



História Cultural

VII Simpósio Nacional de História Cultural

**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

O JORNALISMO À SOMBRA DOS ACONTECIMENTOS: UMA ANÁLISE FÍLMICA DE BOCA DE OURO

Ana Carolina Ribeiro*
Juliana Mastelini Moyses**

Em 1962, Nelson Pereira dos Santos é procurado por Jeca Valadão que o convidará para assinar a direção de uma adaptação para o cinema de Boca de Ouro – peça escrita por Nelson Rodrigues. Jeca havia conquistado um grande público recentemente com *Os Cafajestes* e queria aplicar os recursos que levantou com o filme em outra produção cinematográfica com apelo popular. O resultado foi uma obra que não se acomoda dentro do que se enquadra como uma estética do Cinema Novo – grande síntese estética que viria surgir naquele momento e da qual a filmografia de Nelson Pereira dos Santos é um dos grandes expoentes. Nelson Rodrigues era renegado pela esquerda como um autor “reacionário”. O Cinema Novo seguiria uma orientação de esquerda e isto contribuiu decisivamente para que essa primeira adaptação de uma peça de Nelson Rodrigues ficasse envolta numa bruma de indiferença e silêncio da crítica, embora tenha sido um sucesso de público.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina – UEL. Especialista em História da Arte: modernidade e pós-modernidade (UEL). Graduada em Artes Cênicas (UEL).

** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina – UEL. Especialista em Produção e Criação em Rádio e Televisão (Faculdade Pitágoras). Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (UEL).

O enredo traz a repercussão da morte do bicheiro Boca de Ouro na imprensa em um furo de reportagem, a partir da narrativa de uma de suas ex-mulheres, a personagem dona Guigui. Classificada como uma “tragédia carioca”¹, em “Boca de Ouro” a ação dramática existe como projeção exterior da mente de uma das personagens e a narrativa em *flash-back* se constrói a partir da subjetividade. Obsessivo na expressão de seu mundo, Nelson traz em “Boca de Ouro” uma crítica declarada ao sensacionalismo da imprensa. (MAGALDI, 1994,P.37)

Na crítica publicada na estreia de “Boca de Ouro”, em 1963, no “Jornal do Brasil”, Claudio Melo e Souza comentou o sucesso do filme, que em sua primeira semana de exibição obteve público superior ao de “O Pagador de Promessas”, de Dias Gomes. Entretanto, na mesma crítica menciona que o filme, apesar de ser “uma obra inteligente e correta, com alguns momentos de evidente e comovente força dramática, é narrado com muita segurança”, entretanto, “está longe de ser uma obra de arte”². Para ele, “Boca de Ouro” se distanciava da obra que Nelson Pereira dos Santos realizou com seus dois primeiros filmes, “Rio, 40 graus” e “Rio, Zona Norte”.

Esta pesquisa propõe uma análise fílmica a partir dos conceitos presentes na teoria de Maurice Mouillaud (2002) sobre acontecimento e informação. Para isso, propõe-se uma análise primeira a partir das três versões que a personagem dona Guigui conta quando interrogada sobre o personagem Boca de Ouro. Posteriormente, faremos uma análise a partir dos ângulos e enquadramentos de câmera escolhidos nas cenas da escada que dá acesso ao escritório de Boca de Ouro, com o objetivo de analisar as relações dessa escolha em relação a narrativa fílmica.

“BOCA DE OURO”: O ACONTECIMENTO E A INFORMAÇÃO

O filme “Boca de Ouro” (1962) trata do assassinato de um bicheiro do Rio de Janeiro, o Boca de Ouro (Jece Valadão), e da tentativa de um repórter de escrever sobre aquela figura emblemática. O personagem é assim conhecido por ter os dentes todos de ouro. Mesmo com a mais perfeita arcada dentária que seu dentista já havia visto, pediu que lhe tirasse todos os 32 dentes e lhe colocasse uma dentadura de ouro. Com esta cena

¹ De acordo com Sabato Magaldi as peças de Nelson Rodrigues são classificadas em: psicológicas, míticas e tragédias cariocas.

