

MODELOS DE MEMÓRIA EM BOCA DE OURO E VESTIDO DE NOIVA

Márcio Luiz Mattana⁵²

Faculdade de Artes do Paraná – FAP

RESUMO

O presente artigo discute os limites da classificação de gênero nas obras de Nelson Rodrigues. A despeito da classificação formulada por Sábato Magaldi, ele defende a possibilidade de interpretar *Boca de Ouro* como peça psicológica. Com este objetivo, o artigo analisa as semelhanças estruturais entre as cenas de *flashback* em *Boca de Ouro* e *Vestido de noiva*, comparando-as com representações da memória em outras peças de Nelson Rodrigues.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; memória; peças psicológicas.

ABSTRACT

This article discusses the limits of genre classification in Nelson Rodrigues works. Despite the classification formulated by Sábato Magaldi, it defends the possibility of reading *Boca de Ouro* as a psychological play. With this aim, the paper analyzes the structural similarities between the flashback scenes in *Boca de Ouro* and *Vestido de noiva*, comparing them with representations of memory in other Nelson Rodrigues plays.

Keywords: Nelson Rodrigues; memory; psychological plays.

⁵² Márcio Luiz Mattana é professor auxiliar da FAP – Faculdade de Artes do Paraná e membro do Grupo de Pesquisa *Nexus/CiênciArte*, atuando dentro da linha de pesquisa “*Arte, Memória, Pensamento e Literatura*”. É graduado em Artes Cênicas pela PUC – Pontifícia Universidade Católica do Paraná e mestrando em Letras/Estudos Literários pela UFPR – Universidade Federal do Paraná. <http://lattes.cnpq.br/5241233020980872>.

INTRODUÇÃO

As controvérsias acerca da definição genérica das peças teatrais de Nelson Rodrigues são recorrentes na fortuna crítica que acompanha sua obra. Mesmo fugindo dos esquemas de construção da dramaturgia brasileira anterior, muitas de suas peças foram classificadas como “comédias de costume” por Pompeu de Souza, por exemplo (MAGALDI, 2004). Mesmo assim, a maioria tende a assumir a divisão feita por Sábato Magaldi como um guia de leitura mais seguro. A edição das obras completas de Nelson Rodrigues, organizada por Magaldi, separa as dezessete peças teatrais do autor em quatro volumes, divididos em três indicações genéricas: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas. Sendo uma coleção, ela parece oferecer o que Gerard Genette define como “a garantia de uma seleção baseada na ‘reprise’, isto é, na reedição” (2009, p. 25). E permite contornar as ironias do autor, cuja tendência a classificações paragenéricas é evidente em obras como *Os sete gatinhos* e *Toda nudez será castigada* (MAGALDI, 2010), por exemplo. Entretanto, esta separação em gêneros pode dificultar a percepção de certas singularidades de cada peça, bem como esconder as grandes semelhanças entre obras contidas em volumes diferentes.

Esta digressão inicial se faz útil porque o objetivo deste artigo é tratar das semelhanças estruturais entre duas obras classificadas de modo bastante diverso: *Vestido de noiva* (peça psicológica) e *Boca de Ouro* (tragédia carioca). Mais que isso, o artigo segue o caminho arriscado de olhar a tragédia carioca *Boca de Ouro* como possível peça psicológica. Vale dizer que a definição desta peça como tragédia carioca é do próprio Nelson (MAGALDI, 2010). Porém, apesar da classificação de gênero, o próprio Sábato Magaldi aponta uma série de similaridades entre as duas obras.

BOCA DE OURO: ENTRE O RETRATO SOCIAL E A REPRESENTAÇÃO MENTAL

Muito embora aceitando a proposição do autor e classificando *Boca de Ouro* como tragédia carioca, Magaldi é bastante perspicaz acerca das ligações entre esta peça e as ditas peças psicológicas. No próprio prefácio ao terceiro volume das obras completas, ao apresentar *Boca de Ouro*, ele gasta bastante tempo relacionando a obra a Pirandello, por exemplo, e mostra aí uma leitura clara das singularidades da peça:

Por que a lembrança de Pirandello, a propósito de *Boca de Ouro*? Ela serve sobretudo de apoio ao raciocínio. Em Pirandello, sabe-se, o indivíduo não é uno – uma imagem idêntica para si e para os outros. Eu sou o que suponho ser, mas também o que pensa de mim o

mundo à volta. Nessa fragmentação, dissocia-se a personalidade: a soma de tantos dados que se acumulam. Não há verdade indiscutível e a personagem se forja pelas facetas diversas, diversíssimas, que a trama vai apresentando. (in RODRIGUES, 1985, p. 46).

