Boca de Ouro* (1959) de Nelson Rodrigues. A peça faz parte das chamadas *Tragédias Cariocas*, na organização definida por Sábato Magaldi sob supervisão do próprio autor. Em primeiro momento, apresentamos um breve panorama histórico-cultural da cidade desde a sua formação, bem como sua presença na literatura brasileira na obra de Lima Barreto, Machado de Assis e Zuenir Ventura. Em seguida, a análise da peça em questão se dará a partir do conceito de texto da cidade formulado nos anos 1970-1980 por estudiosos da Escola Semiótica de Tártu-Moscou, tais como Iúri Lotman e Vladímír Toporov, bem como a relação entre o corpo e espaço estabelecida por Mikhail Bakhtin e Vladímír Toporov. A correlação entre o material histórico-cultural e a base teórica nos possibilita observar de que forma as trocas entre espaço urbano e corpo individual influenciam nas normas cotidianas, a partir do que considera-se moral e comumente aceito, e evidencia a maneira como Nelson Rodrigues (des)constrói discursos sobre a vida social e política na cidade, deixando em evidência aquilo que a sociedade insiste em esconder.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; *Boca de Ouro*; Semiótica da Cultura.

THE BACKSTAGE AND THE SCENE OF RIO DE JANEIRO CITY IN *GOLDEN MOUTH*

Abstract: In this article we intend to approach the representation of Rio de Janeiro city in *Golden Mouth* (1959) written by Nelson Rodrigues. The play is a part of *Tragédias Cariocas*, an organization made by Sábato Magaldi under the supervision of Rodrigues himself. At first, a short cultural and historical panorama of the city will be presented, since its development, as well as its presence in Brazilian literature in the works of Lima Barreto, Machado de Assis, and Zuenir Ventura. Subsequently, the play will be analysed under the text of the city concept, formulated through the years 1970-1980's by scholars of Tartu-Moscow Semiotic School such as Yuri Lotman and Vladimir Toporov and also under the connection between body and space, established by Mikhail Bakhtin and Vladimir Toporov. The relationship within the cultural material and the theoretical concepts allows us to understand how the exchanges between urban space and individual body influence what is considered moral and accepted in ordinary rules. It also evidences how Nelson Rodrigues (de)constructs certain discourses around social and political life in the city, raising awareness towards society's hidden issues.

Keywords: Nelson Rodrigues; *Golden Mouth*; Semiotics of Culture.

¹ Bacharel em Letras Inglês/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, especializada em Leitura e Produção Textual pela Estácio de Sá e aluna de mestrado da Universidade Federal Fluminense.

² Doutora em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo. Professora de Literatura e Língua Russa da Universidade Federal Fluminense.

Introdução

Escrita em 1959, a peça *Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues faz parte das assim chamadas Tragédias Cariocas, segundo a definição de Sábato Magaldi. Estas podem ser lidas como um estudo sobre a fluidez da natureza humana com a cidade do Rio de Janeiro dos anos 1950 como pano de fundo. A obra rodriguiana também se inscreve na tradição literária de apresentar personagens no contexto carioca e escancarar temas como tabus sociais, exclusão dos personagens considerados marginais, bovarismo e excessos da elite. Remetendo-nos à ideia de que a cidade é uma projeção do corpo humano, é notável como Nelson Rodrigues passa do drama psicológico à temática urbana sem limitar-se à denúncias ou condescendências.

Mikhail Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal*, fala sobre o conceito de texto em um capítulo especial e menciona que “onde não há texto, também não há objeto de estudo e pensamento” (BAKHTIN, 1997, p. 329). Para Toporov, a palavra possui características semelhantes ao espaço, por ser aberta e livre, e que esta pode ser “imagem do próprio espaço, sua produção”. Ao mesmo tempo, o espaço pode ser tido como uma metonímia: uma parte que fala por um todo a que pertence. Como é o caso de um espaço dramatizado pela ação poética (TOPOROV, 2016, p. 22). O espaço acaba assim, descrevendo a si mesmo em um texto, nas expressões populares, relações interpessoais e na relação entre corpo e cidade.

A manifestação da cidade na cultura e na literatura pode ser definida como “texto da cidade”, conceito formulado nos trabalhos dos semioticistas russos Iúri Lotman e Vladímir Toporov, no âmbito da Escola Semiótica de Tártu-Moscú nos anos 1970-1980. De acordo com Iuri Lotman “A cidade é um mecanismo que constantemente engendra de novo o seu passado, conferindo-lhe a possibilidade de coexistir com o presente como que sincronicamente” (LOTMAN, 2016. p. 266). A imagem dialética da cidade faz-se notável nos textos de Rodrigues no bovarismo (KEHL, 2018) e na cordialidade de fachada dos seus habitantes (HOLANDA, 2020), que se misturam às ruas, avenidas e aos grandes prédios do centro, do subúrbio e da Zona Sul.

Natureza, cidade, corpo

No estudo intitulado “O texto da cidade-virgem e da cidade-meretriz no aspecto mitológico”, Vladimir Toporov (1987) afirma que na perspectiva mitopoética, a cidade surge a partir da narrativa da expulsão do homem do paraíso. Essa perda resulta na necessidade de sobreviver, um modo de existir independente de Deus e que tenta recriar o paraíso perdido a todo momento, mas acaba por relacionar essa existência à insegurança, ao sofrimento e ao pecado.

