

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Álvaro Dyogo Pereira

**A RUBRICA NA TELA:  
ASPECTOS DA ENCENAÇÃO EM *BOCA DE OURO***

Juiz de Fora

2016

Álvaro Dyogo Pereira

**A RUBRICA NA TELA:  
ASPECTOS DA ENCENAÇÃO EM *BOCA DE OURO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo.

Juiz de Fora  
2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pereira, Álvaro Dyogo.

A rubrica na tela : aspectos da encenação em Boca de Ouro / Álvaro Dyogo Pereira. -- 2016.

130 p. : il.

Orientador: Luís Alberto Rocha Melo

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2016.

1. Texto teatral. 2. Encenação. 3. Rubrica. 4. Boca de Ouro. 5. Transmidialidade. I. Melo, Luís Alberto Rocha, orient. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Álvaro Dyogo Pereira

A rubrica na tela: aspectos da encenação em *Boca de Ouro*

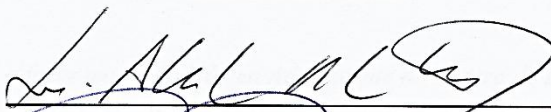
Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo

Orientador

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 02/06/2016

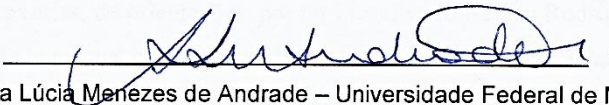
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo – Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares - Universidade Federal de Juiz de Fora



Profa. Dra. Ana Lúcia Menezes de Andrade – Universidade Federal de Minas Gerais

## AGRADECIMENTOS

### PRIMEIRO ATO

*(Abrem-se as cortinas. Entra Álvaro. Seus pais, Paulo e Terezinha, dedicam-se a incentivá-lo a trilhar o caminho da educação, fazendo todos os sacrifícios necessários).*

ÁLVARO (*emocionado*) – Obrigado, pai, obrigado, mãe, por todas as infinitas oportunidades que vocês me proporcionaram, mesmo sem ter, no fundo, alguma ideia de onde toda essa dedicação poderia me levar.

*(Telma, irmã de Álvaro, está na plateia. Ela aplaude de pé cada vitória do irmão, com orgulho e honestidade. Também estão sentados nas cadeiras diante do proscênio todos os familiares, amigos e colegas de Álvaro, que acompanharam a sua longa jornada. Álvaro olha para cada um com um sorriso aberto de agradecimento. Ele se lembra de todas as vezes que precisou de apoio, de compreensão para quando a necessidade da ausência se impôs, ou simplesmente de abraços apertados. Nada disso nunca faltou. Entra Rômulo).*

ÁLVARO (*para Rômulo, carinhosamente*) – Obrigado pela inabalável parceria, pelo apoio incondicional, por acreditar em mim quando a incerteza batia, por sempre me lembrar de que eu iria conseguir, por estar ao meu lado por todos esses anos. (*Eles se olham e sorriem. Rômulo sai*).

### SEGUNDO ATO

*(Álvaro começa a fazer teatro no Núcleo Adolescente do Centro de Estudos Teatrais – Grupo Divulgação. Entra Zé Luiz. Álvaro continua se dedicando ao teatro e inicia os estudos na Faculdade de Comunicação da UFJF. No trabalho de conclusão de curso, entra Nelson Rodrigues).*

ÁLVARO (*agradecido*) – Obrigado, Zé Luiz, por ser minha primeira referência teatral, por tantos anos de parcerias, de orientações, por ter introduzido Nelson Rodrigues em minha vida e iniciado um diálogo que continua até hoje, aqui, neste trabalho. (*Para Malu*) Obrigado também, Malu, pelas deliciosas páginas datilografadas dedicadas ao drama rodriguiano.

## TERCEIRO ATO

*(Álvaro decide tentar o Processo Seletivo do Mestrado. Corresponde-se com Wagner, Elisiana e Juliana).*

ÁLVARO *(para os três, escrevendo)* – Meus caros, muito obrigado! Pelas ajudas com o projeto, pelas sugestões, pelas dicas, pela torcida, por terem se importado.

*(Toca o telefone. Lara questiona Álvaro sobre seu interesse em ingressar no Programa. Álvaro confirma e desliga o telefone. Este é o primeiro de muitos contatos entre Álvaro e Lara, secretária do Mestrado, a quem Álvaro agradece, assim como a Flaviana, por todo o suporte prestado ao longo do curso. Pausa. Álvaro agradece ao Centro de Políticas Públicas e Avaliação da Educação, o CAEd, na pessoa da Coordenadora Geral, Prof<sup>a</sup>. Lina Kátia Mesquita, pela dispensa semanal concedida para dedicação ao Mestrado. Agradece, ainda, aos companheiros da CAP, por segurarem as pontas quando precisou se ausentar.).*

## QUARTO ATO

*(Álvaro agradece ao Instituto de Artes e Design e à Universidade Federal de Juiz de Fora pelo acolhimento. Agradece à sua turma de Mestrado, pelos momentos de divertimento, pelo “Dia de Seminário” e pelos dramas compartilhados. Entram os professores).*

ÁLVARO *(para Luís)* – Obrigado por me receber como orientando, pelas trocas, pelo repertório compartilhado, pelos debates, pelo respeito e pela confiança. Foi um grande prazer contar com a sua parceria nesse processo. *(Para João e Dani)* Obrigado pelos diálogos que também se fazem presentes neste trabalho. *(Para Gabriela)* Obrigado pela aula sobre Beckett, por ter aceitado o convite para a Qualificação e por ter contribuído para a incorporação de muitos debates neste trabalho. *(Para Sérgio)* Obrigado pelas contribuições no exame de Qualificação e por ter aceitado novamente o convite para compor esta banca examinadora. *(Para Karla)* Obrigado pelo afeto, pela excelência, e por ter aceitado o convite para a suplência da banca examinadora deste trabalho. *(Para Prof<sup>a</sup> Ana Lúcia Menezes de Andrade)* Obrigado pela receptividade e disponibilidade com que aceitou o convite para compor esta banca. *(Para Prof. Maurício de Bragança)* Obrigado por ter aceitado tão prontamente o convite para a suplência da banca examinadora deste trabalho.

FIM.

## RESUMO

Nesta dissertação, pretendemos discutir a passagem do texto teatral à encenação cinematográfica através da análise da transposição das rubricas teatrais em *Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos. Para tanto, faremos uma discussão inicial sobre as particularidades do texto teatral, com destaque para as rubricas, e da obra fílmica, pontuando suas especificidades e diálogos. Em seguida, verificaremos os aspectos intersemióticos desta relação e faremos um resgate contextual do nosso estudo de caso. Num segundo momento, nos dedicaremos a discutir os aspectos particulares da encenação nas áreas do teatro e do cinema. Por fim, apresentaremos a metodologia que desenvolvemos para trabalhar especificamente com a transposição das rubricas teatrais à obra fílmica, realizando inferências de ordem quantitativo-descritiva e também qualitativa, observando aspectos da incorporação do discurso teatral pela obra fílmica e da transmidialidade verificada.

**Palavras-Chave:** Texto teatral. Encenação. Rubrica. *Boca de Ouro*. Transmidialidade.

## ABSTRACT

In this dissertation, we intend to discuss the passage from theatrical text to cinema *mise-en-scène* by analyzing the transposition of theatrical stage directions in *Boca de Ouro*, by Nelson Pereira dos Santos. Therefore, we will make an initial discussion on the particularities of the theatrical text, highlighting the stage directions, and of the movie itself, punctuating their specificities and dialogues. Then, we will find the intersemiotic aspects of this relationship and make a contextual rescue of our case study. Secondly, we will be dedicated to discuss particular aspects of the *mise-en-scène* in theater and cinema. Finally, we will present the methodology that we developed to work specifically with the implementation of theatrical stage directions in the movie, making quantitative-descriptive and also qualitative inferences, observing aspects of incorporation of theatrical discourse by film and checked transmediality.

**Keywords:** Theatrical text. *Mise-en-scène*. Stage direction. *Boca de Ouro*. Transmediality.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 DO TEXTO À TELA</b> .....	13
1.1 O TEXTO TEATRAL E O FILME .....	13
1.2 RELAÇÃO INTERSEMIÓTICA .....	23
1.3 O CASO DE <i>BOCA DE OURO</i> .....	25
<b>2 ASPECTOS DA ENCENAÇÃO</b> .....	34
2.1 ENCENAÇÃO NO TEATRO .....	36
2.1.1 Discursos implícitos .....	36
2.1.2 A encenação que emana do texto .....	38
2.1.3 A dimensão da direção de atores .....	39
2.1.4 A construção das personagens e a dimensão da técnica .....	41
2.2 ENCENAÇÃO NO CINEMA .....	44
2.2.1 A herança do teatro .....	44
2.2.2 Novas tecnologias, novas possibilidades .....	46
2.2.3 Aspectos práticos da encenação no cinema .....	48
2.2.4 Expressividade e estilo .....	50
<b>3 METODOLOGIA E ANÁLISE</b> .....	52
3.1 PROCESSO METODOLÓGICO .....	52
3.1.1 Referenciação .....	53
3.1.2 Categorização e tipificação .....	54
3.1.3 Classificação .....	58
3.1.4 Atribuição de alvos .....	60
3.2 ANÁLISES QUANTITATIVO-DESCRITIVAS .....	62
3.2.1 Classificação de rubricas por Categorias e Tipos .....	63
3.2.2 Classificação de rubricas por alvo .....	65
3.3 ANÁLISES QUALITATIVAS .....	67
3.3.1 A incorporação do discurso .....	68
3.3.2 Aspectos da transmidialidade .....	81
<b>CONCLUSÃO</b> .....	92
<b>ANEXO A</b> .....	95
<b>ANEXO B</b> .....	98
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	127
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	130

## INTRODUÇÃO

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

As obras que estudaremos nesta pesquisa representam o encontro entre essas duas figuras tão marcantes, mas não apenas isto. São, ainda, um autêntico caso de relacionamento entre projetos com linguagens e repertórios tão distintos. Este trabalho tem, como objeto de estudo, a transposição da obra teatral para a obra cinematográfica, tendo como foco o processo de encenação e as possibilidades de relação entre as artes que se estabelecem a partir das rubricas. Para analisar, na prática, essa relação, adotaremos como estudo de caso o filme *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1963)<sup>1</sup>, baseado na obra homônima de Nelson Rodrigues, que estreou no Brasil em 1960.<sup>2</sup>

O texto da peça teatral se transforma em um filme a ser exibido nos cinemas. Os primeiros diálogos começam a despontar: o que representa cada uma dessas obras? Quem são seus autores? Em que situação esses trabalhos se desenvolveram? Quais eram as propostas estéticas? E de outras ordens? Em que nível se processa a relação entre as artes nesse caso em particular? Em nosso primeiro capítulo, abordaremos, inicialmente, as relações entre o texto teatral e a obra cinematográfica, contemplando suas especificidades e diálogos, com destaque para as rubricas teatrais e suas particularidades enquanto texto e discurso. A seguir, definiremos, através de uma abordagem intersemiótica, as características do conceito de transmidialidade, que consideramos ser o mais adequado para tratar da relação que investigamos. Por fim, realizaremos uma contextualização com viés histórico do nosso estudo de caso, dando mais enfoque às perspectivas estética e social desse contexto.

No que diz respeito às possibilidades artísticas comuns entre essas duas linguagens, nos chama atenção, especialmente, a dinâmica das encenações: no teatro, aquelas propostas pelo próprio texto – produto mais tangível – e, no cinema, o registro de uma encenação possível, através do filme enquanto produto final. Sabemos que as alternativas apresentadas pela obra

---

<sup>1</sup> Ano de lançamento do filme.

<sup>2</sup> Estamos utilizando, neste trabalho, a edição da peça teatral lançada no ano de 2012. Ver Referências.

fílmica se colocam, no texto teatral, como possibilidades, antes mesmo da montagem de um espetáculo.

Em nosso segundo capítulo, abordaremos, separadamente, a temática da encenação nas artes teatral e cinematográfica. Veremos que, em ambas, trata-se de um tema cujo reconhecimento enquanto perspectiva artística autônoma demorou a surgir. No primeiro caso, começaremos abordando os discursos implícitos, novamente chamando atenção para as rubricas, para percebermos que pistas o texto teatral é capaz de nos dar para no que diz respeito à montagem imaginada por seu autor. Veremos que dimensões de encenação são vislumbradas através do texto cênico e de que forma essas dimensões podem ser incorporadas em uma montagem.

Cada encenação, no teatro, é única, efêmera, impossível de ser recuperada sem que se percam aspectos fundamentais da linguagem cênica, como ocorre quando há registros audiovisuais de espetáculos teatrais. No cinema, por outro lado, ela será capturada pelas lentes. Quando o filme estiver finalizado, haverá uma única encenação, tangível, passível de análise, possível estudo de caso a partir de cada uma das escolhas adotadas. Dada essa efemeridade de cada montagem cênica, a última etapa do desenvolvimento artístico que apresenta tangibilidade no que concerne à encenação é a finalização do texto teatral – entendido como uma modalidade literária com características próprias. O mesmo não ocorre com o texto cinematográfico – o roteiro. Apesar de tão tangível quanto o texto teatral, o roteiro não se encerra em um campo de possibilidades. Ele se concretiza em uma obra final que contempla as escolhas e que registra a utilização dessas possibilidades de forma concreta.

No que tange à encenação cinematográfica, iniciaremos a discussão tratando justamente das heranças que o teatro deixou, das quais, num primeiro momento, o cinema queria se livrar para se firmar como arte autônoma. Em seguida, veremos como as transformações tecnológicas impactaram as discussões sobre encenação no cinema e como os aspectos práticos se desenvolveram e se consolidaram paralelamente às discussões sobre expressividade e estilo no cinema.

No capítulo 3, propomos uma possível metodologia de análise quantitativo-qualitativa para o estudo da transposição das rubricas teatrais para o cinema. Partimos do pressuposto que, através de uma análise de todas as rubricas de uma peça teatral e de sua transposição (ou não) para o filme originado a partir do espetáculo, podemos nos munir de condições para analisar quantitativa e qualitativamente essa relação, observando a incorporação do discurso os aspectos da transmidialidade observados

Olharemos para *Boca de Ouro* buscando compreender alguns aspectos das discussões teóricas que levantaremos durante este trabalho e observá-los através da relação entre as duas últimas instâncias de proposição de encenação: no teatro, o texto, que sugere caminhos possíveis através das rubricas, e, no cinema, o filme finalizado, que representa o registro de uma possibilidade.

A análise de transposição das rubricas de Nelson Rodrigues à obra fílmica de Nelson Pereira dos Santos revelará não somente o nível em que se estabeleceu a relação entre os projetos dos dois autores e as linguagens com que trabalham, como também todo o discurso implícito incorporado pelo filme através das escolhas de encenação realizadas, seja no nível da direção dos atores, da construção das personagens ou mesmo em aspectos técnicos sugeridos pela obra original.

