

[ÁLVARO DYOGO PEREIRA]

Bacharel em Comunicação Social (2009), especialista em Comunicação e Arte do Ator (2012) e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens pela UFJF.

E-mail: alvarodyogo@gmail.com

Teatro, cinema, diálogos e relações: *Boca de Ouro* e seus contextos

Theater, cinema, dialogues and relations: Boca de Ouro and its contexts

[resumo] A relação entre o teatro e o cinema está permeada de diálogos. Neste artigo, perceberemos como as artes precisam, não raramente, justificar sua relevância, seu valor social. Essa necessidade suscita a discussão sobre a importância da preservação do patrimônio artístico. Questionaremos, entretanto, os critérios sob os quais alguns artistas são considerados "prioridade", e por que determinadas obras são consideradas "grandes". Tendo como *locus* o Brasil, levantaremos, ainda, algumas discussões sobre o pensamento acadêmico cinematográfico e como essas reflexões se processaram no país, focando nossa atenção no filme *Boca de Ouro* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, baseado na obra homônima de Nelson Rodrigues.

[29]

[palavras-chave]

teatro; cinema; *Boca de Ouro*; Nelson Rodrigues; Nelson Pereira dos Santos.

[abstract] The relationship between theater and cinema is permeated with dialogues. In this paper, we will realize how the arts often need justify their relevance, their social value. This need raises the discussion about the importance of preserving the artistic heritage. We will question, however, the criteria under which some artists are considered "priority", and why certain works are considered "great". Located in Brazil, this research also raises some discussion about the film academic thinking and how these reflections are processed in the country. We will focus our attention on the film *Boca de Ouro* (1963), by Nelson Pereira dos Santos, based on the homonymous work of Nelson Rodrigues.

[keywords] theater; cinema; *Boca de Ouro*; Nelson Rodrigues; Nelson Pereira dos Santos.

Diálogos

Uma peça teatral se transforma em roteiro para a execução de um filme a ser exibido nos cinemas. Estudar essa aparentemente simples relação suscita uma gama de discussões muito ampla e complexa. O primeiro aspecto que nos chama atenção é que ela está permeada de diálogos. Diálogos entre as obras, entre seus autores, entre as linguagens artísticas, com o contexto histórico-social, com a evolução do pensamento acadêmico etc. Vamos, neste artigo, nos deter sobre esses diálogos para tentar compreender alguns aspectos dessa potente relação artística.

Quando compartilham uma leitura da sociedade, o teatro e o cinema se estabelecem como meios de informação alternativos, fortemente conectados ao público e à sua recepção. Em outras palavras, comunicam mensagens diferentes a espectadores diferentes. Não nos referimos apenas à composição da plateia em determinada apresentação ou sessão, mas, e principalmente, ao comportamento dessa plateia diante desse tipo de obra de arte. Isso porque "a recepção de uma obra artística está em sintonia tanto com a tradição cultural e estética, quanto com as circunstâncias do momento em que o trabalho é veiculado" (PATRIOTA, 2006). É mister entendermos, portanto, que o comportamento do espectador diante da obra de arte está fortemente atrelado à conformação da cultura social em que ele se insere.

Outro ponto que deve ser considerado é a importância da preservação do patrimônio artístico no sentido de garantir a possibilidade de transmissão histórica, o acesso às relações experimentadas entre as artes e em seu diálogo com a sociedade, traçadas em momentos passados e contextos diferenciados. Picon-Vallin (2009) defende a necessidade da criação de repertório para a visão crítica da arte, uma vez que todo engajamento implicaria, necessariamente, em dialogar com o passado e olhar para o futuro, pois "o contemporâneo não é, em nenhum caso, um puro presente" (PICON-VALLIN, 2009, p. 321).

O aprimoramento dos aparatos tecnológicos, nesse sentido, contribui imensamente para que se possa almejar a construção de um acervo que vise a essa preservação. Os instrumentos possíveis para o registro de uma peça teatral sofreram transformação considerável em consonância com a evolução da técnica: passou-se dos registros orais e escritos às fontes iconográficas – cada vez mais sofisticadas – e às ferramentas audiovisuais – que conseguem captar traços não somente do texto e elementos cênicos, mas da própria encenação, atuação e direção do espetáculo, assim como tornam possível o próprio fazer cinematográfico e sua conservação.

Apropriar-se do saber acerca de determinada corrente artística ou figura importante do passado para a manutenção do patrimônio denota especial preocupação com as questões que levantamos. Não podemos deixar de pontuar, entretanto, que toda escolha feita nesse sentido – mesmo que ancorada em critérios relevantes, como a possibilidade de desaparecimento iminente de determinada obra e consequente necessidade de garantir possíveis pesquisas futuras –, esbarra na definição prévia de histórias que merecem ser resgatadas, ficando clara a hierarquização, ainda que pretensamente involuntária, das contribuições artísticas.

Outro ponto de convergência entre as artes cinematográfica e teatral é seu potencial caráter narrativo. Coelho (2011) aponta as contribuições de Metz e Bordwell no que se refere à análise da narrativa no cinema. Os autores trazem concepções diferentes sobre os aspectos a serem observados, que impactam diretamente no tipo de estudo proposto por cada um.