Esta analogia com a obra de Pirandello vem atrelada à percepção das similaridades entre *Boca de Ouro* e a mais emblemática das peças psicológicas, *Vestido de noiva*. Mas a relação se estabelece, primeiramente, em torno dos planos de realidade das duas peças:

Obsessivo na expressão de seu mundo, Nelson traz para *Boca de Ouro*, em primeiro lugar, alguns elementos existentes em *Vestido de noiva*. Ali, a realidade tem o objetivo primordial de situar os episódios: a ação dramática existe como projeção exterior da mente de Alaíde, a acidentada que morrerá. O público fica informado dessa aventura da subjetividade a partir da comunicação do acidente ao jornal e, depois, ao ouvir a manchete gritada pelos jornalheiros. (in RODRIGUES, 1985, p. 37).

Ao plano de realidade de *Vestido de noiva*, Magaldi contrapõe a cena do dentista e as cenas entre o repórter Caveirinha e D. Guigui, em *Boca de Ouro*. Simetricamente, as representações da mente de Alaíde em *Vestido de noiva* (a memória e a alucinação) são comparadas aos *flashbacks* de *Boca de Ouro*, definidos por Magaldi como ‘projeção exterior da mente de D. Guigui’. De certo modo, esta afirmação poderia ser lida como uma autorização para encarar a peça em sua dimensão psicológica, pois os referidos *flashbacks* correspondem a cerca de dois terços da obra. Ou seja, o material central que ganha a cena é a expressão da subjetividade de um único indivíduo, D. Guigui. Algo bastante próximo do que Peter Szondi identifica em obras de Strindberg e, mais tarde, do Expressionismo ou, para usar um termo do próprio teórico, da ‘dramaturgia do eu’:

O drama, a forma literária por excelência da abertura e franqueza dialógicas, recebe a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos. Ele a resolve ao se concentrar em seu personagem central, seja se restringindo a ele de modo geral (monodrama), seja apreendendo os outros a partir de sua perspectiva (dramaturgia do eu), com o que, no entanto, deixa de ser drama. (SZONDI, 2001, p. 58).

Para justificar as ‘infidelidades’ de Nelson a este modelo, Magaldi assume que o autor “usa das mesmas liberdades de *Vestido de noiva*” (in RODRIGUES, 1985, p. 38) ao mostrar em *flashback* algumas cenas que não poderiam ter sido presenciadas por D. Guigui. E para defender estes procedimentos, faz uso de argumentos similares aos usados na defesa da cena final de *Vestido de noiva* (in RODRIGUES: 1981a, p. 18). Vale lembrar que tais argumentos dão resposta a polêmicas que remontam à estreia de *Vestido de noiva*, quando diversos críticos fizeram objeções à cena final da peça, que retrata acontecimentos posteriores à morte da protagonista (CADENGUE, 2000, p. 28). Tais críticos defendiam que, sendo a peça expressão da subjetividade de Alaíde, deveria limitar-se a retratar a memória de cenas que ela pudesse ter presenciado. Os argumentos usados

por Magaldi para defender Nelson em *Vestido de noiva* são também utilizados por ele para defender as liberdades formais de *Boca de Ouro*.

Estes precedentes teóricos abertos por Magaldi, entretanto, por mais que apontem o caminho que interessa a este artigo, não se concretizam em uma análise mais específica. Isto é bastante compreensível, seja porque o teórico estava comprometido com a idéia de *Boca de Ouro* como tragédia carioca, seja porque seu objetivo era simplesmente apresentar a obra no contexto da produção de Nelson, sem a pretensão de uma exegese detalhada de seus procedimentos.