## 1 DO TEXTO À TELA

Neste capítulo, trataremos das linguagens teatral e cinematográfica a partir de uma trajetória que pretende sinalizar algumas possibilidades de relação entre essas modalidades artísticas distintas. Procuraremos compreender, inicialmente, quais são as características e especificidades do texto dramático. A seguir, nos dedicaremos à reflexão sobre as particularidades da obra fílmica.

Em um segundo momento, nos debruçaremos sobre os aspectos sob os quais as relações entre as artes/mídias têm sido classificadas teoricamente, para adequarmos nossa escolha conceitual a fim de lidar com esta relação na perspectiva da transposição das rubricas teatrais aos filmes. Por fim, procuraremos compreender, a partir de um resgate histórico, o contexto em que se desenvolveu o filme *Boca de Ouro*.

### 1.1 O TEXTO TEATRAL E O FILME

Quando um texto dramático é encenado, o que dele resta no processo de encenação? Embora as pesquisas passem a incorporar um interesse maior pela representação como um todo, englobando aspectos que vão além da literatura teatral, e considerem fundamentais as intervenções do encenador, Pavis (2011) nos chama a atenção para o fato de que o texto, em determinado momento, passou a ser considerado um acessório incômodo, ignorado pela cenologia. Concordamos com a necessidade apontada pelo autor de restabelecer esse diálogo de forma equilibrada.

Sabemos, ainda, que a semiologia linguística é um sistema de signos amplamente estudado e desenvolvido, motivo pelo qual não temos pretensão de consolidar ou definir um conceito desse sistema, visto que mesmo os especialistas não concordam em todos os aspectos. Pretendemos, apenas, lançar mão de uma observação focada na dramaturgia teatral, de modo a perceber algumas de suas possibilidades e especificidades no tratamento do texto.

Campos (1976) nos diz que a abordagem linguística aparece como a grande possibilidade de conferir objetividade à análise do texto poético, que anteriormente se embasava na “intuição” dos escritores. O autor defende que a intuição tem seu papel na dialética da construção poética e, também, que o rigor analítico não precisa invalidar a sensibilidade que permeia esse processo. Ingarden (1977), por sua vez, pontua que as obras literárias são, todas elas, formas linguísticas de duas dimensões.

A primeira dimensão apresenta quatro níveis distintos: o nível fônico, o nível semântico, o nível dos quadros visuais esquematizados e o nível das realidades<sup>3</sup>. A segunda dimensão observa a distinção entre a sucessão das partes (capítulos, cenas e atos) e a estruturação da obra de seu início a seu final. Em uma peça teatral, a montagem evidencia o aspecto fônico do texto dialógico. Bogatyrev (1977) acrescenta que, no caso do teatro, o discurso do ator, embebido de enunciado poético, é um sistema complexo de signos, porque além de todos os signos literários que incorpora, faz parte da ação dramática. A dimensão estética desse discurso, segundo Campos (1976), tende a se perder em um processo analítico, sendo mais comumente valorizados os aspectos comunicacional e expressivo da linguagem.

Ingarden (1977) considera o teatro como um caso-limite de obra literária, por jogar com outro meio de representação – o visual – além da linguagem. Sobre o ato da leitura dessa literatura peculiar, Costa (2002) destaca que, para aqueles que não estão habituados, pode causar certa estranheza, devido aos nomes transcritos, que indicam as personagens, e à intervenção das rubricas, que se interpõem à continuidade da história. Além disso, a construção textual consiste, basicamente, na sucessão de diálogos, e o contexto da obra seria uma lacuna a ser preenchida pelo leitor.

Essas linguagens não verbais, indicadas seja em rubricas, seja no diálogo entre as personagens, estão o tempo todo referenciadas no texto verbal escrito e contribuem para a formação de um espetáculo mental no leitor. Combinadas com as falas e os silêncios constroem o chamado texto dramático. (COSTA, 2002, p. 171).

Os diálogos do texto teatral são chamados, por Ingarden (1977), de texto principal, ao passo que as indicações cênicas são consideradas como texto secundário. “Tais indicações [...] desaparecem quando a obra é representada em cena; portanto, somente no momento da leitura da peça é que são percebidas e exercem sua função de representação” (INGARDEN, 1977, p. 3). A problemática apresentada pelo autor diz respeito ao fato de que, em sua visão, o texto principal seria o único elemento a ser representado no espetáculo cênico.

A enunciação de cada palavra, de cada frase, torna-se, a partir daí, um processo que se desenrola nesse universo representado, no qual se integra, enquanto elemento, ao comportamento global das personagens. [...] [Os discursos pronunciados] devem, por conseguinte, relacionar-se estreitamente com outros meios de representação próprios ao teatro: os elementos visuais concretos fornecidos pelos atores. (INGARDEN, 1977, p. 3-4).

---

<sup>3</sup> A primeira dimensão das obras literárias proposta por Ingarden (1977) contempla, através desses quatro níveis, o aspecto da língua falada, o aspecto linguístico do significado das palavras, o aspecto da evocação de imagens e o aspecto das convenções estabelecidas pelo autor da obra para seu desenvolvimento – a criação do universo da obra.

Como veremos adiante na análise de nosso estudo de caso, consideramos que esse pensamento de Ingarden (1977) pode ser reduutivo, uma vez que as indicações fornecidas pelas rubricas convertem-se em ações, imagens e escolhas adotadas pela encenação, de modo que não “desaparecem” no ato da representação. A rubrica, que também pode ser chamada de didascália ou indicação cênica, seria, para Costa (2002), um dos operadores dessa conformação do texto dramático. A natureza desse texto que, no ato da encenação, não será oralizado, mas poderá ser revelado ao espectador através de outros caminhos, é múltipla. As camadas de codificação oferecidas pelo espetáculo teatral podem não ser decodificadas, na sua totalidade, pelo espectador, e este é um risco que o encenador assume ao escolher os signos que utilizará.

Outra particularidade do texto teatral para a qual Costa (2002) irá chamar atenção é a origem diversa dos discursos nele contidos: enquanto os diálogos representam o discurso das personagens da obra, as rubricas irão representar o discurso do autor do texto. “O processo de comunicação [é] efetuado em diferentes patamares e amplitudes: em nível de representação cênica (palco e personagens) e em nível de espetáculo (palco e plateia, encenadores/ técnicos e espectadores)” (COSTA, 2002, p. 174).

Diretor, atores e técnicos podem tomar, de acordo com a autora, duas atitudes: incorporar as indicações cênicas como elemento essencial do conjunto discursivo, ou ignorá-las e contradizê-las. Costa (2002) afirma que o primeiro caminho indica que o texto é assumido como autoridade a que se presta fidelidade, e o segundo admite traições que podem ser positivas por acrescentarem nova luz e inventividade ao texto. Segundo a autora, é possível averiguar nas rubricas, ainda, “a evolução do pensamento a respeito das concepções de palco e espetáculo, bem como os valores estéticos e ideológicos que dão sustentação ao texto dramático” (COSTA, 2002, p. 177).

Esses são aspectos que investigaremos em nossa pesquisa, de modo a perceber qual foi o comportamento do filme *Boca de Ouro* em relação à obra teatral homônima de Nelson Rodrigues, bem como apontar alguns possíveis caminhos com base na análise do texto dramático. Para isto, levaremos a transferência de meios entre teatro e cinema em consideração, bem como as possibilidades e limites que o novo meio traz em termos de encenação.

Esse diálogo entre o texto tal como o lemos e tal como o percebemos na encenação vai ao encontro da defesa de Pavis (2011) para uma abordagem balanceada da

literatura teatral. O autor diferencia, para tanto, o texto escrito do texto enunciado, para que se possa definir o objeto de análise verificado em cena.

O discurso teatral, segundo Ingarden (1977), apresenta quatro funções básicas: representar as realidades que se referem às palavras pronunciadas; exprimir experiências, estados e processos psíquicos vivenciados pelas personagens; estabelecer a comunicação entre as personagens; e exercer influência sobre a quem o discurso se dirige.

Essas funções se revelam, em um primeiro momento, a partir de divisões específicas presentes no texto teatral. Pavis (2011) observa, contudo, que as divisões fundamentadas em um texto dramático não necessariamente corresponderão à dinâmica do espetáculo. “Texto e representação não são mais concebidos em uma relação causal, mas como dois conjuntos relativamente independentes, que não se encontram sempre e necessariamente pelo prazer da ilustração, da redundância, do comentário.” (PAVIS, 2011, p. 18). O autor chama a atenção para que, em uma análise, não sejam negligenciados aspectos que fogem dos sistemas significantes, de movimentos visíveis e marcados.

Bogatyrev (1977), que fala em um sistema semântico da “língua teatral”, destaca que o processo de criação dramaturgica leva em consideração aspectos essenciais da linguagem que podem denotar, através do vocabulário, de um tom especial, de uma forma de pronunciar ou de um ritmo particular de elocução, aspectos fundamentais para a construção de uma personagem ou de um contexto. Kowzan (1977) acrescenta que a especificidade da linguagem teatral se dá com relação a diversos signos linguísticos: origem das palavras, tom, dicção, sotaque e variações.

Analisando o método sugerido por Pavis (2011) para investigação do impacto do texto teatral no interior da representação, verificamos que o autor propõe uma definição inicial que delimite se a intenção é examinar como o texto foi “posto em cena” ou se se pretende observar a “impostação” do texto, ou seja, a forma como foi tornado audível e visível.

O primeiro caso, sobre o qual será mais focada nossa análise, dedica-se à gênese da encenação, que incorporará a determinação dramaturgica de tempo, lugar, movimentação cênica, leituras textuais, intervenções de cenógrafo, figurinista, iluminador, experimentações e vocalizações. Já o estudo do texto impostado dedicará-se a aspectos de pronúncia e enunciação de uma textualidade construída por um ator já em processo de encenação.



Pavis (2011) propõe, ainda, a diferenciação analítica entre o texto lido e o texto representado. O primeiro não sofre interferência de nenhuma voz humana, nem mesmo a de seu autor, e é ativado de forma individual e silenciosa. O segundo, na contramão, serve a uma cena já estruturada e embebida de diversos signos de ordem não-literária, mesmo se se tratar de um texto apenas ouvido.

O texto lido “deve estabelecer quem fala, com quem, com qual objetivo, de que lugar e em que a palavra desemboca em uma cena” (PAVIS, 2011, p. 188). O texto encenado incorpora sinais extratextuais recebidos pelo espectador ao mesmo tempo em que os sinais contidos na literatura. Há, na relação do texto com a montagem, aspectos de autonomia ou dependência a serem verificados. Como observa Chartier (2012), um texto dramático, durante a encenação, pode conter omissões, substituições, confusões e acréscimos em relação à obra literária.

É preciso termos em conta, ainda, que a especificidade do texto dramático encontra-se em mutação, variando com cada momento histórico, cada prática dramatúrgica, com os critérios de dramaticidade e de teatralidade, de modo que um olhar contextual para a obra que se pesquisa é fundamental para caracterizar esses aspectos.

Os diálogos são a expressão literal máxima do texto teatral no escopo da obra fílmica. Sobre o papel atribuído a eles nesse contexto, Howard e Mabley (1996) consideram que as falas simplesmente revelam as personagens e levam a história adiante, tendo uma função claramente utilitária. Os dizeres das personagens não teriam, nessa perspectiva, aspectos predominantemente realistas, mesmo que criassem certa ilusão de realidade devido à estrutura mimética que apresentam.<sup>4</sup> Isto porque

as confusões, os excessos, as hesitações e o vaivém da conversa comum foram podados, o diálogo foi direcionado, tem um padrão. Além do mais, corta-se toda a conversinha corriqueira do dia-a-dia, a menos que sirva a algum propósito útil à cena em questão. (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 137.)

Os autores afirmam, ainda, que o diálogo deve caracterizar quem fala e a quem, mantendo a individualidade de cada personagem sem perder uma unidade de estilo de linguagem. Deve, ainda, refletir o estado de espírito do falante, transmitir suas

---

<sup>4</sup> A temática do realismo é amplamente discutida e possui uma série de desdobramentos. Aumont e Marie (2012) apontam que diversas escolas cinematográficas podem ser qualificadas como “realistas”, pois o realismo não seria um movimento unitário. Os autores afirmam que, de modo geral, “o realismo reivindica a construção de um mundo imaginário que produz um forte efeito de real, mas procura também, e contraditoriamente, recuperar uma certa capacidade de idealidade, para dizer alguma coisa sobre o real, e não apenas sobre a realidade momentânea” (AUMONT; MARIE, 2002, p. 252-253). Os autores ainda destacam que poucos movimentos cinematográficos procuraram algo totalmente diferente do realismo: mesmo havendo um questionamento ou uma reação, quase todos os movimentos respeitaram, pelo menos em parte, a ideia de adequação ao real ou revelação do real.

emoções, revelar suas motivações, refletir o relacionamento de quem fala com as personagens com que interage. Por fim, o diálogo precisa ser conectivo, ou seja, ser o elo que une os acontecimentos anterior e posterior, levando à continuidade da ação. Muitas vezes tem, ainda, o papel de transmitir alguma informação ou realizar alguma exposição, ou mesmo prenunciação. Sem contar, é claro, que necessita ser inteligível ao público a que se dirige.

Os diálogos, interações, representações e toda a encenação cinematográfica estão imersos em dois campos sensoriais distintos: o campo auditivo e o campo visual. Xavier (2005) destaca que o fluxo das imagens empresta, ao cinema, a perspectiva de preencher os espaços que ultrapassam o enquadramento, como veremos em algumas de nossas análises nesse trabalho. Essa possibilidade ganha mais força no momento da montagem, que é quando os planos serão associados, podendo enfatizar ou estabelecer uma relação entre eles.

A linguagem cinematográfica incorpora, ainda, algumas outras noções, como a de decupagem, que, segundo Aumont e Marie (2012, p. 71), designa “a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador atento pode perceber”; a continuidade, existente “para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma sequência fluente de imagens” (XAVIER, 2005, p. 32); e o paralelismo, que atua dando a ideia de simultaneidade entre cenas que ocorrem em espaços distintos. Veremos, ao nos debruçarmos sobre nosso estudo de caso, que, nas obras adaptadas, muitas vezes a montagem apresenta inversões dialógicas ou cênicas com relação à obra original, sem perder, contudo, a fluidez da narrativa.

Todas essas possibilidades advindas da montagem representaram, em um primeiro momento, a identidade cinematográfica que procurava se consolidar, diferenciando a arte no cinema da arte no teatro. A conformação da arte teatral não possibilitava que esses efeitos fossem utilizados nos palcos, sendo considerados, portanto, aspectos específicos do cinema, o que foi fundamental para que este encontrasse sua autonomia.

