

## ***Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues: o dinheiro como ferramenta de crítica à (i)moralidade**

Flavio Pereira Senra  
*Universidade Federal do Rio de Janeiro*  
*Rio de Janeiro - RJ*

Rafael Delgado Gomes Ottati  
*Universidade Federal do Rio de Janeiro*  
*Rio de Janeiro - RJ*

**Resumo:** A peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, de 1959, apresenta uma série de situações e personagens que, de forma explícita ou metafórica, desconstróem conceitos de moralidade vigentes na sociedade. Concomitante a essa proposta, há também a exposição crítica de valores e condutas consideradas imorais, o que, no final das contas, revela que, se por um lado a moralidade é um conjunto de valores esvaziados, por outro lado, a imoralidade não é uma alternativa aceitável ou uma via de libertação do homem. Este artigo explora tais elementos na obra citada, com a análise das atitudes dos personagens principais, a saber: o Boca de Ouro, Leleco e Celeste, usando, como base, o pensamento de Karl Marx, Walter Benjamin e Renato Nunes Bittencourt.

**Palavras-chave:** Modernidade. Moral. Capitalismo

**Abstract:** The play *Boca de Ouro*, by Nelson Rodrigues, from 1959, presents a series of situations and characters who, explicitly or metaphorically, deconstruct concepts of morality prevailing in society. Concomitant with this proposal, there is also the critical exposure of values and conducts considered immoral, which ultimately reveals that, on the one hand, morality is an emptied set of values, on the other hand, immorality is not an acceptable alternative or a way for the liberation of man. This article explores these elements in the play, by analyzing the attitudes of the main characters, namely the Boca de Ouro, Leleco and Celeste, using as theoretical framework the thoughts of Karl Marx, Walter Benjamin and Renato Nunes Bittencourt.

**Keywords:** Modernity. Moral. Capitalism.

## Introdução

A peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, de 1959, apresenta uma série de situações e personagens que, de forma explícita ou metafórica, desconstruem conceitos de moralidade vigentes na sociedade. Concomitante a essa proposta, há também a exposição crítica de valores e condutas consideradas imorais, o que, no final das contas, revela que, se por um lado a moralidade é um conjunto de valores esvaziados, por outro lado, a imoralidade não é uma alternativa aceitável ou uma via de libertação do homem.

A peça em questão (definida como mítica pelo próprio dramaturgo) tem o dinheiro como mola-mestra da desconstrução de qualquer caráter do ser humano. Tal premissa se faz presente já em seu título, pois há a palavra ouro que, logicamente, conduz a um campo semântico ligado à ideia de luxo, riqueza, dinheiro e, conseqüentemente, poder, já que, tradicionalmente, é considerado o mais precioso dos metais. Interessante é que, esse termo, da mesma forma que culturalmente, associado à ideia de poder material, também carrega consigo uma carga semântica de poder espiritual, existencial e transcendental. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (1998, p. 669-671), tais acepções se fazem presentes na cultura de diversos povos: os egípcios acreditavam que a carne dos Faraós era feita de ouro; os brâmanes viam no ouro o ideal de imortalidade; na Índia e na China, preparavam-se certas drogas à base de ouro que tornariam homens imortais; para os astecas, o ouro era um símbolo de renovação, de renascimento; na tradição grega, o ouro é relacionado ao sol, conotando, logo, simbologias de dominação, riqueza, fecundidade, conhecimento e eternidade. Dessa forma, vê-se que o ouro é um elemento signico de simbologia vasta. Essas conotações serão relevantes para a análise elaborada no presente texto.

Ainda detendo-se sobre o título da peça, percebe-se que, o vocábulo ouro se faz presente em um adjunto adnominal referente ao substantivo boca, remetendo o leitor, imediatamente, a uma (enigmática) imagem de uma boca feita de ouro. O título da obra rodrigueana é, em verdade, o nome do personagem principal, o homem tripartido em herói, anti-herói e vilão conhecido como Boca de Ouro, o lendário bicheiro do bairro de Madureira. A inspiração para a criação do personagem provém de duas fontes. A primeira delas vem de um episódio da vida pessoal de Nelson Rodrigues. Quando o autor pegava um determinado ônibus para visitar a mãe, frequentemente viajava com um motorista que tinha todos os seus 27

dentes feitos de ouro. Orgulhoso deles, o chofer dizia sempre que os dentes eram de ouro maciço, de 24 quilates. A segunda fonte para a elaboração do personagem-título é uma personalidade verídica do submundo carioca da década de 1950, o bicheiro Arlindo Pimenta.

No que diz respeito, especificamente, ao plano diegético da peça, a explicação para a alcunha sinistra do personagem-título se dá no ato inicial. Em um consultório odontológico, ironicamente, após ser informado pelo doutor que possuía uma dentição perfeita, um presunçoso paciente faz um estranho pedido ao médico: que este arranque absolutamente todos os seus dentes perfeitos e os substitua por dentes feitos do metal perfeito (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 669). Após negar de modo veemente o excêntrico pedido do paciente, fazendo-se valer de um sem-número de questões éticas e profissionais para justificar-se, o médico é convencido a fazer tal operação mediante o oferecimento de uma generosa quantia em dinheiro. Ao ver tantas cédulas, o dentista, ofendido, indaga ao bicheiro se aquilo era alguma forma de desacato. O homem, que seria conhecido como Boca de Ouro, então, lhe diz com riso sórdido: “Que conversa é essa, doutor? Dinheiro não desacata ninguém! Fala para mim: eu desacatei o senhor?” (RODRIGUES, 1965, p. 222). Uma explosão de gargalhadas da parte do médico é a resposta para tal zombaria e a conclusão dessa cena é que serve como explicação da origem do mito Boca de Ouro.

Esse pequeno trecho introdutório já diz muito acerca do personagem que dá nome à peça. O pedido de se arrancar todos os dentes naturais e substituí-los por outros feitos de ouro poderia ser lido como um estranho capricho. Porém, este se mostra como uma forma singular de ostentação de poder, mediante a forma como o bicheiro convence o médico: subornando-o. O fato da ética e do profissionalismo do dentista serem reduzidos a nada, perante um gordo maço de cédulas de cruzeiros, é um exemplo da ácida ironia da dicção dramática rodrigueana, empregada a serviço da desconstrução da moral dos homens. Essa construção do dramaturgo, especificamente em *Boca de Ouro*, assume uma dupla natureza, mítica e verossímil; simbólica e concreta.

A verossimilhança presente em *Boca de Ouro* se dá pela ambientação da peça, o subúrbio de Madureira, e pelo fato de seu personagem principal e *leit-motif* das ações dos demais personagens ser um bicheiro. No decorrer das décadas de 1950 e 1960, as atividades contraventoras popularmente

conhecidas como Jogo do Bicho foram o mercado ilícito em que se formou de forma mais atuante e organizada o que o Rio de Janeiro teve de mais próximo a uma Máfia. A estrutura desse mercado, com o passar dos anos, alcançou um *status* territorializado, com o circuito metropolitano carioca subdividido em áreas oligopolizadas por um determinado bicheiro. Há registros de atos de violência associados aos banqueiros do Jogo do Bicho, ao longo das décadas de 1950 e 1960, o que corrobora a imagem dos bicheiros como mafiosos do Rio de Janeiro. Tais elementos fazem-se presentes na construção do personagem Boca de Ouro, propiciando ao espectador, além de uma maior verossimilhança, uma melhor compreensão do personagem como alguém atrelado ao poder e ao medo.