De modo geral, pode-se dizer que duas perspectivas distintas têm prevalecido no domínio dos estudos das narrativas cinematográficas: uma de viés predominantemente estruturalista (...), e que tem como principal exemplo a obra desenvolvida por Christian Metz; outra, de viés predominantemente cognitivista, que tem como foco o estudo da narrativa enquanto um modo específico (e privilegiado) pelo qual organizamos e compreendemos as imagens em movimento, e que tem como um de seus principais representantes o teórico norte-americano David Bordwell. (COELHO, 2011, p. 28)

A autora esclarece as diferenças entre as perspectivas apresentadas. Enquanto a análise estruturalista procura identificar os elementos ou dispositivos comuns às narrativas, num esforço para depreender algo como uma "gramática" das narrativas, tomadas essencialmente como fenômenos de linguagem, a análise cognitivista proposta por Bordwell oferece uma alternativa à semiótica para explicar como os espectadores compreendem os filmes, por meio de esquemas interpretativos que buscam a construção de histórias ordenadas e inteligíveis. Nossa proposta perpassa, em certa medida, as perspectivas dos dois autores, como será apresentado posteriormente.

Xavier (2005) apresenta, ainda, a conformação canônica da narrativa cinematográfica, ilustrando a constituição que classicamente se atribui aos filmes: são divididos em sequências, marcadas pela função dramática ou por sua posição no enredo. Cada sequência é constituída de cenas, que, por sua vez, são dotadas de unidade espaço-temporal. A união das sequências no processo de montagem se dará de acordo com a proposta de narrativa final a ser apresentada.

Howard e Mabley (1996) trazem um estudo no qual se debruçam sobre a forma como a construção do roteiro cinematográfico ocorre, e como irá impactar na composição da narrativa. Já no começo de sua obra, os autores trazem à tona a discussão sobre o caráter literário do roteiro, as prerrogativas que tendem a não levar em consideração suas particularidades e as dificuldades para que seja elaborado.

O roteiro é sem sombra de dúvida uma das formas mais difíceis e mais mal compreendidas de toda a literatura. O resultado da labuta do roteirista, o filme, é muito mais imediato e instintivo do que a prosa ficcional, entretanto o processo que transforma as palavras, as ideias e os desejos do escritor naquele produto final é menos direto e implica outras formas literárias. (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 29)

[31]

Os autores trazem, ainda, contribuições no que se refere à relação entre o teatro e o cinema. Para eles, embora a "dramaturgia da roteirização", que é a arte de escrever narrativas dramáticas para o cinema, se deva ao desenvolvimento do teatro, essas estruturas divergem.

Howard e Mabley (1996) ainda dizem que a diferenciação entre as áreas pode ser complicada, a não ser que se conte com uma familiarização prévia com cada uma das linguagens. "Pode-se dizer que uma peça depende das palavras dos personagens para sustentar o peso da narrativa, ao passo que o roteiro (e o filme dele resultante) depende das ações dos personagens" (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 34). Por todos esses motivos, as adaptações de texto teatral para o cinema e a conexão entre essas duas linguagens pressupõem uma série de debates, sobre alguns dos quais nos debruçaremos. Bezerra (2004) chama atenção para o fato de que

a transposição de um texto literário ou dramático para o audiovisual, chamada adaptação, é uma operação complexa e envolve uma série de detalhes, sutilezas e possibilidades criativas, muitas vezes não levadas em consideração quando da análise de obras adaptadas. Durante muito tempo, o debate em torno da adaptação esteve concentrado no problema da fidelidade ao texto de origem e, não raro, os críticos julgavam o trabalho do cineasta com critérios específicos ao campo literário (as propriedades sensíveis do texto) e procuravam sua tradução no que é específico do cinema (fotografia, trilha, ritmo da montagem, composição das personagens etc.). (BEZERRA, 2004, p. 1)

O autor ressalta ainda que os estudos sobre as adaptações incorporados às análises cinematográficas passam por um processo de evolução, que necessitaremos

investigar mais detalhadamente quando expusermos os conceitos que escolheremos adotar para tratar de nosso problema. Diegues (2004), por sua vez, destaca as oportunidades que um intérprete dos palcos possui para realizar sua arte e as possibilidades, eventualmente necessidades, que o audiovisual tem de modificar uma interpretação de acordo com um contexto, valendo-se, para isso, de recursos técnicos. Chayefsky, citado por Howard e Mabley (1996), traz essa comparação, ao ilustrar que

uma peça é diferente de um filme, não resta dúvida. Você tem um palco, um prosscênio: você tem uma plateia ali sentada que sabe que está num teatro. E disposta a aceitar tudo quanto é tipo de convenção teatral. É uma disciplina diferente, quase que um gênero diferente. O filme é um meio muito mais tolerante e, neste sentido, muito mais difícil. (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 33)

Como pudemos perceber, embora ambas as linguagens tratem de processos narrativos que podem ser analisados de acordo com diversas perspectivas, o teatro e o cinema apresentam características fundamentalmente diferentes, que precisam ser levadas em consideração em qualquer tipo de avaliação realizada, mesmo, e talvez principalmente, quando for o caso de essas duas modalidades artísticas se encontrarem.

Além das análises sobre as narrativas, Bordwell (2005) também se debruçou sobre as vicissitudes da teoria cinematográfica e como os estudos de cinema evoluíram com o passar dos anos, aspectos que observamos para a proposição deste trabalho. A partir daquilo que chama de *raciocínios rotineiros*, o autor propõe uma alternativa ao pensamento acadêmico na área do cinema.

[32]

Os chamados hábitos mentais, apontados pelo autor, englobam quatro protocolos de produção teórica: a investigação de cabeça para baixo, que visa comprovar a posição teórica, oferecendo filmes como exemplos, sem que se tenha formulado uma questão; o argumento bricolado, acoplamento de tradições intelectuais diversas, às vezes de forma arbitrária ou forçosa; o raciocínio associativo, que reúne pensamentos de áreas teóricas diferentes, sem um padrão de inferência razoável para fundamentar as conclusões obtidas; e o impulso hermenêutico, anseio por aplicar teoria específica a um estudo de caso.