² Fonte: http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticascinema_det.php?Id=4

no consultório do dentista logo no começo do filme, percebe-se a construção do personagem que pertence a uma mitologia do bairro Madureira, zona Norte do Rio de Janeiro.

Quando o bicheiro morre, o jornal “O Sol” envia um de seus repórteres, o Caveirinha (Ivan Cândido), para entrevistar Guiomar (Odete Lara), ou dona Guigui, ex-amante do bicheiro. O repórter recebe a recomendação de entrevistá-la sem lhe contar que Boca havia morrido. Esse detalhe da narrativa é crucial para a tensão dramática da peça e também articula a primeira narrativa de Guigui.

Caveirinha chega à casa de dona Guigui bem cedo, quando os moradores acabam de acordar. Encontra na casa Guiomar com a família: o marido e as duas filhas, família que ela havia abandonado para se juntar ao Boca de Ouro. Quando este a deixou, o marido a recebeu de volta na casa por conta das crianças.

O repórter pede informações sobre o bicheiro. Guigui então apresenta ao jornalista três versões do mesmo fato e dos mesmos personagens conforme seu humor se altera. Nelson Rodrigues, na peça, fala da possibilidade de três atores diferentes interpretarem Boca de Ouro nos três momentos narrados por Guigui.

Em cada uma das partes, dona Guigui muda o contexto no qual a história está inserida. Assim, apresenta de forma diferente os fatos e personagens. As mudanças operadas por Guigui nas narrativas mostram a forma como ela encara aquilo dependendo de seu estado. Mouillaud (2002, p. 62) fala que “a apreensão de um acontecimento exige que ele seja fragmentado em cenas parciais” e que para que se possa fazer uma leitura deles, a apreensão deve estar orientada para uma direção. Guigui direciona sua atenção ora a um ora a outro aspecto do Boca de Ouro, dessa forma “enxerga” em cada um dos momentos aspectos diferentes.

Para Mouillaud (2002) existe uma contraposição entre informação e acontecimento. Este último é algo velado em sua natureza mesma. O acontecimento é aquilo que se perde, ou melhor, que exorbita qualquer percepção como também qualquer tentativa de reconstrução. Existe uma força centrípeta que se manifesta em todo acontecimento e que empurra o sentido que se tenta elaborar sobre ele para fora de seu centro. Dessa maneira, entende-se por informação toda e qualquer construção que imprime sobre o acontecimento uma desaceleração. É preciso bloquear essa força que impele o sentido para o fora do acontecimento. Mouillaud fala então de dois sentidos de

leitura do acontecimento: a jusante e a montante – uma leitura que tenta recuperar o centro do acontecimento e outra que se executa segundo essa força centrípeta.

Na estrutura da narrativa do filme, cada uma das três narrativas de Guigui assume uma leitura a jusante do acontecimento da abertura do filme, que é o acontecimento da morte de Boca de Ouro. Conforme seu humor se altera o centro desse acontecimento é deslocado. Essa estrutura das narrativas é amarrada por uma estrutura maior da narrativa do filme como um todo e que se desenvolve no sentido oposto, seguindo a montante a força que empurra a narrativa para fora do acontecimento. O clímax do filme acontece no desfecho no qual a presença de Boca de Ouro é velada pela não apresentação de sua imagem, mas apenas a figura de um caixão prosaico e comum. Apenas um personagem incidental articula um relato que se soma a esse momento elíptico: “Eu fui lá pra ver o homem que tinha todos os dentes de ouro e sabem o que eu vi? Um defunto desdentado...”³ O desfecho coloca o espectador numa situação na qual a distribuição do saber ao longo da narrativa demonstra o ponto de fadiga das narrativas de Guigui: todas as três representações do bicheiro são possíveis porque o real acontecimento de Boca de Ouro está para além de qualquer representação. Só se tem acesso não ao acontecimento, mas às narrativas que tentam estruturá-lo dentro do sentido. Passamos então à análise dessas narrativas.