O presente artigo se propõe a avançar um pouco nesta exegese, a partir da simples comparação entre as estruturas de representação da memória nas suas peças. E que estruturas seriam estas?

CENAS DA MEMÓRIA: A QUESTÃO DAS VERSÕES MÚLTIPLAS

A obra de Nelson Rodrigues contém estratégias diversas de recuperação da memória. Para compreender o recorte proposto aqui, é importante estabelecer alguma diferenciação entre estas estratégias. E a primeira separação que se afigura é entre as narrativas memoriais e as representações dramáticas da memória.

Em diversas peças de Nelson encontramos narrativas memoriais, tais como a narrativa do estupro em *Bonitinha, mas ordinária* (RODRIGUES, 1990, p. 258), as lembranças das tias em *Dorotéia* (RODRIGUES, 1985) e a história da lua de mel de Décio e Lígia em *A serpente* (RODRIGUES, 1990, p. 70-71), por exemplo. Nestes casos, a reconstituição do passado advém da fala de uma personagem, sem que os eventos deste passado sejam concretizados em cena. Em outras, palavras, as narrativas memoriais não constituem *flashbacks* e a cena não se torna expressão da subjetividade de uma única personagem. Neste sentido, tais narrativas emprestam ao texto um caráter épico, mas não alcançam o estatuto de peças psicológicas.

Um caso diferente encontra-se em *Valsa no. 6* (RODRIGUES, 1981a), pois o acesso ao passado vem apenas pela voz da personagem Sônia mas não acontece em forma de narrativa organizada. Por um processo ligado ao delírio, Sônia emula e representa diversas vozes do passado em ação. Porém, mesmo assim, não temos acesso às imagens do passado nem vemos suas personagens.

Outros textos de Nelson colocam o passado em cena pela perspectiva de uma personagem. Nestas peças, os acontecimentos do passado são encenados: da narrativa de uma personagem passamos à concretização cênica de sua versão, em forma de *flashback*. Este é o caso de peças

como *Vestido de noiva*, *Perdoa-me por me traíres*, *Boca de Ouro* e, talvez, *Toda nudez será castigada*. Há, evidentemente, uma separação entre estas peças, pois as três últimas reconstituem as cenas do passado a partir da voz de personagens conscientes e em estado de vigília (O caso de *Toda nudez será castigada* é controverso, pois, embora a gravação de Geni aponte para uma narrativa do passado, é bastante questionável se as cenas que se seguem são de fato resultantes de sua narrativa). Já *Vestido de noiva* oferece cenas do passado que partem da subjetividade de uma moribunda em estado de delírio e/ou alucinação. Esta diferença é certamente a base para a classificação de Sábato Magaldi.

Todavia, há outra separação importante a fazer entre estes textos. Tanto em *Perdoa-me por me traíres* quanto em *Toda nudez será castigada*, o que se afigura são cenas do passado ofertadas como versão única. Trata-se de cenas jamais questionadas em sua integridade. Pelo contrário, estas cenas de memória partem de gestos de revelação radical: a versão de Tio Raul tem a autoridade de quem confessa um assassinato à sua próxima vítima e a de Geni é oferecida na hora de sua morte. Bem diferente é o caso de *Vestido de noiva* e *Boca de Ouro*. Nestas peças, o passado é oferecido em diversas versões conflitantes e incompletas. Por motivos diversos, as fontes destas versões não merecem total confiança do leitor. Tal desconfiança nasce de fatores psicológicos, seja da situação limítrofe de Alaíde ou dos impulsos secretos de Guigui. E isto permite supor novos modos de ler e aproximar estas peças.

VESTIDO DE NOIVA: A MEMÓRIA DE ALAÍDE E A CENA DO VESTIDO

Para efeito do presente estudo, há que tentar isolar o plano da memória de *Vestido de noiva* dos demais planos. Este procedimento leva logo a uma constatação simples: cada um dos três atos oferece uma tentativa de reconstituição da ‘cena do vestido’, em que Alaíde se prepara para o casamento. As diferenças entre as três versões serão, portanto, o objeto de análise.