Como alternativa a esses hábitos mentais, Bordwell (2005) propõe o que chama de *pesquisa nível-médio*, com possíveis implicações empíricas e teóricas. O autor também destaca, como Picon-Vallin (2009), a importância do resgate de obras ignoradas pela historiografia ortodoxa, citando-o como um meio oportuno para que se aplique esse método, acrescentando a atuação em arquivos e bibliotecas e a abertura diante de algum campo recém-iniciado academicamente, como possibilidades para desenvolver esse trabalho acadêmico aprofundado que defende. Na pesquisa nível-médio, a investigação é guiada por um problema, não por uma doutrina.

Em nosso caso, trabalharemos com uma produção da carreira de Nelson Pereira dos Santos que não é comumente considerada uma das *grandes obras* do diretor: o filme *Boca de Ouro* (1963). Procuraremos investigar os possíveis motivos para essa "classificação" por meio de um enfoque estético-social que leve em consideração o contexto em que essa obra se desenvolveu e o fato de se tratar de um processo de transmidialidade, realizado por meio da adaptação para o cinema de uma peça teatral de um dos mais polêmicos dramaturgos daquele momento, Nelson Rodrigues.

Teatro e cinema: linguagens em relação

Além de vislumbrar o emprego das projeções no palco, é necessário defender a incorporação das tecnologias cinematográficas nas artes cênicas de forma estética, inclusive na própria interpretação teatral, e não partir da ideia de que as inovações são "mal necessário". O diálogo com a contemporaneidade, nesse sentido, pode não ser suficiente para garantir a poética da tecnologia.

Picon-Vallin (2009) destaca que o diálogo entre as artes da cena e o cinema por meio das tecnologias contemporâneas acontece em três etapas principais.

Nos anos 1920, havia a proposta de introdução direta do cinema em espetáculos teatrais. Alguns filmes eram rodados especificamente para o palco. Muitas vezes, a própria ambientação das peças se dava com imagens projetadas. Na década de 1960, passa a ocorrer intersecção entre as artes de forma mais intensa e generalizada, com as propostas de instalações e performances intermediáticas pela vanguarda americana, que incluíam conexões entre modalidades artísticas como teatro, dança, cinema, música, poesia, escultura, arquitetura, canto etc.

Por fim, nos anos 1980, os diálogos já se estabeleciam em um tempo de incorporação acelerada de novos aparatos tecnológicos. Josef Svoboda, cenógrafo, conhecia as experimentações precoces com projeções realizadas na República Tcheca. Suas pesquisas interdisciplinares, que se iniciam no Teatro Nacional de Praga, tiveram como resultado, entre outros, a invenção de aparatos tecnológicos sofisticados e a aplicação dessas técnicas ao teatro. Jacques Polieri, arquiteto de salas de espetáculos, por sua vez, investiu nos acontecimentos interativos, concebendo lugares onde eles seriam possíveis.

O diálogo entre essas duas modalidades artísticas, entretanto, ultrapassa a utilização e a aplicação de aparatos tecnológicos. Demanda, também, um estudo aprofundado sobre as especificidades de cada linguagem e as condições sob as quais podem ser experimentadas em conjunto. "Adaptar" um espetáculo teatral para o cinema, por exemplo, pressupõe um entendimento inicial de que alguns elementos, como a narrativa, unem essas artes, mas suas particularidades impõem uma série de reflexões sobre os caminhos a serem adotados nesse processo.

Um estudo comparado focando literatura e cinema só se realiza pelo fato de existirem algumas aproximações entre ambas as artes e, talvez, de todos os elementos que mantêm literatura e cinema em estado sincrônico de comparabilidade, a estrutura narrativa se apresenta como o principal elo entre as duas. (GUALDA, 2010, p. 205)

A autora traz uma comparação entre as linguagens literária e cinematográfica da qual nos apropriaremos, considerando as singularidades da literatura teatral. Enquanto o teatro representa imagens, o cinema as reproduz. Ao passo que no teatro as imagens são encadeadas com palavras (diálogos ou indicações do autor), no cinema, as ideias são sequenciadas por meio de imagens e/ou sons. O fluxo das linguagens, conforme ilustra Calvino (1990), é inverso: a literatura segue da palavra à conformação da imagem, o cinema parte da imagem à expressão das palavras.

A imaginação, segundo Calvino (1990), é ativada pela literatura por meio daquilo que é apresentado no texto, no rol das possibilidades imagéticas. No cinema, com a apresentação das imagens, o processo imaginativo se dá por meio das possibilidades signícas, conformando analogias ou compreensões diversas. Ainda segundo o autor, a literatura irá privilegiar o onírico, o figurativo, "um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível" (CALVINO, 1990, p. 110). Para Gualda (2010), o cinema, em contrapartida, prioriza a "recepção imediata, pronta e linear".

No que tange à leitura da palavra e do fotograma, Gualda (2010) destaca que, enquanto a primeira evoca objetos, o segundo os mostra. As palavras, para a autora, só têm sentido na relação estabelecida entre elas, enquanto o fotograma se encerra em si mesmo, sendo capaz de gerar sentido.¹ Acerca da questão da palavra com foco específico na literatura teatral, devemos ter em conta, ainda, que as peças de teatro, normalmente, contam com indicações de seus autores para os diretores e atores que darão vida às personagens imaginadas pelos dramaturgos, tanto no que diz respeito à ambientação de cada cena – incluindo cenário, sugestão de figurinos, objetos cênicos, iluminação etc. –, quanto no que concerne à tônica dos diálogos, possibilidades de representação e intenção de falas importantes. Essas indicações são conhecidas como

rubricas, e sua observação é fundamental para que o espetáculo teatral seja o mais fiel possível à construção imaginada pelo autor do texto.