O encontro entre o cinema e o teatro quase coincide com o advento do próprio cinema. A similaridade advinda do aspecto da encenação fez com que essa aproximação ocorresse de forma natural. Contudo, ao pensarmos na imagem evocada pela narrativa textual, percebemos que ela tem diferenças essenciais com relação àquelas apresentadas nas obras audiovisuais.

Graqc (s.d. apud MITTERAND, 2014, p. 9) considera que, na literatura, “o simples fato de as imagens por ela evocadas surgirem para a imaginação do leitor num fluxo verbal que as inerva, mas não as envolve nem as desenha, de certa maneira afoga essas imagens em um denso irreal de afinidades oníricas”, enquanto a imagem cinematográfica, segundo o autor, enquadraria rigorosamente seu conteúdo, evidenciando o que anteriormente só ocorria de maneira plural e problemática.

A visão do autor sobre a imagem cinematográfica nos parece limitada, uma vez que, embora forneça elementos mais concretos de ordem visual para serem decodificados do que a literatura, esse processo de decodificação também é plural e pode proporcionar diversas interpretações. Aumont e Marie (2012, p. 160) destacam, por exemplo, a “dupla realidade perceptiva” da imagem cinematográfica, que precisa ser percebida em seu aspecto bidimensional, chamado pelos autores de “superfície da imagem”, para que se identifiquem os aspectos da sua tridimensionalidade, como a profundidade.

O encontro entre essas duas imagens ocorre na adaptação de obras literárias, como as peças de teatro, para o cinema. Os roteiros adaptados já passam a conter, em si, o ambiente de um futuro filme, com todas as suas possibilidades que ultrapassam o âmbito da palavra escrita. O que irá diferir o roteiro adaptado de um roteiro original, para Mitterand (2014), é a memória advinda da obra referencial.

No que diz respeito especificamente às adaptações de obras oriundas da literatura teatral, Aumont e Marie (2012) nos dizem que, em um primeiro momento, a crítica condenava esses filmes, pois eles reforçariam as analogias entre as duas artes quando o que se procurava era justamente a consolidação do cinema enquanto arte autônoma. Além disso, já havia uma tradição no que se refere à encenação teatral, que precisou ser rompida no cinema, assim como a interpretação dos atores precisou de novos paradigmas, pois os mesmos eram formados para a interpretação teatral e precisaram se adequar ao novo meio. Os autores destacam que, posteriormente,

a noção de escritura fílmica desempenhou um grande papel na modificação da problemática tradicional da adaptação, frisando os processos significantes próprios a cada um dos meios de expressão em questão: as palavras para o romance, a representação verbal e gestual para o teatro, as imagens e os sons para o cinema.<sup>5</sup> (AUMONT; MARIE, 2012, p. 12).

---

<sup>5</sup> Os próprios autores definem a noção de escritura fílmica como o conjunto dos sistemas textuais presentes na obra visual.

Ainda sobre a relação entre teatro e cinema, Calvino (1990) irá abordar a temática da imaginação, que seria ativada, pela literatura, através daquilo que é apresentado no texto, no rol das possibilidades imagéticas, em “um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível” (CALVINO, 1990, p. 110) enquanto, no cinema, com a apresentação das imagens, o processo imaginativo se daria por meio das possibilidades sógnicas, conformando analogias ou compreensões diversas.

As palavras, para Gualda (2010), só tem sentido na relação estabelecida entre elas, enquanto o fotograma é capaz de encerrar-se em si mesmo, gerando sentido. Devemos ter em conta, ainda, que no caso do teatro, as rubricas oferecem, também, características referentes tanto à ambientação de cada cena – incluindo cenário, sugestão de figurinos, objetos cênicos, iluminação –, quanto à tônica dos diálogos, possibilidades de representação e intenção de falas importantes. A complexa operação de transposição do texto dramático ao filme envolve, ainda,

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

Sobre a noção de fidelidade, Aumont e Marie (2012) afirmam que a mesma está diretamente ligada à temática da adaptação cinematográfica, cujo objetivo seria, para os autores, descrever e analisar o processo de transposição de uma obra literária para um roteiro e, posteriormente, um filme, de modo a permitir “recensar o número de elementos da obra inicial conservados no filme” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 12).

Nossa análise problematiza esse objetivo apontado pelos autores acerca de uma pesquisa que perpassa a temática da fidelidade. Investigaremos quantitativamente alguns aspectos da transposição, porém sem que a pesquisa tenha esses números como objetivo final. Partiremos de uma abordagem quantitativo-descritiva para, em seguida, discutir aspectos qualitativos da adaptação, como a incorporação do discurso e a relação intersemiótica entre as linguagens artísticas distintas. A observação das rubricas em uma adaptação denota, sim, maior fidelidade da encenação à construção imaginada pelo autor do texto.

Contudo, nem sempre essa fidelidade é objetivada por quem assume o processo de encenação da obra fílmica. Bonhomme (2014) defende que “o que é pertinente é a evolução do equilíbrio narrativo e estilístico” (BONHOMME, 2014, p. 31)

entre as obras. É possível que haja modificações propositais – ou inevitáveis – nas indicações das rubricas, por diversos motivos, como veremos no Capítulo 3 deste trabalho.

Em adaptações de textos teatrais para o cinema, muitas vezes as perspectivas e limitações diferenciadas de cada uma das linguagens compelem a uma necessidade de modificar a ambientação ou mesmo a condução das cenas e a entonação das personagens durante o processo de encenação. Sobre as dimensões da encenação e suas possibilidades em cada uma das artes, consultamos diversos autores para destacar alguns aspectos que serão passíveis de observação em nossa pesquisa, e que detalhamos a seguir<sup>6</sup>:

a) No que diz respeito às indicações de estado físico das personagens, por exemplo, sabemos que as ações se desenvolvem no espaço cênico, podendo compreender desde aspectos miméticos até movimentações espontâneas ou voluntárias. A expressão corporal dos atores é capaz de adicionar dramaticidade às cenas. Os músculos do rosto, muitas vezes, podem substituir as próprias palavras, através de expressões marcantes. A chamada marcação, no teatro, delimita os espaços a serem ocupados pelo ator em cena. No cinema, os planos e enquadramentos adicionam a possibilidade de conduzir o olhar do espectador ao foco a ser observado no que se refere à dimensão corporal da interpretação. Um plano de detalhe, por exemplo, pode imprimir maior dramaticidade a uma parte do corpo do ator. Além disso, aquilo que está fora do campo de visão do espectador também poderá, em alguns casos, ser percebido por ele, como quando se assimila a ideia de um corpo total a um corpo parcialmente enquadrado na imagem fílmica.

b) O aspecto emocional da encenação muitas vezes é considerado apenas como uma representação mimética dos sentimentos, que não precisam ser reais ou vividos em cena, mas, necessariamente, visíveis, para que gerem o efeito pretendido. Entretanto, os estados emocionais abrangem diversas outras possibilidades. Ora seguem as convenções do verossímil psicológico do momento, ora reúnem as tradições de uma atuação que codifica os sentimentos e sua representação. As emoções obedecem, também, a sinais corpóreos.

---

<sup>6</sup> Autores utilizados para a compreensão e definição dos aspectos observados: AUMONT & MARIE (2012); BOGATYREV (1977); BONHOMME (2014); BORDWELL (2005); HONZL (1977); HOWARD & MABLEY (1996); KOWZAN (1977); PAVIS (2011); SZONDI (2004); XAVIER (2005).

c) O aspecto interacional costuma recorrer às palavras e a sistemas de significação não linguísticos. Nem sempre a interação é com o outro, um indivíduo real. Ela pode se dar através de significações que permitam a um objeto, ou qualquer outra estrutura cênica, capacidade de interação. A presença de diversos atores na mesma cena indica a interação entre eles. No cinema, cortes e planos mais fechados levam o foco a aspectos reacionais ou a algum personagem em específico. A interação também pode se desenvolver fora do campo de visão do espectador.

d) As personagens são construídas através de um trabalho conjunto entre ator e diretor. O trabalho do ator de teatro parte de sua presença física, do fato de situar-se no tempo presente diante do público. A personagem é o estatuto do papel a ser representado e mantido. As palavras ganham cor com a construção da personagem através de entonação, dicção e da encenação em si. Analisar a atuação do ator de cinema, por sua vez, implica abandonar algumas estruturas semiológicas, narrativas e enunciativas para extrair o ator do discurso fílmico.

e) A dimensão do cenário tem, como função, representar o lugar (geográfico, social ou ambos). Pode, ainda, ter significado temporal (época histórica, estação do ano, horário do dia). Os objetos cênicos podem remeter a aspectos sociais (nobreza, mendicância), mas nem sempre têm função de representação. Existe ainda a possibilidade de exposição de um cenário verbal (ausente, mas narrado). Os objetos cênicos são signos que podem caracterizar o local ou participar da ação dramática como objetos funcionais, como um revólver que ganha força dramática por ser utilizado na execução de uma personagem em cena. O cenário é adaptável e, no teatro, pode apresentar mobilidade. As locações se configuram como uma peculiaridade cinematográfica no que diz respeito ao cenário. Os movimentos de câmera podem fazer o espectador habitar um ou vários espaços cênicos, vivenciá-lo do interior ou exterior. Os acessórios, que muitas vezes compõem a indumentária, podem ser considerados objetos cênicos fronteiros, convertendo-se ao evidenciar um papel dramático específico.

f) A dimensão da indumentária refere-se aos signos contidos no traje de uma personagem. Pode remeter a aspectos de nacionalidade, condição econômica, profissão, religião etc., embora nem sempre tenha função específica na representação. Pode criar signos relativos à raça, idade, estado de saúde, temperamento, gênero. A utilização de maquiagem pode ressaltar o valor do rosto de um ator que aparece em cena em certas condições de luz. O penteado, comumente classificado dentro do quadro da maquiagem,

pode ter funções sígnicas específicas. Dificilmente consegue-se extrair o figurino da totalidade da representação.

g) Por fim, a iluminação, que é um procedimento bastante recente no teatro, passa a ser explorada principalmente para realçar outros signos. Pode ter papel semiológico autônomo. Pode delimitar espaço cênico, criar focos, isolar atores ou acessórios de modo a enfatizá-los. Nos casos de projeção, podem até mesmo servir como elementos substitutivos do cenário. Apresenta, enquanto elemento cênico, os maiores progressos técnicos. Traz em si a semiologia das cores, a dramaturgia da luz e relaciona-se com a cenografia, o figurino e os atores. No cinema, iluminar envolve refletir sobre o roteiro e pensar sobre a execução da luz, tanto no que diz respeito a equipamentos, como no que se refere a locações, horário da filmagem e utilização de luz natural.

Esses aspectos, juntos, nos permitirão investigar, a partir da transposição das rubricas da obra teatral *Boca de Ouro* à encenação do filme homônimo, aspectos característicos da relação entre essas obras, especialmente no que diz respeito a três categorias de análise, que detalharemos no Capítulo 2 deste trabalho: a direção dos atores; a descrição das personagens; e as indicações técnicas.

## 1.2 RELAÇÃO INTERSEMIÓTICA

Julio Plaza (1987) considera que os fenômenos de interação semiótica (colagem, montagem, interferência, apropriação) entre linguagens diversas “dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas mas não se confundem com elas” (PLAZA, 1987, p. 12). Com efeito, a ideia de tradução intersemiótica apresentada pelo autor é bastante mais ampla. No que se refere às diferentes modalidades artísticas, Kattenbelt (2008) diz que elas são indissociáveis de seus processos de midialidade, logo, arte e mídia não são observadas pelo autor distintamente, mas, ao contrário, as artes são vistas como tipos de mídia – concepção que também adotamos em nosso estudo. Moser (2006, p. 63) especifica que

a relação básica entre arte e mídia é uma relação de implicação que, no nível da manifestação e percepção, se traduz frequentemente em uma “invisibilidade”, uma transparência da mídia na arte: a arte persegue seus próprios objetivos, apoiando-se no [...] alicerce midiático indispensável, que é, entretanto, frequentemente “esquecido” no ato de recepção.

O autor ainda considera que o dispositivo de relação entre as artes permite conhecer a midialidade da arte, na medida em que se duplica em um dispositivo

intermedial. Ao conectarmos a noção de arte aos processos criativos humanos, estabelecendo que, através dela, indivíduos se expressam em palavras, imagens e sons, de modo a compartilhar suas experiências e percepções a um público, entenderemos teatro e cinema como manifestações artísticas e mídias que apresentam diferenças estruturais e de linguagem, mas, também, similaridades.

Essas características alteram o pensamento e o próprio fazer artístico, que passa a incorporar novos métodos, possibilidades e interações semióticas entre as artes em seus processos criativos. Para Kattenbelt (2008), no domínio do teatro, essa questão é particularmente evidente, vez que ele proporciona um espaço no qual diferentes artes podem se afetar profundamente.

O autor também acredita que as inovações tecnológicas têm desempenhado papel importante no desenvolvimento e na interação entre as artes/mídias modernas e pós-modernas, de modo que o próprio processo histórico-evolutivo criou condições para que a questão das relações entre as mídias e suas modificações tivesse sua importância reconhecida como campo de estudo.

Ao tratar desse tema com foco no teatro, Kattenbelt (2008) delimita, principalmente, três conceitos que podem ser utilizados. A multimídia ocorre quando diversas mídias ocorrem em um mesmo objeto. A intermedialidade pressupõe que as mídias se relacionem, com mútuas influências entre elas. Por fim, a transmedialidade sugere mudança de mídia, transferência de um meio a outro. Essas concepções operam em diversos níveis, que nem sempre podem ser distinguidos explicitamente um do outro. Também não se excluem, de modo que pode haver a ocorrência de mais de um tipo em uma mesma relação.

O conceito de transmedialidade é aquele que melhor se aplica à análise que faremos neste trabalho. É usado nas teorias de arte e comunicação, principalmente, para se referir à mudança (transposição, tradução) de um meio a outro. Essa transferência pode se dar com relação ao conteúdo (o que é representado, a história) ou com relação à forma (princípios de construção, procedimentos estilísticos, convenções estéticas).

No primeiro nível, o conceito de transmedialidade se refere, em particular, àquelas características do meio original que se perdem no processo de transposição. Filmes baseados em espetáculos teatrais, por exemplo, são transposições de histórias, mas não levam em conta todas as características literárias específicas da narração original. Com relação à forma, a transmedialidade retoma ou imita princípios de representação de outro meio.



O acesso ou imitação dos métodos de representação de um meio por outro também pode ter uma função específica de intertextualidade – um meio se refere a outro. Para Simanowski (2006, apud KATTENBELT, 2008), o conceito de transmidialidade enfatiza, em particular, o processo de transição da mídia fonte à mídia de destino, assim como destacaremos em nossas análises. Transmidialidade seria, então, “a mudança de um meio para outro meio como um evento constituído e condicionado por um fenômeno estético híbrido”. (SIMANOWSKI, 2006 apud KATTENBELT, 2008, p. 24, tradução nossa).