Tanto a caracterização do cenário, importante na formação dos personagens, quanto a dos próprios, leva o leitor a diversas sensações incômodas durante a leitura da peça. O cenário suburbano evoca proximidade nos eventos, pois é um bairro bastante populoso, residencial e comercial. Os personagens da peça, por outro lado, giram em torno de Boca de Ouro, suas posses e seu poder, sendo atropelados por estes elementos. A dialética estabelecida entre o bicheiro e determinados personagens – principalmente, o casal Celeste e Leleco – representa a relação do homem com a estrutura social capitalista, sendo o personagem-título o epítome de todo o poder fragmentador que o dinheiro exerce sobre a subjetividade humana, em especial sobre as noções de moralidade. Dessa forma, com o objetivo de desdobrar essa discussão, este artigo inicia-se com um apanhado geral da obra para, posteriormente, destrinchar os elementos de crítica à moral (e à hipocrisia) perpetrada através das ações e vontades do protagonista da peça.

### **Uma primeira leitura de *Boca de Ouro***

Logo no início do primeiro ato, Boca de Ouro é dado como morto. O jornalista Caveirinha é designado para entrevistar uma ex-amante do bicheiro, D.Guigui, a fim de conseguir informações quentes sobre o bicheiro. A partir desse ponto, tem início o aspecto mítico da peça: Boca de Ouro somente surge ao espectador por meio dos três diferentes relatos de sua ex-amante. Ainda que conflitantes a respeito da caracterização do bicheiro, todos têm um denominador comum: uma tensão estabelecida entre o casal Leleco e Celeste e o lendário bicheiro.

No primeiro relato, Leleco, ao pedir dinheiro à Boca de Ouro, recebe a seguinte proposta: somente receberia a quantia desejada se sua esposa fosse buscá-lo... sozinha. Leleco num primeiro momento recusa, porém vê-se obrigado a aceitar a aviltante proposta do contraventor. Celeste é levada por seu marido ao encontro do bandido. Ao entrar na sala particular do Drácula de Madureira, Celeste, após assédio de Boca de Ouro, reage e chama por Leleco, afirmando a Boca de Ouro que seria baleado por seu marido, em punição por tal abuso. O frágil e inseguro marido de Celeste é chamado para dentro da sala e recebe um revólver de Boca de Ouro mediante o sinistro desafio: “Ou atira, ou morre!” (RODRIGUES, 1965, p. 253). Leleco, incapaz de tal ato, tem a arma tomada de suas mãos por Boca, que agora aponta o revólver para o rapaz e indaga: “Queres sair vivo daqui? Então manda tua mulher entrar ali!” (*Ibidem*, p. 254) diz, apontando para o quarto. O que se segue é a humilhação absoluta: Leleco, amedrontado, ordena que sua mulher entre na sala. Leleco apenas reage de maneira mais áspera quando Boca de Ouro afirma que não dará ao rapaz o dinheiro antes prometido. É quando Leleco comete o erro que o condenará: “Seu miserável...tenho a tua ficha! Tu nasceu numa pia de gafeira!” (*Ibidem*, p. 225). “Você falou de minha mãe... quem fala de minha mãe...” (*Ibidem*, p. 225), diz um transtornado Boca de Ouro que, profunda e descontroladamente enraivecido, mata o rapaz com uma série de coronhadas.

Neste primeiro relato sobre Boca de Ouro, tem-se um homem arrogante e ousado, que usa do dinheiro para seduzir e humilhar as pessoas. Seria, usando uma terminologia mais simplista, uma espécie de pérfido vilão, um homem que faz jus ao apelido de Drácula de Madureira dado pela imprensa marrom. Mostrando sua visão reificante do ser humano, Boca de Ouro, através da promessa de cem mil cruzeiros, consegue fazer com que Leleco entregue sua esposa, como se essa fosse um pequeno bibelô e não um ser humano. Assim como no ato anterior Boca de Ouro exibira a fragilidade de caráter do dentista, o bicheiro, nesse momento, exhibe a fraqueza moral de Leleco. O texto em foco de Nelson Rodrigues imprime um retrato da sociedade, nas camadas mais pobres (mais especificamente, o subúrbio da zona norte do Rio de Janeiro), mostrando vários conflitos, desigualdades, traições e tragédias pessoais motivadas por um fator de ordem puramente material. Boca de Ouro, o principal agente dessa materialização do elemento humano, é caracterizado como detentor de

grande poder no subúrbio de Madureira e, mais do que causar medo entre as pessoas, consegue ser capaz de penetrar nas camadas e camadas de moralidade e caráter do ser humano até chegar ao seu âmago, sua natureza real, apropriar-se dela e, finalmente, desconstruí-la.

O ato seguinte, mostra ao espectador um outro retrato de Boca de Ouro, bem diferente da primeira. Chocada com a notícia da morte do bicheiro (da qual até então não tinha conhecimento algum), D. Guigui, emocionalmente descompensada e contraditória, afirma ter dito uma série de mentiras apenas de raiva por ter sido abandonada pelo bandido. Dessa maneira, inicia-se um novo relato da ex-amante do bicheiro. Vê-se uma analepse em que é descrita uma conversa entre o bicheiro e um preto velho. Ressaltar que esse seria uma espécie de sacerdote da umbanda ou do canbomblé, o que já caracteriza o tom místico da cena. Logo no início do diálogo, tem-se:

Boca de Ouro(abrindo um sorriso maligno) – Preto, tu me conhece?

Preto – Conheço, sim senhor!

Boca de Ouro – Como é meu nome, preto?

Preto – Vossa Senhoria é o ‘Boca de Ouro’, sim senhor!

Boca de Ouro (ri) – E que mais?

Preto – O povo também diz que ‘Boca de Ouro’ paga o caixão dos pobres!  
(RODRIGUES, 1965, p. 264)

Evidencia-se, neste segundo relato, uma imagem populista de Boca de Ouro como uma espécie de pai dos pobres, sendo inclusive definido por D. Guigui como um Robin Hood do subúrbio. Em sua conversa com o preto, o Drácula de Madureira busca informações sobre sua mãe, fato este que humaniza ainda mais o personagem. Mesmo seu célebre nascimento numa pia de gafeira é retratado de forma mais amenizada: sua mãe, apesar de gorda, pobre e empestada pela bexiga, é uma mulher sempre alegre e que, mesmo grávida, não abriu mão de dançar e expor ao mundo sua alegria. Inclusive, ao ser indagado da razão da morte, o negro afirma que a mãe de Boca “[...] riu até morrer, morreu de tão alegre!” (*Ibibem*, p. 266).