Contudo, nem sempre essa fidelidade é objetivada por quem assume a montagem. É possível que haja modificações propositais, ou inevitáveis, nas indicações das rubricas, por diversos motivos. Em adaptações de textos teatrais para outras linguagens, como o cinema, muitas vezes as possibilidades e limitações diferenciadas de cada uma das plataformas compele a uma necessidade de modificar a ambientação ou mesmo a condução das cenas e a entonação das personagens.

Além disso, há artistas e pesquisadores que enxergam, na suposta "fidelidade", uma redução das possibilidades criativas de quem assume a montagem e, portanto, defendem que ela não seja mesmo uma preocupação. Compreendidos todos esses, e eventualmente outros, aspectos técnicos e relativos à linguagem de ambas as manifestações artísticas, podemos realizar uma análise mais consistente de suas relações.

De Nelson para Nelson: *Boca de Ouro* e seus contextos

Nelson Pereira dos Santos e Nelson Rodrigues têm mais em comum do que o nome de batismo. Ambos desempenharam um papel fundamental para as artes brasileiras em suas áreas, começaram o desenvolvimento de suas obras nos anos 1940², foram considerados precursores de um movimento estético em transformação e acabaram tendo suas obras cruzadas com a execução do filme *Boca de Ouro* (1963), dirigido pelo primeiro com base em espetáculo teatral homônimo de autoria do segundo.

Nelson Pereira dos Santos é um importante personagem da história do cinema brasileiro, entre outros motivos, por sua atuação contínua, pela vasta contribuição para o desenvolvimento da indústria nacional e por suas obras, muitas vezes consideradas emblemáticas ou precursoras do movimento Cinema Novo³. Nelson Rodrigues, por sua vez, é tido como pai do moderno teatro brasileiro, e foi autor de narrativas que se destacaram por suas inovações estilísticas e pelos próprios assuntos que abordam, muitas vezes tabus sociais, temáticas polêmicas ou habitualmente pouco levadas aos palcos dos teatros do país à sua época e ainda hoje.

Rodrigues, autor de *Boca de Ouro*, foi jornalista e deixou importante legado dramaturgico, muitas vezes embebido da realidade vivenciada nas redações e pelos boletins de ocorrência policial, com os quais tinha contato desde os seus 13 anos. Dono de muitas máscaras e estereótipos, tem seu perfil delineado pelo biógrafo Ruy Castro (1992) por meio de um minucioso levantamento de dados, que auxiliam a compreender alguns dos estigmas que foram associados ao dramaturgo.

Durante muitos anos, Nelson Rodrigues carregou a fama de "tarado". Em seus anos finais, a de "reacionário". Ninguém foi mais perseguido: a direita, a esquerda, a censura, os críticos, os católicos (de todas as tinturas) e, muitas vezes as plateias, – todos em alguma época, viram nele o anjo do mal, um câncer a ser extirpado da sociedade brasileira. (CASTRO, 1992, p. 8)

As obras que estudamos representam o encontro entre essas duas figuras tão marcantes, mas não apenas isto. São, ainda, um autêntico caso de relacionamento entre projetos artísticos com linguagens e repertórios completamente distintos, algo que em muito dialoga com a prática artística contemporânea. À luz da obra de Robert C. Allen e Douglas Gomery (1985), que sugere quatro enfoques tradicionais da história do cinema, faremos uma análise sobre alguns elementos contextuais que envolvem o filme *Boca de Ouro* (1963).

O primeiro enfoque tratado por Allen e Gomery (1985) é a história estética do cinema. Com esse viés, os autores trazem reflexões acerca da tradição das grandes obras, sobre o *status* de arte de determinados filmes em detrimento de outros, discutem a respeito da teoria do autor no cinema e da semiologia e sua tentativa de compreender o modo com que se alcança o significado em diversas formas de representação audiovisual.

A tecnologia é o segundo enfoque tradicional da história do cinema tratado pelos autores. A partir desse ponto de vista, Allen e Gomery (1985) destacam a teoria do grande homem, inventor que converte ideias em aparatos, e a "determinação tecnológica" (p. 148, tradução nossa), que impulsiona as transformações necessárias à evolução das possibilidades tecnológicas no cinema.

Entrelaçadas às questões da evolução tecnológica, as forças econômicas são o terceiro enfoque da história do cinema sobre o qual Allen e Gomery (1985) se debruçam, refletindo acerca de questões relativas à produção, distribuição e exibição, tentando entender de que forma o mundo do cinema funciona como instituição econômica e de negócios e explorando a crítica marxista ao modelo capitalista hollywoodiano. Ao levar em consideração a compreensão das variáveis econômicas, a análise da indústria cinematográfica proposta pelos autores apresenta critérios para além dos rendimentos obtidos, englobando também a estrutura e a conduta do mercado.

Por fim, Allen e Gomery (1985, p. 199) apresentam a história social do cinema, que procura se dedicar sobre a produção cinematográfica, a recepção dos espectadores e os impactos dos filmes em seu público, destacando as questões propostas por Ian Jarvie para uma sociologia do cinema:

Quem faz os filmes e por quê?
Quem vê os filmes, como e por quê?
O que se vê, como e por quê?
Como se avaliam os filmes, quem o faz e por quê?
(ALLEN; GOMERY, 1985, p. 200, tradução nossa)

[35]

Expostos os aspectos que Allen e Gomery (1985) apontam como possíveis enfoques para a reflexão acerca de uma produção cinematográfica, selecionamos nos debruçar, principalmente, sobre os elementos da história estética e da história social do cinema na obra *Boca de Ouro* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.

