

De boca em boca

Júlio Cesar Lobo*

Parte I

EM 1972, a finada revista carioca *Filme Cultura* dedicou um dos seus números ao tema “Obra literária, roteiro, filme”. Entre os autores brasileiros enfocados, estava o teatrólogo pernambucano Nelson Rodrigues, respondendo a um longo questionário. A primeira questão era: O que você acha das adaptações de suas obras pelo cinema? A resposta foi desalentadora para alguns cineastas brasileiros: “A palavra adaptação diz tudo. Se foi ‘adaptada’ passou a ser outra. Pelo mesmo motivo, não gosto de ser traduzido. ‘Traduzir’ é ser falsificado. A peça que passa a ser filme vira a antipeça. Assim, *Bonitinha, mas Ordinária, O Beijo no Asfalto, Boca de Ouro* e outras, quando transpostas para a tela, parecem-me uma caricatura de mim mesmo. Diga-se que o filme *Boca de Ouro* ainda é uma tentativa de teatro filmado”.

Três anos após aquele depoimento, na mesma *Filme Cultura* 24, Néelson Rodrigues concedia uma entrevista exclusivamente sobre cinema ao crítico J.-L. Grunewald, detalhando, de certa forma, o depoimento anterior, avaliando filme a filme produzido a partir de suas peças, romances e crônicas: *Meu Destino É Pecar* (1952) (“É ruim demais”); *Asfalto Selvagem* (1963) e *Engraçadinha Depois dos Trinta* (1966) (“Tanko é sério”); *Boca de Ouro* (1962) (“Gostei”); *Bonitinha* (1962) (“Gosto das minhas falas”); *O Beijo no Asfalto* (1962) (“É o Kafka do circo democrata”); “Não consigo admirar *Cidadão Kane* – é um Pirandello suburbano”; “No *Boca de Ouro*, em vez de uma única verdade de cada um, eu uso setecentas mil verdades de cada um. Aqui estão, em um só enunciado, três autores, dois filmes e várias referências. Pena que não tenha havido uma referência a *Rashomon*”.

O nosso objetivo nesse texto é, a partir dos fragmentos de fala de NR, levantar alguns pontos de intercessão entre obras e autores citados com o objetivo principal de buscar montar, mesmo que fragmentariamente, um diálogo, ou melhor, buscar observar de que forma *Boca* – tema principal desse texto – dialoga com o que lhe veio antes, uma tradição, o que incorpora de suas (virtuais) referências e o que adiciona criativamente a essa tradição.

Parte II

Em termos cronológicos, nesse século, dentre as referências levantadas, a primeira obra ocidental significativa a

trabalhar a questão da interrelação verdade *versus* memória *versus* narrativa não é um filme (campo privilegiado para esse jogo), mas sim um texto literário, mais precisamente a peça *Assim é se lhe parece* (1917), de L. Pirandello. A ação, em três atos, transcorre numa “pequena cidade italiana”, em 1916, girando em torno da fofoca sobre o relacionamento de um novo secretário da Prefeitura, Sr. Ponza, com sua sogra, Sra. Frola. O primeiro ato se desenvolve na sala de visitas do conselheiro Agazzi, e as conversas têm como alvo o novo funcionário. E sobre o que eles fofocam? Ele teria alojado a sogra no apartamento ao lado (no centro da cidade) e se instalado, juntamente com a esposa, no último andar de um casario sinistro quase na periferia. Essa decisão do Sr. Ponza gera a fofoca: por que mãe e filha não convivem em um mesmo domicílio? Por que motivo o Sr. Ponza vem toda noite visitar a sogra enquanto a filha está distante dela? Não haveria algo estranho nesse procedimento? Às vezes, o genro vem visitar a sogra duas vezes ao dia! Por que o Sr. Ponza não traz a esposa para ver a mãe dela? Por que o Sr. Ponza impede que a sua sogra suba ao seu apartamento, deixando-a no pátio?

Os convivas do conselheiro Agazzi (Lamberto Laudisi, Sra. Amália, esposa do conselheiro e irmã de Lamberto, e Dina, filha de Amália), além da produção da fofoca, insistem para que o prefeito mande investigar o que se passa com o seu subordinado, um imigrante. Laudisi, o cético do grupo, diz que é impossível se descobrir a “verdade” - uma fala – chave da peça. Na cena V do Ato I, o Sr. Ponza atende à curiosidade dos fofoqueiros, visita os Agazzi e fornece algumas explicações, tentando colo-

car um ponto final na fofoca: “A senhora Frola é louca. Há quatro anos. A filha dela morreu há quatro anos. Ela enlouqueceu por isso. Essa é a minha segunda esposa. Eu me casei com ela há dois anos”.

A versão do Sr. Ponza (a primeira a ter lugar em torno do móvel principal da fofoca) tende a ser tomada, até então, como a “verdade”, principalmente porque não há como se averiguar se ele diz ou não a verdade, seja através de uma viagem à sua cidade natal ou com uma acareação. Não há mais testemunhas para, eventualmente, contradizer a sua versão: ele perdeu a mãe, dois irmãos, uma irmã, o cunhado, duas cunhadas e dois sobrinhos. Como Avezzano (a cidade em que nasceu e viveu por bom tempo) foi destruída por um terremoto, em 1915, não há mais registros civis. Assim, Ponza é o que ele disser que é. Pelo menos, socialmente, assim deve ser tomado.

Na cena seguinte, a Sra. Frola visita os fofoqueiros na casa dos Agazzi e conta sua versão: quando Sr. Ponza se casou com a sua filha, ele foi tomado por um “frenesi” de amor. A sua mulher foi-lhe subtraída e colocada numa casa de saúde. Um ano depois, a esposa, já reestabelecida foi-lhe reapresentada, mas, como ele havia achado que ela já havia morrido, os seus amigos, em ato de solidariedade à sua suposta insanidade, inventaram um segundo casamento. Segundo a sogra, nesse relato, o genro mantém a sua filha presa porque temia uma segunda perda de esposa. Nessa linha de representação, a velha seria obrigada a se fingir de louca para dar “coerência” à encenação.

A primeira cena do Ato II é dominada pela discussão entre os fofoqueiros da casa do Conselheiro Agazzi sobre a (in) sanidade na relação Ponza – Frola:

Sirelli – Quer dizer, então, que louco mesmo ninguém é. Mas um dos dois tem que sê-lo, pelo amor de Deus.

Laudisi – E qual dos dois você prefere? Você não é capaz de decidir isso, ninguém o é. E não pelo fato de que os dados que vocês procuram tenham sido anulados – destruídos ou perdidos – por um acidente qualquer, um incêndio, um terremoto. Não. Mas porque os dois anularam, destruíram esses fatos em si mesmos no mais fundo da alma. Criando ela para ele, ou ele para ela, um fantasma, que tem a exata consistência da realidade, e no qual os dois concordam com perfeita harmonia, pacificados. E essa realidade deles não pode ser destruída por nenhum documento, pois eles a respiram, vêem-na, sentem-na e tocam-na! No máximo, o documento serviria a vocês, só a vocês, satisfazendo uma tola curiosidade. E, mesmo aí, estariam condenados ao maravilhoso suplício de ver, ao mesmo tempo, aqui o fantasma e aqui a realidade e não poder distinguir um do outro.