Da mesma forma que Boca de Ouro é caracterizado com um tom mais humano e até paternal, o casal Leleco e Celeste surge neste ato de uma maneira totalmente distinta. Se no primeiro relato de D. Guigui, Leleco era um rapaz frágil e sem força de vontade alguma, neste ele é retratado como um legítimo malandro, um verdadeiro gigolô. Decidido a não mais trabalhar, Leleco obriga a esposa a tomar dinheiro de Boca de Ouro, sabendo que

este nutre forte desejo por Celeste. Leleco sugere, como pretexto para pedir dinheiro, o caixão para a mãe de Celeste, que havia falecido recentemente, fato que apenas denota sua total falta de escrúpulos. Leleco, bem mais agressivo do que em sua primeira versão, chega a apontar uma arma para a esposa e ameaçá-la: “Ou vai, ou te mato” (*Ibidem*, p. 274).

É neste momento da peça que Boca, ao mesmo tempo em que recebe Celeste, recebe um grupo de grã-finas ansiosas para falar com o bicheiro. Essas, fascinadas com toda a mitologia que se criou acerca do assassino de mulheres, do Drácula de Madureira, ao mesmo tempo em que o adoram, o humilham, animalizam-no, coisificam-no, tratam-no como uma espécie de brinquedo, de objeto de admiração. Em sua adoração pelas lendas acerca do bandido, as grã-finas não hesitam em fazer perguntas acerca da veracidade de sua fama de assassino de mulheres, ou, sem escrúpulo algum, de seu nascimento em uma pia de gafeira, fato que muito o deprime e o constrange. É descrito que Boca de Ouro chega a soluçar em lágrimas ao narrar o ocorrido, exibindo um raro momento de sensibilidade e de fraqueza. Tratado quase como uma vítima da sociedade, neste segundo relato, fica evidente que o verdadeiro vilão não é o bicheiro, cujo rosto é estampado nos jornais, e sim a imprensa que assim o elegeu e as classes altas, que apenas se importam em cruelmente beber de seu mito. No intuito de retribuir a humilhação imposta pelas grã-finas, Boca de Ouro promove uma das cenas mais grotescas de toda a peça: um concurso de seios, no qual a portadora dos peitos mais belos ganhará um legítimo colar de pérolas. Surpreendentemente, Celeste, que até então apenas assistia a tudo aquilo, resolve candidatar-se. Boca de Ouro chega a tentar impedi-la, alegando que somente uma mulher da vida faria aquilo (*Ibidem*, p. 285). Porém, a moça insiste em concorrer e acaba vencendo o concurso, fato que faz as grã-finas protestarem. Boca de Ouro revida, amargurado: “Vocês não são nem páreo para essa menina, e outra coisa... não chamo mais ninguém de senhora. Ninguém aqui é senhora. A única senhora é essa menina, compreendeu? [...] Eu nasci numa pia de gafeira com muita honra! E minha mãe abriu a bica em cima de mim!” (*Ibidem*, p. 286).

Celeste, tendo conquistado um singular respeito do bandido, sofre imediatamente uma transformação: outrora tão digna e relutante em sua tarefa de pedir dinheiro ao lendário bandido, passa a insinuar-se para ele, seduzindo-o, chegando a manifestar seu desejo de largar o marido e morar



com o contraventor. “Tudo isso é meu? Tudo que eu tocar é meu?” (*Ibidem*, p. 288), afirma ela, ao mesmo tempo com lascívia e fascinação. Vê-se que o luxo material faz com que Celeste sofra uma completa e rápida deterioração moral: o simples fato de estar presente no suntuoso palacete do bicheiro e de olhar o brilho do colar de pérolas foi o bastante para que a máscara de fiel e moralista esposa caísse. Nesse momento chega Leleco, mais calmo, decidido a trazer a esposa de volta, arrependido da chantagem que impusera a ela. Mas é tarde demais: Celeste já se proclamara esposa de Boca de Ouro. Leleco, imerso em cólera, ameaça Boca de Ouro com uma arma. E, assim como na primeira versão contada por D. Guigui, Leleco morre... Mas desta vez, com uma punhalada nas costas dada por Celeste. No melhor exemplo da lógica animalizada, aplicada às interações humanas, vê-se que Celeste, a fêmea, escolheu o macho-alfa da espécie. Fim do segundo ato.

Ainda que pintado como um homem cheio de si e um tanto quanto violento, a segunda imagem do bandido é bem mais amena que a primeira, trazendo ao espectador momentos até em que se pode sentir compaixão pelo bandido, como na busca por seu passado e na humilhação que passa perante o grupo de grã-finas. Nesse segundo retrato do bandido entra em cena um interessante elemento para discussão: o grupo de grã-finas. A grotesca relação entre as três mulheres fúteis e ricas e o bicheiro de Madureira é uma interessante alegoria para a relação entre a classe alta e a baixa. Apesar de ter uma situação financeira bastante favorecida para um morador de um subúrbio e ser detentor de certa influência política, Boca de Ouro ainda demonstra facilidade e identificação muito maior com as classes pobres (de onde é oriundo) do que com as ricas. Seu desconforto e mal-estar perante os comentários fúteis das grã-finas é perceptível. Boca de Ouro, para essas representantes das classes ricas, não passa de um objeto a ser admirado e olhado, daí as observações críticas e analíticas acerca de seu comportamento: “O Boca não é meio neo-realista?” (*Ibidem*, p. 279). Aqui, entra em foco, de maneira bem simbólica, o fato de a classe baixa ser objeto de estudo e interesse da classe alta, através da fetichização, do *glamour* marginal do bandido. Independentemente da forma como é retratado, Boca de Ouro é forte, temido e admirado por pobres e por ricos. E é ele que leva a melhor nessa relação com o grupo de grã-finas ao expô-las ao ridículo, submetendo-as a um concurso de seios e, em seguida, ao expulsá-las de sua casa batendo no peito e afirmando sua condição de homem nascido numa pia de gafeira com muito orgulho.



No terceiro relato acerca de Boca de Ouro, D. Guigui dá ao público, outra imagem diferente do bicheiro. Novamente uma briga entre o casal Leleco e Celeste ilustra essa versão, na qual Celeste, sob pressão, confessa para o marido seu adultério. O nome do amante: Boca de Ouro. Neste momento Leleco faz um sinistro acordo com a esposa: caso não consiga ganhar uma aposta previamente feita no jogo do bicho (este conduzido no bairro por Boca de Ouro) ele a matará. Com o resultado negativo do jogo e o medo de morrer, Celeste afirma ser capaz de arrancar o dinheiro de seu amante, salvando assim a vida e satisfazendo Leleco. Corte de cena: Boca de Ouro e D. Guigui discutem, dado o ciúme desta por uma das amantes de Boca, justamente uma mulher grã-fina. Neste ínterim chega Celeste, desatinada, e conta a Boca de Ouro que Leleco sabia de tudo, que a havia pressionado e que havia obtido a verdade toda de sua boca. É nesse momento que Boca de Ouro afirma que:

Meu coração aprende! A mulher deve negar, nem que chova canivete! Ouve só: quando eu era mais mocinho estava, uma vez, com uma mulher, no quarto! [...] E nisso, chega o marido com a polícia. Em conclusão, arrombam a porta. A mulher, nuazinha, negou até o fim. Sabe que o marido ficou na dúvida, o comissário ficou na dúvida e até eu fiquei na dúvida? Meu anjo, da próxima vez, nega, o golpe é negar! (RODRIGUES, 1965, p. 313)

Inicialmente pode parecer que Boca de Ouro dá, para Celeste, uma verdadeira aula de malandragem. Entretanto, a grande tônica desse terceiro relato de Boca de Ouro não está na capacidade do bandido de sair das situações mais delicadas, e sim, na revelação de quanto o elemento feminino lhe foi tão cruel e aproveitador. No relato de Boca de Ouro ele chega ao absurdo de afirmar que a mulher conseguiu até mesmo fazer com que ele duvidasse de seu adultério. Celeste, logo após contar a Boca que Leleco estava chegando, exige um presente por tê-lo avisado do perigo. A própria morte de Leleco, nesta versão, revela a falta de caráter e frieza de Celeste, já que o marido apenas recebeu a coronhada de Boca de Ouro porque esta o distraiu. Ao vê-lo caído no chão e indagar se jaz morto, Boca de Ouro responde:

Boca de Ouro – Depende.

Celeste – Como depende?

Boca de Ouro – De ti! [...] Quero que tu digas: ‘Mata!’ Aí eu mato! No mesmo instante!

Celeste – E você me dá os seiscentos contos no milhar? (*Ibidem*, p. 319)

A cena que se segue é, no mínimo, bizarra. Boca de Ouro, extasiado com tal situação, propõe-se a matar Leleco junto de Celeste. Assim, enquanto ele dá coronhadas no desacordado rapaz, Celeste o apunhala diversas vezes seguidas. Ao término do crime em conjunto, Celeste ergue-se e de seus lábios, ao invés de qualquer comentário sobre o marido chacinado, emerge imediatamente uma indagação de ordem financeira: - “E agora? Você paga o milhar?” (*Ibidem*, p. 320). Fica claro ao espectador que à medida que a peça avança, as versões de D.Guigui retratam uma Celeste cada mais amoral, corruptível e materialista.

O ato aproxima-se do fim: entra em cena Maria Luísa, a grã-fina que muitas vezes visitou Boca de Ouro. Celeste e ela se reconhecem, visto terem sido colegas de escola. O diálogo entre Boca, Maria Luísa e Celeste segue então de maneira tensa: Celeste, sempre humilhada por Maria Luísa, nos tempos de colégio, apenas por sua condição social mais baixa, traz à tona toda sua raiva através de comentários de uma rudeza ácida. A relação entre Maria Luísa e o bandido é similar, em certos pontos, à cena vista no ato anterior das três grã-finas conversando com Boca de Ouro, no que concerne à relação de fascínio para com a aura mitológica do bicheiro. Maria Luísa, uma fanática religiosa, afirma querer batizar Boca de Ouro e crê que este é um santo, que nunca matou ninguém. Em seu discurso, quase caricato, Maria Luísa chega a fazer comentários sobre o bandido, associando-o com a figura de um santo ou um deus, como no momento em que a grã-fina, falando do lendário caixão de ouro no qual o bandido seria um dia sepultado, compara Boca de Ouro a um deus asteca. Celeste, no entanto, enraivecida, destrói as ilusões de Maria Luísa acerca de Boca de Ouro ao mostrar o corpo de Leleco, contando a ela que Boca o matou. O bicheiro, de forma fria, decide executar Maria Luísa, ao que se segue um diálogo marcado pela tensão:

Boca de Ouro – Você gosta de mim? Gosta? A Guigui, que enxerga longe, diz que você é tarada por mim. A Celeste, que também é viva, diz a mesma coisa. [...] Você é?  
Maria Luísa – Deus te perdoe!  
Boca de Ouro – Beija o teu assassino!  
Maria Luísa – Eu?  
Boca de Ouro – Na boca! (*Ibidem*, p. 330)

Enquanto Maria Luisa cede ao desejo de Boca, Celeste, vitoriosa ante o medo de sua rival e inimiga de infância, revela numa frase toda a sua mágoa contida de anos: “Antes de morrer, escuta: eu não ando mais de

lotação! Nunca mais!” (*Ibidem*, p. 330). Entretanto, para sua surpresa, Boca pega-a pelo pulso e afirma que quem morreria seria ela. Após a execução de Celeste, Boca, já assumindo seu ar de assassino, faz uma menção ao comentário de Maria Luísa acerca de seu caixão de ouro:

Boca de Ouro – Pensando bem, eu sou meio deus. Quantas vidas eu já tirei? Quando eu furo um cara, eu sinto um troço diferente, sei lá, é um negócio! Ainda agora. Primeiro, eu ia te matar. Depois, vi que o golpe era executar Celeste. Um perigo, a Celeste! Gostaste da classe? E quando eu morrer, já sabe: o caixão de ouro! Todo mundo tem dor de corno do meu caixão de ouro! (*Ibidem*, p. 332)

Ao fim do terceiro relato sobre Boca de Ouro, tem-se a cena final: Caveirinha, o repórter vinha investigava o bandido desde o início da peça, ao encaminhar-se ao velório do bandido, recebe a notícia de que este tivera todos os seus dentes arrancados ao morrer. Ainda, Boca de Ouro fora assassinado com vinte e nove punhaladas por uma mulher. Seu nome: Maria Luísa. Para sua súbita perda de interesse no bandido, justifica-se o repórter: “Desdentado não é a mesma coisa. Não sei explicar.” (*Ibidem*, p. 335).

Mais do que o mero retrato, em três versões, de um bandido carioca, a peça *Boca de Ouro* é o relato de uma verdadeira lenda urbana. A multidão que vai ver, pela última vez, o bicheiro mais famoso de Madureira, por si só já indica a força da mitificação do bandido. Homem dos dentes de ouro que será sepultado num caixão igualmente feito de ouro, assassino de mulheres, nascido numa pia de gafeira e portador de pseudônimos como Drácula de Madureira são exemplos dos mitos associados ao bandido que tonificam à sua volta uma simultânea imagem de terror e fascinação. Todas as lendas que rondam o bandido são associáveis a um quê de grotesco, violento, sujo e até caricato em alguns aspectos, e são justamente tais relatos míticos que constroem o bizarro processo de culto à personalidade de Boca de Ouro. Tal idealização da imundície – esta sendo um dos vários recursos utilizados pelo teatrólogo para enfatizar o que Ronaldo Lima Lins diz ser a “[...] atmosfera desagradável que se desprende de suas peças.” (LINS, 1979, p. 91) – feita em torno da imagem do bicheiro contribui para a visão de Boca de Ouro não como um herói, mas como um anti-herói. Mas o que faz Boca de Ouro ser tão adorado não é nenhuma qualidade moral ou traço de bondade, e sim, tudo que remete a uma imagem de marginalidade – em especial, o *Ouro* que ele carrega nos dentes e, evidentemente, nos bolsos. A caracterização de Boca

de Ouro permite uma leitura de cunho marxista, que se estende aos outros personagens da peça, pois o ouro de seus dentes, assim como sua posição de banqueiro ilícito, conferem ao personagem e à peça um forte elemento de crítica à hipocrisia moral social. Vontade de mudança de *status*, usura, ganância, chantagem, elementos dos quais alguns já até foram rascunhados neste grande resumo da peça, são todos elementos-chave da sociedade capitalista moderna. Assim, o artigo retomará a leitura da peça, porém objetivando explicitar tais elementos, para mostrar como Nelson Rodrigues sutilmente empreende sua crítica à sociedade contemporânea.