AS TRÊS NARRATIVAS SOBRE BOCA DE OURO

A condição de dona Guigui, seu desconhecimento quanto à morte do bicheiro, a leva a construir um primeiro relato sobre ele que endossa o mito que o tornou popular. Guigui quer “espinafrar” Boca de Ouro porque quer negar o sentimento que ainda nutre pelo bicheiro. No plano das imagens Boca é apresentado como o malandro carioca: seu terno é de linho branco e suas ações se sustentam sobre uma base moral duvidosa e ambígua, característica essencial do malandro carioca. O bicheiro quase atropela um transeunte pouco antes de chegar a sua mansão onde uma claque o espera para uma sessão do mais deslavado assistencialismo – Boca é esperado como um agente que promove o bem estar social, um poder paralelo, mas ao mesmo tempo é insensível para com a figura do senhor de idade que seu motorista quase atropelou.

³ Trecho da fala do personagem.

A passagem desse relato executa uma ponte entre dois espaços que estruturam o filme: o espaço das externas, público, no qual os personagens se encontram numa relação horizontal do ponto de vista do poder e o espaço interno da mansão de Boca de Ouro, no qual as locações são realizadas em estúdio. Sempre que esse espaço onde se configura o poder do bicheiro é apresentado surge o elemento cênico da escada como estruturante. Isto fica claro como um procedimento articulado por Nelson Pereira dos Santos.

O olhar de Boca de Ouro é sempre de cima para baixo. É o olhar do poder. Guigui sempre está na parte de baixo da casa, sempre é apresentada em plongée. Guigui é uma espectadora que vivencia os acontecimentos do poder de forma fragmentada. Ela vê cenas parciais, percebe rumores, mas jamais a cena do poder em si mesma. Daí seus relatos se constituírem como enquadramentos parciais. Seu primeiro Boca de Ouro, portanto, endossa todos os mitos que cercam a figura do bicheiro nos subúrbios do Rio de Janeiro. Ela aplica esse enquadramento sobre a figura de Boca de Ouro.

Nessa narrativa o casal Celeste (Maria Lúcia Monteiro) e Leleco (Daniel Filho) aparecem como vítima da ambiguidade moral do bicheiro. Numa cena o casal conversa aos pés da escada da passarela do bairro de Madureira enquanto o bicheiro passa em seu automóvel dirigido por um motorista. A troca de olhares entre as personagens é da ordem do algoz e das vítimas. Algo que se cumpre mais tarde nessa primeira narrativa de Guigui: Leleco e Celeste são inocentes e Boca de Ouro é o vilão. O primeiro Boca de Ouro é a encarnação do senso comum típico do qual se vale qualquer narrativa sensacionalista. Na imagem isso se reforça com os planos que acentuam essa perspectiva maniqueísta: Boca de Ouro é apresentado com contra-plongées enquanto as outras personagens aparecem reiteradamente enquadradas em plongée. Dessa maneira o vilão cumpre seu destino ao assassinar Leleco e subjugar Celeste que se torna sua amante. Guigui demonstra todo seu ressentimento quanto a essa situação.

Ao terminar o relato da primeira versão de Boca de Ouro ao repórter Caveirinha, dona Guigui discute com o marido e é neste mesmo momento que descobre que Boca de Ouro está morto. Arrependida, dona Guigui declara que seus depoimentos ao repórter eram maldade e reconta o mesmo acontecimento oferecendo outras informações. As novas informações apontam outro sentido ao crime e redimensiona o caráter das personagens. Essa condição distancia-nos do acontecimento e destitui a noção de verdade no crime que é narrado.