A longa fala de Laudisi, um cético desde o início da peça, explicita o tom do texto ou, digamos, a moral da fábula, mas a peça ainda não acabou, pois os fofoqueiros não tiveram saciada a sua curiosidade, ainda não encontraram a verdade ou, pelo menos, uma verdade. Na cena VIII, ainda do Ato I, o Sr. Ponza discorre sobre a sua verdade para a sogra: “A senhora sabe muito bem que a sua filha morreu há quatro anos”. O desencontro em torno da identidade da esposa do Sr. Ponza é indicada também pelos nomes com que ela é chamada por cada um deles - Lina, para a mãe, e Júlia, para o esposo. Na cena IX, como uma medida para tentar saciar a curiosidade dos fofoqueiros da casa Agazzi, o Sr. Ponza esclarece-lhes que fingiu ser louco, na frente deles cenas atrás, a fim de manter a sua sogra na ilusão de que ele é louco e que a sua esposa era realmente a filha da Sra. Frola.

A primeira cena do Ato III traz ao palco o Comissário Centuri. Afinal, os fofoqueiros já começaram a temer pela integridade física da Sra. Frola e pela integridade mental do Sr. Ponza. Mas como formular uma queixa-crime diante de tantas representações, diante de tantas encenações? A pressão psicológica é tamanha em torno do Sr. Ponza que ele resolve pedir transferência ao prefeito, pois não lhe era mais possível viver naquela cidade.

Até esse ponto, temos a versão de Sra. Frola a respeito do Sr. Ponza e vice-versa, as visões dos frequentadores e moradores da Casa Agazzi e o distanciamento cético de Laudisi, que não se predispõe a validar exclusivamente essa ou aquela versão, essa ou aquela “representação” da sogra ou do genro. Um dado novo – uma nova representação, uma nova narrativa – se estabelece na decisiva cena IX, quando surge enfim a reclusa Sra. Ponza, de luto, sob um véu negro:

Prefeito – Senhora Ponza, gostaríamos apenas que nos dissessem...

Sra. Ponza – O quê? A verdade E só esta? Eu sou, sim, a filha da Sra. Frola.

Todos (...) - Ah!

Sra. Ponza - ... e a segunda mulher do Sr. Ponza...

Todos – Ah! Mas como?

Sra. Ponza - ...sim... e, pra mim, nenhuma delas! nenhuma delas!

Prefeito – Ah, não, pra si, tem que ser ou uma ou outra, minha senhora!

Sra. Ponza – Não, senhor! Pra mim, eu sou aquela em que me crêem. (Silêncio).

Laudisi – Eis aí, o senhores, como a verdade fala! (Dá, em volta, um olhar de galhofoeiro desafio). Estão contentes (Desata a rir). O que, realmente, nós podemos saber dos

outros? Quem são... como são... o que fazem...por que fazem...(...)

Sirelli – Você nunca está contente com o que eu lhe digo!

Acha sempre que o que eu lhe conto nunca é como foi (...)

Laudisi – Como você quer, meu caro, que tua mulher se contente com as coisas que você lhe conta se, naturalmente, você as conta como elas te parecem (...)

Laudisi – Mas, pra seu marido, não tenha dúvida, as coisas são como ele lhe conta.

Sirelli – Como são, na verdade. Como são na verdade.

Entre outros aspectos, a peça *Assim é se lhe parece* (também conhecida no Brasil como *A Verdade de cada Um*) é um bom exemplo das especificidades do talento de Pirandello: a discussão em torno da relatividade da verdade e a negação de qualquer realidade objetiva que não seja condicionada pela visão pessoal. O filme *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1962) dialoga, em termos, com a temática do autor italiano, mas essa interrelação está mais para o campo das intenções do que das realizações. Na peça, o secretário do prefeito, sua esposa e sogra acreditam numa construção de verdade e tem-na para si como tal. Em *Boca de Ouro*, Guigui produz três relatos que se substituem e se contradizem cronologicamente a partir de estados emocionais diversos. Mas o que garante, dramaticamente, que o terceiro e último (tanto na peça como no filme) seja o verdadeiro? Tanto é possível se apostar na implausibilidade dos três depoimentos que o repórter, no filme, vai inutilmente atrás da ex-amante de *Boca*, por entre a multidão em frente ao necrotério, provavelmente para ouvir dela uma quarta versão...

Parte III

Cronologicamente, o segundo diálogo de *Boca de Ouro* (tanto a peça como o filme) não é com um texto literário, mas com o filme *Scarface – a vergonha de uma nação* (*Scarface*, H. Hawks, 1932). Esse não foi o primeiro filme americano sobre gângster, mas a sua importância está, entre outros aspectos, nas questões que levanta (mídia e marginalidade, por exemplo), no enfoque concedido ao bandido (um aporte mais tendente ao psicológico - as grandes pulsões, as patologias - do que ao sociológico) e em algumas soluções narrativas. Diversamente de *Boca de Ouro*, *Scarface* não é estruturado em *flashbacks*, nem monta relatos de uma personagem sobre outra. O filme narra o processo de ascensão, poder e decadência de um gângster, traficante de bebidas alcoólicas durante a Lei Seca (Ato Volstead) numa cidade não-especificada

dos Estados Unidos. Há vários pontos em comum entre a peça e o filme homônimos e o filme de Hawks, especialmente no modo como a personagem principal é caracterizada na ênfase concedida à vaidade.

Em *Scarface*, a primeira imagem completa da personagem-título (excetuando-se, é claro, a seqüência inicial, quando é apenas uma sombra, que assovia e mata friamente) é na barbearia, evidenciando os seus cuidados com sua aparência. Em *Boca de Ouro*, a seqüência do dentista (curiosamente, ambos os filmes, as personagens mostram-se, em sua apresentação formal parcialmente imobilizadas) não é só uma visualização da vaidade - originando o apelido -, mas o ponto de partida para uma série de ilações, como boca de ouro - pia de gafeira - caixa de ouro - ralo. Ambos os filmes apresentam o processo de ascensão de forma vertiginosa, elíptica, como se o cineasta estivesse a fim de se livrar o mais rápido possível da introdução biográfica (que visa situar o espectador na trama) para se concentrar no que lhes interessava.

No filme de Hawks, Tony Camonte (P. Muni) vai inicialmente eliminando os adversários de seu patrão, Johnny Lovo até assumir para si que, doravante, não terá mais patrão. Nesse propósito, ele mata Louie Costillo, depois O' Hara, Gaffney e o próprio patrão, entre outros. O modo, a rapidez e a sucessão com que Tony vai "crescendo" nos negócios do crime é semelhante ao que Nelson Pereira dos Santos acrescentou, como uma espécie de prólogo, em sua abertura do filme, numa sucessão vertiginosa (ao som de palmas ritmadas) de eventos e personagens. Essa seqüência, mais adiante, será verbalizada (pela personagem-título) numa evidente redundância informativa por parte do realizador. Essa redundância pode ser verificada mais textualmente numa conversa com o trio de grã-finhas, na segunda versão de Guigui: "Eu explico. É o seguinte: eu comecei fichinha. Tive que tomar os pontos na ignorância. Isso foi naquele tempo. Agora, eu não mato ninguém. Com sinceridade".

O curioso é que se, na peça, esse "passado" é resumido ao mínimo possível, no filme, ele é dilatado e posto como "verdade" do enunciador-cineasta. Não se trata de nenhum depoimento - como prólogo. Nesse enxerto de NPS, há uma caracterização rigorosa - mesmo que sem falas - do Boca, tornando quase desnecessárias as versões de Guigui. Outro elemento do diálogo de *Boca de Ouro* (filme) com *Scarface* é, de uma certa forma, algo que também já se tornou clichê: o capanga que cobiça a mulher do chefe (ou por ela é cobiçado, e obtém proveito dessa situação). No filme de Hawks, a mulher do chefe chama-se Poppy, é loura (como Guigui) e astuta.