### **Dinheiro: a imoralidade e a hipocrisia moral social**

Karl Marx, emblemático filósofo alemão, escreveu, acerca do dinheiro como peça motriz da sociedade capitalista, no livro *Manuscritos Econômico-Filosóficos*:

O que é para mim pelo *dinheiro*, o que eu posso pagar, isto é, o que o dinheiro pode comprar, isso *sou eu*, o possuidor do próprio dinheiro. Tão grande quanto a força do dinheiro é a minha força. as qualidades do dinheiro são minhas - [de] seu possuidor - qualidades e forças essenciais. O que eu *sou e consigo* não é determinado de modo algum, portanto, pela minha individualidade. Sou *feio*, mas posso comprar para mim a *mais bela* mulher. Portanto, não sou *feio*, pois o efeito da *fealdade*, sua força repelente, é anulado pelo dinheiro. Eu sou - segundo minha individualidade - *coxo*, mas o dinheiro me proporciona vinte e quatro pés; não sou, portanto, *coxo*; sou um ser humano mau, sem honra, sem escrúpulos, sem espírito, mas o dinheiro é honrado e, portanto, também o seu possuidor. O dinheiro é o bem supremo, logo, é bom também o seu possuidor, o dinheiro me isenta do trabalho de ser desonesto, sou, portanto, presumido honesto; sou *tedioso*, mas o dinheiro é o *espírito real* de todas as coisas, como poderia seu possuidor ser tedioso? Além disso, ele pode comprar para si as pessoas ricas de espírito, e quem tem o poder sobre os ricos de espírito não é ele mais rico de espírito do que o rico de espírito? Eu, que por intermédio do dinheiro consigo *tudo* o que o coração humano deseja, não possuo, eu, todas as capacidades humanas? Meu dinheiro não transforma, portanto, todas as minhas incapacidades (*Unvermögen*) no seu contrário? (MARX, 2008, p. 159-160)

Lendo-se com atenção a citação acima, pode-se facilmente afirmar que ela é, nas devidas proporções, uma das falas do bicheiro Boca de Ouro. O personagem metonimicamente retoma o pensamento de Marx, para quem o dinheiro é o elemento que conecta o homem à real essência da vida humana, que liga a sociedade ao homem, à verdadeira natureza e ao homem em si. É o que torna o *homo sapiens* o *homo sociologicus*, o

“[...] vínculo de todos os *vínculos*.” (*Ibidem*, p. 160) entre o homem e o mundo. Sendo a ferramenta principal das formas como o homem encara o mundo e seus semelhantes, ele é a via de união e de separação dos seres. É “[...] a verdadeira *moeda divisionária* (*Scheidemünze*), [...] o verdadeiro *meio de união*, a força *galvano-química* (*galvanochemische*) da sociedade.” (*Ibidem*, p. 162, grifos no original).

Após a primeira leitura da peça, uma nova análise de seu título reforça a ideia do dinheiro como um elemento definidor de identidades e, acima de tudo, de provedor de poder. De uma perspectiva simbólica, a *Boca*, o canal “[...] por onde passam o sopro, a palavra e o alimento, é o símbolo da força criadora e [...] da insuflação da alma.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 133). Órgão produtor da palavra, é uma força que tem o poder de animar, construir, de criar a vida, ou seja, de definir quem o homem é. Essa *Boca* feita de Ouro, e levando em consideração a análise proposta, facilmente infere-se que a capacidade criadora dessa Boca em particular está intimamente atrelada ao seu valor material e à sua capacidade de tornar os próprios homens, de alguma forma, meras representações valores materiais por extensão. Trata-se de uma clara representação da mecânica reificante que rege as relações sociais nas sociedades capitalistas. Tais processos exigem, evidentemente, que um preço seja pago: a inversão, o esvaziamento da moral vigente. Através do dinheiro, os personagens acreditam que conseguirão concretizar seus sonhos, mesmo que tenham que abrir mão de seus conceitos morais mais valiosos. O maior exemplo da obra é Celeste. Personagem cujo nome, originado do Latim, significa Divinal. Celeste, ao longo da peça é destituída de qualquer *status* de divindade mediante seu sonho de conhecer a atriz Grace Kelly, sua vontade de enterrar dignamente a mãe, seu desejo de estampar no colo um colar de pérolas legítimas, enfim, de deixar de ser pobre, mesmo que tenha que abandonar o marido e os três filhos. Seu inconformismo mediante a pobreza surge em um soturno bordão repetido pela personagem, em que afirma que nunca mais voltaria a andar de lotação (transporte coletivo destinado, às classes mais baixas). O dinheiro, é a peça-chave de *Boca de Ouro*. Os personagens mais representativos da peça são elementos-satélite que giram em torno da ideia de lucro material, de capital, de dinheiro, ideia representada, pelo personagem-título.

A única personagem que parece não se vender completamente por dinheiro é a Grã-fina. Embora ela em uma das versões mostre os seios para o bicheiro e, em outra, seja retratada como tarada pelo Bicheiro (RODRIGUES, p. 320), aparentemente não é o poder aquisitivo de Boca de Ouro que a encanta. Convenhamos: sendo ela uma grã-fina esposa de um diplomata, o dinheiro seria algo que ela, teoricamente, teria de sobra. O fato de ter estudado em um colégio para as elites corrobora essa ideia. Quando, ao término da peça, é revelado que foi ela quem matou o Boca e que ela o fez com 29 facadas, explicita-se o teor passional do crime. Vê-se que uma personagem que possui dinheiro desde que nasceu, no fim das contas, é a única personagem que, comprovadamente realizou um ato estritamente passional. No momento em que esse crime bizarro é descrito, o plano diegético da obra está no presente, no real, e não na analéptica esfera do relato de Guigui – um relato que pode ser manipulado, o que fica claro ao leitor, ao término da obra.