Nesta segunda versão Boca de Ouro é inocente, a narradora nos apresenta um homem antecioso, sedutor e carente. Ao iniciar o relato diz “Boca até que tinha pinta de lorde”. A narração em *flash-back* se opõe à primeira versão informada. Na primeira narrativa, Boca de Ouro, ao chegar a sua casa, passa de carro com tamanha velocidade que derruba um homem no chão. Na segunda versão, a mesma cena acontece, porém, ele passa devagar e cumprimenta o homem. Se na primeira versão avisa a amante, com uma risada escrachada, que não atenderá ninguém, nesta segunda ele atende com exímia simpatia às mulheres que vem em busca de doação para a campanha “prol filhos dos cancerosos” e só as destrata quando elas mencionam que Boca de Ouro nasceu em uma pia de gafeira.

Celeste, ao contrário da primeira versão, demonstra um caráter frio, ambicioso e oportunista. Mantém um relacionamento extraconjugal, pois nutre a esperança de que o amante a levará para conhecer a atriz Grace Kelly, de quem é fã. Leleco, marido de Celeste também apresenta traços diferentes de personalidade, pois consente que ela tenha um amante e persuade a esposa, sob ameaças, a ir até Boca de Ouro para conseguir o dinheiro para o enterro da sogra. No desfecho do crime, Leleco é quem aponta o revólver para Boca de Ouro ao perceber que perdeu sua esposa para o bicheiro. Quem mata Leleco é Celeste, que após se sentir seduzida pelo bicheiro não o quer mais como marido.

A reconstrução do perfil das personagens apesar de constar em um nível de subjetividade, toma uma dimensão palpável na ação cinematográfica e isso se faz notório até mesmo nos figurinos das personagens que compõem a narração de dona Guigui. Na primeira versão, Celeste usa um vestido de alcinha e bordado inglês. Traz a conotação de certa inocência para a personagem. Na segunda versão, Celeste veste uma blusa de botões, saia e salto nos pés. Temos a leitura de uma mulher mais madura e confiante. Leleco se apresenta de terno e gravata na segunda versão, enquanto na primeira está apenas com uma camisa. Boca de Ouro na primeira versão usa um terno de linho branco, a indumentária clássica do malandro carioca na primeira metade do século XX, enquanto na segunda versão está com um terno escuro, gravata e colete, nos condiciona a imaginar o “lorde” que dona Guigui menciona ser ele.

A condição do nascimento de Boca Ouro é um dos argumentos que a narradora utiliza para reconstituir seu caráter. Através da interlocução da personagem “Nego”, um pai de santo que conheceu a mãe do bicheiro, constitui-se a história de sua origem. Ao perguntar detalhes sobre como era sua mãe, Boca de Ouro desconstrói a imagem de

mulher bela e magra, que tinha da progenitora. Descobre ser filho de uma prostituta gorda e que o pariu em uma pia de gafeira. Tal informação surge como um amparo à construção emocional da personagem, bem como uma justificativa para a forma como se relacionava com as mulheres.

Outro argumento que a narradora encontra para inocentar Boca de Ouro está no reconhecimento pelo próprio personagem do sensacionalismo da imprensa em torno de sua imagem. Perante as mulheres da alta sociedade Boca de Ouro afirma com veemência sua inocência, diz que os crimes que cometeu foram no passado. Acusa a imprensa como agenciadora de sua reputação. Diz: “Eu não sou nada, madame. Eu sou apenas o que o jornal diz”. Pega o jornal e lê: “Tá aqui ó: ‘O Drácula de Madureira.’” Nelson Rodrigues reafirma dentro da estrutura da obra sua crítica à imprensa sensacionalista que, operando diante das informações, gera sentido ao acontecimento.

A comoção de dona Guigui perante a notícia da morte acrescida da ira resultante do desentendimento com seu marido naquele momento inaugura outra face para a informação. O fato passa a ser operado a partir do estado de delusão da personagem. Aqui, o espectador depara-se com a falta de parâmetros para construir a verdade. A partir da expressão popular de que “depois de morto todo mundo vira santo”, o caráter de Boca de Ouro é redimensionado, sendo a morte condição que restitui a honra de qualquer um.