Em oposição à Jerusalém Celeste, a miragem de uma cidade ideal, estaria o mito babilônico no Gênesis. Babel é a torre símbolo da vaidade, tentativa de chegar ao céu esquecendo-se da condição humana. A essa ilusão de grandeza, os habitantes teriam sido contemplados com a dificuldade de comunicação, hostilidade e caos. Segundo Lewis Mumford em *A Cidade na História* (1982), o diálogo humano, por exemplo, seria fruto da resistência à incompreensão motivada pela confusão babilônica, seria um símbolo pleno e justificativa da vida na cidade. A essa narrativa, junta-se a de Sodoma e Gomorra, tomada pelo vício e pela depravação. Temos então uma variedade de textos bíblicos que funcionam como suporte semântico essencial e referem-se à questões fundamentais da humanidade que serão continuamente abordadas na literatura universal.

No artigo intitulado “Para uma semiótica do espaço”, Vladimir Toporov discorre sobre a presença de dois pólos na relação espaço-texto: o espaço real e o espaço concebido como comunicação em si. Este último se inscreveria nas ações do *homo faber* contemporâneo através de suas práticas artísticas cotidianas, como artes plásticas e literatura, que se apresentam como tentativas de objetivar o espaço e reificá-lo, subtraí-lo apenas ao que o sujeito conhece:

[...] o espaço é um texto (isto é, o espaço como tal pode ser concebido como comunicação). Por outras palavras, a categoria do espaço remete-nos tanto para a esfera da natureza quanto para a esfera da cultura, reúne-as e, como se pode pôr a hipótese, está apta a explicar o mecanismo da reelaboração a partir do “natural” para o “cultural” [...] (TOPOROV, 2016, p.11).

A natureza aparece assim, também como ponto de partida para a semiose do espaço urbano. Eleazar Meletínski (2019) abordou em *Os Arquétipos Literários* a “influência recíproca” entre a natureza e o meio social. Ele aponta que a

personalidade humana, inseparável do conjunto da sociedade, esteve também conectada à natureza por tempo suficiente para que a natureza fosse pensada em termos humanos (“mãe-terra”, “pai-tempo”, por exemplo) e a humanidade em termos naturais. Os arquétipos são aqui importantes não enquanto figuras que se repetem, mas como “figuras-chave” que dão origem a alguns motivos humanos.

Uma das representações literárias da corporificação de aspectos de uma cidade é no Livro II de *La vie de Gargantua et de Pantagruel* de François Rabelais. Bakhtin explora a passagem que versa sobre a disciplina e a virtude dos habitantes de Lacedemônia, relatadas por Rabelais, pela metáfora da “muralha de ossos dos guerreiros”. Ele aponta aqui o enfraquecimento grotesco da fronteira entre corpo e mundo e ressalta que o “corpo humano é o material de construção” (BAKHTIN, 2013, p. 273). É interessante o diálogo que podemos encontrar entre essa passagem e algumas obras de arte da exposição do Museu de Arte do Rio chamada *Casa Carioca* (que teve lugar entre 09/2020 a 08/2021). Na instalação artística “Ruína Modernista II” (2018) de Adriana Varejão³, vê-se uma parede de azulejos que imitam os de cozinha e banheiro populares no Brasil, quebrada ao meio, revelando que a substância da qual é feita, ao invés de tijolos e cimento, é carne humana. Já em outra das obras, uma pintura da série “Mártires da Terra” do artista indígena Denilson Baniwa, pode-se ler “Eu sirvo de adubo para minha terra, mas dela não saio”⁴. Pensando nas constantes invasões às terras demarcadas, às remoções de favelas no Rio de Janeiro, ao suor colocado na autoconstrução das casas de comunidades, podemos entender que, de fato, o corpo humano é o material de construção.

Já Toporov cita como exemplo da estrutura da concepção do espaço urbano exemplos da experiência orgânica humana (do corpo e da alma) e também as três cores originárias: vermelho, branco e preto - correspondentes a sangue, leite e excrementos, “isto é, as produções do corpo humano que aparecem normalmente em situações de forte tensão emocional” (TOPOROV, 2016, p. 24). Nas ruas do Rio de Janeiro, as três cores originárias às quais refere-se Toporov podem ser encontradas no feijão e no café preto, no trabalho do barro para telhas e tijolos das construções, na festa de São Jorge, no fogo e nas cinzas dos muitos incêndios para

remoções de favelas e até mesmo na camisa do Flamengo. Teríamos então uma fonte biológica, ou até mesmo fisiológica, que sublima-se em fenômenos culturais, bem como as tentativas de docilizar o corpo dos habitantes de uma cidade, por meios diversos de controle e as recorrentes exigências de sanitização e higienização do espaço urbano.

Pode-se inclusive pensar o higienismo como tendo origem na utilização do *medo cósmico* pelos sistemas religiosos a fim de oprimir e dominar a consciência corporal do homem. Bakhtin explica que tanto a urina como a “matéria fecal” unem o homem à natureza do mar e da terra (respectivamente) e transformam o medo em riso (BAKHTIN, 2013, p. 293). Essa transformação faria com que o medo do que é grande - montanhas, oceano, céu - se tornasse próximo e compreensível, risível, e faria com que o corpo se tornasse natural, sem necessidade de condenação. A utilização desse temor pelas culturas oficiais, como a religião, parece ser uma das origens da repressão e da rejeição às matérias corporais e podemos entender que, a partir daí, surgiriam várias outras tecnologias de poder impostas aos habitantes das cidades.

Pensando agora em nossa lógica atual, enquanto corpo, o homem tende a esconder os excrementos e fiscalizar seus desejos; enquanto cidade, o coletivo humano tenta empurrar o que é considerado “feio” ou imoral para o lugar excêntrico, fora do alcance dos olhos. Toda cidade seria, assim, vista ao mesmo tempo como um corpo coletivo e uma tentativa de organizar o caos. Qualquer coisa que seja vista como um empecilho para a busca do paraíso perdido (loucos, mendigos, prostitutas...), é posto à margem e assim constrói-se a ilusão da ordem, uma fachada.