Os autores destacam a história estética do cinema como a forma predominante de documentação da história do cinema desde que começaram os estudos formais nos Estados Unidos e na Europa. Há, no entanto, uma crítica a esse modelo, que procura determinar a formação de cânones por meio da seleção das grandes obras – aquelas que merecem ser objeto de estudo – baseada em determinado paradigma cinematográfico que se pretende modelo a ser seguido.

Os autores apontam que muitos historiadores consideram a história estética do cinema como a identificação e a avaliação das grandes obras cinematográficas do passado. No caso brasileiro, essa discussão passa, em alguma medida, pela tentativa de consolidar um estilo nacional, uma vez que as primeiras décadas do desenvolvimento do cinema no país são marcadas por experiências pontuais, que não raramente são descontinuadas em razão dos recursos e do funcionamento do mercado, e também pela produção em diversas regiões que apresentam especificidades em seu fazer audiovisual.

Nelson Pereira dos Santos é tido como um dos precursores do movimento que viria a ser conhecido como Cinema Novo, e que teria Glauber Rocha como um de seus principais expoentes. Rocha (2003), aliás, afirma que o termo Cinema Novo foi cunhado, inicialmente, pela crítica, que queria justamente enquadrar os autores em uma escola com paradigmas próprios e categorizáveis.

É quando o Cinema Novo se reconhece como movimento que passa a ter alguma identidade na busca por "combater o cinema dramático evasivo, comercial e acadêmico" (ROCHA, 2003, p. 132). Para tanto, os cineastas cinemanovistas foram influenciados pelas vanguardas europeias, especialmente pela ideia realista proposta pelo cinema italiano e pelo cinema de autor defendido pela Nouvelle Vague francesa.

Em sua revisão crítica do cinema brasileiro, Glauber Rocha (2003) estabelece uma reflexão sobre como a chamada teoria do autor se aplicaria ao modelo brasileiro de fazer cinema. O método do autor seria a "tentativa de situar o cinema brasileiro como expressão cultural" (ROCHA, 2003, p. 36). O cineasta considerava haver uma antítese entre o dito cinema comercial, que visava a construção de uma indústria lucrativa, e o cinema de autor, independente, contrário às leis e imposições de mercado.

Mas quem define quais são os legítimos autores da chamada sétima arte? Sob quais critérios? Novamente, a crítica é quem opera na construção dessas figuras, supostos modelos a serem seguidos na elaboração de um estilo cinematográfico nacional. Se acreditarmos que "o autor que está de acordo com a grande maioria do público tem determinada função social, não é, porém, um intelectual necessário" (UM AUTOR..., 1968, p. 224), há um patamar de qualidade no trabalho dos cineastas a ser considerado. Somente são "necessários" os cineastas que se distanciam do cinema de massa, que atinge a um grande público. Os demais, talvez, possam ser excluídos da história (estética) do cinema.

Dentro dessa discussão, *Boca de Ouro* (1963) traz a união de um dos principais autores do Cinema Novo em uma experiência que não se enquadra no movimento – na qual Nelson Pereira dos Santos assina a direção e o roteiro de um filme baseado em um espetáculo teatral – à obra de um dramaturgo que "revolucionou o teatro no Brasil com suas experimentações cênicas e estilo inconfundível" (PEREIRA, 2009, p. 63), sendo considerado o pai do teatro moderno brasileiro.

Para a revista *Opinião*, em seu artigo "O novo Cinema Novo" (1975), *Boca de Ouro* (1963) está entre os filmes realizados por Nelson Pereira dos Santos por encomenda, no qual ele não assume posição de autor. Marques (2013), na contramão, afirma que o cineasta, na obra em questão, "faz uma interpretação de peça investida de elementos do seu próprio projeto ideológico e estético de cinema de autor" (MARQUES, 2013, p. 97). Xavier (2003) diz que a leitura do espetáculo teatral feita por Nelson Pereira dos Santos tem caráter realista, enquanto Glauber Rocha (2003) irá afirmar que o realismo crítico é a característica que "começa a definir um estilo do cinema brasileiro" (ROCHA, 2003, p. 47).

Algumas das chamadas "grandes obras", na filmografia de Nelson Pereira dos Santos – defensor, segundo Bernardet (2009), da ideia de colocar valores populares na tela –, retratam a realidade brasileira de forma crítica com personagens típicos do imaginário carioca, como em *Rio, 40 graus* (1955) e em *Rio, zona norte* (1957), que apresentam moradores da favela, sambistas etc., universo também muito presente nas obras de Nelson Rodrigues.

Glauber Rocha (2003) aponta *Rio, 40 graus* (1955) como uma resposta à crise pela qual passava a indústria cinematográfica – e, especificamente, paulista – no início dos anos 1950, e como o primeiro filme brasileiro realmente engajado, no qual o autor mostrava o povo ao povo de forma crítica. Para Rocha (2003), Nelson Pereira dos Santos é, nesse momento, a "principal personalidade revolucionária do cinema brasileiro" (ROCHA, 2003, p. 99).