Em ambos os filmes, há uma retroalimentação entre

bandidos e mídia (jornalismo) e, em cada um deles, há uma cena curta em que essa interdependência (em um, a vaidade; em outro, um produto à venda) é claramente delineada. Depois de haver assassinado Louie Costillo (a seqüência de abertura é imediatamente anterior à cena da barbearia), Tony vai até à casa do seu então chefe, Johnny Lovo, que está acompanhado da loura Poppy. O capanga olha para a mulher do chefe com desejo (O Jece Valadão de *Boca...* deve mais a Paul Muni do que se imagina) e tenta impressioná-la, referindo-se à repercussão da sua execução nos jornais locais: “Os jornais deram a minha história com uma foto sua e a minha também”. Poppy – Onde? Na seção de anúncio de navalhas? Tony – Isso é negócio antigo. Foi na guerra. (refere-se à cicatriz, origem do apelido)

Johnny – Numa guerra com uma loira no bar...

Outra referência com relação a essa retroalimentação mídia-marginalidade é em outro encontro de Tony com Johnny em um jantar dançante: “Estive trabalhando na Zona Norte, não é Johnny?” Provoca o candidato a chefe. “É o que diz o jornal”, o outro responde entediado. Em *Boca*, essa referência ao jornal aparecerá ligeiramente invertida em um diálogo com o trio de grã-finas: “Você é meio neorealista! É sim! Boca, pode crer, é! (1ª grã-fina)”. Eu não sou nada! Eu sou o que o jornal diz (Boca). E o que é que o jornal diz. (2ª grã-fina).

Ambas as personagens-título, assumidamente canalhas, buscam “compensação” para as suas fraquezas, idealizando outras personagens. Tony idealiza a sua irmã Cesca (Ann Dvorak): “Não quero ninguém beijando a minha irmã. Não quero que te toquem (...) Lembre-se nenhum cara mais, certo? (...) Andando com rapazes, deixando que te toquem... que te olhem! Vestida desse jeito!”. Essa idealização – projeção de pureza, virgindade – vai-se transformando dramaticamente numa obsessão, que sinaliza uma transgressão a um tabu, o do incesto, que, curiosamente é reconhecido passivamente pela própria mãe de ambos ao se dirigir irada à filha: “Ele não te ama como acredita! Está sempre sorrindo, mas o que pensa! Não dá dinheiro à-toa”. Cesca rebate: “Dá pra sua irmã”. A mãe abre o jogo da corrupção dos valores naquele “lar”: Irmã? Não faz diferença. Pra ele, você é só mais uma garota”.

Em ambos os filmes enfocados, a relação do sagrado (Cesca, mãe de Boca e Madame) com o profano (Tony e Boca) redundando em mortes e no fim dos relatos. Se, em *Scarface*, a transgressão ao tabu é fortemente indicada no desejo incestuoso, em *Boca*, uma das transgressões se dirige no sentido de uma crença em uma imortalidade (o “corpo fechado”) com uma clara referência (na peça e no filme) a uma chave de leitura na alta cultura (mais

propriamente ao *Macbeth*), principalmente no diálogo revelador de Boca com Preto: “Eu não sei, eu nunca *sub* quem foi minha mãe. Por isso, diziam que eu não nasci de mulher”. Uma outra referência à dimensão do sagrado é na conversa com o trio de grã-finas: “Boca! Sabe que essa história de caixão de ouro parece coisa de um deus asteca, sei lá!” (1ª grã-fina) – “Deus (...) Deus asteca!” (Boca). Na terceira versão de Guigui, Boca volta se referir ao sagrado diante de Maria Luisa (antes, ele já lhe havia dito que ela tinha bossa para santa): “Pensando bem, eu sou meio deus. Quantas vidas eu já tirei? Quando eu furo um cara, eu sinto um troço meio diferente, sei lá, é um negócio!”. Curiosamente, a referência ao sagrado ou ao semi-sagrado em *Scarface* não vem verbalmente da personagem-título, mas sim de um delegado de Polícia, sobrepondo uma ética a uma falta de ética no universo da transgressão, ao reprimir um auxiliar em seu incontido deslumbramento frente à popularidade de Tony: “Muitos idiotas têm essa atitude. Acham esses vagabundos uns semi-deuses. O que acham de um cara como Camonte? As pessoas cedem ao sentimentalismo, fazem piada. Elas glorificam o velho bandido do Oeste, que, ao meio-dia, na rua, esperava para ver quem sacava primeiro, mas esses caras atiram pelas costas e fogem”.

No terreno da sexualidade mais visualizada, Boca e Scarface têm ainda mais pontos em comum, se bem que com polaridades mais ou menos invertidas. No produto nacional, há a narrativa de uma virilidade associada ao atletismo sexual e à cobiça à mulher do próximo, uma transgressão. No produto americano, uma parte da proposta derrisória do narrador Hawks traduz-se em associar à malignidade de Tony o tônus incestuoso e, curiosamente – para um filme de 1932 – uma sugestão de homossexualidade (ou seria bissexualidade?), clarificada em duas falas de Poppy em duas seqüências. A primeira desqualificação (ou seria requalificação?) sexual de Tony vem da voz da garota de Johnny na segunda vez que a encontra: “Vejo que transa jóias. Um pouco afeminado, não? É... comprei-as em um leilão”. (Tony). “Você é uma mistura gozada” (Poppy). A segunda desqualificação de Tony vem de novo por parte de Poppy (o objeto de desejo) quando ela vai conhecer a sua casa de jovem chefe. Ao entrar na sala de visitas, ela dá uma olhada panorâmica para o ambiente, sem qualquer deslumbramento, e metralha: “Meio enfeitado, não?” Tony disfarça: “Acha? Que bom que você gosta!”

Acreditamos que outro grande tributo pago por *Boca de Ouro* (peça e filme) a *Scarface* pode ser rastreado na linha interpretativa adotada pelo seu produtor – o ator principal Jece Valadão. Se bem que possam ser localizados, no universo cinematográfico hollywoodia-

no, principalmente, gângsters sofisticados, a caracterização que se tornou clichê nesse subgênero é a do homem rude, de poucas palavras, longe de maiores dramas existenciais, individualista, mas fiel às suas origens éticas. Semelhante à personagem do *cowboy*, o gângster não usa a arma como um adorno, mas como sua linguagem, rudemente falando. Essa relação *cowboy* – mafioso (como um “semi - deus”) está explicitada no discurso do delegado.

Entre outras coisas, a trama urdida em *Scarface* retrabalha a interrelação homem-arma em uma outra chave, a da modernização. Tentamos visualizar a proposta analítica. Quando Tony é apresentado a Poppy o que chama a atenção da garota do chefe é a cicatriz da personagem-título, mas quando a narração se encerra, ele, Tony, está longe de ser o ainda homem das navalhas, como Boca de Ouro, por exemplo. O dado novo é o surgimento na trama da metralhadora portátil, um diferencial da quadrilha de O’Hara. Um dos grandes momentos de alegria de Tony é quando ele consegue segurar pela primeira vez uma dessas armas. Imediatamente, ele transforma conceitualmente velocidade balística (trezentas balas disparadas por minuto) em espaço de poder: “Olhe! Eles têm metralhadoras portáteis. Se tivesse algumas delas poderia dirigir tudo”. Mais ainda, Tony verbaliza o que pretendemos dizer da arma como linguagem: “Que datilógrafa! Escreverei o meu nome em toda a cidade!”.