O processo literário é também parte inalienável do processo cultural e da experiência nas cidades (BAKHTIN, 2020. p. 376). Até chegarmos no teatro de Nelson Rodrigues houve um longo processo literário que colocou o Rio de Janeiro como plano de fundo de muitas narrativas, mas faz-se imperativo dizer aqui como o autor deixa o “feio” das classes dominantes e os rejeitados como “excrementos” na sociedade carioca, à vista. O Rio de Janeiro de narrativas que se repetem historicamente introduz a teatralidade cotidiana e constroem uma tradição que inscreve personagens reais das classes populares na literatura. Personagens de uma

sociedade escravista que se pretendia civilizada e burguesa já permeavam os escritos de Machado de Assis; a experiência da exclusão devido à loucura ou à pobreza, em uma sociedade de aparências, eram temas que figuravam na obra de Lima Barreto.

Podemos notar na literatura brasileira, particularmente em obras que tem cenário carioca, uma certa repetição de temas e formações sógnicas características da vida no Rio de Janeiro e é justamente essa repetição que permite sugerir a presença do texto da cidade na literatura brasileira. Porém, essas obras não devem ser vistas como se fossem reflexo direto da realidade e uniforme às estruturas sociais. Antes, fazem com que a realidade do mundo possa ser um dos componentes da estrutura literária a ser estudada em si mesma “como algo autônomo” (CANDIDO, 2004. p. 9).

Também de acordo com Iser, o fictício seria, então, uma realidade que se concretiza através do imaginário e que “contém elementos do real sem que se esgote na descrição desse real” (2017. p.31). Sendo assim, faz-se necessário resgatar um dos traços mais marcantes do Rio de Janeiro, a natureza sempre tida como exuberante, para entendermos seu papel na construção do imaginário da cidade. A relação dos cariocas com a natureza data dos índios Tupinambás. Rafael Freitas da Silva conta que “A taba mais famosa do Brasil passou seu nome para o povo de toda uma cidade” (2020, p. 103). A Aldeia Karióka que se localizava próximo à foz do rio que ganhou seu nome. Em todas as versões da origem do nome carioca, o rio está presente, mas nem sempre o índio é o protagonista.

A crença geral na teoria criada pelo Visconde de Porto Seguro, autor de *História Geral do Brasil* em 1857, de que *carioca* seria “casa do homem branco” talvez tenha sido apenas uma tentativa de “edificar a identidade da cidade e de um povo em uma representação mais portuguesa e europeia do que indígena e nativa”. Como já se reconhece, as terras da Aldeia Karioka ficavam nos atuais bairros do Flamengo, Laranjeiras, Largo do Machado, Catete e Glória” (SILVA, 2020, p. 105-107). Podemos pensar a relação original dos nossos indígenas como fundadores da intimidade entre corpo, natureza, cultura e habitação.

Vimos anteriormente como a relação fundamental do homem com a natureza se daria por nossas próprias vias fisiológicas e que, nos unindo a esse cosmos o

corpo torna-se natural, sem necessidade de condenação (BAKHTIN, 2013, p. 294). Ora, uma das primeiras coisas que a colonização fez foi estabelecer os Padres Jesuítas para catequizar os índios e justamente estabelecer neles o temor cósmico, criar um afastamento entre cultura e natureza naquilo que eles tinham visto como um cenário edênico.

Outro relato que põe em jogo o choque das culturas que formaram o Rio de Janeiro é o de Cícero Sandroni. De acordo com ele, as narrativas sobre o rio Carioca da época versavam sobre como este tinha águas ricas em ferro, saciavam a sede e tinham propriedades terapêuticas.

Para evitar o frio, logo após o banho, índios e índias se esfregavam mutuamente, aqueciam seus corpos ao passar em si folhagens da mata [...]. E já imaginaram os portugueses chegando às margens do Carioca enroupados, livrando-se dos fatos para mergulhar na água cristalina, bebendo dela [...] vendo as índias e mais tarde as caboclas entrando no rio quase desnudas, para lavar a roupa? Um dia saberemos quanto o Rio de Janeiro deve seu crescimento demográfico às águas do Carioca [...]. (SANDRONI, 2016, p. 165-166)

É interessante como Sandroni conta que o rio teve sua nascente, seu trecho inicial, conhecido como *Das Caboclas* e que só se apelidava Carioca ao descer por entre os morros. (2016, p. 167) Forma-se então uma bela imagem humana, fortemente cultural, a partir da natureza: O Carioca que nasce *Das Caboclas* e flui enquanto desce o morro. Essa imagem pode ser estendida para os dias de hoje.

O rio começou a se extinguir em dejetos e detritos a partir de seu desvio para o centro da cidade. Quanto mais a nobreza e a burguesia tomavam conta das regiões em torno das águas ainda limpas do Rio Carioca, empurravam as classes populares para a região central, onde concentravam-se as oportunidades de trabalho. O núcleo central do Rio recebeu então uma visão de desconforto que paira, justamente, nos elementos naturais: o clima, o cheiro, as montanhas e a terra, lida como suja.

Nas palavras de Luís Edmundo sobre o centro:

A casa é feia. A rua é suja. O conjunto exaspera. Tudo conspira contra o povoado infeliz: um clima abrasador e ardente, as montanhas, que o cercam, o encantonam e sufocam, o chão úmido e verde [...] o desasseio gerado pelo próprio homem [...] (EDMUNDO *apud* SANDRONI, 2016, p.171).

E podemos contrastar com a visão de João Chagas sobre os subúrbios no século XIX:

[...] os subúrbios elegantes são os das Laranjeiras e os do Botafogo [...] então o aspecto da cidade muda completamente [...] Tudo são casas ricas, palacetes no meio de jardins, vivendas enleadas em trepadeiras, terraços de mármore, pitorescas fachadas de moradias campestres. [...] Respira-se repouso e bem estar, opulência e elegância. A luz é quente e vibrante, o ar abundante e cheiroso, suave o remanso. (CHAGAS apud SANDRONI, 2016, p. 182-183).