Rio quarenta graus afirmava que o cineasta devia se voltar para uma compreensão sociológica e política da sociedade brasileira (...). Contém os germes do Cinema Novo, que se afirmaria alguns anos mais tarde e de que *Vidas secas* (...) seria um dos melhores momentos. (O NOVO..., 1975, p. 233)

Ismail Xavier (2003) considera que é possível enxergar em *Boca de Ouro* (1963) elementos estéticos da obra de Nelson Pereira dos Santos e o início das relações entre o Cinema Novo e Nelson Rodrigues, apontando o filme como o primeiro de maior expressão entre as adaptações da obra do dramaturgo. Xavier (2003) afirma que, pelo seu estilo, a leitura de Nelson Pereira dos Santos utiliza um efeito de descontração na *mise-en-scène* que já estava presente em seus filmes anteriores, e que o Cinema Novo teria feito avançar.

As inúmeras apresentações de peças do autor [Nelson Rodrigues] incluem um espetáculo como o *Boca de Ouro* do Teatro Oficina, de 1999, em que se exagera a dimensão mítica da peça, numa encenação que se emoldura como uma liturgia, de modo a estimular um olhar retrospectivo que, por suas diferenças, repõe o interesse nas soluções encontradas, segundo o clima da época, no filme de Nelson Pereira. Esse produto (...) tem ressonâncias claras em outras experiências da década. (XAVIER, 2003, p. 227-228)

A composição dos tipos populares em *Boca de Ouro* (1963) se afasta do erotismo feminino característico de outras adaptações para o cinema da obra de Nelson Rodrigues. Aída Marques (2013) destaca que a personagem título, um bicheiro do subúrbio carioca, está inserido em um contexto sociocultural específico e age conforme esse ambiente.

Despindo a personagem de suas características míticas e pautado pela influência do neorealismo, Nelson Pereira dos Santos constrói uma personagem ancorada num espaço social real, articulada com relações de classe e de dominação expressas com firmeza. (MARQUES, 2013, p. 82-83)

Diante de um filme voltado para o grande público, sobre o qual havia expectativas de mercado conflitantes com as ideias cinemanovistas, Nelson Pereira dos Santos não realizaria, de fato, uma obra que fosse se associar ao movimento de Glauber Rocha e companhia. Talvez, por esse motivo, *Boca de Ouro* (1963) não seja costumeiramente elencada entre as "grandes obras" do autor. Entretanto, marcas do estilo de Nelson Pereira e do próprio Cinema Novo podem ser enxergadas nesse filme, como apontaram alguns dos autores que mencionamos.

O filme dialoga com a perspectiva realista na medida em que apresenta personagens que se aproximam do universo representado com verossimilhança, e o autor consegue, apesar do diálogo com o grande público – que, como vimos, para a crítica, tende a afastar a obra da autoria –, apresentar características de seu estilo próprio na construção fílmica.

O enfoque social da história do cinema proposto por Allen e Gomery (1985) se detém, principalmente, nos detalhes sobre a produção das obras, sua recepção e impacto, com especial atenção às questões levantadas por Ian Jarvie (quem faz, quem vê e como se avaliam os filmes), que também procuraremos analisar em *Boca de Ouro* (1963), levando em consideração as especificidades da obra e do contexto nas quais se insere.

Nos últimos 25 anos, Nelson esteve presente e atuante em todos os momentos significativos do cinema nacional. Começa sua carreira na época em que se cria em São Paulo a companhia cinematográfica Vera Cruz: com a ajuda das ideias neorealistas vindas da Itália, ele se posiciona contra a produção dispendiosa, o cinema de estúdio, um cinema que almeja a qualidade internacional. (O NOVO..., 1975, p. 233)

Glauber Rocha vai além: para ele, "o autor no cinema brasileiro se define em Nelson Pereira dos Santos" (ROCHA, 2003, p. 104). É essa figura que, segundo o artigo "O novo Cinema Novo" (1975), da revista *Opinião*, vai realizar filmes "de encomenda", como *Boca de Ouro* (1963), no qual não assume a posição de autor, porque "o cineasta tem que fazer cinema, pois marginalizar-se da produção não é o melhor meio de

interferir no processo de produção" (O NOVO..., 1975, p. 234). Helena Salem (1987) adiciona que, "incapaz materialmente de armar um projeto seu, em 1962, Nelson aceita o convite de Jece Valadão [e Daniel Filho] para realizar, como diretor contratado, *Boca de Ouro*, filme que pela primeira vez leva o teatrólogo Nelson Rodrigues às telas" (SALEM, 1987, p. 155), ao que o cineasta acrescenta:

Foi uma transação profissional, praticamente o recomeço da vida profissional no cinema. Como eu não podia ser mais produtor, fui ser diretor. E o Nelson Rodrigues é um autor muito curioso, tem certos filões que podem nos enriquecer: ele vislumbra o ser humano bem-definido socialmente, o cara de subúrbio, a professora, o bicheiro. (SANTOS apud SALEM, 1987, p. 155-156)

Salem (1987), em sua pesquisa, revela, ainda, alguns detalhes da produção do filme. A autora afirma que a obra, que apresenta sobretudo cenas de interior, foi rodada quase totalmente nos estúdios de Herbert Richer. Produzido por Jarbas Barbosa e Gilberto Perrone, o filme teria sido entregue a Valadão, também inicialmente produtor, para que fosse concluído por ele, após a direção "profissional" de Nelson Pereira.

"Ele foi para a França, tinha interesses maiores lá, eu terminei conforme orientação dele, em termos de acabamento, sonorização e tal, e depois ele veio e revisou tudo, aprovou, consertou alguma coisa. Ele confiava em mim, evidente". (VALADÃO apud SALEM, 1987, p. 157). Foi o último trabalho que realizaram juntos. Jece Valadão e Nelson Pereira dos Santos trilharam caminhos profissionais e artísticos muito distintos após essa parceria, sobre a qual Valadão faz um balanço.