O terceiro bicheiro que nos é apresentado é o Boca de Ouro covarde, que não tem escrúpulos e mata “até mulher”. O personagem nos chega através de uma Guiomar que quer reconciliar-se com o marido. Ela conta esta versão da história e dos personagens a partir da ameaça do esposo de lhe abandonar com as crianças. Nelson Rodrigues descreve, na peça, a situação a ser encenada neste terceiro ato:

De ato para ato, mais se percebe que “Boca de Ouro” pertence muito mais a uma mitologia suburbana do que à realidade normal da zona norte. Cada versão de d. Guigui é uma imagem diferente dos mesmos fatos e das mesmas pessoas. No terceiro ato, sob um novo estímulo emocional, ela se prepara para desfigurar “Boca de Ouro” outra vez (2004, p. 72).

Assim, dona Guigui constrói esse personagem mítico a partir de referências que lhes são pessoais e também daquilo que pretende alcançar. Desta vez, na tentativa de agradar o marido e exaltar sua faceta de corajoso, “se prepara para desfigurar ‘Boca de Ouro’”.

Quem tenta promover a reconciliação entre os dois é o repórter Caveirinha, já que de certa forma marido e mulher brigaram por sua culpa. Primeiramente porque pediu para que Guiomar falasse sobre o Boca de Ouro, coisa que o marido não queria. Depois, assim que Guigui toma conhecimento de que o Boca morreu, passa a louvá-lo como grande homem, o que descontenta o marido. Mas o que move o repórter de forma mais contundente é a possibilidade de que se reconciliando com Agenor, Guigui conte uma história que seja interessante publicar sobre Boca de Ouro. Faz isso apelando para a inteligência da mulher e em nome das crianças. Guiomar, então, retira o que dissera até então e faz as pazes com o marido. Este se põe a chorar.

Comprometida agora em agradar o marido e sabendo que o Boca está morto, portanto, não é mais um perigo, Guigui apresenta o bicheiro sem escrúpulos e rodeado de capangas, o que vem afirmar a ideia da covardia. Guigui quer exaltar a faceta covarde de Boca de Ouro na tentativa de enaltecer o marido, que passa a ser apresentado como o grande corajoso da história: “sabia que o Agenor era fogo. Agenor metia-lhe a mão na cara.” Porém, tudo o que o espectador acabou de ver sobre o marido de Guiomar leva-o no outro sentido, tanto que o marido, ao reconciliar-se com a esposa, começa a chorar.

Com relação à Celeste, se na primeira versão aparece como inocente e vítima tanto do marido como do Boca de Ouro, e na segunda como uma mulher que mantém um relacionamento extra-conjugal com um homem que não é identificado, nesta terceira história Celeste aparece diretamente envolvida com Boca de Ouro, é sua amante, e o procura porque o marido descobriu a traição. Assim, Guigui justifica-se, já que não é a única amante de Boca.

Nas três versões, Guigui demonstra certa simpatia por Celeste, apesar de deixar claro que Boca sempre se interessou por ela. Portanto, a questão através da qual tudo se desenrola não é o ciúme que Guigui sente em relação a Celeste, mas com relação à grã-fina Maria Luísa, por quem se sentia de certa forma ameaçada. Na primeira versão, Guigui fala que Boca não conseguirá nada com Celeste, a quem chama de menina, por ela gostar realmente do marido. Na terceira versão, em diálogo com Guiomar, Boca a questiona sobre ciúme, já que declara gostar de Celeste. A justificativa é que a moça se parece com ela.

Tudo o que acontece em cada uma das versões corrobora o que Guigui quer que as pessoas acreditem. Na terceira versão, Celeste também tem ciúmes de Boca com relação à Maria Luisa, dizendo, assim como Guigui, que esta é “tarada pelo Boca”.