Em meio a todas essas análises, chama-se a atenção não apenas para o personagem que dá título à peça, que encarna a crítica marxista ao dinheiro, mas, adicional e principalmente, para o personagem Leleco. Boca de Ouro torna-se uma figura interessante ao público por ser um personagem construído através das lembranças de uma personagem em constante mudança de humor, personagem esta que, metonimicamente, representa todos os suburbanos, que ecoam histórias e mais histórias fomentadoras do mito de Boca de Ouro. Porém, mesmo em tantas e tantas versões da vida do bicheiro, seu tom neo-aristocrata, de certa forma, se mantém em todas as versões: o esbanjar de dinheiro, a sensação de morar em uma fortaleza e, claro, o estar acima de tudo e de todos. Leleco, por outro lado, é um personagem de caráter mais dúbio, que tem mudanças também de personalidade (às vezes mais acuado, mais frágil; noutras, agressivo e decidido). Leleco encarna o sujeito simples, aquele que extravasa suas emoções na sua paixão esportiva, o Fluminense, chegando ao ponto de ser demitido por ter agredido seu chefe quando este falou mal do Tricolor Carioca. Leleco é o típico trabalhador suburbano, membro, digamos, do proletariado do subúrbio carioca. Casado, teria, a tarefa de ser o homem da casa, aquele que sustenta a esposa. Contudo, Leleco, por vezes, é retratado como um jogador inveterado; noutras como um vagabundo e, em todas, como alguém capaz de ir às últimas consequências para obter dinheiro.

Desse personagem, é válido tecer algumas observações sobre sua relação com a esposa, principalmente na primeira vez em que aparecem em cena. Ao dizer que foi demitido e o motivo, Leleco mostra-se como um arquetípico malandro, personagem caricato da marginalidade urbana, peça central do samba, gênero musical relevante e oriundo dessa mesma periferia social. Ao pedir dinheiro a Boca de Ouro para, enterrar a sogra, Leleco atende aos pedidos luxuriosos do bicheiro e permite que sua mulher converse com ele sozinha. Posteriormente, ao saber que ele beijou seu peito, por medo de morrer, suplica à esposa que dirija-se ao quarto de Boca de Ouro. Sua covardia não é apenas por medo: ao abaixar a arma e guardar o pacote de dinheiro, Leleco ainda pergunta se não vai pegar a grana que acha que lhe pertence:

“[...]Logo que ela [Celeste] desaparece, ‘Boca de Ouro’ vai apanhar e guardar o dinheiro.)

Leleco: E o dinheiro?

Boca de Ouro: (brutal) Nem um tostão!

Leleco: (fora de si) Eu quero o dinheiro...” (RODRIGUES, 1965, p. 255)

Se, Boca de Ouro o havia convencido a mandar a esposa, sozinha, conversar com ele através do argumento de que jogadores podem muito bem vender a própria mãe ou a mulher, a atitude final de Leleco no primeiro ato marca o tom profético do conhecimento popular do bicheiro. Leleco coloca-se acima dos ditames morais do cavalheirismo e das normas de vivência da sociedade de então. Acreditava-se que, em navios naufragantes, marinheiros permitiam que mulheres e crianças fossem embora primeiro; se heróis do cinema da década de 1950 iam para a ação, deixando as mulheres em segundo plano ou, mesmo, fora de cena, Leleco mostra-se não só como um covarde, mas como um vendido. Agindo de modo oposto a qualquer forma de heroísmo idealizado tipicamente romântico, não importa a Leleco a mulher nesse momento, apenas deseja o dinheiro, bem secundário que, nesse instante, torna-se símbolo do seu desejo mais forte, aquilo que possibilitará que mantenha sua vida, hedonista, de malandro. Cabe ressaltar, neste ponto, que o indivíduo que vive nessa sociedade consumista encontra refúgio existencial no consumo. Isso importa à análise na medida em que Leleco deseja manter uma vida de malandro, em que esbanjaria, com o dinheiro recebido por conta da venda da própria esposa, uma boa vida que, na verdade, ele não tem. O filósofo Renato Nunes Bittencourt, analisando



a sociedade de consumo, relaciona este fato com a tradição grega antiga, remetendo a Aristóteles: “[...] a tradição filosófica em sua matriz grega considerava que a aquisição da felicidade se encontrava imediatamente associada ao exercício da virtude, postulando que os bens exteriores são incapazes de fornecer esse estado de beatitude.” (BITTENCOURT, 2011, p. 36). Ora, é justamente o desejo insaciável pelo dinheiro que faz Leleco ganhar forças, uma vez que ele remete a esta aguda definição do indivíduo moderno, que ecoará em pontos seguintes da obra rodrigueana:

O indivíduo da civilização tecnicista, caracterizado como consumidor compulsivo, encontra-se axiologicamente distante desse princípio ético fundamental, destacando-se principalmente pela dependência crescente da obtenção de momentos de fuga existencial em relação aos seus próprios problemas particulares e mesmo de si mesmo, gerando assim esse escoamento psicológico para a sua inaptidão em obter a auto-realização (*sic*) pessoal. (*Id.*, p. 36).

Nesse momento da peça, ao ser enxotado do aposento, de mãos vazias, Leleco, furioso, grita para Boca de Ouro: “Seu miserável! Tenho a tua ficha! (*aponta para ele, num riso de ódio*). Tu nasceu numa pia de gafeira!” (RODRIGUES, 1965, p. 255). Sua provocação é o motivo pelo qual Boca de Ouro mostra que ter os dentes dourados não é apenas um sinal estético: sua mandíbula de metal simboliza também sua fúria incontrolável e a mesma frieza que o fez chegar no posto que ocupa então. Assim, conforme já descrito, o ato termina com o brutal assassinato, a coronhadas, de Leleco.

Em outra versão da história, quando descobre que sua esposa o traiu, Leleco age de forma agressiva e covarde com ela: agarra-a pelos braços, sacode-a, chegando inclusive a esbofeteá-la e a agredi-la sob a mira de um revólver. Ao saber que fora traído com um idoso, ele resolve fazer um jogo (metáfora apropriada para um personagem moralmente tão torpe) e torna-se o cafetão da própria esposa. Já que Celeste perdera o amante endinheirado de Copacabana, Leleco a obriga a fisgar Boca de Ouro.

Na cena que se segue, na residência de Boca, Celeste age de forma infantil, de acordo com as rubricas do autor. Ela esconde ter um parceiro amoroso, age de forma objetiva: sabe que Boca a deseja e age como uma ninfeta para o conquistar. Decidida e, de certa forma, fria, Celeste busca, nesse momento, a satisfação do marido e, além disso, subir de vida: não quer mais andar de lotação. Sua vontade de atingir outro nível social fala

mais forte do que a moral: seu corpo é mero instrumento para obter o que deseja - e que só pode vir através do dinheiro, uma vez que não se paga táxi de outra forma. A liquidez monetária é imperativa para concretizar o desejo da personagem. Isso se torna ainda mais claro quando as três Grã-finas entram em cena. Uma dessas conhece Boca de Ouro: “Ah, ‘Bôca’(sic)! minhas amigas estavam doidas pra te conhecer!” e leva as amigas ao local unicamente para apresentá-las ao Boca, figura mítica do bairro. Ela conhece a natureza brutal do amigo, pois já havia informado às outras que ele é um assassino, comprovado pelo fato de a segunda Grã-fina perguntar, cochicando, se ele “É esse que mata?”. Além disso, ela afirma às amigas que ele “[...] está fazendo um caixão de ouro!”, aludindo ao desejo do amigo (RODRIGUES, 1965, p. 277).