Alaíde, obviamente, é o sujeito da ação. E o ato de lembrar é impulsionado por Madame Clessi, cujas indagações e invectivas obrigam Alaíde a reorganizar os registros da memória nos três atos. O que motiva esta investigação dos arquivos da memória é a necessidade de dar sentido aos fantasmas de uma certa Lúcia e uma certa Mulher de Véu, presentes em seu plano de alucinação: “ALAÍDE: Se ao menos soubesse quem é Lúcia. (...) Estou-me lembrando de uma mulher, mas não consigo ver o rosto. Tem um véu. (...) CLESSI: E os outros dois fantasmas? A mulher de véu e Lúcia?” (MAGALDI, 1981a, p. 118-121).

A primeira versão da cena, mostrada no final do primeiro ato, coloca em cena Alaíde, Pedro, a Mãe, o Pai e D. Laura. É uma cena de pouco conteúdo dramático, em que nada de substancial aparece. Nenhuma pista de Lúcia ou da Mulher de Véu é revelada. Mas uma estranheza se estabelece: Dona Laura beija a testa de alguém que não vemos nem ouvimos; e pergunta sobre o casamento desta outra pessoa. Este incidente obscuro cria a demanda por uma versão mais clara dos acontecimentos: “CLESSI: Quem foi que Dona Laura beijou na testa? (...) Quem foi que vestiu você?” (MAGALDI, 1981a, p. 129).

O segundo ato vai tentar dar conta destas demandas. A segunda versão da cena coloca sobre o palco, além dos anteriores, a Mulher de Véu. Trata-se de uma cena bem mais reveladora. Nela, a Mulher de Véu está fustigando verbalmente Alaíde, que quer chamar a mãe. A Mulher de Véu a impede e a acusa de roubar-lhe o namorado (Pedro). Avisa que vai roubar-lhe o marido e faz-lhe ameaças veladas de morte. Neste ponto, entra Pedro e a cena se encaixa na primeira versão. Descobrimos, junto com Alaíde, a acusação sobre o roubo do namorado, o que mantém aceso o interesse dramático da cena. Mas sobra a demanda acerca da identidade da Mulher de Véu, que poderá iluminar o sentido do drama. Esta revelação irá se dar apenas no final do segundo ato, criando o gancho necessário para a formação de uma terceira versão dos fatos, a se materializar no ato final: “MÃE: Já disse para você não chamar sua irmã de mulher, Lúcia (...) CLESSI: Quer dizer que Lúcia e a Mulher de Véu são a mesma pessoa” (MAGALDI, 1981a, p. 145).

A terceira versão da cena do vestido oferece uma visão mais límpida dos acontecimentos. No lugar da identidade vaga de uma Mulher de Véu, temos a irmã caçula de Alaíde, Lúcia. E no lugar de uma entrada fortuita e inócua de Pedro, temos a confissão de seu caso com as duas irmãs, que erige as sombras necessárias sobre o acidente que vitimou Alaíde posteriormente: “PEDRO: Você não devia dizer isso! Alaíde não precisava saber!” (MAGALDI, 1981a, p. 152).

Esta estrutura em três etapas, que serve de esqueleto para a narrativa das lembranças de Alaíde, guarda semelhanças bastante significativas com a estrutura encontrada em *Boca de Ouro*. Tais similaridades, como será visto adiante, não decorrem apenas da presença de três versões. Há paralelos significativos entre as estratégias e os modos de progressão dos *flashbacks* em ambos os textos.

BOCA DE OURO: A MEMÓRIA DE GUIGUI E A CENA DE ASSASSINATO

O mesmo procedimento adotado na análise de *Vestido de noiva* valerá aqui para o estudo de *Boca de Ouro*. Ou seja, o plano da memória de D. Guigui será isolado do plano da realidade, para efeitos de análise. Ao proceder deste modo, o que se obtém é a mesma estrutura de três versões, uma para cada ato da peça. Neste caso, as três versões não se resumem a uma única cena, mas cada versão apresenta um conjunto de acontecimentos ligados ao mesmo fato, ou seja, o assassinato de Leleco, marido de Celeste. D. Guigui é o sujeito que lembra, a voz que dá perspectiva para as cenas do passado. E o ato de reconstituição da memória é impulsionado pelas demandas do repórter, Caveirinha, e do marido, Agenor.