Quando a transmidialidade é concebida como a representação de um meio por outro meio, se aproxima do conceito frequentemente utilizado de remediação, introduzido por Bolter e Grusin (1996). Remediação, para os autores, seria “a representação de um meio em outro” (BOLTER; GRUSIN, 1996, p. 339, tradução nossa). Há, para os autores, especificamente dois motivos que justificam o processo de remediação: tributo ou rivalidade. No primeiro caso, o novo meio imita o anterior colocando a si mesmo de lado. No segundo caso, que acreditamos se aplicar à passagem do texto teatral à obra fílmica, o novo meio coloca o anterior em um novo contexto – a linguagem artística diferenciada –, podendo inclusive absorver o meio original quase completamente.

Esses dois motivos correspondem ao que os autores chamam de “lógica dupla” da remediação: mediação transparente, que pretende que o usuário esqueça o meio, ou hipermediação, que pretende que o usuário esteja ciente do meio<sup>7</sup>. No fim, essas duas lógicas estão conectadas e pretendem o mesmo: ultrapassar as restrições da representação para intensificar a experiência do “real”.

### 1.3 O CASO DE *BOCA DE OURO*

*Boca de Ouro* conta a história de um bicheiro carioca temido e respeitado em sua comunidade, que se transforma em uma figura quase mitológica do subúrbio. Seu apelido originou-se de sua decisão de ter mandado arrancar todos os dentes de sua boca trocando-os por uma dentadura de ouro, que se tornou sua marca registrada. Conquistador e perigoso, o personagem-título é assassinado e tem sua trajetória narrada por uma de

---

<sup>7</sup> No campo do cinema, Xavier (2005) já havia explorado as noções de transparência, que pretende a ilusão do real sem que o espectador tenha noção do processo fílmico, e de opacidade, que pressupõe, a partir de um pensamento antirrealista, que a utilização dos artifícios cinematográficos possa estar clara diante do espectador.

suas ex-amantes, D. Guigui que, ao ser procurada pela imprensa, dá três versões diferentes dos mesmos fatos, à medida que recebe novas informações dos jornalistas.

No primeiro momento, sem saber que o ex-amante está morto, Guigui considera-o cruel e insensível. O bicheiro teria matado o covarde Leleco apenas para conquistar sua mulher, Celeste. Quando fica sabendo da morte de Boca de Ouro, Guigui muda o relato, afirmando que ele era um homem rigoroso, mas que não matava sem motivo. Leleco, nessa versão, não é tão indefeso, tampouco Celeste mostra-se pura e fiel como na versão anterior.

Os elogios tecidos pela entrevistada ao personagem-título fazem com que Agenor, marido de Celeste, decida romper o relacionamento com a esposa. O repórter Caveirinha então intervém pela reconciliação do casal, o que faz com que Celeste conte uma terceira versão da história de Boca de Ouro, na qual destaca as inseguranças do bicheiro e também sua perversidade.

Essa história foi escrita por Nelson Rodrigues em 1958, na forma de uma peça teatral que foi encenada, pela primeira vez, no ano de 1960. Dois anos mais tarde, o diretor Nelson Pereira dos Santos recebeu o convite para transformar a narrativa em uma obra fílmica, que viria a estrear nos cinemas do Brasil no ano de 1963, com Jece Valadão, produtor do filme, interpretando o papel principal. À luz da obra de Robert C. Allen e Douglas Gomery (1985), que sugere quatro enfoques tradicionais da história do cinema, faremos uma análise sobre alguns elementos contextuais que envolvem o filme *Boca de Ouro*<sup>8</sup>.

Os autores destacam a história estética do cinema como a forma predominante de documentação da história do cinema desde que começaram os estudos formais nos Estados Unidos e na Europa. Há, no entanto, uma crítica a este modelo, que procura determinar a formação de cânones através da seleção das grandes obras – aquelas que merecem ser estudadas – baseada em determinado paradigma cinematográfico que se pretende modelo a ser seguido. Os autores apontam que muitos historiadores consideram a história estética do cinema como a identificação e avaliação das grandes obras cinematográficas do passado.

Nelson Pereira dos Santos foi um dos precursores do movimento que viria a ser conhecido como Cinema Novo, e que teria Glauber Rocha como um de seus principais

---

<sup>8</sup> Os enfoques sugeridos Allen e Gomery (1985) são: a) enfoque estético; b) enfoque tecnológico; c) enfoque econômico; d) enfoque social. Utilizaremos os elementos referentes a esses enfoques que nos auxiliem a contextualizar a obra analisada nesta pesquisa.

expoentes. Rocha (2003, p. 130), aliás, afirma que o termo “Cinema Novo” foi cunhado, inicialmente, pela crítica, que queria justamente enquadrar os autores em uma “escola”, com paradigmas próprios e categorizáveis.

A problemática da autoria, que se inicia, segundo Aumont e Marie (2012), com a tentativa de consolidação do filme como obra de arte, é problemática porque o ato da criação no cinema raramente é individual, de modo que “o *status* do autor no cinema está sempre ameaçado pela relação de forças entre o cineasta e as instâncias de produção e difusão” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 26). Abordaremos essa questão, neste trabalho, apenas para contemplar a discussão específica que envolve o contexto de nosso estudo de caso.

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

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

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

Algumas das chamadas “grandes obras”, na filmografia de Nelson Pereira dos Santos – defensor, segundo Bernardet (2009), da ideia de colocar valores populares na tela –, retratam a situação brasileira de forma crítica através de personagens do imaginário carioca, como em *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e em *Rio, Zona Norte*

(Nelson Pereira dos Santos, 1957), que apresentam moradores da favela, sambistas e outras figuras dramáticas de um universo também muito presente no teatro de Nelson Rodrigues.

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

*Rio quarenta graus* afirmava que o cineasta devia se voltar para uma compreensão sociológica e política da sociedade brasileira [...]. Contém os germes do Cinema Novo, que se afirmaria alguns anos mais tarde e de que *Vidas secas* [Nelson Pereira dos Santos, 1963][...] seria um dos melhores momentos (BERNARDET, 1975, p. 233).

Sobre *Boca de Ouro*, Ismail Xavier (2003) considera que é possível enxergar elementos estéticos da obra de Nelson Pereira dos Santos e o início das relações entre o Cinema Novo e Nelson Rodrigues, apontando o filme como o primeiro de maior expressão dentre as adaptações da obra do dramaturgo. Entretanto, diante de uma obra voltada para o grande público, sobre a qual havia expectativas de mercado conflitantes com as ideias cinemanovistas, o cineasta não realizaria, de fato, uma obra que fosse se associar ao movimento de Glauber Rocha e companhia. Talvez por este motivo, *Boca de Ouro* não seja costumeiramente elencada entre suas “grandes obras”.

A respeito da relação entre Nelson Rodrigues e o Cinema Novo, Viany (1963) considera que não seria exagero dizer que o autor teatral teria sido de fundamental importância para o realismo teatral brasileiro, assim como o movimento cinematográfico se inspirava no neorealismo italiano. Esse “realismo teatral”, que trazia personagens intragáveis, situações indigestas e temáticas consideradas tabus sociais foi, muitas vezes, exatamente aquilo que conferiu, a Nelson Rodrigues, seus múltiplos estereótipos.

Ele foi associado ao comunismo. Sua forma de ver o universo feminino foi confundida através de sua obra. Foi acusado de reacionário, taxado de sátiro. Não se importava com a forma de se vestir. Era um cronista esportivo que torcia declaradamente pelo Fluminense. Observava as ruas em busca de *fait divers*.<sup>9</sup> Considerava-se o moralista proibido. Enxergava o amor sob sua própria ótica. Foi uma pessoa carente, com um quê de morbidez e pessimismo, e tinha uma relação tensa com a família. Por alguns, era considerado um canalha, por outros, um homem conservador. (PEREIRA, 2009, p. 54).

---

<sup>9</sup> *Fait divers*, no jargão jornalístico, é um acontecimento leve, que se transforma em notícia devido a seu caráter inusitado.

O biógrafo Ruy Castro (1992), afirma, ainda, que o próprio Nelson Rodrigues corroborou para que muitas dessas máscaras a seu respeito fossem disseminadas, pois começou a perceber que estava sendo notado e que suas ideias ganhavam repercussão. “Assim, antes que os outros o moldassem segundo suas fantasias, resolveu esculpir o personagem de si próprio” (CASTRO, 1992, p. 242).

Para a relação com o cinema, Viany (1963, p. 372) o considera “um perigo a ser evitado”. O autor avalia que raramente o teatro resulta em bom cinema, por maior que seja a liberdade dada ao adaptador. Rodrigues (1973, p. 51) discorda: para ele, “todo grande teatro inclui o elemento teatral e o cinematográfico. Toda grande peça pode dar em grande filme”.

Sobre a adaptação de *Boca de Ouro* para o cinema, o autor do texto teatral afirma ter gostado do trabalho realizado por Nelson Pereira dos Santos. Viany (1963), por sua vez, considera que a vida do bicheiro que inspirou a construção do personagem-título era um bom ponto de partida para uma crônica cinematográfica sobre alguns aspectos da vida suburbana carioca, e que Nelson Pereira dos Santos poderia ter feito tal crônica, desde que lhe fosse permitido afastar do texto original para “reaproximar-se da realidade” (VIANY, 1963, p. 371). Nelson Rodrigues, contudo, não estaria disposto

a aceitar a ideia de que o cinema, mesmo se nos transmite estórias através de imagens distantes, numa tela plana, é necessariamente tridimensional, envolvendo de tal modo o espectador que ele, consciente ou inconscientemente, mas por meio de uma longa educação dos sentidos, cada vez mais recusa as personagens e as motivações superficiais (VIANY, 1963, p. 371).

Por este motivo, para o autor, Nelson Pereira teria ficado preso a reproduzir as personagens estereotipadas do texto teatral. Grünwald (1973) considera que, nas adaptações das obras de Nelson Rodrigues para o cinema, muitas vezes falta, na obra fílmica, a especificidade da linguagem cinematográfica, os filmes atêm-se muito aos diálogos e situações propostos pelos textos originais. O autor afirma que a maior contribuição de Rodrigues é o léxico de sua poética, com os chavões característicos (o óbvio ululante, o débil mental de babar na gravata etc.), que são, entretanto, essencialmente literários.

Por outro lado, afirma Grünwald (1973), desde cedo inúmeros recursos utilizados na obra teatral de Nelson Rodrigues demonstravam analogia com o cinema, como a necessidade de “romper com a linearidade lógica do emprego tradicional de espaço e de tempo e, assim, conferir maiores linearidades aos efeitos do drama” (GRÜNEWALD, 1973, p. 46), além das indicações de divisões do palco, planos de ação

e projeções. Verificaremos, no Capítulo 3, como se processou essa construção em *Boca de Ouro*.

O próprio Nelson Rodrigues (1973, p. 49), por sua vez, em entrevista concedida a José Lino Grünewald, irá dar as declarações polêmicas que lhe eram características, confrontando os cinemanovistas, ao afirmar que o melhor cinema do mundo era o de Hollywood, que as vanguardas francesa e italiana eram “contos-dovigário” e que o cinema brasileiro era um “*pot-pourri* de influências”, que só teria futuro quando desaparecesse o Cinema Novo, “até o último vestígio”. Ao mesmo tempo, reconhece: “meu teatro tem algo de cinematográfico: ações simultâneas, tempos diversos” (RODRIGUES, 1973, p. 49), características que teriam aparecido, segundo o autor, intuitivamente.

Outro olhar sobre a história do cinema proposto por Allen e Gomery (1985) é o enfoque social, que se detém, principalmente, nos detalhes sobre a produção das obras, sua recepção e impacto, que procuraremos também analisar no filme *Boca de Ouro*, levando em consideração as especificidades da obra e seu contexto.

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

Glauber Rocha vai além: para ele, “o autor no cinema brasileiro se define em Nelson Pereira dos Santos” (ROCHA, 2003, p. 104). É essa figura que, segundo Bernardet (1975), vai realizar filmes “de encomenda”, como *Boca de Ouro*, no qual não assume a posição de autor, porque “o cineasta tem que fazer cinema, pois marginalizar-se da produção não é o melhor meio de interferir no processo de produção” (BERNARDET, 1975, p. 234). Helena Salem (1987, p. 155) adiciona que, “incapaz materialmente de armar um projeto seu, em 1962, Nelson aceita o convite de Jece Valadão para realizar, como diretor contratado, *Boca de Ouro*, filme que pela primeira vez leva o teatrólogo Nelson Rodrigues às telas”, ao que o cineasta acrescenta:

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

Salem (1987), em sua pesquisa, revela, ainda, alguns detalhes da produção do filme. A autora afirma que a obra, que apresenta, sobretudo, cenas de interior, foi rodada

quase totalmente nos estúdios de Herbert Richer. Produzido por Jarbas Barbosa e Gilberto Perrone, o filme teria sido entregue a Valadão, também inicialmente produtor, para que fosse concluído por ele, após a direção “profissional” de Nelson Pereira.

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

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

O crítico de cinema Luciano Ramos, em apresentação prévia inserida na versão de *Boca de Ouro* da Copacabana Filmes Ltda., reforça que Jece Valadão e Daniel Filho – que convidaram Nelson Pereira dos Santos para a realização do filme, enquanto este se preparava para as filmagens de *Vidas secas* –, tinham claro interesse na bilheteria, vez que acabavam de conquistar a fama com *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) e queriam aproveitar dessa fama para um bom retorno comercial do filme. Ainda nesta apresentação, Ramos recorda que,

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

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

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

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

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

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

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

Após compreendermos as características da literatura teatral e da obra fílmica, destacando as similaridades e especificidades de cada uma delas e procurando compreender os diálogos e rupturas que ocorreram no encontro entre essas modalidades



artísticas, definimos alguns aspectos analíticos que serão levados em consideração em nossa investigação, especialmente o caráter transmidiático da passagem da obra literária à cinematográfica. Por fim, buscamos contextualizar a obra que analisaremos de acordo com as perspectivas estéticas e sociais do contexto em que ela se insere. No próximo capítulo, nos dedicaremos a discutir exclusivamente a temática da encenação, que incorpora os principais aspectos que pretendemos investigar em nosso trabalho.

## 2 ASPECTOS DA ENCENAÇÃO

A chegada do cinema e a sua inescapável relação com o teatro trouxeram a impactos às duas artes. Roubine (1998), por exemplo, considera que os artistas teatrais demoraram muito a enxergar a influência que as primeiras projeções cinematográficas, datadas do final do século XIX, teriam em sua arte. O autor destaca, entretanto, que embora tenha havido muita resistência, “o teatro, ao longo de todo o século XX, vai ter que redefinir, em confronto com o cinema, não apenas uma orientação estética, mas a sua própria identidade e finalidade”. (ROUBINE, 1998, p. 27). A mesma resistência encontrava o cinema para estabelecer-se enquanto manifestação artística com convenções e possibilidades distintas da arte teatral. No encontro entre essas duas artes, é preciso observar aquilo que nelas é comum e aquilo que precisa ser observado separadamente.