Entre os muitos méritos do filme *Scarface*, não está certamente o pioneirismo em ter associado dramaticamente jornalismo e crime organizado (gangsterismo) em uma mesma narrativa. Foi-lhe precedente, por exemplo, *Vendido* (*The Finger Points*, 1931), em que a trama gira em torno de um repórter policial depauperado, que se vê na contingência de aceitar suborno de um chefe de quadrilha. Do mesmo ano é *A Guarda Secreta* (*The Secret Six*, 1931) com contrabandistas ameaçando empresários e repórteres. Dois anos após a estréia da obra de Hawks, surge *Olá, Nellie!* (*Hi, Nellie!*, 1934), no qual um redator é rebaixado a colunista sentimental, mas espera recuperar seu *status* através de reportagens sobre o crime organizado. Em 1939, A. Werker assina a direção de *Surpresas Noturnas* (*News Is Made at Night*): um novo editor, com a finalidade de aumentar a circulação de seu diário, atribui a um gângster bem conhecido uma cadeia de assassinatos, situação que reaparece em *Boca de Ouro*, peça e filme. Em *Suprema Cartada* (*Unholy Partners*, Mervyn LeRoy, 1941), o editor de um jornal sensacionalista é levado a aceitar dinheiro de um gângster, mas surgem atritos quando o jornalista começa a denunciar suas atividades.

Os últimos títulos significativos da interrelação

delicada gângster *versus* jornalista, no cinema americano, entre o pós-guerra e os revolucionários anos 60, apresentam uma determinada mudança no tom. Em *Escândalo que Mata* (*Big Town*, 1947), o editor-chefe de um diário dedica-se a por para fora da cidade a Máfia; em *A Hora da Vingança* (*Deadline*, 1952), um jornalista honesto (H. Bogart) luta pela sobrevivência do jornal em que trabalha, ameaçado de ser vendido a um gângster. Um ano depois, tem-se *Malandros na Marmelada* em que um repórter esportivo tenta destruir os gângsters que estão se infiltrando nas organizações atléticas locais.

Em resumo, durante um bom período, o cinema americano foi pródigo em associar repórteres com gângsters, no sentido mais literal da comparação – as caracterizações e os métodos de alguns repórteres na obtenção angustiada do furo assemelhavam-nos a gângsters mesmo, só que, em vez de uma metralhadora, tinham uma máquina de escrever ou fotográfica. Por sinal, a associação do instrumento de trabalho do repórter de texto com uma arma (afora o fato do verbo *to shoot* significar simultaneamente obter fotografias e atirar) está bem explícita em uma película americana do pós-guerra, bem longe dos tempos restritivos da Lei Seca: *Viva Zapata!* (*Viva Zapata!*, E. Kazan, 1952). Zapata (M. Brando), rompido com o padrão e assumida a sua marginalidade do “sistema” no México da primeira década do século, está zanzando pelos altiplanos (como um Corisco glauberiano) quando se depara com um homem, branco, em trajes vagamente civis, ao seu encontro. Ele se identifica como jornalista e, após um curto diálogo, produz uma pequena máquina de escrever (isto em pleno deserto), brandindo-a para o revolucionário mexicano e seu grupo: “Sabe o que é isto? É a espada da democracia!” Algumas seqüências depois, e o espectador verá quão estranha é a visão de democracia do solitário jornalista, na verdade, um traidor, mudando de lado a cada estação, como um Paulo Martins de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) pré-Cinema Novo.

Um dos elementos diferenciais de *Scarface* com os citados, na questão gângster *versus* jornalismo, é o tom editorial que ele assume. Como esse filme ficou dois anos interdito pelo Código de Produção Hayes, é possível que alguma coisa do que se vê na tela se deva a alguma negociação para a sua liberação. Sabe-se, porém, que foi uma das exigências para a sua liberação a mensagem que se lê nos créditos: “Este filme é uma acusação contra o banditismo na América e a indiferença do governo para com a constante ameaça à nossa segurança e liberdade. Cada evento desse filme é a reprodução de um incidente verdadeiro, e o intento dessa película é exigir do gover-

no: O que farão a respeito disso? O governo é seu: O que você fará?”.

Além do editorial dos créditos, há outras mensagens de opinião (a voz do dono) distribuídas ao longo do filme. Talvez por causa dessa ênfase (negociada ou não) no tom editorial é que não tenhamos aqui em nenhum momento, uma personagem repórter. Quais jornalistas aparecem? Justamente aqueles que estão na administração do processo de produção, ou seja na esfera de decisão, em geral, distante e alheia à experiência (vivência) à opinião do repórter: um editor, um secretário de Redação e o *publisher* do *The Evening Record*. Em todas as oportunidades em que se tem como cenário de uma ação o ambiente de uma redação, tem-se o monopólio da fala do poder editorial. Por exemplo: antes do quinto minuto de narração, tem-se o interior de uma redação. Um editor exhibe o *layout* de uma página ao secretário de Redação (Tully Marshall), que reclama: “Isso está podre! ‘Morto Costillo, começa guerra de quadrilhas’. É o que eu quero”. O editor tenta argumentar – “Estou trabalhando nesse ponto de vista. Tenho quatro homens nisso”. O secretário retruca: “Precisa de 40 homens nisso nos próximos cinco anos! Sabe o que acontece: esta cidade está para ser roubada. Entende? Costillo foi o último gângster à moda antiga. Há uma nova turma chegando, e cada cara que tem dinheiro para comprar uma arma vai tentar ficar no lugar dele. Vão se matar como coelhos pelo controle do negócio da bebida. Entende? É uma guerra! É isso: guerra! Ponha isso no título: Guerra! Guerra de quadrilhas!”

Além da editorialização, a seqüência sumariamente descrita acima é uma aula visual de como se esquentar um título, como se esquentar uma reportagem. A próxima seqüência da redação está além da primeira metade do filme e parece-nos uma reconstituição de um possível diálogo dos produtores de *Scarface* com o pessoal do Código Hayes na luta para a sua liberação: Gabinete do *publisher*, Mr. Garston (P. Prarf). Um parlamentar, falando por um grupo de representantes da sociedade: “Nos opomos à sua política. Seu jornal poderia influir contra os gângsters e não colocá-los na primeira página. Assassinatos, guerras, e tudo o que lemos. Vocês os glorificam, concedendo-lhes tanta publicidade!” O *publisher* reage colericamente: “O senhor acha que nós nos livramos deles ignorando-os. Por tirá-los da primeira página? Ridículo! Eles estão nas suas mãos. Mostre a eles! Expulsa-os do país! Isso vai tirá-los da primeira página. Vou lhes dizer o que fazer: aprove as leis que sejam obedecidas”.

Um lance de criatividade na montagem faz a desqualificação da oratória do *publisher* e, por consequên-

cia, a dos representantes da sociedade sem o uso de uma só palavra. Enquanto ainda temos as imagens do silêncio após o discurso do *publisher*, a trilha sonora (devido à peculiaridade de registro do som na película) avança um pequeno trecho do áudio da seqüência seguinte: atores perfilados no palco de um teatro agradecendo aos aplausos. Como essa seqüência é muito solta na narrativa – Tony não tem pendores para espectador de teatro –, as palmas que já ouvimos ao final da preleção do *publisher* não lhe são dirigidas, e sim aos intérpretes da comédia romântica que se passa no palco. É como se, talvez, Hawks estivesse sutilmente sublinhando que tudo não passa de um teatro, entendido teatro nesse contexto como encenação, como farsa. Um dado a mais para a nossa suposição é que, minutos depois, Tony pede a uma ajudante que retorne à platéia para assistir ao segundo ato.