Podemos perceber que as descrições se diferem em relação à natureza de acordo com o nível monetário de quem habita a região. Como coloca Toporov, as narrativas que se desenvolvem acerca de uma cidade constroem uma série de signos relativos a esse lugar, “as ideias não estão no espaço, mas nas ideias há o espaço”. E a categoria de espaço está “apta a explicar o mecanismo da reelaboração a partir do “natural” para o cultural” (TOPOROV, 2016. p. 11-12). A percepção de que tem sempre algo a ser corrigido no Rio de Janeiro, algo a ser purificado, e o conflito entre natureza e cultura, se sublimará nas relações entre burguesia e classes populares, nas relações familiares e nas relações profissionais até os dias de hoje.

Boca de Ouro

Pensar o espaço urbano é também, pensar o espaço biográfico que pode começar com a casa, a habitação, no sentido de estar no mundo em um lugar protegido, em um refúgio. Na exposição Casa Carioca foi apresentada a instalação “Gengiva”, de Mulambö (2020)⁵, na qual uma série de tijolos de construção se empilham imitando uma dentadura, estando um desses “dentes” pintados de ouro. É impossível não lembrar do bicheiro que arranca todos os seus dentes perfeitos para dar lugar a uma dentadura de ouro.

O corpo catalisa os signos da cidade e resume em si esse território cheio de multiplicidade. Nosso personagem principal é um homem que nasce sem a primeira habitação de refúgio, sente-se um excremento por ter nascido num reservado de gafeira - e o nosso corpo cultural limpa-os, esconde-os. Como coloca Ruy Castro, temos em *Boca de Ouro* a “angústia existencial básica”: o exílio e a expulsão

humana do éden, jogados ao mundo - essa babel, sodoma incorrigível - para a aventura do medo, do risco e da morte” (CASTRO, 2020, p. 311-312).

Boca “conhece cada criança com camisinha de pagão” (RODRIGUES, 2017, p. 258) por ter sido ele mesmo uma delas e termina a peça ainda pagão. Seu batismo, numa sociedade tão católica, foi na água da pia da gafeira. Conhece “cada pedrinha das calçadas de Madureira” porque foi ele mesmo um “moleque de pé no chão” (RODRIGUES, 2017, p. 245). A cada tentativa de se afirmar, que culmina na dentadura de ouro paga ao dentista, nosso anti-herói revela que talvez tenha faltado em sua vida uma casa onde crescer e que cada dente representava um tijolo. Sendo assim, Boca de Ouro encaixa-se na linhagem de personagens loucos e marginais da literatura brasileira, que têm o Rio de Janeiro como seu palco.

A primeira apresentação de *Boca de Ouro* foi dirigida por Zbigniew Ziembinski em 1960, em São Paulo. Apesar do talento do diretor, que já havia trabalhado com Nelson Rodrigues em *Vestido de Noiva* (1943) e *Dorotéia* (1950) na realização de montagens brilhantes, a peça não teve um bom desempenho. De acordo com Sábato Magaldi (1992), a má recepção da peça pode estar atrelada ao fato de Ziembinski ter representado o personagem-título, um bicheiro de Madureira, com sotaque polonês.

Para a semiologia do teatro, o ator é também um signo da espacialidade. Não só ele, mas todos os signos escolhidos para a comunicação com o público tendem sempre a uma determinação do espaço na peça - que faz o espectador compreender o que está fora dela (HONZL, 2003). No caso das peças de Nelson Rodrigues, esses signos encontram-se primordialmente na linguagem. O diálogo para a semiologia do teatro é um discurso vivo que raramente se reduz à pura comunicação; “trata-se de exercer uma influência sobre aquele a quem o discurso se dirige” (HONZL, 2003, p. 157), no caso a plateia ou o leitor.

Se em São Paulo o descompasso do ator em relação à linguagem prejudicou a recepção da peça, a segunda encenação - que se deu no Rio de Janeiro em 1961 sob direção de José Renato - pode ter parte de seu sucesso atribuído justamente à habilidosa manipulação da linguagem, à alusão a elementos intimamente ligados ao folclore popular. Outra razão para o sucesso carioca de *Boca de Ouro*, poderia estar

relacionada ao fato de que a peça “não se separa de certa visão sociológica do Rio” (MAGALDI, 1992, p.138), ligando-se à mitologia suburbana enraizada na Zona Norte. Com *Boca de Ouro*, Nelson Rodrigues amplia o seu rol de arquétipos cariocas. Além de todos os elementos que fazem parte da cultura popular do Rio, a peça termina com um locutor de rádio, em tom caricatural e debochado, na porta do Instituto Médico Legal. Ao falar sobre o “sensacional crime que abala o povo carioca na sua emotividade sem paralelo” (RODRIGUES, 2017, p.322), a peça toca o espectador em suas vivências coletivas na cidade e o riso que se formaria aqui é o do apreço suburbano pelos valores burgueses acerca da imagem e da riqueza. Como explica o autor:

Vocês podem rir, mas, acreditem, por equívoco. Em verdade, aberto o pano, *Boca de Ouro* se revela, desde o primeiro momento, uma peça de 28 patas furiosas. Poderão elogiá-la, e eu diria - outro equívoco. Não tem sentido aplaudir meu teatro. É tão absurdo como seria o aplauso da vítima à própria agressão (RODRIGUES, 2017, p. 609).