Para afirmar a covardia do bicheiro na história de Guigui, Leleco procura Boca, logicamente em busca de dinheiro, mas motivado principalmente pela descoberta da traição da mulher. Assim, além de tomar-lhe a esposa, o bicheiro o mata, do mesmo modo que no começo do filme, mata um homem embaixo da janela de Celeste, que, criança, presencia tudo. E para finalizar, Boca ainda mata sua amante, a Celeste, tendo em vista se envolver com Maria Luísa, que lhe dera sinais de que gostava dele.

Nesta versão, a morte da mãe de Celeste não é mencionada. Portanto, o motivo que faz com que Celeste e Leleco procurem o Boca de Ouro é a traição da moça e a significativa quantia em dinheiro que o marido visa receber de Boca de Ouro. Celeste, apesar de ter a simpatia de Guigui, aparece aqui não mais como aquela menina ingênua, mas a mulher capaz de matar o próprio marido e falar firme com Boca de Ouro. Ao contrário da menina ingênua da primeira versão que recorre ao marido quando Boca tenta agarrá-la.

A ESCADA COMO UM ELEMENTO DE POSSÍVEL ACESSO AO ACONTECIMENTO

Para compreender como ocorre a construção da narrativa da personagem Guigui nos três momentos do filme, selecionamos algumas sequências de imagens que se passam na mesma locação: a escada que dá acesso ao escritório de Boca de Ouro, no interior de sua casa. O escritório é o local em que, a partir da narrativa de Guigui, ocorrem ações determinantes para compor o caráter da tríade de personagens principais, como por exemplo, os possíveis crimes de Boca de Ouro. A imagem da escada surge como um elemento que antecede, nos três momentos, os diálogos entre Boca de Ouro e o casal Celeste e Leleco.

Na primeira versão as tomadas da escada acontecem no momento em que Boca de Ouro recebe Leleco. Boca vai à frente na escada (*imagem 1*). Neste momento Boca de Ouro se impõe sobre Leleco, e a imagem mostra-se coerente com a descrição de Guigui. A tomada da imagem é feita em um plano contra-plongée, sugerindo que o espectador esteja no lugar de Guigui, posicionada no andar inferior da casa. Mais adiante, quando Celeste é chamada por Leleco a pedido de Boca de Ouro, sobe a escada sozinha (*imagem 2*), a imagem que aparece é em plano médio, com a personagem já em cima, no último degrau da escada.



Imagem 1



Imagem 2

Na segunda versão Boca de Ouro sobe a escada com Celeste, entretanto Celeste sobe à frente (*imagem 3*). É o momento em que Celeste é autora do crime, porém é o momento também que Guigui descreve Boca de Ouro como lorde, ou seja, este se comporta como um cavalheiro com Celeste, concedendo-lhe a passagem. Novamente o plano contra-plongé sugere que Guigui observa tudo do andar inferior.

Na imagem seguinte, o plano fechado captura a expressão de Celeste e Boca, parados no primeiro lance da escada. Boca se coloca a frente dela impedindo a passagem e interrogando-a, interessado nos detalhes de sua vida amorosa. Celeste prossegue no segundo lance, Boca mantém-se parado entre um lance e outro. De uma tomada em contra-plongée, a câmera enquadra Celeste em cima da escada (*imagem 4*). Neste momento, olhando Boca de Ouro do alto, Celeste menciona um crime que o bicheiro cometera no passado. Posteriormente Guigui o chama e há uma tomada em plongée mostrando Guigui em plano médio (*imagem 5*). Boca fica, então, entre os dois lances de escada. Olha para cima e vê Celeste, e olha para baixo e vê Guigui (*imagem 6*). Posteriormente, Leleco chega e sobe sozinho a escada.