O destaque dado à colagem da seqüência da preleção do *publisher* com a seqüência da comédia romântica talvez seja mais um dos dados de autoria em um cinema que, em escala industrial e atrelado ao sistema dos estúdios, rejeitava majoritariamente àquela época qualquer especulação em torno de algo como autor cinematográfico. Tinha-se, em geral, um cinema de *big boss*. É esse movimento de aderência – deslocamento, de sutil ironia, que não se presencia em *Boca de Ouro*. Como o filme de Nelson Pereira dos Santos é fiel na medida do possível e até demais à matriz teatral, não se sente esse movimento de autoria, de colocação de uma marca reflexiva. Enquanto Hawks e roteiristas lutaram durante dois anos para manter um mínimo de singularidade em seu filme, Nelson Pereira dos Santos não teve esse problema no Brasil de 1962. Talvez as indecisões de Nelson Pereira dos Santos se devam mais a outros fatores: a construção de uma obra identificada com as aspirações populares, o trabalho com heróis positivos (*Boca não o é*), a questão religiosa, nem sempre claramente assumida na obra de Nelson Pereira dos Santos, um filme de encomenda, entre outros fatores.

Parte IV

Outra referência quase automática da peça e filme dos dois Nelson é com *Cidadão Kane* (1941), o “Pirandello muito suburbano” da *boutade* de Nelson Rodrigues. Um dos pontos mais intensos desse interrelacionamento talvez esteja menos na sucessão de *flashbacks* do que no argumento que move a obra welliesiana: uma investigação sobre a natureza de uma personagem a partir de uma palavra pronunciada no leito de morte – *Rosebud*. No filme de Nelson Pereira dos Santos, não há uma palavra-

chave, com incorporações regressivas, como no filme de Welles, mas o curioso é que, diante do aviso telefônico da morte do bicheiro de Madureira, o secretário do jornal tenha pautado o repórter policial Caveirinha (I. Cândido) para uma direção peculiar (“Bolei uma idéia genial”) colher depoimentos de uma só pessoa, a ex-amante, a Dona Guigui (Odete Lara), para que, em determinado momento, ela narre para o jornal um crime “bacana”. Os três relatos da ex-amante tendem mais para a reconstituição de três precários perfis do bandido do que propriamente para o relato de um crime, principalmente porque, em nenhuma das versões, ela é testemunha ocular. Ela narra para o repórter em segunda mão. Já Celeste, sim, foi uma testemunha ocular, quando criança, mas a sua versão é assumida pelo relato do cineasta no prólogo. Tanto o texto da peça quanto o roteiro do filme dispensam a capacidade narrativa, logo interpretativa, de Celeste, privilegiando exclusivamente a de Guigui.

Em *Cidadão Kane*, após os quase nove minutos de uma projeção dentro do filme, um editor sugere ao repórter Thompson que guarde o filme por duas semanas e procure saber o significado da palavra Rosebud. Curiosamente, o repórter vai percorrer mesma trilha do pequeno documentário (talvez haja aqui um problema de continuidade, pois temos um documentário cinematográfico, e Thompson se apresenta como repórter de uma revista ilustrada. Ele vai ao porão do Xanadu acompanhado por um fotógrafo, e não por um cinegrafista...), uma espécie de resumo, procedimento que, por certo, ecoa no prólogo que Nelson Pereira dos Santos inventou para a sua adaptação.

Assim como Caveirinha, de uma certa maneira, quer descobrir quem foi Boca, Thompson vai atrás do significado da palavra-testamento, ouvindo sucessivamente: a segunda esposa de Kane, Susan, que nada fala no primeiro contato; o ex-procurador Bernstein, que fornece uma pista (“Suponho que Rosebud foi algo que ele perdeu”); J. Leland, o ex-crítico teatral do *Inquirer* e colega de escola do biografado, que sintomaticamente fala sobre a persistência da memória (“Sim. Lembro-me perfeitamente de tudo o que aconteceu. E isso é ruim. É uma das maiores desgraças que caiu sobre a humanidade, a de ter memória”). Nesse depoimento, observa-se uma das licenças poéticas que se tornariam praxe no cinema: a memória do que não se testemunhou. Leland reconstitui a crise do primeiro casamento de Kane, com Emily, através de uma série de diálogos no café da manhã, progressivamente mais curtos e menos afetuosos ao longo de vários anos; Susan, no El Rancho; e o mordomo, que teria ouvido as últimas palavras de Kane, embora a seqüência de sua morte mostre apenas uma enfermeira

entrando no quarto e cerrando-lhe os olhos.

Além da pauta específica (reconstituir uma personalidade pela memória alheia), o repórter de *Boca de Ouro* e seu colega de *Cidadão Kane* têm em comum, ao final, o fracasso no cumprimento de sua tarefa: a produção de um conhecimento, através das especificidades do trabalho jornalístico, que incorpora, entre outros atributos, narrativas que efetuam construções parciais dos fenômenos, que a reportagem transforma em fatos. Não basta apenas ao repórter transcrever declarações – como diz Caveirinha a Guigui (“Tomei nota de tudo!”) –, é necessário que, na construção de seu texto, de seu discurso categorizado, o repórter efetue escolhas (seleção de informações, checagem dos depoimentos, etc) e ordenações, estabelecendo prioridades no desenvolvimento do seu relato, prioridades que dependerão também do julgamento que elaborar a partir do que apura. Nesse sentido, toda reportagem comporta inevitavelmente o componente da interpretação que, parece, foge ao “besta do Caveirinha”. A sentença final do malogro (a não-produção de conhecimento) do repórter Thompson não vem do mordomo, nem do editor, nem dele mesmo, mas sim de uma mulher não-identificada (quase uma sombra no porão de Xanadu), que diz: “Se tivesse sido descoberto o significado de Xanadu tudo teria sido explicado”. Ao que o repórter retruca: “Não. Acho que não. (...) Eu não acredito que uma palavra possa explicar toda uma vida”. Não. Rosebud não é mais do que uma peça que falta no quebra-cabeças, a peça mais importante.

Uma leitura atenta de *Cidadão Kane* certamente não confirmará a *boutade* rodrigueana de que se trata de um “Pirandello muito suburbano”. Esse filme não prioriza tanto a construção de várias verdades – uma verdade para cada um –, mas se enfatiza o fracasso do repórter na impossibilidade do Outro (no caso, os sobreviventes a Kane) montar sequer uma verdade sobre o seu semelhante. Não se recrimina aqui o fato de Nelson Rodrigues não admirar *Cidadão Kane*, o que se quer discutir aqui é que, independente da rejeição externalizada na entrevista a *Filme Cultura*, *Cidadão Kane* é uma influência marcante no arcabouço de *Boca de Ouro*, peça e filme. Não há nenhum demérito nessa suposta influência, nesse diálogo, pois o próprio roteiro do filme de Welles parte de uma estrutura semelhante àquela usada, oito anos antes, em *The Power and the Glory*. Nele se narra, também em *flashback*, como um poderoso executivo prosperou do nada e como foi se corrompendo no exercício do poder.

É evidente que nem só *Boca* deve muito a *Kane*, mas não será absurdo se dizer que, entre outros aspectos, a seqüência da abertura com o documentário dentro do filme – e seu apoio no estilo radiofônico empolado de

locução – perpassa produtos de gêneros, estéticas tempos e lugares diversos, como a seqüência-reportagem “Biografia de um Aventureiro”, de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzela, 1968), *Um Assaltante bem Trapalhão* (*Take the Money and Run*, Woody Allen, 1969), e *Reds* (idem, Warren Beatty, 1981), entre outros trabalhos. Há um quê de *Cidadão Kane* também em *Viver* (1952), de A. Kurosawa, se bem que, nesse filme, após a morte da personagem principal, os depoimentos dos que velam o seu enterro são contraditados frontalmente com as imagens “verdadeiras” dos *flashbacks*. É claro que *Boca de Ouro* deve menos a *Viver* do que a *Rashomon* (idem, Kurosawa, 1950).