O desenrolar das ações no teatro, por exemplo, funciona, de acordo com Aumont (2008), graças a uma convenção: aceito que uma personagem surja dos bastidores e regresse quando o texto o exige, mesmo sabendo que não há “nada” (ficcional) nas coxias. Consigo admitir que sejam expostos monstros ou ser convencido do estado da alma de uma personagem mesmo que eu conte apenas com as falas dessas figuras dramáticas e não haja nenhum sinal concreto dessas situações. No cinema, em contrapartida, “o pendor realista interdita estas convenções, [...] exijo ver algo que se assemelhe à minha visão vulgar, pelo menos em alguns aspectos”. (AUMONT, 2008, p. 51).

É justamente na encenação que encontramos a ponte que nos permite verificar os aspectos da passagem da obra teatral para a obra fílmica que nos interessam para o desenvolvimento deste trabalho. Aumont (2008) destaca que a encenação tornou-se um valor próprio em cada uma das artes. Contudo, “enquanto que, para a história do teatro, isso significou a passagem para a vanguarda, a ruptura com um classicismo considerado esgotado, no cinema foi o sinal (enganador) de um triunfo do classicismo” (AUMONT, 2008, p. 49).

Pavis (2011) irá nos dizer que a pesquisa de intermedialidade aplicada à encenação consiste em analisá-la de modo a localizar o impacto em suas componentes das diferentes mídias analisadas. O autor afirma que uma análise como essa está diretamente relacionada às estruturas e particularidades que se pretende observar. Sobre as diferenças basilares iniciais entre as áreas teatral e cinematográfica no que se refere a esse aspecto, Bordwell (2008, p. 93) irá apontar que

a encenação teatral, trabalhando dentro de um retângulo largo e raso, tende a ser ampla e dispersar lateralmente as figuras, para acomodar muitos ângulos de visão. Já a encenação cinematográfica trabalha dentro de um espaço piramidal que, pelas leis da ótica, é captado pela película da câmera, em cuja objetiva se encontra a ponta da pirâmide. Deste ponto se irradia o espaço fílmico.

Com relação às adaptações cinematográficas de peças teatrais, é preciso que se leve em conta as especificidades da obra fílmica, considerando que esse processo, para se efetivar, não depende de um seguimento à risca do texto dramático. A simples não observância do respeito ao texto da peça em sua totalidade não desqualifica a obra-final (filme) como adaptação da obra-fonte (peça).

Há muitas outras características, que poderemos observar em nossas análises no Capítulo 3, que dão, ao filme, aspectos que remetem claramente ao texto teatral, evidenciando a fonte adaptada. Ainda sobre esta relação, o Aumont (2008) dirá que o cinema adaptado não é visto como “teatral” porque se baseia em um argumento desta natureza. O teatro, para o autor, desempenharia um papel de modelo, uma vez que

o argumento adapta indiferentemente qualquer escrita ‘literária’, quer se destine ao leitor de romances, ao apreciador de poesia ou ao espectador de teatro: a transformação que sobre ela exerce é sempre a mesma – encontrar no escrito o equivalente dos quadros que dele sairão. (AUMONT, 2008, p. 45).

Nossa crítica sobre este pensamento do autor repousa no fato de que estamos, neste trabalho, analisando justamente uma obra cinematográfica adaptada de uma peça teatral a partir de uma especificidade do texto de teatro: a presença das rubricas, que sinalizam, com clareza, indicações de encenação que podem ou não ser absorvidas pelo obra-origem. Para além de fornecer material narrativo que pode servir como fonte para a equivalência dos quadros, a obra teatral, e somente esta modalidade literária, oferece informações de outras naturezas, como indicações para a direção dos atores e aspectos de ordem técnica.

A equivalência defendida por Aumont (2008) parte do pressuposto de que as obras escritas possuem aspectos não filmáveis, “porque contêm passagens que não se podem adaptar ao cinema – tudo o que diz respeito aos estados de consciência de uma personagem, tudo o que figura ‘entre linhas’, em suma, tudo o que é literatura” (AUMONT, 2008, p. 45). Novamente, relativizamos o pensamento do autor ao trabalharmos com a transposição das rubricas, que nos ajuda a identificar esses estados emocionais propostos no texto e o modo como são adaptados ao filme: seja pela entonação, pela expressão facial, pelos gestos dos atores ou por outras possibilidades de encenação que se mostram na obra fílmica.

Diante do exposto, consideramos fundamental destacar alguns aspectos a respeito da temática da encenação no que se refere às artes teatral e cinematográfica em suas especificidades. Não pretendemos, nesse trabalho, nos debruçar exaustivamente sobre o histórico das correntes de pensamento acerca desse conceito, trabalho que já foi realizado, em ambas as áreas, por outro autores, inclusive aqueles que utilizamos como referências em nosso trabalho. Nossa intenção é contextualizar o assunto de modo a oferecer algumas informações que possam ser úteis quando formos analisar nosso estudo de caso no próximo capítulo.

## 2.1 ENCENAÇÃO NO TEATRO

Ao considerar a encenação teatral em seus aspectos particulares, Roubine (1998) chama a atenção para o fato de que somente a partir da segunda metade do século XIX começa-se a observá-la mais criteriosamente, como arte autônoma dentro da construção cênica. Naturalmente, são mais recentes ainda seus estudos de forma individualizada, havendo uma lacuna temporal entre o aparecimento e o reconhecimento desse fenômeno como campo de investigação pela academia.

O autor ainda acrescenta a dificuldade metodológica que o estudo da encenação implica, devido à sua própria especificidade e à efemeridade das apresentações, à raridade e pobreza da documentação textual e iconográfica e à decifração desses documentos. Roubine (1998) destaca que as explorações acadêmicas sobre o tema pautam-se, normalmente, em duas modalidades de pesquisa: investigações dedicadas a um determinado encenador ou companhia; ou análises isoladas ou comparativas de encenações específicas.

Em nossa pesquisa, realizaremos um trabalho que se aproxima mais da segunda modalidade apresentada por Roubine (1998), contudo com algumas particularidades. Não analisaremos, especificamente, uma encenação teatral. Partiremos das indicações de encenação fornecidas no texto dramático, através das rubricas, pelo autor da obra *Boca de Ouro*, Nelson Rodrigues, para, em seguida, atuarmos, de forma comparativa, na análise da encenação apresentada na obra cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos, que se baseia na anterior.

### 2.1.1 Discursos implícitos

O fato de estarmos trabalhando com o encontro das linguagens teatral e cinematográfica em nossa pesquisa elimina algumas dificuldades indicadas por Roubine (1998) no que diz respeito à investigação da encenação: no caso da obra fílmica, a apresentação não é efêmera: há um único registro de encenação documentado, o que facilita as análises e a tentativa de compreensão de algumas escolhas adotadas. Roubine (1998, p. 17) alerta, ainda, que o teatro “é totalmente escravo de sua infraestrutura material. Falar em encenação é sustentar um discurso que tem pelo menos tanto a ver com aspectos econômicos e políticos quanto com a estética”.

Levando em conta esse pensamento do autor, não podemos deixar de registrar que o desenvolvimento de nosso estudo leva em consideração, como apresentamos no capítulo anterior, os contextos social e estético em que se desenvolveu a obra fílmica analisada. Ao se pautar em um estudo de caso específico, nossa investigação carrega as reflexões teóricas e estéticas associadas a seu momento de produção e execução. Nesse sentido, nos interessa discutir, especialmente, aquelas possibilidades e escolhas de encenação que podemos perceber através de nosso estudo de caso.

Roubine (1998) aponta que a questão basilar de toda encenação, a questão da qual nasce literalmente a figura do encenador, é a interrogação essencial que emerge do debate entre naturalismo e simbolismo: o que é um espetáculo teatral?<sup>10</sup> O autor aponta o caminho das reflexões sobre essa questão ao longo dos séculos, passando da preocupação com uma ilusão de realidade a uma necessidade de tradução da diversidade do real, e mesmo à problematização dessa busca pela representação do real e da negação da teatralidade.

No que se refere à dramaturgia de Nelson Rodrigues, foco de nossa análise, as indicações do dramaturgo dão pistas de que não há uma preocupação direta com essa problematização. A construção dramaturgical proposta parece obedecer a uma estrutura de *representação* da realidade através dos elementos cênicos. O autor parece não se preocupar com a *reprodução* da realidade em diversos momentos, como no caso a seguir: “(‘Boca de Ouro’ ri, na sua irreprimível alegria vital. Trevas sobre a cena. Luz sobre a redação de O Sol. Secretário ao telefone.)” (RODRIGUES, 2012, p. 13).

À personagem Boca de Ouro, nessa rubrica, são atribuídas características de

---

<sup>10</sup> O naturalismo é uma corrente estética que visa a romper com a *ilusão* de realidade, pretendendo utilizar elementos na construção cênica que produzam uma realidade verdadeira, e não simbólica. O simbolismo, por sua vez, é uma vertente artística que utiliza a semiologia de forma a produzir uma sensação de real, utilizando elementos cênicos que se associem à realidade representada para que a representação ganhe contornos de realidade.

sua personalidade, como a “irreprimível alegria vital”, e orientada uma ação de cunho realista – rir, indicando uma interação supostamente natural com a outra personagem em cena. As orientações em questão são dadas à *personagem*, e não a seu *intérprete*, o que confere, por parte de Rodrigues, uma dimensão de “existência”, de “realidade”, à figura dramática. Ao mesmo tempo, ao indicar a transferência de cenário, o autor utiliza um recurso artificial – a iluminação – para representar essa passagem, e sugere que a mudança de espaço cênico ocorra através de um jogo de luzes, que passa a ser um código sógnico para representar a transferência espacial.

Sobre a dimensão do texto dramático na composição da encenação, Roubine (1998) aponta que, durante muito tempo, ele representou uma certa disputa ideológica, que indicava em que mãos cairia o “poder” artístico, ou quem poderia tomar as decisões criativas fundamentais para a construção da obra. A figura do autor aparecia, nesse momento, como hierarquicamente superior, pois era ele quem criava quem definia as diretrizes estéticas da obra. Os demais profissionais, nessa visão, apenas executariam um projeto estético previamente definido.

Sabemos, entretanto, que encenador, cenógrafo, iluminador e outros profissionais não precisam somente materializar, de forma subalterna, as exigências do texto, discussão incorporada posteriormente nos discursos acadêmicos. Esse debate, como vimos no capítulo anterior, também se deu no campo do cinema. A busca por uma definição de quem seria o “autor” da obra, em ambos os casos, esbarra nas múltiplas camadas de criação: cada uma delas poderia reivindicar, para si, a autoria de um aspecto estético da obra.

### 2.1.2 A encenação que emana do texto

Roubine (1998) atribui o chamado “textocentrismo” a uma encenação de viés simbolista, mas problematiza a polêmica entre naturalismo e simbolismo diante do fato de que os espetáculos naturalistas, muitas vezes, também se articulam em torno de um texto. O autor aponta a tendência, numa perspectiva “textocêntrica”, a desprezar a *mise-en-scène*. A encenação, nesse sentido, emanaria diretamente do texto, das falas e das rubricas, tudo o mais deveria ser rejeitado.

Essa discussão em muito dialoga com nossa proposta de análise. Ao investigarmos a transposição da obra de Nelson Rodrigues para a obra de Nelson Pereira dos Santos, estaremos nos detendo, justamente, sobre essas indicações de encenação

evidenciadas, de forma direta, pelo autor do texto dramático, através de suas rubricas. Ao observarmos o comportamento da adaptação em comparação à obra original, poderemos verificar aspectos que transformaram criativamente a proposta de encenação na obra fílmica. Além da própria mudança de linguagem, a adaptação da obra pode conferir certa liberdade ao texto fílmico, um dos aspectos sobre os quais nos debruçaremos ao investigar o tratamento dado ao texto teatral.

Consideramos, portanto, que a encenação é, por si só, uma expressão artística, a partir do momento em que gera obras únicas, que, no teatro, só existem no momento em que são executadas. Para que se consolide como obra, ela utiliza o texto como um de seus elementos, que interage com uma série de outras estruturas cênicas, dando, a cada encenação, o caráter efêmero que as particulariza. Roubine (1998, p. 119) ainda destaca que “as opções do encenador, suas escolhas estéticas e técnicas, pressupõem que ele tenha se interrogado sobre aquilo que pretende mostrar, e sobre a maneira pela qual ele deseja que o espetáculo seja apreendido”, corroborando para o entendimento do encenador como criador, artista independente do autor do texto teatral.

Ainda sobre a particularidade artística da encenação, Pavis (2011) a classifica como um conceito que reúne as noções de metatexto e de texto espetacular, ambas encontradas na análise de nosso estudo de caso. O primeiro conceito reúne as decisões tomadas pelo encenador, de forma consciente ou não, ao longo do processo de construção cênica, e que transparecem no produto final, reforçando a importância artística dessa figura. O segundo considera a encenação enquanto um sistema abstrato, um conjunto organizado de signos, considerando a dimensão da simbologia da representação como uma esfera analítica.

Pavis (2011) chama a atenção, ainda, para o não que classifica como não-representável, ao abordar sinais como entoações, olhares, gestos contidos, que evocam uma percepção sensitivo-motora do ato cênico. Essa percepção, no nosso ponto de vista, pode sim ser representada, conforme tentaremos fazer no Capítulo 3 deste trabalho. Contudo, demanda ainda mais sensibilidade no ato de uma análise de encenação, ao incorporar aspectos como gestos e expressões dos intérpretes.

### **2.1.3 A dimensão da direção de atores**

No processo de direção de atores, a análise da encenação pode contemplar

uma série de reflexões – desde o método de interpretação adotado até os conceitos incorporados pelo diretor da obra. A forma como as cenas são conduzidas, no que se refere à direção, também dialoga com a estética adotada pelo encenador e com o contexto estético e social, sendo um dos elementos que se somam ao texto nesse processo de criação artística. Em nossa análise, veremos em que medida é possível identificar aspectos dessa natureza no filme *Boca de Ouro*.

Uma das dificuldades ao realizar investigações dessa natureza está no campo da subjetividade dos aspectos analisados. Até que ponto é possível confirmar, com uma análise fílmica, se a interpretação busca a naturalidade? Aspectos técnicos ou até mesmo a qualidade da interpretação podem ocasionar interpretações tendenciosas ou equivocadas. Roubine (1998) aponta algumas características que, quando presentes no trabalho dos atores, também podem dificultar uma investigação consistente sobre a arte da encenação, como amadorismo, irresponsabilidade e falta de senso artístico.