Porém, logo após a conversa, conforme já foi descrito, Boca de Ouro resolve doar um colar de pérolas para a mulher que tiver os peitos mais bonitos. Inicialmente chocadas com a proposta, em poucas linhas o choque mostra-se mais pela forma que a proposta foi feita (direta, mordaz, como que sabendo muito bem que elas acabarão aceitando e que o choque é apenas hipocrisia) do que pela proposta em si, já que a segunda Grã-fina exclama, analisando as joias: “Pérolas verdadeiras!”, de forma que a primeira Grã-fina alegre-se, dizendo “Mas que maravilha!”. A terceira Grã-fina, por fim, expressa o sentimento mútuo delas: “Estou toda arrepiada!” (*Ibidem*, p. 277).

Pouco abaixo, sabendo que vão ter que se despir para o bicheiro, a primeira Grã-fina encoraja as demais com a seguinte justificativa: “Meu marido, depois que fez psicanálise, acha tudo natural!” (*Idem*, p. 289). Vê-se que, da mesma maneira que o laço matrimonial não importa para o casal suburbano, também é relegado ao segundo plano pelas elites: quando se é amigo de um assassino brutal, de forma a rir junto a ele, assim como a sentir-se em sua presença como em uma roda de amigos, a envergadura moral dessa pessoa mostra-se corrompida. A vontade de ter mais dinheiro é patente. O dinheiro, neste caso, ecoando Marx, causa a “[...] inversão e a confusão de todas as qualidades humanas e naturais.” (MARX, 2008, p. 160).

Ao intrometer-se no concurso de seios e vencê-lo, Celeste, imbuída de poder por se coroar parceira amorosa/sexual do Bicheiro, ofende as grã-finas enquanto essas saem da casa de Boca de Ouro, exclamando: “Rua! Rua! Suas galinhas!”; além de, um tanto incrédula, tomar posse do lugar inteiro: “E tudo isso (*pausa*) também é meu?”. A personagem tem

como que um surto, uma explosão de alegria, um gozo material expressado através de uma nítida excitação sexual, que só o poder de apropriação foi capaz de lhe conferir, conforme as afirmações anteriores de Marx e de Renato Bittencourt apontavam: “Onde eu pousar a mão, posso dizer “é meu”? Nunca tive nada e... (*correndo a mão*) Quero dizer ‘meu!’” Sua situação marital igualmente não é obstáculo: ela confessa ser casada, mas que veio para ficar. “Onde?”, pergunta Boca: “Na ‘minha casa’! Não é ‘minha’ casa?”, responde Celeste (RODRIGUES, 1965, p. 288-289).

Se a moça havia adentrado o escritório de Boca para conquistá-lo, em função das ordens do marido, de forma a conceder a ele a felicidade das posses materiais, agora Celeste mostra-se como que hipnotizada pelas posses que acabou de conquistar. Leleco, como foi dito, assim como os outros personagens, a cada versão da história toma atitudes diferentes. Neste ponto, ele irrompe na sala, clamando para que Celeste volte para ele: “[...] acha que eu ia querer que você vendesse seu corpo, meu bem? acha que eu ia te prostituir?” (*Idem*, p. 290), indaga à esposa que acabou de perder.

Neste ponto da peça, percebe-se o uso de aspas nos pronomes possessivos. No diálogo de Leleco com a esposa, tentando convencê-la a voltar para ele, o pronome torna a ser destacado: “Celeste você não é ‘minha’ mulher?” O amor é um sentimento dúbio: enquanto poetas líricos usam-no como combustível para embelezar o objeto, há nas entrelinhas um discurso bem mais material e possessivo. Roland Barthes, em obra na qual separa e organiza diversos discursos amorosos ao longo da Literatura, percebe essa relação entre o sentimento amoroso e o desejo de posse, inclusive na linguagem usada para descrever ou para tratar dessa relação sentimental. De acordo com o filósofo: “A língua [...] estabeleceu há muito tempo a equivalência entre o amor e a guerra: nos dois casos, trata-se de conquistar, de raptar, de capturar” (BARTHES, 1981, p. 165) e, também, de querer-se para si, conforme afirmou, também, Sigmund Freud: “Quando amo, sou exclusivista.” (*apud* BARTHES, 1981, p. 47).

As atitudes agressivas de Leleco, de outrora, não correspondem à sua ação submissa de agora, pois ao invés de, ecoando a fúria de se descobrir traído pela esposa, tirar do recinto a esposa à força, o personagem pede para que ela saia. Ele deseja, obviamente, que parta dela a resposta aos seus patéticos anseios de tê-la de volta como mulher e parceira sexual. Assim, de acordo com o filósofo francês, o enamorado compreende,

algumas vezes, que “[...] as dificuldades da relação amorosa vêm do fato de que ele está sempre querendo se apropriar de um modo ou de outro do ser amado.” e que, por conta disso, um pensamento constante que ele tem é de que “[...] o outro [lhe] deve aquilo de que precisa.” (*Idem*, p. 163). Existem nos relacionamentos a cobrança e o pedir de tudo um pouco ao objeto da paixão, como beijos, toques, presença, respostas, declarações: atitudes/demonstrações de que o apaixonado precisa para continuar vivendo e que, de fato, só aquele que ele ama pode lhe oferecer. No caso de Leleco, ele cobra por uma atitude de redenção de Celeste, cujo nome, conforme já salientado, simbolicamente aponta para um código que moral que ou ela não possui ou que não lhe importa nada.

Leleco, ao perceber que perdera de vez a esposa, sofre uma mudança comportamental emblemática. Erguendo a arma, jura matar aquele que o roubou de sua mulher. Como prova de superioridade, Leleco diz querer provar que o bicheiro não “[...] é macho de verdade”, alusão clara à virilidade da questão de posses em um relacionamento. Essa mudança de ares é outro forte indício de que Leleco, nesse momento, encontra-se como um apaixonado – embora não se saiba se sua paixão é, de fato, por Celeste ou pelo tipo de vida que ela lhe proporciona – vive-se como o momento pede, como os sentimentos e as ideias vêm (e vão): “[...] aceito e afirmo fora do verdadeiro e do falso, fora do êxito e do malogro; estou destituído de toda finalidade, vivo conforme o acaso.” (BARTHES, 1981, p. 17). Leleco, enfim, deseja pôr um fim à existência do outro, ou seja, daquele que lhe furtou algo, daquele que invadiu sua zona de conforto e a bagunçou. Celeste, por fim, revela-se decidida a manter seu novo *status* de mulher de bandido e, “[...] por trás do marido, apanha o punhal. Crava-o nas costas do marido.” (RODRIGUES, 1965, p. 301). Sua conversão está completa: ela chegou ao local por ter sido vendida – no caso, pelo marido, que usou de seu corpo e do desejo sexual nutrido por Boca de Ouro para atingir o dinheiro que desejava – e manteve-se no local por se vender – agora, por vontade própria, pode-se dizer.