Parte V

Difícilmente ver-se-á na fortuna crítica de Nelson Rodrigues um comentário sobre a peça ou o filme homônimos em que não se mencione aquele filme de Kurosawa, vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro em 1951. Curiosamente, o autor pernambucano não se refere à obra do cineasta japonês em sua *boutade* derrisória de *Cidadão Kane*. *Rashomon* se estrutura em dois conjuntos de depoimentos: um diante de um juiz de instrução (do qual não se ouvem as perguntas nem a sentença final) no pátio de uma prisão; outro sob o portal de um templo enquanto um grupo de pessoas espera a chuva passar. Em *Boca*, o repórter busca a reconstituição de um crime “bacana” (não deixa de ser curioso que ele perca tanto tempo com uma só pessoa para reconstituir só um crime), em *Rashomon*, várias pessoas buscam reconstituir o crime: um lenhador, um samurai, através do seu espírito, sua mulher e o único acusado, o bandido Tajomaru (T. Mifune). A única personagem que não esteve presente no depoimento ao juiz e que poderia ser teoricamente o árbitro da questão é um homem sem identificação.

Após ouvir os relatos do lenhador, do padre (“Eu vi o homem assassinado enquanto estava vivo”), de Tajomaru (“Fui eu, Tajomaru, quem matou aquele homem. Foi numa tarde quente que os vi. De repente, houve aquela brisa fresca. Se não fosse por aquela brisa, eu poderia não ter matado ele”), e do policial que prendeu o acusado, o Homem tem uma fala que, aos 35 dos 83 minutos do filme, antecipa, sob certa forma, o ponto de vista autoral: “Bem, homens são somente homens. E por isso que mentem. Não podem dizer a verdade, mesmo a si próprios”. Ao que o Padre responde: “Isto pode ser verdade porque homens são fracos, mentem para enganar a si mesmos”. “Sem mais sermão, padre. Não me in-

comodo com uma mentira se ela for interessante”, replica o Homem. Vê-se então que, preso pela chuva, o Homem ouve os relatos para passar o tempo como uma forma de entretenimento. Ora, entreter é uma das funções de uma narrativa. Os homens reunidos aleatoriamente sob o portal (*Rashomon*) têm tempo suficiente para se distraírem e, eventualmente, se irritarem com os vários relatos em torno de um mesmo fenômeno (o assassinato de um samurai e o estupro de sua mulher a sua frente).

Já Caveirinha não dispõe de tanto tempo assim e causa estranheza que gaste tanto tempo ouvindo três histórias contadas por um mesmo narrador, pois a produção da informação exige apurá-la com outros envolvidos. Ouvir uma só fonte pressupõe deter-se em apenas uma versão elaborada sobre determinado fenômeno, é restringir-se, como diria o Laudisi da peça de Pirandello, à aparência das coisas. Se o repórter Caveirinha pretende ou é levado, por suas limitações profissionais, intelectuais e éticas, a limitar-se apenas a um depoente corre o risco de construir uma narrativa bastante próxima à do senso comum, e, assim, não haveria a necessidade de sua habilitação. A reportagem, diferentemente da fábula, por exemplo, necessita de contextualização, e, nesse aspecto, a composição do repórter Thompson da obra-prima *Cidadão Kane*, por exemplo, pouco ensinou aos responsáveis pelo filme *Boca de Ouro*.

Em *Rashomon*, após ouvir o relato da mulher ao juiz de instrução – reconstituído no portal pelo Padre -, o Homem volta a manifestar a sua perplexidade diante do que está ouvindo: “Entendo, mas, quanto mais eu escuto, mais confuso eu fico. As mulheres nos conduzem com suas lágrimas. Elas enganam até a si mesmas. Agora se eu acreditasse no que ela disse, estaria realmente confuso”.

Padre - Mas de acordo com a história de seu marido...
Homem – Mas ele está morto! Como poderia um homem morto falar.

Padre – Através de um médium.

Lenhador – Mentiras! Sua história era de mentiras!

Padre – O quê? Mortos não contam mentiras (...)

Homem – Além do mais, em que se deve acreditar hoje em dia? Veja, todos nós queremos nos esquecer de algo. Então criamos histórias.

A seqüência acima levanta várias questões pertinentes ao filme em foco:

a) a sucessão de relatos sobre o crime em vez de diminuir os ruídos informacionais, aumenta-os pelo menos para o observador distante, o Homem, o mesmo ocorrendo em *Boca de Ouro*;

b) a misoginia, tema recorrente na obra teatral de

Nélson Rodrigues e exposta também com ênfase em *Boca de Ouro* e *Scarface*;

c) a presença de um médium. Boca manda chamar o Preto para ouvir um perfil de quem teria sido sua mãe por indicação de um conhecido, que era médium e vidente. Enquanto a personagem adere, de um certo modo, a uma certa religiosidade não-cristã (Deus asteca ... (...)) Sou meio macumbeiro...), o enunciador Nelson Pereira dos Santos dela se descola. O inverso se dá em *Rashomon* em que um espírito se corporifica numa mulher; e

d) a relação memória *versus* narrativa *versus* verdade.

O Homem, em *Rashomon*, é cético e vê na criação de narrativas um estratagema para o encobrimento de referências, uma rota de fuga, o que, dados os devidos descontos, poderia ser aplicado aos expedientes de Guigui diante do repórter Caveirinha. Ela cria histórias porque talvez queira se esquecer de algo, este algo que Caveirinha talvez busque obter dela quando o locutor de rádio anuncia o nome da assassina Maria Luisa. A relação do Homem diante dos relatos é, por vários motivos, diversa da de Caveirinha, premido pelo tempo a montar uma narrativa sobre “um crime bacana”. Embalado pelo ócio, o Homem do filme de Kurosawa pode se dar ao luxo de pontuar aqui e ali o prazer de sua escuta: “Sem mais sermão, Padre. Não me incomodo com uma mentira se ela for interessante”.

Lenhador – Não havia punhal. Ele – o samurai – foi morto por uma espada.

Homem – Agora, está ficando interessante. Você deve ter visto tudo. Por que não contou a Polícia?

Lenhador – Não queria me envolver.

Homem – Mas, agora, quer falar sobre isto. Conte-me então. A sua história parece ser a mais interessante (...)

Bem, quanto você sabe sobre essa história?

Curiosamente, as perguntas do Homem, sob o portal do *Rashomon*, de uma certa, maneira, são uma continuação do inquérito do juiz de instrução. Será nesse segundo relato que o Lenhador entrará em contradição. Ele conta uma outra versão da morte do samurai, modificando pequenos detalhes – como a troca da referência do punhal por uma espada (outro ponto de inspiração inquestionável de *Boca*, peça e filme), o que leva o Homem a suspeitar que, o Lenhador, é que tenha sido realmente o assassino do samurai, mas isto pouco importa para o projeto do enunciador-cineasta:

Homem – Suponho que esta seja a verdade.

Lenhador – Não digo mentiras! Vi com meus próprios olhos!

Homem – Duvido. Ninguém mente após ter dito que vai

contar uma mentira.

Padre – Se os homens não acreditam mais uns nos outros, então a Terra se torna um inferno. Não! Acredito nos homens! Não quero acreditar nisso.

Homem – Ninguém irá escutá-lo não importa quão alto você grite. Só pense. Em qual dessas histórias você acredita?