Segundo Ronaldo Lima Lins (1979), e essa linha de pensamento se repetirá para Maria Rita Kehl (2018), existe um certo autoflagelo na consagração de Boca de Ouro que o retrata como *anti-herói* nacional. Boca de Ouro seria um símbolo risível das frustrações nacionais da pequena burguesia presente no subúrbio e que tem constantemente suas ambições de ascender socialmente impedidas. A sociedade brasileira não reserva ao bicheiro nenhuma posição fixa, e assim ele se iguala a outras ocupações similares (LINS, 1979). Será ele sempre um “pobre-rico, terá dinheiro demais para igualar-se aos que ficam embaixo e não terá instrução suficiente, nem traquejo social, para figurar nas listas da alta roda” (KEHL, 2018, p. 105).

Agrada às grã-finas, por exemplo, que o charme exótico de *Boca de Ouro* misture sua figura mítica à trajetória real do jogo do bicho em terras cariocas; não haveria outro tipo de contravenção que melhor se encaixasse em um personagem popular teatral. Para Kehl (2018), o riso cínico das classes dominantes para as mazelas nacionais é um indicador de cumplicidade política no comentário de que “este não é um país sério” e que, ao invés de despertar a consciência para nossas feridas sociais, produz insensibilidade.

Temos aqui algo interessante a se pensar sobre uma recepção bem sucedida de uma peça que fala de um homem que nasceu pobre; chegou a estar entre os grã-finos por meio do dinheiro ganho com contravenção e terminou na sarjeta “com a cara enfiada no ralo” e sem sua dentadura de ouro. Um homem que abarcou em si a fragmentação da cidade grande de aspirações modernizantes, acaba sem identidade. Em uma sociedade que vocifera a frase de moralismo vazio “bandido bom é bandido morto”, a pouca tolerância da plateia para a exposição de crimes e hipocrisia das elites no palco das outras peças de Rodrigues parece sofrer uma alteração quando o alvo do escárnio é um suburbano contraventor que queria estar entre os ricos e ter um enterro de deus asteca.

Podemos resgatar uma anedota que revela um pouco das escolhas temáticas do autor para a peça. Conta Ruy Castro (2020) que um dos choferes de ônibus que Rodrigues pegava na Central do Brasil para almoçar com a mãe era pernambucano e gostava de exibir seus 27 dentes de ouro. Esse caso pode nos remeter a uma tradição nordestina de que quando um homem pobre perdia o dente e conseguia ganhar algum dinheiro, colocava um dente de ouro no lugar para fazer testemunho de sua “ascensão” social.

Temos em todo o prólogo do primeiro ato uma narrativa que paira sobre a simbologia da boca, principalmente da boca aberta (quando no dentista). O exagero de seus dentes destrona uma classe que valoriza mais o ouro do que a vida - daí a obsessão também com o caixão de ouro. Exemplos da cultura popular em Bakhtin revelam que a imagem da boca aberta enquanto grotesca, corresponde às entranhas. Ele nos dá duas imagens relativas à boca: em *Pantagruel*, que deixa a “língua esticada, os dentes, a garganta, os úberes o ventre”; e ainda no episódio da visita de Epistemon aos infernos em que vê-se a bocarra escancarada de Lúcifer na qual o inferno está representado e que “a morte é a absorção, ou o retorno ao seio da terra.” (BAKHTIN, 2013, p. 295).

Também a boca aberta de Boca de Ouro sugere que penetraremos em seu inferno, no qual suas “muitas caras e muitas almas” serão exploradas em cena, como sugere o próprio Nelson Rodrigues (2007) na rubrica inicial, ao mencionar que o

personagem poderia ser interpretado por dois ou três atores diferentes. Ainda de acordo com Bakhtin:

A imagem da bocarra escancarada associa-se organicamente às da deglutição e da absorção, por um lado, e às do ventre, das entranhas, do parto, por outro. As imagens de banquete, assim como as da morte, da destruição e dos infernos gravitam em torno dela (BAKHTIN, 2013, p. 296).

Porém, o que se dá a entender é que suas entranhas são todas potencialmente falsas, pois Boca morre com a boca virada para o ralo. As imagens grotescas em *Boca de Ouro* não revelam para nós um resgate do grotesco da cultura popular, uma vez que nada se renova. Bakhtin (2013) relata que a boca aberta seria algo que prepara a inclusão da natureza, da terra e do mar, no corpo. Porém, não há retorno ao seio da terra pois há apenas destruição, asfalto e sarjeta. Parece uma crítica ao fato de as classes baixas quererem imitar, como farsa, as classes dominantes, arrancando de si até o que têm de bom na vontade de ter o que *parece* melhor.

O paralelo personagem-cidade ganha proporções ainda maiores se lembrarmos de como Rio de Janeiro tentou fazer “bocas de ouro” para alcançar o lugar desejado de uma cidade moderna e cosmopolita, sujeita aos ditames do exterior, somente para terminar com o rosto virado para a sarjeta - pois tem também governos incapazes de cuidar das “bocas de ouro” que cria. Grandes exemplos disso são as remoções e incêndios propositais de favelas e a eliminação da Praça Onze para passagem da Avenida Presidente Vargas. Conta Bruno Carvalho que era lá o espaço de encontro desfrutado pelos moradores das favelas vizinhas, assim como de imigrantes europeus e que hoje se encontra degradado.

A avenida Presidente Vargas, de um lado, seguiu aquelas intervenções do final do século XIX e início do XX inspiradas nos boulevards parisienses [...] também se alinhava, como sugerimos, com as influências do nazifascismo, sinalizando um momento de urbanismo sintonizado com as estéticas e objetivos totalitários [...]. Mas o estado persistente de desolação e abandono de boa parte da Cidade Nova e áreas adjacentes, muito tempo depois de sua construção, dificilmente serve de cartão-postal para as reformas de meados do século XX (CARVALHO, 2019, p. 250).