A primeira versão dos fatos é deflagrada sem que D. Guigui tenha ciência da morte de Boca de Ouro. Isto a leva a formar um retrato magoado do bicheiro, de quem já foi amante. Nesta versão, Leleco resolve pedir dinheiro a Boca para o enterro da sogra. Boca diz que dá se Celeste vier buscar. Ela vem, ele tenta seduzi-la e ela o ameaça, dizendo que Leleco o mata. Ele então desafia Leleco que, sem forças para matá-lo, acaba cedendo às ameaças e é obrigado a dizer para a mulher ir para o quarto de Boca. Ao não receber o dinheiro prometido, Leleco ofende Boca, falando do nascimento na pia de gafeira. E Boca mata Leleco com coronhadas de revólver. A versão se restringe, portanto, ao quarteto de personagens: Guigui, Boca, Celeste e Leleco.

No início do segundo ato, para aplacar o pavor de Agenor, que teme as represálias de Boca, Caveirinha revela a morte do bicheiro. Isto produz uma transformação radical em D. Guigui, cuja paixão antiga pelo bandido se reaviva com a consciência da morte do antigo amor. Isto impulsiona a construção de uma segunda versão dos fatos, agora inocentando Boca e fazendo uma pintura cruel de Leleco e Celeste.

Nesta segunda versão, Leleco descobriu que Celeste o trai. Ele quer extorquir o amante, mas ela afirma que a relação de adultério está rompida. Ele então planeja tirar dinheiro de Boca de Ouro. Quando Celeste vai até Boca, o bicheiro está recebendo uma comitiva de grã-finas. Nesta versão, é a 1ª. Grã-fina que fala sobre a história da pia de gafeira. Segue-se a cena do concurso de seios, em que ele humilha as grã-finas e seduz Celeste. Leleco vai buscar a esposa, mas ela se recusa a ir, humilha o marido e diz que pertence a Boca. Quando Leleco saca o revólver e ameaça o bicheiro, Celeste apunhala o marido. Além do quarteto inicial, esta versão inclui as três grã-finas e um preto velho. Este último aparece como uma forma de pintar Boca com ares de humanidade. Já a inclusão das grã-finas serve, na verdade, para introduzir a figura da 1ª. Grã-fina, que terá um papel importante no último ato.

O que motiva uma terceira versão dos fatos é a iminência do abandono de Guigui pelo marido. Ofendido pela mulher, Agenor ameaça ir embora de casa. Acuado por esta perspectiva, ela se obriga a pintar um último retrato dos acontecimentos passados, um retrato capaz de apaziguar os ânimos do esposo e evitar a separação iminente. Nesta derradeira versão, Leleco descobriu que Celeste o trai e exige saber o nome do seu amante. Ela diz que é Boca de Ouro e o marido resolve tirar dinheiro do bicheiro. Leleco chega e ameaça Boca, que já havia sido alertado por Celeste. Ela distrai Leleco, Boca o derruba e ambos, Boca e Celeste, matam Leleco. Após esconderem o corpo, entra em cena uma grã-fina chamada Maria Luiza e há uma disputa entre as duas mulheres. Descobrimos que ambas frequentaram a escola juntas e guardam desavenças desde esta época. No impulso de afastar Maria Luísa de Boca, Celeste mostra o cadáver de Leleco para ela. Boca diz então que será obrigado a matar alguém. Faz crer que irá executar Maria Luiza, mas acaba por matar Celeste. Então, descobrimos que Maria Luiza é a 1ª. Grã-fina do ato anterior, por uma frase engenhosamente repetida em ambas as versões: “BOCA: (...) Você disse que eu parecia um, como é? MARIA LUÍSA: Deus asteca! Um deus asteca!” (RODRIGUES, 1985, p. 336).