A dificuldade analítica do processo de direção de atores é bem ilustrada por Pavis (2011), ao tratar do conceito de “presença cênica”. Para o autor, “descrever tal presença é a coisa mais difícil que há, pois os indícios escapam a toda captação objetiva e o ‘corpo místico’ do ator se oferece para logo se tomar de volta” (PAVIS, 2011, p. 53), ao que Roubine (1998, p. 29) complementa:

com relação ao ator, fala-se muitas vezes na sua presença. Noção ao mesmo tempo misteriosa e muito clara para o profissional ou o frequentador assíduo. Essa presença é, no fundo, a violência que uma encarnação exerce sobre mim. Se eu tiver diante de mim um fenômeno que não me dá mais a sensação de um simulacro, de uma hábil imitação do desespero, mas sim a de um desespero real gritado por um ser humano real, a minha imobilidade e a minha passividade tornar-se-ão de um só golpe insuportáveis e inevitáveis: fascinado, fico olhando sem intervir, e sem poder libertar-me do meu fascínio.

Para evitarmos essas armadilhas analíticas, procuraremos, no próximo capítulo, evidenciar os aspectos que levamos em consideração em nossa análise, partindo de uma metodologia concreta e bem definida, para que a subjetividade da pesquisa seja reduzida o máximo possível. O primeiro aspecto da dimensão da direção de atores que pretendemos investigar em maior profundidade em nosso estudo de caso é a dimensão do estado físico. Esse tipo de orientação, que pode aparecer tanto no texto dramático quanto diretamente no processo de ensaios ou na construção das cenas, explora as possibilidades de experimentação do corpo e do gestual.

Pavis (2011) destaca que, especialmente o ator ocidental, costuma compor partições vocais e gestuais às quais incorpora indícios comportamentais, verbais e extraverbais. O ator “empresta seu corpo, sua aparência, sua voz, sua afetividade, mas –



pelo menos para o ator naturalista – se faz passar por uma pessoa verdadeira” (PAVIS, 2011, p. 52). São incorporadas, ainda, todas as possibilidades expressivas do corpo. Uma atitude ou postura cênica pode traduzir emoções da personagem. O deslocamento, o afastamento, o posicionamento cênico, as reações físicas, bem como alguns aspectos posturais e atitudinais, podem ser melhor analisados quando se foca a observação especificamente no estado físico.

O desenvolvimento emocional das personagens é outro aspecto da direção de atores que pretendemos observar. A “demonstração” explícita de emoções, que Roubine (1998, p. 280) chama de interpretação “à base da emoção”, é uma possível escolha de encenação, mas não é a única. Pavis (2011) aponta que esse tipo de atuação é criticado porque privilegia o ponto de vista do indivíduo e camufla o processo artístico. O autor ainda destaca que não seria interessante detalhar uma teoria das emoções, porque isso limitaria a prática cênica a um único tipo possível de interpretação.

O estado emocional de uma personagem contempla, ainda, sentimentos vivenciados de acordo com cada cena, reações às ações de outras personagens ou a acontecimentos cênicos diversos. Pavis (2011) afirma que o ator deve saber gerir e dar a ler suas emoções. “Mais que um domínio interno [...], o que conta em última instância para o ator é a legibilidade das emoções que ele interpreta para o espectador” (PAVIS, 2011, p. 53).

Ainda na dimensão da direção de atores, o aspecto da interação entre as personagens merece ser observado em separado, porque tanto pode provir do texto teatral, através de uma indicação direta de direcionamento da fala em uma rubrica, por exemplo, quanto pode indicar simplesmente uma decisão do encenador ou do próprio ator em um exercício de improviso.

#### **2.1.4 A construção das personagens e a dimensão da técnica**

Uma segunda dimensão de nossas análises será aquela que diz respeito à descrição e construção das personagens. Para o ator naturalista, por exemplo, esse processo se dá na relação estabelecida com o papel representado: que ele “seja”, o mais possível, a personagem que representa. Essa dimensão, por outro lado, remete a uma semiologia da descrição física da personagem, que, quando indicada pelo autor do texto teatral, pode ou não ser verificada pelo encenador.

Além da caracterização física, informações de ordem pessoal, como a

profissão ou a data de nascimento, por exemplo, podem ser fornecidas no texto teatral, e, neste caso, demandam uma decisão direta do encenador no que se refere a serem ou não explicitadas em cena. Por fim, a descrição psicológica das personagens também pode ser contemplada no processo de construção das personagens.

Nos últimos anos do século XIX ocorreram dois fenômenos, ambos resultantes da revolução tecnológica, de uma importância decisiva para a evolução do espetáculo teatral, na medida em que contribuíram para aquilo que designamos como o *surgimento do encenador*. Em primeiro lugar, começou a se apagar a noção das fronteiras e, a seguir, a das distâncias. Em segundo, foram descobertos os recursos da iluminação elétrica (ROUBINE, 1998, p. 19, grifo do autor).

As palavras de Roubine (1998) justificam o fato de que levaremos em consideração, ainda, a dimensão técnica no processo de encenação. Quando o autor traz o fim das fronteiras como um fenômeno decisivo para a transformação do espetáculo teatral, está chamando a atenção para o fato de que essa característica da inovação tecnológica ampliou os diálogos entre as práticas artísticas, que passaram a incorporar influências advindas desse contato cultural mais próximo que passou a existir nesse momento.

Mas o que mais irá nos interessar, no que se refere às indicações técnicas, são aspectos referentes à cenografia, objetos cênicos, figurino, caracterização e iluminação. O cenário de um espetáculo corresponde ao espaço da representação. Na modalidade textual, uma indicação de cenário não precisa se preocupar com questões como a arquitetura do teatro, mas no ato da encenação, há que se pensar a relação que essa arquitetura determina entre o público e o espetáculo. As possibilidades de utilizar um palco italiano (**Figura 1**), por exemplo, diferem muito de quando o espaço é uma arena (**Figura 2**).

**Figura 1**

**Figura 2**



Fonte: SP Escola de Teatro<sup>11</sup>.



Fonte: Revide<sup>12</sup>.

A forma como o encenador utiliza a cenografia pode estabelecer uma relação do espaço com as personagens. O texto pode apontar para a interdependência entre o espaço cênico e aquilo que ele contém. Ao delimitar e situar o cenário, o mesmo deixa de ser neutro e passa a cumprir uma função específica na composição cênica. Ao ser materializado, o espaço cênico pode passar a oferecer informações sobre a peça, as personagens, as relações. Por esta razão, a forma como se dão a ocupação e animação do cenário merece reflexão. Todos os objetos que o compõem podem assinalar alguma característica da encenação pretendida. O espaço cênico pode, inclusive, quebrar a ilusão teatral de realidade, se esta for a intenção, reafirmando para o espectador que se trata de uma representação dramática, através, por exemplo, da opção de uma pintura bidimensional que represente um espaço tridimensional.

No que se refere ao figurino e à caracterização, é possível analisar diversos aspectos, desde a escolha e o tratamento dos materiais, bem como o desenho, a cor e a possível função dramática. A indumentária, o penteado, a maquiagem e os adereços podem colaborar para a construção cênica, denunciando características pessoais de uma personagem ou denotando alguma simbologia sobre a cena, como local e tempo, por exemplo.

Por fim, a chegada da iluminação elétrica aparece como um elemento que revoluciona as perspectivas da encenação teatral. Ao ser utilizada de forma estratégica no processo de encenação, a iluminação não precisa se limitar a definir o foco da ação. A luz pode “modelar, modular, esculpir um espaço nu e vazio, dar-lhe vida, fazer dele aquele espaço do sonho e da poesia ao qual aspiravam os expoentes da representação simbolista” (ROUBINE, 1998, p. 21). A luz passa, dessa forma, a ser um componente que tem a

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://www.spescoladeteatro.org.br/noticias/ver.php?id=488>>. Acesso em: 27 mar. 2016.

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://www.revide.com.br/editorias/a-semana/teatro-de-arena/>>. Acesso em: 27 mar. 2016.

possibilidade de estruturar e animar o espaço cênico.

## 2.2 ENCENAÇÃO NO CINEMA

A problemática da encenação cinematográfica parte de uma questão importante colocada por Aumont (2008, p. 140): “não temos realmente uma teoria da encenação – no sentido de um corpo de doutrina racional que pudesse ser depois aplicado na prática”. Na ausência de uma doutrina, dedicar-se a esse tema demanda definir o foco da observação a ser realizada e debruçar-se sobre os autores que, ainda que não formalizem uma teoria, colaboram para que sejam percebidos os aspectos que se pretende investigar.

Bordwell (2013), ao refletir sobre o tema, aponta para algumas perguntas essenciais necessárias ao entendimento da construção do pensamento sobre as normas da encenação no cinema: “que estratégias de direção as moldaram? Que funções a técnica cumpriu? Como as normas foram alteradas ou mantidas ao longo da história? Que fatores promoveram a estabilidade, assim como a mudança?” (BORDWELL, 2013, p. 225).

Em nosso caso, pretendemos tentar identificar algumas características da encenação no filme *Boca de Ouro*, especialmente no que tange à direção dos atores, à construção das personagens e às questões técnicas. Esse olhar tem, por objetivo, buscar a compreensão de como se processa a relação entre a obra fílmica analisada e a obra teatral homônima na qual a primeira se baseia, a partir das indicações de Nelson Rodrigues por meio das rubricas.

### 2.2.1 A herança do teatro

A encenação é um aspecto essencial para a construção de muitos filmes, desde o início do século XX. Entretanto, não há como excluir, das discussões sobre a encenação cinematográfica, a herança que esse conceito traz do teatro. O encenador no cinema, segundo Aumont (2008), inicialmente era desvinculado das figuras do cineasta ou do autor. De todos esses termos, utilizados de alguma forma para identificar o papel de profissionais do cinema diante de sua obra, o encenador foi, por muito tempo, considerado uma figura menor, usurpada da arte teatral.

Com o crescimento das ambições artísticas da especialização das tarefas, o vocabulário desenvolveu-se e diversificou-se, segundo dois eixos – o do ofício e o da arte: havia, de um lado, o realizador e encenador; do outro, cineasta e,

depois, autor (AUMONT, 2008, p. 20).

Da passagem dialógica da arte teatral para a cinematográfica, existem algumas heranças importantes: o verbo, proveniente do texto, e a noção de espaço, definidora do lugar em que a ação se desenrola, são algumas delas. Aumont (2008) destaca, ainda, o desenvolvimento do “palco fílmico”. Quando surge o cinema, o teatro utiliza majoritariamente a estrutura do palco italiano, com suas cortinas, caixa cênica, coxias e outros elementos. Essa estrutura delimita e limita o ponto de vista do espectador, determinante que logo precisou ser enfrentada pelo cinema.

O autor aponta que, no cinema mudo, prevalecia o respeito pelo argumento, inclusive na relação com atores, que deveriam possuir o físico, a experiência e as qualidades demandadas por ele. Com a chegada do som, o encenador passa a ser homem que conduz o processo, desde o tratamento do argumento até a conclusão do filme, participando da concepção ampla da obra, como na escolha de elenco, cenários e aspectos da filmagem e montagem.

Bordwell (2008) acrescenta que, no início do século XX, a crítica ainda tentava consolidar a arte cinematográfica como uma arte distinta e que em nada ficava devendo ao teatro. Nesse movimento, aquilo que despontava como puramente cinematográfico era a técnica da montagem, ausente na obra teatral, ao passo que a encenação evidenciava essa herança que não se queria enfatizar.

Não é de admirar que os críticos mais perspicazes, assim como os teóricos mais imaginativos, com frequência, pregavam as virtudes da montagem e ignoravam a *mise-en-scène*. Foi preciso uma nova geração de críticos, que cresceu com o cinema sonoro, para equilibrar a balança. (BORDWELL, 2008, p. 29).

O autor destaca, entretanto, que essa revolução permanece, até hoje, inacabada. Muitos críticos, na visão de Bordwell (2008), elogiam uma montagem habilidosa e se esquecem de momentos da *mise-en-scène* muito mais fortes e sutis. “Muitos teóricos do cinema chamam a montagem de ‘invisível’, mas, tanto para o espectador comum quanto para o estudioso, a encenação cinematográfica permanece uma arte verdadeiramente imperceptível” (BORDWELL, 2008, p. 29).

Outra questão herdada do teatro pelo cinema é o que Bordwell (2013) vai chamar de “código do realismo”. As primeiras imagens cinematográficas tinham muita profundidade devido às lentes, usualmente de 35 mm ou 50 mm, que davam essa sensação. O autor afirma que essas lentes eram usadas porque, naquele momento, considerava-se que o efeito produzido por elas era correspondente à visão normal, obedecendo a esse código teatral realista. O valor artístico da imagem cinematográfica

para Bordwell (2008), entretanto, não estaria unicamente associado a uma ideia de fidelidade, uma vez que o cinema não precisa filmar um mundo pré-existente.

A representação, como significação, é um sistema fechado de relações pautadas por regras do significante ao significado. Afirmar que muitas imagens são fiéis à percepção é arriscar ser chamado de “realista ingênuo”. Já a vertente semiótica é um gesto, em alguns aspectos, libertário. Leva-nos a pensar as convenções cinematográficas como artifício, o que, de algum modo, elas são (BORDWELL, 2008, p. 331).

A chegada do som, a partir dos anos 1920, fez com que o cinema precisasse se readaptar a uma realidade que já se considerava superada, desprivilegiando a profundidade em prol do registro sonoro, em virtude das demandas impostas pelos equipamentos disponíveis. Sobre esse período, Aumont (2008) ressalta que os intelectuais, especialmente da área teatral, foram muito críticos, passando a considerar o cinema como uma imitação insípida de representações teatrais.

Essa resistência ocorreu porque as evoluções que o cinema mudo já experimentava enquanto linguagem teriam sido abandonadas para que se retornasse a um “estágio primitivo da encenação, em que a câmera devia permanecer imóvel e registrar o desempenho dos atores” (AUMONT, 2008, p. 28-29), devido às limitações impostas pela técnica sonora naquele momento.

### 2.2.2 Novas tecnologias, novas possibilidades

A instância da fala volta a ser, então, determinante para a encenação cinematográfica, provocando uma circunstância que Aumont (2008, p. 29) chama de “logorreia”, cujo objetivo seria “suspender o espectador na enunciação do sentido, fazer com que deseje e espere pelo seguimento do diálogo (ou do monólogo)”, e que, para o autor, reduzia o jogo dramático à circunstância da enunciação do texto.

À medida que a técnica sonora evolui, a dicção dos atores, inicialmente mais artificial e articulada para ser captada pelos primeiros equipamentos utilizados, passa a ser mais fluida e natural, e problemas como ruídos e direcionamento do áudio são gradativamente solucionados, o que, conseqüentemente, se reflete nas possibilidades de encenação, uma vez que a movimentação cênica e até mesmo a tônica dos diálogos passa a poder ser experimentada de outras formas.

Paralelamente à questão sonora, outras discussões eram estabelecidas com o avanço da técnica e do entendimento estabelecido sobre a linguagem cinematográfica. Aumont (2008, p. 36) aponta que “a encenação de filme fez-se, durante muito tempo,

num determinado local; e os dois progressos essenciais consistiam, por um lado, em ampliar o espaço e, por outro, em observá-lo a partir de pontos de vista múltiplos”. Isso seria enxergado como mais um diferencial do cinema em relação ao teatro, que não tem a mesma possibilidade de direcionar os olhares e pontos de vista de seus espectadores.