[38]

Só levei vantagem no relacionamento profissional com ele. Aprendi tudo, e não tinha nada para lhe ensinar. Socialmente, ele é uma pessoa difícil de conviver, não admite contraposições. É uma pessoa muito autossuficiente, e eu também sou. Daí a gente se chocava muito. Mas soubemos contornar isso, tenho por ele um carinho e respeito enormes. Só agradeço a Deus por tê-lo conhecido. (VALADÃO apud SALEM, 1987, p. 157)

O crítico de cinema Luciano Ramos, em apresentação prévia inserida na versão de *Boca de Ouro* (1963) da Copacabana Filmes Ltda., reforça que Jece Valadão e Daniel Filho tinham claro interesse na bilheteria, uma vez que acabavam de conquistar fama com *Os cafajestes* (1962) e queriam aproveitar para obter um bom retorno comercial do filme. Ainda nessa apresentação, Ramos recorda que

naquela época, a obra de Nelson Rodrigues, então rotulado como um escritor reacionário, ainda não tinha conquistado o amplo reconhecimento que hoje tem e, por isso, os críticos e os próprios cineastas do Cinema Novo renegaram *Boca de Ouro*. Mas, fazendo justiça, o público adorou, e o filme foi um grande sucesso de bilheteria, apesar de sua profundidade psicológica e de sua complexidade de estilo. Essa história prova que público e qualidade artística não são incompatíveis no cinema. (BOCA DE OURO, 1963)

Helena Salem (1987) ratifica as palavras do crítico, afirmando que *Boca de Ouro* (1963) talvez tenha sido o primeiro grande sucesso comercial de Nelson Pereira dos Santos. A autora acrescenta, contudo, que ele não chegou a usufruir financeiramente desse sucesso, uma vez que não participou da produção.

Na visão de Salem (1987), entretanto, o prestígio de Nelson Rodrigues como teatrólogo e colunista do jornal *Última Hora* já era visível, e teria, inclusive, contribuído, juntamente com todos os ingredientes presentes no filme e com o fato de Nelson Pereira dos Santos já ser bastante respeitado como cineasta, para atrair o grande público. No que se refere ao olhar da crítica, Salem volta a concordar com Ramos.

A crítica, porém, não manifestou nenhum entusiasmo pelo filme. Octávio Bomfim, de *O Globo* (5/2/1963), fez alguns poucos elogios à parte técnica ("a melhor coisa do filme"), qualificou-o de "um esforço elogiável de cinema sério", mas concluiu: "é um filme que não entusiasmo e que sofre as consequências do desequilíbrio das interpretações". E Hugo Barcellos, do *Diário de Notícias* (6/2/1963), foi categórico: "Nelson com Nelson não deu certo. E não deu, porque Nelson Pereira dos Santos, fidelíssimo (segundo dizem) ao texto original de Nelson Rodrigues, deixou-se embair pelo artificialismo do autor, o eterno homem da eterna 'banda podre'". Um dos raros que apreciou foi Luiz Alberto Sanz, do *Jornal do Comércio* (2/7/1963). Após elogiar algumas interpretações, a direção de NPS e a montagem de Rafael Valverde, afirmou: "*Boca de Ouro* merece uma visão calma e cuidada, onde não caberão os preconceitos com o nascente Cinema Novo. É um filme adulto". (SALEM, 1987, p. 157-158).

Ramos procura, em sua análise, defender a tese de que, embora renegado pelo movimento cinemanovista, *Boca de Ouro* (1963) apresenta qualidades estéticas e estilísticas a serem observadas, apesar do interesse comercial dos idealizadores. Ismail Xavier (2003) vai ao encontro do crítico, ao considerar a obra como um marco dentro do tratamento da sexualidade e do corpo pelo cinema nacional. O autor ainda sustenta que "o horizonte de Nelson Pereira foi inserir o drama, com tensões claras diante do sugerido pela peça, na visão já presente em seu neorealismo, expressa aqui nos arejamentos que introduz com as cenas de rua" (XAVIER, 2003, p. 175). Geraldo Veloso (1983) ainda atribui ao filme o título de melhor adaptação da obra de Nelson Rodrigues para o cinema.

Outros autores, assim como parte da crítica, não tiveram a mesma visão positiva acerca dessa obra de Nelson Pereira dos Santos. Comentando sobre o cineasta, Paulo Emílio Salles Gomes (1986) reforça a utilização das ideias neorealistas em *Rio, 40 graus* (1955) e o interesse despertado pelo filme, e afirma que, após alguns filmes "desiguais" – entre os quais, *Boca de Ouro* (1963) –, realizou *Vidas secas* (1963), que seria a próxima obra digna de nota na carreira de Nelson Pereira dos Santos.

Glauber Rocha (2003) também não considera *Boca de Ouro* (1963) como um exemplo de filme de autor – espécie de "padrão de qualidade" para os cinemanovistas. Sganzerla (2001), por sua vez, ao analisar a própria obra e comparando-a à de outros cineastas, afirma que a personagem Boca de Ouro é "inutilmente boçal", como 80% do cinema brasileiro.

Ao comparar *Boca de Ouro* (1963) com *A falecida* (1965), de Leon Hirszman, Xavier (2003) afirma que este buscou uma totalização característica do Cinema Novo que não foi o horizonte de Nelson Pereira dos Santos, que trabalhou, segundo o autor, a tensão entre sua visão de mundo e a do escritor. O autor ainda destaca que o valor de *Boca de Ouro* (1963) "pode ser mais bem reconhecido hoje, quando temos uma história das adaptações de Nelson Rodrigues e sabemos o parco resultado que tiveram, na maioria dos casos" (XAVIER, 2003, p. 227).