SIMETRIAS ENTRE AS DUAS REPRESENTAÇÕES DA MEMÓRIA

A principal semelhança entre as representações da memória em *Vestido de noiva* e *Boca de Ouro* é estrutural. Em ambas as peças, demandas externas (Clessi de um lado, Caveirinha e Agenor de outro) exigem do sujeito (Alaíde e Clessi, respectivamente) uma espécie de aperfeiçoamento na reconstituição dos fatos. Isto acontece em três etapas.

Na primeira versão, uma personagem importante é omitida. Em *Vestido de noiva*, Alaíde omite a presença de Lúcia na cena do vestido. Em *Boca de Ouro*, Guigui omite Maria Luísa de toda a narrativa. Na segunda versão, esta personagem é incluída mas sua identidade é obscurecida, a ponto de seu nome ser substituído por um epíteto genérico. Em *Vestido de noiva*, Lúcia aparece como a Mulher de Véu. Em *Boca de Ouro*, Maria Luísa aparece como a 1ª. Grã-fina. Na última versão, finalmente, esta personagem ganha um nome e uma identidade bem delineada. Em *Vestido de noiva*, descobrimos que a Mulher de Véu é Lúcia, a irmã caçula de Alaíde e sua rival no amor de Pedro. Em *Boca de Ouro*, descobrimos que a 1ª. Grã-fina se chama Maria Luísa e foi colega e inimiga de Celeste no passado, quando frequentavam a mesma escola.

Outras tantas similaridades compõem este quadro. Em ambas as peças, as alterações de cada versão obrigam a uma mudança no perfil de várias personagens. Isto é obviamente visível nos retratos de Boca, Celeste e Leleco. Mas também é o caso de Pedro, inocente nas duas

primeiras versões da cena do vestido e desmascarado na última. Contudo, a semelhança mais significativa é mesmo a simetria entre as três versões, sempre articuladas à estrutura de três atos e seguindo o mesmo roteiro, em que uma personagem de importância cabal é omitida, esboçada e finalmente revelada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se fosse o caso de ir adiante, talvez valesse discutir que tipo de tragédia se afigura a partir de uma análise como esta. Pois, se tentamos olhar agora para *Boca de Ouro* como tragédia, é quase inevitável entender que o único herói trágico possível é D. Guigui. Ela é o sujeito da ação. Boca de Ouro, Celeste e Leleco não entram em cena. À exceção de Boca na cena do dentista, eles são apenas imagens da subjetividade de Guigui. E não são sequer os mesmos seres a habitar cada ato. São apenas versões. Para deixar evidente este paradoxo, basta lembrar que o bicheiro que matou Leleco no primeiro ato não pode ser o mesmo que não o matou no segundo. Mas isto é um assunto tão vasto e movediço que exigiria a amplitude de um novo artigo.

Por outro lado, vale esclarecer que todos estes detalhes não invalidam o sentido social da peça de Nelson. Ou, em outras palavras, não nos impedem de entender *Boca de Ouro* como uma 'tragédia carioca', ao menos no modo como a peça retrata um tempo e um lugar determinados. O que importa é perceber que essas classificações devem ser lidas com reserva, sem alçá-las à pretensão de leituras totalizadoras. É mais seguro ler qualquer das obras dramáticas de Nelson sem limitar-se a tais rótulos de classificação, mesmo aqueles definidos pelo autor. Livre do impulso de classificar, o leitor fica mais próximo de encontrar as verdadeiras singularidades de cada obra.

REFERÊNCIAS

CADENGUE, Antonio. O Vestido de noiva de Bollini: a experiência histórica – um espetáculo. **Folhetim – Teatro do pequeno gesto – n.7.** maio/agosto de 2000. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2000.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais.** Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MAGALDI, Sábado. **Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues.** São Paulo: Global, 2004.

_. **Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações.** Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo – vol. 1: peças psicológicas.** Organização e introdução de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981. (a)

_. **Teatro completo – vol. 2: peças míticas.** Organização e introdução de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981. (b)

_. **Teatro completo – vol. 3: tragédias cariocas I.** Organização e introdução de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

_. **Teatro completo – vol. 4: tragédias cariocas II.** Organização e introdução de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.