A relação da obra fílmica com o texto escrito, por sua vez, contempla uma discussão paradoxal entre o argumento e a imagem: um argumento narrativo poderia ser traído por uma encenação ornamentada, que utilizasse imagens em excesso para dar significado ao texto; ou um argumento que oferecesse muitas imagens poderia acabar se tornando prosaico pela encenação. Para Aumont (2008), a história do cinema é também história do estilo da encenação, de modo que não há técnica que ajuste imagem e argumento de forma impecável.

O autor sugere que a solução para este conflito tenha surgido com a decupagem. “No seu estado técnico, a planificação não é mais do que um instrumento que faz corresponder exatamente a encenação ao argumento” (AUMONT, 2008, p. 50). Ao fragmentar a continuidade da narrativa, cortando-a em pedaços menores, com unidades – de tempo, de espaço, de ação – bem definidas, a decupagem poderia converter essas unidades em planos, que posteriormente seriam incorporados ao filme. É importante ressaltar que os realizadores sempre terão a possibilidade de modificar a planificação para servir às cenas conforme julgarem adequado. Aumont (2008, p. 51) ainda destaca que

a planificação não é a encenação, pois esta implica decisões diferentes das relativas à localização da câmera e à duração do plano (é necessário organizar as deslocamentos, os movimentos, a ‘coreografia’ dos corpos dos atores, os ritmos de elocução, os olhares e, além disso, é preciso pensar na cenografia, no guarda-roupa e nas iluminações).

Contudo, o autor defende a colocação da decupagem como ponto nevrálgico da encenação de cinema, dado que, sem a planificação, “a encenação de cinema estaria condenada a ser indefinidamente o decalque da encenação de teatro” (AUMONT, 2008, p. 51). Ele aponta, ainda, que o conceito de encenação teria “entrado em crise”, passando a ser considerado como algo que “não passava de um termo provisório, o nome de um código transitório de uma determinada relação entre o autor e sua obra, entre o seu destinatário e a realidade”<sup>13</sup> (AUMONT, 2008, p. 111), isso após a incorporação da discussão da autoria, especialmente no cinema da *nouvelle vague*.

---

<sup>13</sup> Não pretendemos, aqui, aprofundar a discussão sobre a autoria e a encenação. Sabemos que a relação entre o argumento e a obra audiovisual, independente da discussão sobre a assinatura do filme, contém características observáveis, às quais estamos considerando como aspectos da encenação.

### 2.2.3 Aspectos práticos da encenação no cinema

Uma abordagem mais prática das possibilidades cinematográficas da encenação é trazida por Bordwell (2008). O autor trata de aspectos da montagem; da forma como os planos podem contribuir para que determinados efeitos sejam observados; das particularidades das diferentes formas de direção; da mímese/impressão de realidade e que características são privilegiadas para que essa sensação seja transmitida ao espectador; da movimentação de câmera e do enquadramento. Procuraremos observar, em nossa investigação, quais desses aspectos conseguimos observar ao analisar a transposição das rubricas da peça *Boca de Ouro* ao filme homônimo.

Ao tratar sobre a questão da montagem, Bordwell (2008) afirma que a escolha dos planos pode ser utilizada de modo a frisar determinados diálogos considerados importantes e que a movimentação proposta pode interferir no ritmo da montagem, agilizando ou retardando determinada cena, de modo a proporcionar diferentes agilidades para reações distintas.

O plano-sequência, por exemplo, demanda que os atores estejam com suas falas decoradas. A composição do quadro deve favorecer a cena, uma vez que não há a possibilidade de cortes na pós-produção. Por outro lado, esse tipo de plano permite que a ação e a reação das personagens aconteçam continuamente. Quando várias tomadas são utilizadas, com excesso de cortes, enfatiza-se as expressões faciais. Essa estratégia, segundo Bordwell (2008), era muito utilizada no período do cinema mudo, devido à necessidade de compensar a impossibilidade dialógica.

A utilização de várias escalas de planos distintas, segundo o autor, permite que sejam mostrados quantos e quais personagens forem interessantes à encenação proposta, enquanto o plano único é reservado para aquelas falas ou expressões consideradas importantes. Utilizar um maior número de enquadramentos também pode conferir mais agilidade e intensidade às cenas. Bordwell (2008) destaca que filmar todas as tomadas de uma vez pode reduzir a preocupação com a continuidade, uma vez que o posicionamento da câmera não muda, enquanto tomadas diferentes podem dificultar encadeamento dos cortes.

O autor ainda aponta que há diretores que dão mais destaque à relação entre os planos, privilegiando cada quadro, dando mais força às imagens; e diretores que privilegiam a encenação em si, atentando-se para este processo em todas as etapas, inclusive na montagem, dando ênfase à impressão de realidade.



Quanto aos movimentos de câmera, Bordwell (2008) irá chama-los de *mise-en-shot*, considerando-os um processo paralelo à encenação. Enxergamos, em nossas análises, os movimentos de câmera como parte intrínseca ao processo de encenação, uma vez que as escolhas nesse sentido também irão interferir na forma como a cena é montada e observada posteriormente na obra fílmica.

Três possibilidades são levantadas por Bordwell (2008) para que a fala na cena seja trabalhada em termos de encenação: levanta e fala (ou senta e fala); coreografia; e anda e fala. No primeiro caso, os atores tomam posições enquanto falam. Normalmente, é utilizada em planos-sequência, com tomadas no mesmo eixo, intensificando a continuidade da cena. Novas posições podem ser informadas por um novo plano geral. A coreografia consiste, como o próprio nome sugere, em movimentações coreografadas que criem uma sensação de dança dos corpos presentes em cena. Por fim, o caso “anda e fala” pressupõe atores em movimentação fluida em direção à câmera, demandando cortes e movimentos de câmera, como *travellings*. Essa estrutura cênica apresenta maior complexidade logística.

Os planos, como nos diz Bordwell (2008), possibilitaram e possibilitam diversas estratégias para a criação das cenas. Um plano no ombro, por exemplo, orienta o local, servindo como ambientação da cena. Do extremo *close-up* ao plano geral, o olhar do espectador pode ser guiado de diversas maneiras, bem como é possível trabalhar a agilidade cênica e aproveitar habilidades e características específicas dos atores. Aspectos técnicos, como formato da tela, também podem interferir nessas possibilidades: uma tela mais larga, por exemplo, é capaz de permitir um *close up* que incorpore, também, o cenário.

Um plano médio de longa duração permitia que a atenção dos espectadores passeasse em um ator menos importante ou num pedaço menos fundamental do cenário, mas um detalhe essencial seria mostrado em primeiro plano, para que não fosse perdido. O que os defensores da continuidade geralmente ignoravam, entretanto, era que, antes que a montagem intervisse, já estávamos sondando o ambiente em busca de elementos importantes, e muitos fatores concorrem para nos orientar. Como seres humanos, somos levados a prestar atenção em nossos semelhantes. Focalizamos particularmente as zonas mais carregadas de informação em seus corpos: olhos, bocas e mãos que, por sua própria natureza, são portadores de grande carga dramática. Seguindo o fio da história, somos incentivados a nos concentrar nos personagens – posturas, expressões, gestos e os objetos que manipulam. E como o cinema é formado por imagens, o diretor deve usar dicas pictóricas para nos guiar. (BORDWELL, 2008, p. 80-81).

Bordwell (2008) nos oferece, ainda, algumas outras observações às quais nos atentamos. Para o autor, a interação entre a montagem e a encenação ocorre através de

uma relação híbrida entre esses dois momentos do fazer cinematográfico. A primeira pode interferir na segunda, imprimindo um ritmo próprio, tanto quanto esta pode guiar aquela através de escolhas realizadas previamente.

#### 2.2.4 Expressividade e estilo

A manifestação das emoções dos atores, expressa através da técnica, é capaz, segundo Bordwell (2008), de provocar o efeito afetivo correspondente no espectador. Os gestos, por sua vez, são signos, que muitas vezes podem afetar mais que as próprias palavras. O rosto é a região que mais concentra informações: desde expressões básicas, como felicidade e susto; até mesmo as mais localizadas, como ceticismo. O olhar e as sobrancelhas acompanham as expressões e dão mais qualidade aos diálogos. Os rostos e corpos atuam como pontos de atração do sistema perceptual. Aumont (2008, p. 85) vai dizer que “toda a energia do fluido misterioso que é a encenação passa pelo corpo do ator, é dele que ela emana sobre o ecrã”. Todas essas possibilidades podem ser enriquecidas, ainda, com a utilização da técnica. Uma ação encenada a distância, por exemplo, pode criar “um clima de opacidade psicológica intensificado pela iluminação” (BORDWELL, 2008, p. 157). Essa dimensão emocional presente na encenação, de acordo com Bordwell (2013), é bastante importante, contudo,

antes que os diretores sintam o desejo de comunicar ideias ou estados de espírito, evocar emoções ou temas, transmitir ideologia ou valores culturais, eles têm de cuidar de alguns negócios mundanos. Eles devem tornar inteligíveis suas imagens. Se um espectador simplesmente não consegue discernir o que está acontecendo, a história e as suas implicações se perdem (BORDWELL, 2013, p. 231).

Cada escolha feita por um diretor ou uma equipe de produção, no que se refere à encenação, pode estar diretamente ligada ao estilo fílmico, mas também a outras questões muito distintas, como adequações realizadas na pós-produção, impedimentos orçamentários ou incorporações do improviso cênico ou, mesmo, do acaso: “a encenação, com efeito, comporta sempre, se não um aspecto aleatório, pelo menos uma preocupação com o acidente” (AUMONT, 2008, p. 169). O posicionamento da câmera pode ser imposto pela locação ou definido segundo uma angulação que favoreça o significado que se quer dar à cena.

Sobre o tema do estilo das montagens cinematográficas, Bordwell (2008) irá abordá-lo considerando que o estilo seria a textura tangível do filme, a porta de entrada para nos movermos em relação ao sentimento proposto. Uma dificuldade teórica para

tratar do assunto seria encontrar uma forma de descrever e analisar o estilo de um filme pragmaticamente. Para tanto, o autor define o que seriam, em sua visão, as quatro funções do estilo: denotar campo de ação (locais, personagens, ações); denotar expressões; evidenciar simbolismo; decorar, operar por si mesmo. Essas funções podem se fundir e produzir ganhos na recepção do espectador.

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som (BORDWELL, 2013, p. 17).

A história estilística, segundo Bordwell (2013), sustentou um paradigma durante a era do cinema mudo, que depois se transformou radicalmente. “O advento do som e a morte da vanguarda do cinema mudo demonstravam que a tradição mais rica do cinema se encontrava no domínio da narrativa” (BORDWELL, 2013, p. 84). Essa mudança permite, por exemplo, que o cinema volte a adaptar peças teatrais sem temer o estigma do “teatro filmado”.

O “estilo cinematográfico se desenvolveu abandonando a capacidade da câmera de cinema de registrar um acontecimento”. (BORDWELL, 2013, p. 30). A elaboração de novas técnicas cinematográficas passou a diferenciar o cinema como expressão artística, e não mero meio de registro, o que faz com que a história do estilo, seja, em certa medida, uma “crônica do progresso técnico” (BORDWELL, 2013, p. 45).

Do registro dos acontecimentos, passa-se à criação de fantasias através do reordenamento de figuras e cenários; às histórias narradas a partir de “pedaços” separados dos filmes (os planos); à combinação coerente desses pedaços; à revelação da beleza e poética das paisagens naturais; à utilização de imagens subjetivas; à exposição de estados mentais; ao corte dinâmico e a todas as possibilidades posteriores de exploração da linguagem cinematográfica.

### 3 METODOLOGIA E ANÁLISE

Neste capítulo, explicitaremos a metodologia utilizada em nossas coletas de dados e análises. Verificaremos as categorias, tipos e alvos que foram atribuídos a cada rubrica do texto teatral. As categorizações, tipificações e classificações utilizadas foram desenvolvidas por nós, através do estudo das rubricas da peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, para posterior análise de transposição da peça ao filme homônimo, de Nelson Pereira dos Santos. As categorias, tipos e classificações, bem como o conceito de alvo, que estamos propondo, serão detalhados ainda neste capítulo.

Como veremos, nossa pesquisa não pretende apenas auferir o nível de fidelidade da obra fílmica em relação à sua obra-fonte. Faremos, também, investigações de ordem qualitativa de modo a compreender alguns aspectos dessa transposição, levando em consideração as discussões que estabelecemos em nossos capítulos anteriores e os dados coletados, que serão expostos neste capítulo. Pretendemos, com isso, compreender a dinâmica da encenação proposta pelo filme *Boca de Ouro* e como essa encenação dialoga com a proposta apresentada por Nelson Rodrigues nas rubricas de seu texto teatral.

#### 3.1 PROCESSO METODOLÓGICO

O processo metodológico utilizado por nós será realizado em quatro etapas:

1 – Referenciação: a primeira etapa do trabalho metodológico utilizado será a referenciação das rubricas.

2 – Categorização e tipificação: atribuição de cada rubrica a um ou mais dos nove tipos estabelecidos por nós divididos em três categorias, com base no texto de Rodrigues.

3 – Classificação: consiste em uma análise do filme em comparação com a peça, classificando cada rubrica como “não transposta”, “parcialmente transposta” ou “transposta”.

4 – Atribuição de alvos: coleta do que estamos chamando de alvo(s) de cada rubrica. Os alvos são, basicamente, a quem a rubrica diz respeito, isto é, qual é a personagem diretamente relacionada àquela rubrica – que agirá, reagirá ou será descrita por ela.

O trabalho realizado em cada uma dessas etapas será explicitado em detalhes a seguir.

### 3.1.1 Referenciação

Em uma primeira coluna, numeraremos cada uma das rubricas (N. Rubrica) do espetáculo, que estarão referenciadas na segunda coluna (Rubrica). A numeração será importante para o trabalho de análise dos dados coletados, e a referência das rubricas isoladamente é fundamental para verificarmos, caso a caso, qual foi a medida de sua transposição para o filme. O **Quadro 1** ilustra, a partir da primeira cena do texto de Rodrigues, como esta etapa será desenvolvida.