Considerações finais

Podemos notar que a relação entre teatro e cinema que ocorre em *Boca de Ouro* (1963), dado o contexto em que se apresenta, possui algumas especificidades. É difícil escapar de uma comparação dessa obra com outras de Nelson Pereira dos Santos classicamente incluídas na filmografia do Cinema Novo, uma vez que a sua realização coincide com as do movimento. Dessa comparação, é possível observar em que medida a obra exigiu do diretor algum afastamento estilístico, mas também como ele conseguiu imprimir sua assinatura a um filme com objetivos comerciais, e como isso foi enxergado pela crítica e pelos colegas de movimento.

Em nossas análises, pudemos nos debruçar sobre um dos filmes de Nelson Pereira dos Santos que não é comumente destacado entre suas obras de maior importância – não é uma das “grandes obras” do diretor. Esse mergulho nos permitiu questionar o *status* de arte atribuído a um conjunto de obras do período – em geral as do movimento cinemanovista – em detrimento de outras.

A própria ideia de que há obras cinematográficas mais ou menos importantes foi questionada diante da subjetividade de definir critérios para essa classificação. Além disso, elementos que marcam as “grandes obras” se fazem presentes em filmes como *Boca de Ouro* (1963), ainda que não sejam tão explícitos quanto em outras obras “independentes”, com suposta maior liberdade criativa.

Compreendemos que a questão da autoria no Brasil está ligada à tentativa de consolidar uma identidade do cinema nacional, tendo colocado em lados opostos os chamados filmes independentes e os de caráter comercial. De todo modo, é possível e preciso questionar de que maneira se dá, de fato, a reflexão no cinema, a quem ela é capaz de atingir, quais são os caminhos possíveis para a continuidade da prática cinematográfica e de que forma esses caminhos dialogam.

[Recebido em: 19/08/2015]

[Aprovado em: 10/10/2015]

[40]

NOTAS

^[1] O entendimento de Gualda (2010) parece contemplar bem um modelo de cinema narrativo-representativo, embora saibamos que outras possibilidades do fazer cinematográfico, como as vanguardas, costumam problematizar o paradigma clássico no que se refere à linearidade narrativa, à representação explícita de signos e outros “protocolos” desse modelo de cinema.

^[2] Nelson Rodrigues estreia a peça *A falecida* em 1941, enquanto Nelson Pereira dos Santos dirige seu primeiro documentário de curta-metragem, *Juventude*, em 1949.

^[3] O movimento Cinema Novo foi um marco importante para o desenvolvimento do cinema nacional, liderado por cineastas como Glauber Rocha e o próprio Nelson Pereira dos Santos.

REFERÊNCIAS

ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. *Enfoques tradicionales de la historia del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BEZERRA, Cláudio. PDFs. In: *Encontro dos núcleos de pesquisa Intercom, IV.*, 2004, Porto Alegre. *Do teatro ao cinema: três olhares sobre O Auto da Compadecida*. Porto Alegre: Portal de Livre Acesso à Produção em Ciências da Comunicação (Portcom), 2004, p. 1-15. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/27250319936722885338238798356255597666.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2013.

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 25-70.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COELHO, Sandra Straccialano. *Perspectivas da análise narrativa no cinema: por uma abordagem narrativa no filme documentário*. *Doc On-line*, n. 11, dez. 2011, p. 25-55. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>. Acesso em: 20 out. 2013.

GOMES, Paulo Emilio Salles. 2ª ed.. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p. 35-79.

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e Cinema: elo e confronto. *Matrizes*, v. 3, n. 2, 2010.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Globo, 1996.

MARQUES, Aida. *O cinema de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

O novo Cinema Novo. Revista *Opinião*, 14 fev. 1975. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 233-237.

PATRIOTA, Rosângela. *Apointamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética*. *Novo Mundo Mundos Novos*, 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/1528>>. Acesso em: 10 maio 2014.

PEREIRA, Álvaro Dyogo. *O jornalista em Nelson Rodrigues* (Trabalho de Conclusão de Curso em Comunicação Social). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Tradições e inovações nas artes da cena. Sala Preta*, São Paulo, v. 9, p. 319-332, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57415/60397>>. Acesso em: 27 maio 2014.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Et Naify, 2003.

RODRIGUES, Nelson. *Boca de Ouro*: tragédia carioca em três atos. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SGANZERLA, Rogério. *Cinema fora da lei. Contracampo: Revista de Cinema*. [sl.], n. 27, [2001]. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/27/frames.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

Um autor do cinema brasileiro se identifica com seu público, ou vamos todos à praia. aParte, mar. 1968. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 223-232.

VELOSO, Geraldo. Por uma arqueologia do "outro" cinema. 1983. In: *Contracampo: Revista de Cinema*. [sl.], n. 92, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/92/artoutrocinema.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

XAVIER, Ismail. *O alhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Et Naify, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

A falecida. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Meta Produções Cinematográficas Ltda., 1965. (85 min.), son. P&B.

Boca de Ouro. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes Ltda., 1963. (103 min.), son. P&B.

Os cafajestes. Direção de Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Magnus Filmes Ltda.; Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1962. (93 min.), son. P&B.

Rio, 40 graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Equipe Moacyr Felon, 1955. (90 min.), son. P&B.

Rio, zona norte. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Nelson Pereira dos Santos, 1957. (82 min.), son. P&B.

Vidas secas. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1963. (103 min.), son. P&B.