Indo além, a possibilidade de obter dinheiro causa uma mudança tanto em Leleco quanto em Celeste, no segundo ato. Boca de Ouro foi o plano B de Leleco, uma vez que sua intenção original era manter a esposa com o tal amante de Copacabana. A aquisição monetária surge para Leleco e para Celeste como uma revelação religiosa, quase como uma epifania.

A relação íntima entre o capitalismo, no qual o dinheiro ocupa posição central enquanto símbolo, e a religião é levantada em um artigo incompleto de Walter Benjamin, recém-traduzido e publicado no Brasil, intitulado *O capitalismo como religião*, no qual o filósofo afirma: “O capitalismo deve ser visto como uma religião, isto é, o capitalismo está essencialmente a serviço da resolução das mesmas preocupações, aflições e inquietações a que outrora as assim chamadas religiões quiseram oferecer respostas.” (BENJAMIN, 2013, p. 21) Os personagens todos da peça preenchem seus vazios existenciais com aquilo que o capitalismo lhes dá, ou melhor, com o que o capitalismo os força a desejar, conforme pontuado. E essa vontade quase religiosa, esse desejo de conseguir atingir o gozo é permanente, ainda de acordo com o filósofo alemão: “Para [o capitalismo], não existe ‘dias normais’ [*sic*], não há dia que não seja festivo no terrível sentido da ostentação de toda pompa sacral, do empenho extremo do adorador.” (*Ibidem*, p. 22) Esses desejos, ao contrário das religiões de fato, não buscam uma elevação moral. Pelo contrário, enquanto as religiões tentam elevar moralmente e existencialmente o pecador, inclusive através do ato da expiação dos seus pecados, o capitalismo atrai seus fiéis ainda mais para a mundanidade e o materialismo, pois esse culpabiliza-os. (*Ibidem*, p. 22-24).

A constante excitação econômico-sexual do capitalismo leva a uma culpa permanente, seja pelo vazio do momento posterior ao se conseguir o que se deseja (de forma que esse desejo finda), seja pelo desespero de não se possuir liquidez o suficiente para alcançar o que se deseja (talvez por não ter tentado o suficiente para consegui-lo). Ambas as culpas estão presentes na peça de Nelson Rodrigues. A primeira encontra-se na figura de Celeste, no segundo ato, assim que ganha o colar e, com ele, o *status* de companheira do Bicheiro: sua felicidade, sua indecisão demonstram esse momento: ela não consegue terminar as frases e, pouco depois, cara a cara com o marido, não consegue definir-se em função dele, pois deseja romper com o mesmo, mas não se encontra totalmente certa disso por não conseguir expor esse sentimento em uma frase. A segunda encontra-se na figura de Leleco, tanto no segundo ato, ao tentar retomar seu relacionamento perdido com Celeste, quanto no terceiro ato, em que a culpa leva-o à decisão extremada de roubar Boca de Ouro.

O ideal religioso, de um modo geral, parte da necessidade de sacralizar os seus objetos. A religião do dinheiro, por outro lado, profaniza

mesmo as emoções mais nobres. Tal ideia se faz válida ao longo da peça *Boca de Ouro*, em meio às várias críticas sociais diluídas ao longo da narrativa, nos diversos recursos empregados pela sintaxe e pelo léxico rodrigueano. Dentre estes, destaca-se: o elemento trágico e o grotesco da composição de alguns personagens, vide o nascimento do personagem principal, em uma pia de Gafeira; o signo da loucura e do delírio, como no fato de Boca acreditar ser um tipo de deus Azteca (um povo que atrelava uma profunda simbologia ao elemento ouro, conforme descrito no início do texto); a psicótica obsessão do personagem pelo caixão de ouro, que o faz, em certo momento, desabotoar a camisa na frente da arma que Leleco lhe aponta, dizendo que este podia atirar, já que, por seu caixão de ouro ainda não estar pronto, ele não morreria; o elemento linguístico, que deve ser salientado igualmente, já que as marcações de cena possuem descrições significativas, como as risadas de plebeu/plebeia, os tons de suburbano, dentre outros. Essas descrições contribuem para uma nítida divisão de classes sociais nesta peça, ilustrada pela personagem principal que ascende socialmente por causa do patrimônio que ergue através do jogo do bicho.

### **Considerações finais**

Se, metonimicamente, considerarmos que a mítica Madureira rodrigueana é uma representação de toda a sociedade capitalista brasileira, pode-se, por extensão, definir Boca de Ouro como a personificação grotesca do próprio capitalismo, que “desdignifica”, despersonaliza e desumaniza os homens em sociedade.

Seguindo essa interpretação, até mesmo o desfecho do bandido na peça proporciona alguma reflexão: ao morrer desdentado, Boca de Ouro encerra sua vida com um movimento cíclico, já que morreu da mesma forma que nasceu, isto é, sem dente algum. Esse caráter cíclico é análogo às análises de Karl Marx sobre a tendência do capitalismo em, entrar em profundas crises, de dois tipos: as primeiras, mais específicas, seriam as crises econômicas de acumulação, oriundas da tendência natural (e inevitável) do sistema capitalista para a queda da lucratividade; e as outras, as crises periódicas de acumulação que devem ser vistas como manifestações de uma crise macroestrutural crescente do capitalismo como um todo. Este eterno retorno periódico das crises do capitalismo, ao mesmo tempo em que se agrava em cada uma de suas manifestações, mostra que, inerente a toda a crise de ordem conjuntural subjaz outra, de

ordem estrutural, sempre crescendo, gerando mais e mais crises sistêmicas. Em se tratando das crises cíclicas do capitalismo, pode-se afirmar que, segundo o pensamento marxista, a razão delas está no caráter irracional dos processos de produção, que inescapavelmente conduzirão todo o sistema a um processo interminável gerador de crises, no cenário da produção e consumo de bens, acumulação do lucro e, evidentemente, de transformação do homem em mera força de trabalho, simples ferramenta da grande máquina capitalista, destituído de tudo aquilo que o torna humano.

Conforme foi mostrado, a desumanização causada pela modernidade e seu sistema econômico leva à perda, da clareza de julgamento moral. Assim, a peça de Nelson Rodrigues mostra-se como uma potente crítica a esta relação destruidora do dinheiro com o homem. Seus personagens animalizam-se, ignorando laços emotivos e morais e tomando atitudes duvidosas e criminosas. A mudança é percebida em todos os três atos, em todos os três personagens principais da peça.

### **Referências bibliográficas**

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BENJAMIN, W. O capitalismo como religião. In: \_\_\_\_\_. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 21-27.

BITTENCOURT, R. N. Consumismo como fuga simbólica do real. *Cadernos Zygmunt Bauman*, v. 1, n. 1, Jan., 2011. Disponível em <<http://www.filosofiacapital.org/ojs-2.1.1/index.php/cadernoszygmuntbauman/article/view/178>>. Acessado em 20 de Maio de 2013.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998.

LINS, R. L. *O teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 159-160.

RODRIGUES, N. *Teatro quase completo*. Volumes I e III. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1965.