Recentemente, tivemos em 2016 - além do Porto Maravilha - o embelezamento dos tapumes de acrílico que margeiam a Linha Vermelha e ocultam a Favela da Maré em alguns trechos, principalmente nos mais próximos ao aeroporto do Galeão. Numa tentativa de se defender dos argumentos contra essa iniciativa, o secretário de turismo de então, Antonio Pedro Figueira de Mello, na verdade parece esclarecer ainda mais as intenções:

“A única intenção é realmente cuidar do *look of the city* [o visual da cidade].” [...] O secretário de Turismo diz ainda que os painéis, parte da paisagem da Linha Vermelha há sete anos, são comuns em vias expressas de outras cidades do mundo [...] as placas ajudam a conter o ruído do tráfego – e impedir o acesso dos moradores das localidades próximas às vias expressas.⁶

Essas informações são importantes na medida que se referem ao desejo real do Rio de Janeiro de elevar-se, de pertencer às “cidades grã-finas”, como nosso personagem.

Conhecemos a história (ou as histórias) de Boca a partir da preparação da reportagem sobre ele no jornal “O Sol”. A escolha do nome para esse periódico parece tomar para si a pretensão de ser capaz de jogar luz e mostrar as portas que dão acesso aos abismos míticos da vida de Boca de Ouro. Depois do dentista, que aceita o suborno para fazer a dentadura de ouro, novamente temos uma amostra da corrupção humana diante do dinheiro. O secretário e o repórter desejam fazer um furo de reportagem sobre o recém-falecido Boca de Ouro e, nesse momento, percebe-se a influência que o bicheiro tinha: manipulava os meios de comunicação de tal forma que o secretário precisa ligar para o diretor para saber qual seria a posição do jornal.

O repórter atende pelo nome mórbido e característico de “Caveirinha”, a relação do nome “caveira” no diminutivo indica intimidade com a morte e o trabalho na seção de notícias criminais, como homicídios. Ironicamente, vemos no desenrolar da peça uma profanação da morte de Boca de Ouro: ela é antes de tudo uma notícia a ser vendida. Em “Tempo de Papelotes”, crônica de *O Reacionário*, Nelson Rodrigues fala sobre sua própria experiência como jornalista trabalhando na seção de homicídios dos periódicos cariocas e revela que “O repórter de polícia

adquire uma experiência de Balzac”, que pode significar tanto a exposição aos diversos caracteres existentes na cidade, principalmente os piores, quanto adquirir experiência de escrita, justamente por conta da exposição aos desvãos existenciais.

Caveirinha se põe a caminho de Lins de Vasconcelos, bairro da Zona-Norte do Rio, para conseguir o furo da entrevista com Guiomar, D. Guigui. Guiomar titubeia em dar a entrevista, duvidando de que publicariam tudo que ela dissesse já que Boca de Ouro “dá dinheiro a jornalista, a políticos” e que “pra mandar um pro Caju⁷ não custa” (RODRIGUES, 2017, p.251). Temos aqui uma indicação do envolvimento de Boca com as contradições do crime no Rio de Janeiro. Antes de se tornar uma contravenção, o jogo do bicho foi inventado na república recém-proclamada, para incentivar que as pessoas visitassem o Jardim Zoológico e proporcionar também um divertimento capaz de trazer benefícios culturais, em concordância com a ideia das autoridades de modernizar e civilizar a cidade.

A oposição ao jogo surgiu quando este saiu do controle, tornando-se diversão massiva das classes populares e com cartelas vendidas em qualquer ponto da cidade. O projeto modernizante não poderia conviver com a “jogatina desenfreada” das classes baixas, que acabava distraíndo-os do trabalho, e tornou o jogo do bicho ilegal (MAGALHÃES, 2011). Acontece que o jogo do bicho já tinha chegado a um nível de folclore e superstição e, nesse cenário, uma das técnicas usadas pelo estado foi a de escandalizar a sociedade. Magalhães (2011) conta que o jogo acabou se tornando um símbolo de mais uma coisa que não era desejada pelas elites.

Já em Zuenir Ventura, temos o relato acerca do general Kruehl, que criou o esquadrão da morte no Rio e, em 1959, o repórter Edmar Morel revelou que o assassino de criminosos estava, ele mesmo, envolvido com a criminalidade. O chefe da polícia beneficiava-se com seu filho de “nove caixinhas, entre elas jogo do bicho, lenocínio, aborto, drogas e cassinos clandestinos” (VENTURA, 1994. p. 48). E ainda, de acordo com o *Jornal do Brasil*, “aumentou o número de pontos de bicho, deu liberdade de ação aos bicheiros” (VENTURA, 1994. p. 52). Ainda segundo o autor, é importante entender que não existe um momento na história do Rio para o qual se possa olhar com nostalgia. Existiram muitos Rios concomitantemente: o Rio da bossa-nova, o Rio da contravenção que deu origem ao cenário de tráfico e milícia

que temos hoje, o Rio do subúrbio e o Rio das elites... O Rio é uma cidade de “cenas” e “bastidores”.

O bicheiro de Madureira tem exemplos reais como Castor de Andrade, ou “Doutor Castor” como era chamado em Bangu. Dependendo dos humores de quem narra a sua história, ele torna-se um sedutor, solidário ou perigoso. Segundo Carlos Molinari, escritor e torcedor do time Bangu,

A visão que o subúrbio tem desse homem talvez seja diferente da visão que talvez a Zona-Sul tenha. Ele é uma figura mítica, é uma figura importantíssima porque é conhecida na Zona Oeste pela sua generosidade, por ser mão aberta. Por amar o clube de futebol e amar a escola de samba. Por fazer bem para a comunidade.⁸

Portanto, do plano da realidade a figura do bicheiro passa para a mitologia urbana e é assim que Nelson Rodrigues apresenta o seu personagem. Ele não tem uma aparência única, uma vez que pode até ser interpretado por diferentes atores, e a história sobre ele se divide em três versões contraditórias: “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, 2017, p. 295). Dependendo dos humores de D. Guigui vemos por flashbacks como Boca de Ouro muda de personalidade. São muitos “Bocas de Ouros” possíveis. Para Magaldi (2003, p. 89) “o flashback, a matéria dramática da peça, configurando a personalidade de Boca de Ouro, será a projeção exterior da mente de D. Guigui”. Os relatos feitos pela ex-amante do bicheiro poderão ser alterados por um estado emocional: se ela sabe ou não que o bicheiro está morto. Essa situação mostra ser quase impossível conseguir uma descrição verossímil sobre a vida de Boca de Ouro, dando a ele de fato um aspecto mítico.