O Padre fica desapontado com a natureza humana, mas a seqüência seguinte fá-lo crer novamente nos homens, e o filme se encerra com uma mensagem positiva. A chuva continua. Ouve-se o choro de bebê por trás da fachada do tempo. O Homem vai em direção à criança e rouba a sua capa:

L – Bruto! Todos os homens são egoístas e desonestos! Todos têm desculpas... o bandido... o marido... você!

H – E você diz que não mente. Que engraçado! Olhe, você pode ter enganado a Polícia, mas não a mim! E então onde está o punhal? Aquele com pérola incrustada que o bandido disse ser tão valioso? Por acaso, a terra abriu e comeu? Ou alguém o roubou, estou certo. Parecia que sim. Agora, há uma ação realmente egoísta para você. Bem, há algo mais que queira me contar. Caso contrário, vou indo.

Padre – O que está fazendo? Tentando tirar o pouco que sobrou.

H – Tenho seis filhos. Um outro ... não seria muito mais difícil.

P – Sinto muito. Não deveria ter dito aquilo.

L – Você não pode deixar de suspeitar atualmente. Sou eu quem deveria estar envergonhado.

P – Não. Sou grato a você. Obrigado. Creio que consegui manter minha fé nos homens (Entrega o bebê ao lenhador).

A chuva cessa.

Há um certo movimento de reflexão, por parte do Padre, em *Rashomon*, há um certo deslocamento de pensamentos que conduzem a uma retomada na fé nos homens no final do filme, mas que se mostra diverso quando ele se inicia. Essa é outra nuance do argumento e roteiro do filme japonês, pois ele não fica girando inconseqüentemente em torno de três histórias, acionadas por uma observadora altamente comprometida com o seu objeto - tema de rememoração, como Guigui. Enquanto *Boca de Ouro* se encerra em torno de uma revelação (o nome de quem finalmente matou a personagem-título) -, que não foi buscada por nenhum de seus agentes em nenhum momento, o que atesta mais um elemento da gratuidade e leviandade do desfecho-macete -, *Rashomon* se encerra

sem qualquer condenação, pelo menos por parte do Padre e dos que estavam sob o portal do templo, e se abre com uma perplexidade. Quantas narrativas existem que começam com uma negação, que remete a uma perplexidade, e se encerra com uma afirmação, com uma ação positiva?

O processo de aproveitamento de *Rashomon* por parte dos dois Nelson dá-se por uma via estreita, pois se copia muito superficialmente um artifício narrativo – como se fosse um truque dramático –, mas não se retém dele a postura autoral, diríamos reflexiva que o processo em si encerra. As versões em *Rashomon* se justificam, não apenas porque são de várias pessoas – o lenhador conserta alguns dados em sua segunda versão (outra fonte inspiradora da imaginação de Guigui), mas porque estão associadas a visões diversas, concepções de mundo diversas. A estrutura do *flashback* com as variações tem uma organicidade no filme japonês.

No exemplar brasileiro (peça e filme), as versões soam falsas, artificiais, desmotivadas. São três as versões em *Boca de Ouro*, mas, como peça e filme estão estruturados, elas poderiam ser sete, 11, 22... Em nenhuma delas, tem-se um esboço de uma visão de mundo. Qual a visão de mundo de Guigui? Por que ela é privilegiada? O que aprendemos com ela? Não se reconhece por trás da direção do “veículo” de Valadão o mesmo criador dos antecedentes: *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957).

Parte VI

Amei um Bicheiro (J. Ileri e P. Wanderley, 1953), pode ser considerada a primeira película brasileira a explorar dramaticamente a mecânica do jogo de bicho, numa postura distante de um certo carinho-deboche com que os bicheiros eram tratados na chanchada carioca. Sob o aspecto temático, esse título talvez seja o antecedente nacional mais próximo do filme de Nelson Pereira dos Santos. Através de um enredo simples, a partir de um argumento de Jorge Dória, narra-se, com tons de pieguice e redenção, as atribulações de um jovem interiorano, Carlos (C. Farney), sem profissão, querendo ascender socioeconomicamente para oferecer a sua noiva trabalhadeira, Laura (Eliana Macedo), uma “vida melhor”. Ele parte, junto com a amada de um lugar indeterminado para o Rio de Janeiro, onde acaba se envolvendo com gângsters. Nesse filme, como em *Scarface* (e em milhares de obras no gênero *noir*), a amante Ivone (J. Bertol) é loura, é subtraída do patrão, e o jovem candidato a gângster se projeta roubando o

chefe Almeida (J. Lewgoy), tomando-lhe os pontos. Interpretando o papel de um dos assistentes de Carlos, está Jece Valadão em três aparições, duas com fala e uma delas com direito a *close up*. Já estava lá a caracterização do Boca, com bigodinho e tudo.

Independente do seu argumento pioneiro, *Amei um Bicheiro*, visto hoje, quase meio século após a sua feitura, não resiste muito ao tempo em sua ingenuidade, em seu maniqueísmo – contraventor bom (Carlos) *versus* contraventor mau (Almeida) – e na mensagem moralizante: o interior é a reserva moral e espiritual de um povo, externada por Laura em um dos mais momentos mais críticos da narrativa: “O dinheiro não compra felicidade. Às vezes, é só estender a mão, tomar um trem e voltar para a cidadezinha do interior. Lá existe felicidade”. O filme, entre outras coisas, se compraz um pouco com um certo *merchandising* selvagem (Enquanto Laura se deslumbrava com as belezas do Rio) e lugares-comuns, como o da loura e má Ivone conclamando um renitente Carlos à fuga: “Nós podemos comprar a felicidade em qualquer parte do mundo e de Carlos estimulando a esforçada noiva: “Preciso vencer, Laura, e vencer numa grande cidade”. Há ainda outros clichês narrativos, a exemplo dos acordes no saxofone que introduzem a loura má.

Da mesma forma que *Boca de Ouro*, o filme de Ileri e Wanderley mantém uma relação delicada com a sua personagem principal, no sentido de oscilar entre uma adesão (manifestada, por exemplo, pela escolha do enquadramento, ênfase na trilha sonora, etc) e um distanciamento. No filme estrelado por Farney, apesar da esquemática caracterização entre contraventor bom *versus* contraventor mau (que é punido com a morte), há uma fala em que se poderia ler, talvez sem muito esforço, uma adesão a uma ética da bandidagem, se ela é possível. Há uma seqüência em que essa adesão do enunciador se cristaliza. Ela se dá no momento em que Almeida descobre que Carlos está lhe subtraindo dinheiro (o gesto mau para poder pagar a conta de uma cirurgia na esposa (o gesto bom): “Jogo de bicho é honesto porque tem de ser (...) Você não tem dignidade para bancar o jogo do bicho. Um bicheiro precisa de classe, e você não tem. Vai embora, vai!”

Outro diálogo entre *Boca de Ouro* e *Amei um Bicheiro* é a abertura didática na qual se vê, em uma seqüência com um certo dinamismo (decupagem-padrão), a entrega do movimento dos pontos do jogo do bicho a um padeiro, que o passa um outro agente com uma carrocinha que deveria entregar a arrecadação a outra pessoa, quando chega a Polícia e prende Carlos. O correspondente social das grã-finas da peça de Nelson Rodrigues nesse filme de 1953 é um grã-fino – chamado apenas de

Doutor – (que aparece duas vezes, engravatado, sentado, escrevendo). Ele faz o jogo através de Carlos, indicado por Almeida, como um dos exemplos de “gente importante, que joga em confiança sem talão”. A rigor, em termos do gênero policial pré-1962 no cinema brasileiro, *Boca de Ouro* teria poucas matrizes com as quais dialogar, pois não tínhamos, até então, um cânone policial e, no campo do jogo do bicho, as referências cinematográficas até então eram mais escassas ainda, quando muito restritas a poucas cenas em uma outra chanchada.