Imagem 3



Imagem 4



Imagem 5



Imagem 6

Na terceira versão, a primeira tomada da escada aparece com Guigui descendo, sozinha, os últimos degraus. É a primeira vez em que Guigui aparece na escada (*imagem 9*). Em um segundo momento, Boca de Ouro está a alguns degraus acima conversando com Guigui que se encontra no piso inferior, quando Celeste chega, Boca de Ouro interrompe a conversa com Guigui e rapidamente Celeste sobe os degraus alcançando-o. Boca de Ouro ordena que Celeste suba a escada sozinha enquanto dá ordens a seus subordinados (*imagem 10*). Posteriormente, Leleco chega e a tomada da câmera em plano médio o mostra já no topo da escada, subindo o último degrau. Armado, ameaça matar Boca de Ouro.



Imagem 9



Imagem 10

A personagem Guigui narra os eventos que se passam no interior do escritório de Boca de Ouro, entretanto, sempre aparece no plano inferior, nunca sobe a escada, como se sempre observasse os personagens principais, através de um plano contra-plongé, sem ter acesso aos acontecimentos do piso superior. A única tomada de Guigui na escada é no terceiro momento em que ela está descendo a escada sozinha, momento em que não há ninguém no plano superior. Comprendemos então que se Guigui não tem acesso ao piso superior no momento dos acontecimentos, ela não testemunha os fatos, portanto, o que

conta ao repórter sugere ser fruto de sua imaginação. Os fatos informados são construídos a partir da linguagem de Guigui, de acordo com o que ela deseja construir Boca de Ouro.

Tania Rivera, na publicação “Cinema, imagem e psicanálise”, utiliza o conceito “outra cena” para determinar aquilo que se constrói através da linguagem, numa sucessão associativa de palavras e imagens capaz de constituir, mais do que um espetáculo, uma zona de sombra onde o sujeito não reencontra sua imagem (2011, p.19). Ou seja, a partir deste conceito, entendemos que o inconsciente não armazena as imagens, mas as produz no momento em que utiliza a linguagem, porém, sempre algo fica encoberto, resiste a tornar-se imagem.

A escada torna-se um elemento intermediário entre o real e o imaginário pela perspectiva da personagem Guigui e o acesso ao interior do escritório de Boca de Ouro que nós espectadores temos, é o resultado em imagens das construções verbais que Guigui disponibiliza ao repórter, ou seja, apesar da constituição da imagem, impõe-se através da subjetividade da narradora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar esta obra fílmica, entendemos que, na medida em que o repórter Caveirinha tenta descobrir sobre o bicheiro de Madureira, a narradora Guigui o afasta dos acontecimentos acrescentando informações que o tornam impalpável. Ao final do filme, Boca não é nem um malandro, nem um lorde, nem um covarde. Surge, então, outro Boca de Ouro: um defunto sem dentes, sem caixão de ouro, sem uma identidade definida. Dessa forma, ao final das três narrativas, conhecemos mais sobre dona Guigui do que sobre Boca de Ouro.

O personagem Boca de Ouro constitui-se em um personagem elíptico e essa elipse aparece no desfecho, quando o sentido pretendido ao longo do filme está longe do que se mostra. Contudo, entendemos que a ficção não pode fugir do real da mesma forma como real, condicionado à informação, não pode fugir da ficção. Quanto mais buscamos chegar à reconstituição do acontecimento, através das informações, mais nos afastamos dele. “Boca de Ouro” é uma obra de caráter ficcional da década de 1960 que, por antecipação, vem ao encontro da teoria de Maurice Mouillaud, publicada na década de 1980. Assim, este artigo reuniu estes dois elementos, obra fílmica e teoria, através de uma construção analítica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

MOULLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (Orgs.). **O jornal: da forma ao sentido**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues**. Volume 3. Org e introdução: Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.. Ed: 4ª .

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

RODRIGUES, Nelson. **Boca de Ouro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2004.

SOUZA, Claudio de Melo e. **Boca de Ouro I: A Nelson o que é de Nelson**. Disponível em: http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticascinema_det.php?Id=4. Acesso em 20 de set de 2014.

SOUZA, Claudio de Melo e. **Boca de Ouro II: Muito sucesso, pouco cartaz**. Disponível em: http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticascinema_det.php?Id=5. Acesso em: 20 de set de 2014.