Presentes em todos os flashbacks, Leleco e Celeste também têm papel importante na trama, também suas personalidades e até mesmo sua relação enquanto casal se modifica de acordo com o relato de D. Guigui. O que permanece igual em todos os cenários de Guiomar, é o bovarismo e o enfado pela realidade do subúrbio no qual estão fadados a viver. Em qualquer uma das três narrativas, eles parecem desejar uma vida completamente diferente da que vivem. Uma vida propagandeada pelas classes dominantes através do rádio e da televisão: uma boca de ouro.

Já para a semiótica da cultura, em relação ao texto da cidade, seria justamente o que está nas fronteiras da semiosfera, o que é periférico e está à margem, que alimenta o que está no centro dela para garantir a sua sobrevivência e renovação. De acordo com Iuri Lotman,

Se o espaço culturalizado da semiosfera é percebido por ela como ordenado, organizado e seguro, o espaço externo é visto como desorganizado e caótico, podendo ser definido até como uma não-cultura (LOTMAN *apud* AMÉRICO, 2017, p. 9).

Pode-se entender que a burguesia ativamente defende as fronteiras de sua semiosfera propagandeando, através da mídia e da televisão, às classes populares que apenas o seu modo de vida é o ideal. A burguesia do Rio de Janeiro vive na ilusão de que está separada do resto da cidade e insiste em dividir o mundo em “nosso” e “alheio”, considerando que o único ordenado é o que corresponderia ao ideal de vida que a classe dominante concebe como civilizado. Lembremos que os dentes do personagem-título eram perfeitos antes dele pedir que o dentista os arrancasse, imaginando que seria mais incluído entre os grã-finos, mais respeitado. Boca representa todos que insistem em não perceber que são justamente as fronteiras da semiosfera que renovam a cultura, o que está na periferia.

O passeio de Celeste em Copacabana, visto com maus olhos por Leleco, traz uma simbologia de antítese entre Zona Sul e subúrbio. Nas peças de Nelson Rodrigues, o subúrbio carioca é um cenário de tradições mais fixadas, onde ainda não reina uma certa permissividade em torno da moral. Já Copacabana seria como um lugar fronteiro onde manifesta-se todo tipo de transgressão da moral tradicional, vistas com certo receio pela sociedade e até mesmo pelo próprio autor. As grã-finas da peça são uma personificação das ideias de permissividade que se tem sobre o lugar.

Zuenir Ventura contribui para derrubar o castelo de areia construído pela bossa-nova para a imagem de Copacabana em seu livro *Cidade Partida*. Ele relembra o crime cometido por “dois delinquentes chiques” da época: Ronaldo Guilherme de Souza Castro e Cássio Murilo Ferreira da Silva, que em 1958 jogaram

o corpo de uma jovem do alto de um edifício no bairro. Como o crime também consistiu em estupro antes de se livrarem da vítima

Eles inauguraram um modelo de agressividade, cruel e gratuita, que não encontrava equivalente na violência praticada pelos malandros do morro de então. Essa geração do asfalto [...] antecipou uma vertente moderna da violência urbana - a que é movida pelo prazer da crueldade (VENTURA, 1994, p. 33).

Os criminosos foram condenados e soltos pouco tempo depois. De acordo com o promotor do caso, Maurílio Bruno, “Condenar criminoso rico (...) é muito difícil”. Esse caso resgata a questão da “permissividade” que, segundo Maria Rita Kehl (2018), permeia as relações entre as elites brasileiras, sempre evitando uma ruptura com o sistema de privilégios.

Na segunda narrativa de Guiomar, temos um fato inédito: a presença do Preto, um negro pobre, que conheceu a mãe do Boca de Ouro.

Boca de Ouro – Ah, minha mãe tinha o rosto picado de bexiga?
Preto – Picadinho! Suava muito! Era gorda e suava muito, sim senhor!
Boca de Ouro – Tu viu minha mãe rindo, preto?
Preto – Gostava de uma boa pândega! (RODRIGUES, 2017, p. 275)

A narrativa do homem preto é a única que proporciona a Boca de Ouro visões do passado de sua mãe, que também nos remete à cultura popular carnavalesca apresentada por Bakhtin: é descrita como gorda que suava e sempre ria. Apesar da descrição grotesca, quando soube que a mãe era alegre, Boca dá dinheiro ao homem negro e parece concordar em pagar um “caixão legal” para ele. A menção do riso aqui pode ser vista como referência a seu papel essencial na cultura popular em que ele, segundo Bakhtin, traz uma promessa da renovação, de uma nova vida. A narrativa do homem preto contrasta com todas as menções à mãe de Boca de Ouro até então, e parece-nos que o bicheiro esteve sempre em busca de sua identidade. Como nós, ao chegar no fim da peça sem saber de fato quem foi Boca de Ouro.