Parte VII

Um cotejo, mesmo que rápido, entre *Boca de Ouro* e suas principais matrizes (*Assim é se lhe parece*, *Cidadão Kane* e *Rashomon*) é humilhante para o primeiro. Pirandello demonstra com humor e concisão dramática (as unidades de tempo, lugar e ação também contribuem para isso) a relatividade da verdade, negando a existência de qualquer realidade objetiva que não tenha sido condicionada pela visão pessoal. No filme de Nelson Pereira dos Santos, o prólogo enxertado é a narrativa de uma verdade ou a verdade do enunciador. A postura do prólogo – que não é mais uma versão de Guigui nem tão pouco de Celeste que lá aparece menina ainda – é a negação de tudo o que vem narrado a seguir. Retira uma possível margem de ambigüidade na configuração do caráter de Boca. O prólogo de Nelson Pereira dos Santos mata Boca antes que Maria Luisa (será que foi ela mesmo?) o faça. Na peça de Pirandello, buscam-se elementos para uma leitura em profundidade da dissociação da personalidade, provocada pelos preconceitos e crenças “alienantes” da convivência social.

Em *Cidadão Kane*, também há um ou outro toque pirandelliano, aqui enriquecido com a presença do repórter Thompson, que busca o significado de uma palavra com a mesma intensidade de um analista atrás de um chiste de última hora. A riqueza do filme de Welles está também nas várias relações que estabelece na discussão memória *versus* narrativa *versus* verdade. Cada depoimento está relacionado a um determinado momento da vida do magnata do jornalismo, a um determinado momento em que uma determinada faceta de sua personalidade é acentuada. Diferentemente de *Rashomon* e *Boca*, não se trata aqui de versões (fatos) sobre um mesmo evento (fenômeno). A carpintaria de Welles e Mankiewicz se constrói pela montagem de recortes – ou quebra-cabeças, como diz melancólico o repórter ao final da narrativa. Cada depoimento tem uma função específica, mesmo que nenhum deles chegue ao significado, para o

repórter, da palavra Rosebud.

Diferentes densidades têm as três versões de Guigui, diante daquelas apresentadas em *Cidadão Kane* e *Rashomon*. De que servem as versões de Guigui? Por que três versões de uma mesma pessoa (um mesmo observador) para se compor o perfil de alguém? Por que não, então, sete, 11, 23 versões de Guigui? Qual o estatuto de cada versão? Todas as versões de Guigui são frágeis em informação e dramaturgia. E uma vai se sucedendo melancolicamente à outra não para discutir a relatividade da verdade (como queria Rodrigues em sua *boutade* na revista *Filme Cultura*) nem para dissecar o processo de estruturação de uma personalidade (como em *Cidadão Kane*). Que densidade dramática é produzida em se mostrar a variação de temperamento (e não facetas da personalidade) de uma personagem tão plana, como Guigui, a um repórter? Qual a densidade existencial de uma personagem como Guigui? Que apito ela toca? O que aprendemos com ela? O que aprendemos com o filme *Boca de Ouro*? O que esse filme exprime em pleno 1962? O que, do filme, se pode sintetizar de original ou de denso?

O enunciador-cineasta Nelson Pereira dos Santos parece-nos, diante de toda a enunciação, frente a uma tarefa desconfortável: não toma partido do drama (o que implicaria talvez numa adesão) nem da comédia com as suas inevitáveis implicações por um possível distanciamento. O desconforto perpassa as três versões. O final da narrativa (e da peça também) é abrupto (o inábil cinema da surpresa contra a sutileza do cinema do suspense, como dizia Hitchcock), pois nenhuma das versões (nem mesmo a última) a ele o conduz. Se a *boutade* rodriguena, na *Filme Cultura*, tomou suburbano como metáfora para empobrecedor, redutor, então o “Pirandello muito suburbano” que ele atribui ao Welles, de *Kane*, é um qualificativo que lhe cabe perfeitamente.

Notas

- * Doutor em Cinema pela Universidade de São Paulo, professor adjunto de Comunicação Social da Universidade Federal da Bahia e Universidade do Estado da Bahia e ex-Junior Visiting Scholar da Universidade do Texas em Austin (EUA), 2000-2001.

Referências

- Azeredo, E. “O Cinema Urbano de Jorge Ileli”. *Filme Cultura*, n. 24, pps. 29-35.

Bernadet, J.-C. "Cinema e Religião", in XAVIER, I. (org.) *O cinema no século*. Rio: Imago, 1997, pps. 187-94.

Genette, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1982.

Good, H. *The Image of Journalists in Contemporary Film*. Metuchen: Scarecrow, 1989.

Grunewald, J.L. "Confissões de um Cinéfilo Relutante". *Filme Cultura*, 24 (1980): 48-51.

_____. "O Universo Cinematográfico de N. Rodrigues", idem, pps. 45-47.

Guidarini, M. *NR – flor de obsessão*. Florianópolis: UFSC, 1990.

Jarvie, I. "Rashomon : Is Truth Relative?" in *Philosophy of the Film*. N.Y.: Routledge / K. Paul, 1986, pps. 300- 18.

Lins, R. "Um Herói sem Caráter", in *O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma realidade em agonia*. Rio: F. Alves, 1979, pág. 94-124.

Magaldi, S. *NR: dramaturgia e encenações*. S. Paulo: Perspectiva, 1987.

Paraire, P. *O cinema de Hollywood*. S. Paulo: Martins Fontes, 1994.

Pirandello, L. *Assim é se lhe parece*. Trad. de Millôr Fernandes, ECA-USP, 41p.

Prado, D. A. "Boca de Ouro", in *Teatro em Progresso*. S. Paulo: Martins, 1964, pág. 179-83.

Ritchie, D. *Os filmes de Kurosawa*. S. Paulo: Brasiliense, 1993.

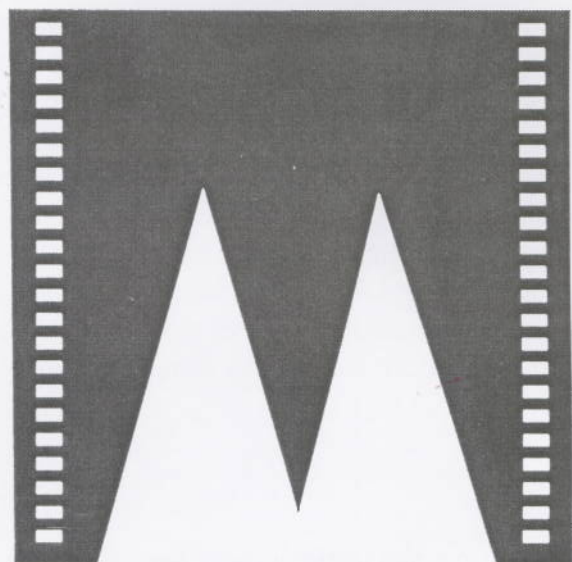
Rodrigues, N. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1993.

Senra, S. "O Surgimento da Personagem", in *O Último Jornalista*. S. Paulo, E. Liberdade, 1997, pág. 37-52.

Silva, A. "A Face Desigual". *Filme Cultura*, 19 (1969): 23-6.

Turim, M. *Flashbacks in Film (Memory and History)*. N. York, Routledge, 1989.

Viana, A M. "O Filme de Gângsters". *Filme Cultura*, 5 (1967): 23-9.



MARTINS
PRODUÇÕES