Boca morre pelas mãos de Maria Luísa, uma grã-fina que o engana. Morre por ficar inebriado com a perspectiva de pertencer a uma classe da qual não faz parte. Fica deslumbrado com Maria Luísa e, ao invés de humilhar as grã-finas em sua casa, acaba ele mesmo sendo humilhado, de cara para o ralo. Ironicamente, havia uma

fila de pessoas na porta do IML, que “serpenteia da Presidente Vargas até o pátio do Necrotério”, todas em uma curiosidade mórbida, querendo “olhar pela última vez, essa estrela do crime que foi Boca de Ouro”. Como diz o locutor:

Mas 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, 2017, p. 321)

O Drácula de Madureira acaba sem sua dentadura na tentativa de pertencer, de criar uma identidade para si. Ao rejeitar seu lugar social, ficou sem os dentes falsos e sem os reais. Acabou esquecendo de quem era na ânsia de se tornar algo mais e acabou morto como um homem ordinário. Sem sua lendária boca de ouro, ele podia ser qualquer um, deixa de ser um mito e passa a ser alvo de uma zombaria bem característica da nossa sociedade cordial. Ruy Castro aponta características semelhantes sobre a Aldeia Campista da infância de Rodrigues, “os velórios eram a grande atração da rua (...) não havia morte que passasse em branco” (2020, p. 22).

O teatro rodrigueano, tão taxado de mórbido (e pornográfico), constantemente mostra-nos o espelho onde nos deparamos com o que tentamos esconder, como o Rio de Janeiro do início do século XX que viveu constantes tentativas de modernizar, limpar a cidade. Assim como Boca de Ouro, o Rio se vê pelo olhar dos outros e teve políticas públicas que apenas insuflaram algo de muito humano: gostar de manter a imperfeição distante dos olhos alheios, escondida sob máscaras diversas que nos representem de modo mais adequado, forte, moral, frente às desventuras do cotidiano. Ruy Castro coloca que o palco principal de Nelson Rodrigues, além do jornal, foi a rua “ou a própria cidade do Rio de Janeiro” (2020, p. 7) e, de fato, sua obra está permeada de detalhes acerca da cidade que só seriam possíveis pelas experiências pessoais e uma sensível atenção para as minúcias destas. Rodrigues percebe, através do buraco da fechadura ou espiando por cima do muro, não só o jeito como a sociedade carioca lida com os tabus, mas também todos esses assuntos vindos do conflito entre a natureza humana e o que é culturalmente aceito.

Notas

3. Imagem e descrição disponível em <https://gagosian.com/news/museum-exhibitions/adriana-varejao-casa-carioca-museu-de-arte-do-rio-de-janeiro/>. Acesso em 06/04/21.
4. Imagem disponível em <https://vejario.abril.com.br/wp-content/uploads/2021/03/casa-carioca-denilson-1-1.jpeg?quality=70&strip=info&w=232>. Acesso em 06/04/21.
5. Disponível em <https://nuvemcritica.files.wordpress.com/2020/12/mar-casa-carioca-expo-8.jpg>. Acesso em 14/04/21.
6. Depoimento disponível em <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/olimpiadas/rio2016/noticia/2016/07/muro-que-separa-linha-vermelha-de-favela-ganha-paineis-da-olimpiada.html>. Acesso em 15/04/21.
7. Referência ao Cemitério do Caju, um dos mais famosos do Rio de Janeiro.
8. Depoimento de Carlos Molinari (min. 06:31) no episódio 1 da série *Doutor Castor*. Direção de Marco Antônio Araújo. 2020. Disponível no Globoplay.

Referências

- AMÉRICO, Ekaterina Volkova. O conceito de fronteira na semiótica de Iúri Lotman. In: **Bakhtiniana**, São Paulo, 12 (1): 5-20, Jan./Abril 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular Na Idade Média e No Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 2013.
- _____. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [2020].
- CANDIDO, Antonio. **O Discurso e a Cidade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.
- CARVALHO, Bruno. **Cidade Porosa: Dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2019.
- CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- HONZL, Jindrich. A mobilidade do signo teatral. In: **Semiologia do Teatro**. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- ISER, Wolfgang. **O Fictício e o imaginário**. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERj, 2017.

- KEHL, Maria Rita. **Bovarismo Brasileiro**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- LINS, Ronaldo Lima. **O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma Realidade em Agonia**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1979.
- LOTMAN, Iuri. A simbologia de São Petersburgo e os problemas da semiótica da cidade. In: **O Espaço Literário: Textos Teóricos**. Tradução de Edelcio Américo. Uberaba: Ribeirão Gráfica, 2016.
- MAGALDI, Sábato. **Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues**. São Paulo: Global Editora, 2004.
- MAGALHÃES, Felipe. **Ganhou, leva!** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.
- MELETÍNSKI, Eleazar. **Os Arquétipos Literários**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.
- RODRIGUES, Nelson. Boca de Ouro. In: **Teatro Completo Volume 2: Tragédias Cariocas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- _____. Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária. In: **Teatro Completo Volume 2: Tragédias Cariocas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- _____. Viúva, Porém Honesta. In: **Teatro Completo Volume 1: Peças Psicológicas e Míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- SANDRONI, Cícero. Cosme Velho: O rio das letras do Rio. In: **Cantos do Rio**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2016.
- SILVA, Rafael Freitas da. **O Rio antes do Rio**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.
- TOPOROV, Vladímir. Tiekst góroda-dievy i góroda-bludnítsy v mifologúitcheskom aspiékte. [Texto da cidade-virgem e cidade-meretriz no aspecto mitológico]. In: **Issliédovania po struktúre tiéksta. [Estudos sobre a estrutura do texto]**. Moscou: Naúka, 1987, p. 121-132. Tradução de Ekaterina Volkova Américo.
- _____. Para uma semiótica do espaço. In: **O Espaço Literário: Textos Teóricos**. Tradução de António Ferreira Gomes. Uberaba: Ribeirão Gráfica, 2016.
- VENTURA, Zuenir. **Cidade Partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.