**Quadro 1 – Referenciação de rubricas da primeira cena de *Boca de Ouro***

N. Rubrica	Rubrica
1	“(‘Boca de Ouro’, banqueiro de bicho, em <i>Madureira</i> , é relativamente moço e transmite uma sensação de plenitude vital. Homem astuto, sensual e cruel. Mas como é uma figura que vai, aos poucos, entrando para a mitologia suburbana, pode ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas. Por outras palavras: diferentes tipos para diferentes comportamentos do mesmo personagem. Ao iniciar-se a peça, ‘Boca de Ouro’ ainda não tem o seu nome legendário. Agora é que, com audácia e imaginação, começa a exterminar os seus adversários. Está sentado na cadeira do dentista.)” (RODRIGUES, 2012, p. 9).
2	“(abrindo o seu riso largo de cafajeste)” (RODRIGUES, 2012, p. 9).
3	“(Sente-se em ‘Boca de Ouro’ uma satisfação de criança grande.)” (RODRIGUES, 2012, p. 9).
4	“(no seu assombro)” (RODRIGUES, 2012, p. 10).
5	“(sempre rindo)” (RODRIGUES, 2012, p. 10).
6	“(O dentista faz com a mão um gesto de despedida, e, em seguida, mostra a porta.)” (p. 10).
7	“(impaciente)” (RODRIGUES, 2012, p. 11).
8	“(bate nos bolsos, numa euforia selvagem)” (RODRIGUES, 2012, p. 11).
9	“(‘Boca de Ouro’ apanha cédulas e enfia-as nos bolsos do estupefato dentista.)” (p. 11).
10	“(ri, sórdido)” (p. 11).
11	“(Atônito, o dentista olha para o chão e apanha uma cédula que tinha caído. Os dois se olham. E, súbito, o dentista começa a rir, acompanhando o riso de ‘Boca de Ouro’. Gargalhada dupla, em perfeito sincronismo)” (p. 11).

12	“(exultante e feroz)” (p. 11).
13	“(no seu riso ofegante)” (p. 11).
14	“(feroz)” (p. 11).
15	“(assombrado)” (p. 12).
16	“(feroz)” (p. 12).
17	“(apavorado)” (p. 12).
18	“(num repelão de bárbaro)” (p. 12).
19	“(muda de tom)” (p. 12).
20	“(muda de tom e na euforia de criança)” (p. 12).
21	“(recosta-se na cadeira)” (p. 12).
22	“(‘Boca de Ouro’ ri, na sua irreprimível alegria vital. Trevas sobre a cena. Luz sobre a redação de O Sol. Secretário ao telefone.)” (p. 13).

Fonte: ANEXO B.

No caso da peça de Rodrigues (2012), há no texto 875 rubricas distribuídas em três atos, sendo 291 no primeiro ato, 320 no segundo ato e 264 no terceiro ato. Cada rubrica pode se converter em uma ou mais unidades de análise. Quando, a uma mesma rubrica, forem ser atribuídos mais de uma categoria, tipo ou alvo, esta rubrica será subdividida no ato da análise, sendo que cada categoria, tipo ou alvo serão considerados uma unidade de análise.

Vejamos o caso da rubrica nº 40: “(Trevas. Luz numa rua de Lins de Vasconcelos. ‘Caveirinha’ e fotógrafo procuram a casa de Guigui.)” (RODRIGUES, 2012, p. 16). Esta é uma única rubrica que, no entanto, converte-se em quatro unidades de análise, pois apresenta:

- a) Indicação de Iluminação com alvo indefinido (Trevas / Luz).
- b) Indicação de Cenário com alvo indefinido (rua Lins de Vasconcelos).
- c) Ação Física para o alvo Caveirinha (procura casa de Guigui).
- d) Ação Física para o alvo Fotógrafo (procura casa de Guigui).

Ao nos debruçarmos sobre os dados de toda a peça de Rodrigues, verificamos que temos um universo de 1.160 unidades de análise dentro das 875 rubricas.

### 3.1.2 Categorização e tipificação

Com a análise a ser realizada nesta etapa, pretendemos verificar em que medida há diferença no tratamento das rubricas pelo filme com relação às suas categorias ou mesmo a seus tipos. Veremos a categoria de rubrica que mais foi transposta ao filme e aquela que menos foi transposta, tentando observar as relações estabelecidas entre elas.

O quadro 2 apresenta todas as categorias e tipos de rubricas encontrados em *Boca de Ouro*.

**Quadro 2 – Categorias e tipos de rubricas**

categorias		tipos	
1	Direção de atores	1	Estado físico
		2	Estado emocional
		3	Direcionamento da fala
2	Descrição de personagens	4	Informação pessoal / cênica
		5	Descrição física
		6	Descrição psicológica
3	Indicações técnicas	7	Indicação de cenário / objeto cênico
		8	Indicação de figurino / caracterização
		9	Indicação de iluminação

Fonte: Elaboração do autor.

A primeira categoria de rubricas, Direção de atores, reúne 1.024 unidades de análise, 88% dos casos da peça de Rodrigues (2012), divididas da seguinte forma:

- tipo 1, Estado físico (373 unidades – 32%);
- tipo 2, Estado emocional (547 unidades – 47%);
- tipo 3, Direcionamento da fala (104 unidades – 9%).

Nessa categoria, aparecem os tipos de rubricas em que o autor indica, de alguma maneira, sugestões para que o encenador dirija os atores, no que diz respeito a movimentação ou pausa cênica, intenção e interação entre personagens, ritmo ou qualidade da fala, reação etc.

O tipo 1, Estado físico, abarca especificamente as rubricas em que são indicadas movimentações, pausas, posicionamentos, reações físicas a estímulos como falas, gestos e atitudes de outras personagens ou a situações cênicas, enfim, tudo aquilo que diz respeito a aspectos corporais do trabalho dos atores e ações físicas a serem desenvolvidas em cada cena. Na obra fílmica, essas rubricas sofrem influência de movimentos ou posicionamentos de câmera, e dos tipos de planos utilizados – tanto no que se refere a enquadramento e ângulo das imagens quanto no que diz respeito à sua duração.

O tipo 2, Estado emocional, reúne as rubricas que indicam características das emoções das personagens, sejam essas emoções aquelas que acompanham a personagem constantemente ou as provocadas por alguma reação a um estímulo cênico, como uma

provocação feita por outra personagem, o recebimento de uma nova informação etc. O estado emocional está diretamente conectado a aspectos da qualidade das falas e ações das personagens. Por exemplo: o ato de sorrir é uma ação física, mas quando há indicação de que a personagem deve sorrir “sordidamente”, passa a existir um qualificador da ação de sorrir. Neste caso, a rubrica seria tipificada com os tipos 1 e 2, porque há estado físico e, também, emocional. O estado emocional é registrado, no cinema, através da captação das nuances expressivas de cada ator e da intensidade de suas falas. Para tanto, costumam ser utilizados planos que favoreçam a percepção dessas nuances – até mesmo privilegiando os diálogos sobre as imagens, em alguns casos –, dando a carga dramática necessária a cada cena.

O tipo 3, Direcionamento da fala, compreende aquelas rubricas que dão detalhes acerca da interação entre as personagens, muito utilizadas quando há diálogos entre três ou mais personagens em cena, para que o encenador tenha clareza sobre a quem se direciona cada fala. Esse tipo de rubrica pode auxiliar o roteirista da obra cinematográfica na construção do texto fílmico, informando como se processam os diálogos entre as personagens em cada cena. O direcionamento da fala sofre impacto direto quando há algum tipo de adaptação cênica para a obra cinematográfica que modifique ou exclua alguma personagem que estava presente em alguma cena do texto teatral.

A segunda categoria de rubricas, Descrição de personagens, soma, no texto de Rodrigues (2012), apenas sete casos em seus três tipos, o equivalente a 1% das unidades da peça. Esta categoria compreende:

- tipo 4, Informação pessoal / cênica (3 unidades);
- tipo 5, Descrição física (3 unidades);
- tipo 6, Descrição psicológica (1 unidade).

Por dizerem respeito a característica fixas das personagens, que não precisam ser repetidas a cada nova aparição, essas rubricas não costumam aparecer com muita frequência, sendo mais comumente empregadas na apresentação de uma personagem. Entretanto, não devem ser negligenciadas em uma análise, uma vez que elas denotam aspectos fundamentais referentes à percepção do autor do texto teatral sobre as personagens por ele criadas, podendo servir de fonte para os encenadores compreenderem mais profundamente as figuras dramáticas a serem exploradas. O **Quadro 3** ilustra todos os casos em que as rubricas do texto de Rodrigues tiveram unidades de análise alocadas na categoria 2 – Descrição de personagens.



**Quadro 3 – Rubricas da Categoria 2 – Descrição de personagens**

N. Rubrica	Rubrica	Tipo
1	<p>“(‘Boca de Ouro’, <i>banqueiro de bicho</i>, em <i>Madureira</i>, é <i>relativamente moço e transmite uma sensação de plenitude vital. Homem astuto, sensual e cruel. Mas como é uma figura que vai, aos poucos, entrando para a mitologia suburbana, pode ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas. Por outras palavras: diferentes tipos para diferentes comportamentos do mesmo personagem. Ao iniciar-se a peça, ‘Boca de Ouro’ ainda não tem o seu nome legendário. Agora é que, com audácia e imaginação, começa a exterminar os seus adversários. Está sentado na cadeira do dentista.</i>)” (p. 9).</p>	4 5 6
45	<p>“(D. Guigui aparece. <i>Mulher relativamente moça, que conserva vestígios de uma beleza perdida.</i>)” (p. 17).</p>	5
612	<p>“(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.)” (p. 73)</p>	4
868	<p>“(Pausa. Então, Maria Luísa caminha lentamente para o quarto. Diante da porta, estaca por um momento. Acaba entrando. ‘Boca de Ouro’ acompanha o movimento de Maria Luísa, com um riso surdo e ofegante. Depois que ela desaparece, ele apanha um jornal e olhando, de vez em quando, na direção do quarto, cobre o cadáver de Celeste. Depois, cambaleante, vai ao encontro de Maria Luísa. Trevas sobre a cena. Luz sobre a porta do Instituto Médico Legal. Locutor da Continental faz um flash radiofônico. Deve ser um tipo bem característico, lembrando o Oduvaldo Cozzi, com uma ênfase quase caricatural e uma adjetivação pomposa e vazia.)” (p. 103-104).</p>	5

Fonte: ANEXO B (grifos nossos).

Por fim, a categoria 3, Indicações técnicas, engloba 129 unidades de análise, correspondentes a 11% dos casos da peça de Rodrigues (2012). Esta categoria se divide da seguinte forma:

- tipo 7, Indicação de cenário / objeto cênico (105 unidades – 9%);
- tipo 8, Indicação de figurino / caracterização (12 unidades – 1%);
- tipo 9, Indicação de iluminação (12 unidades – 1%).

Nessa categoria, os tipos especificam características importantes a serem observadas no que se refere a cenografia, adereços cênicos, indumentária, cabelo e maquiagem, luz e sombra etc. Ao especificar essas características, o autor do texto sugere signos teatrais que auxiliarão a compor a estética das cenas conforme sua visão.

O tipo 7, Indicação de cenário / objeto cênico, será responsável por apontar

elementos de cena considerados essenciais, seja por sua utilização prática na cena – como um revólver ou punhal utilizados em um assassinato, seja por algum aspecto simbólico incorporado a alguma personagem ou cenário representado por um objeto cênico ou alguma característica do cenário. Na obra fílmica, podemos verificar em que medida este simbolismo foi preservado, bem como aspectos referentes às locações e espaços cênicos disponíveis, que podem atuar como limitadores ou mesmo subverter as propostas do texto teatral.

O tipo 8, Indicação de figurino / caracterização, sugere aspectos ligados à indumentária das personagens. Uma vez que são detalhados, os figurinos trazem em si aspectos simbólicos imaginados pelo autor do texto. Esses signos teatrais podem trazer referência a *status* social, comportamento, personalidade, situação cênica etc., atuando conjuntamente na construção da personagem. A observação dessa simbologia pela obra cinematográfica não necessariamente vai respeitar todos os detalhes indicados pelas rubricas do tipo 8. Aspectos da própria produção do filme podem não favorecer esse diálogo. Além disso, há também a possibilidade de as indicações dessa natureza não serem consideradas relevantes quando da adaptação da obra.

Finalmente, o tipo 9, Indicação de iluminação, é, possivelmente, aquele que mais escancara as diferenças entre as linguagens teatral e cinematográfica quando se analisa uma adaptação. As possibilidades de iluminação apresentadas no contexto teatral são bastante diferentes daquelas observadas no universo fílmico. A passagem de uma cena a outra, por exemplo, que no cinema pode obedecer a um corte ou efeito de imagem, não encontra, no teatro, esta possibilidade. Isto faz com que, muitas vezes, a luz seja a responsável por conduzir essa passagem na cena teatral, limitação de que não sofre a obra fílmica.

### 3.1.3 Classificação

Para classificar as rubricas, dois caminhos se mostram possíveis. Tomemos como exemplo a rubrica nº 195 para ilustrar esses caminhos: “(*Trevas e luz sobre nova cena na casa do ‘Boca de Ouro’*)” (RODRIGUES, 2012, p. 33). Esta rubrica apresenta sinalizações de dois tipos: tipo 9, Indicação de iluminação; e tipo 7, Indicação de cenário / objeto cênico. Não há, no filme, a conformação de iluminação proposta pela rubrica. O recurso utilizado no filme para a passagem entre a primeira cena (**Figura 3**) e a segunda (**Figura 4**) é a inserção de outra cena, alterando a ordem original do texto teatral.

Contudo, o desenrolar da nova cena se dá, de fato, no cenário correspondente à casa de Boca de Ouro.

**Figura 3**



**Figura 4**



Fonte: *Boca de Ouro*.

Se considerarmos a rubrica em sua unidade, ou seja, todo o bloco textual que vai da abertura ao fechamento dos parênteses – primeira possibilidade de análise –, a classificação operará da seguinte forma: a rubrica será considerada “transposta” se todas as indicações do autor foram assumidas pelo filme; “não transposta” se nenhuma das sinalizações é visível na obra fílmica; e “parcialmente transposta” quando pelo menos uma, mas não todas as sugestões do autor, tiverem sido observadas.

Se, contudo, optarmos por uma segunda possibilidade, classificando a transposição de cada tipo que aparece no interior da rubrica, teremos dados mais específicos. Vejamos, no **Quadro 4**, uma comparação entre os dois tipos de análise para a rubrica (R) supramencionada.

**Quadro 4 – Classificação específica e geral de rubrica**

R	Tipo	Exemplo	Classificação específica	Classificação geral
195	9	"Trevas e luz sobre nova cena"	Não transposta	Parcialmente transposta
	7	"casa do 'Boca de Ouro'"	Transposta	

Fonte: Elaboração do autor.

Nossas análises necessitam da possibilidade de filtragem por tipo ou categoria para fornecerem informações de ordem mais qualitativa. Por este motivo, adotaremos a

segunda possibilidade apresentada (classificação específica). Dentro de uma mesma rubrica pode haver, entretanto, mais de uma sinalização referente ao mesmo tipo. Neste caso, agruparemos a classificação. Vejamos o exemplo da rubrica nº 188: “(Leleco vai ao telefone. Começa a discar.)” (RODRIGUES, 2012, p. 32).

**Figura 5****Figura 6****Figura 7**

Fonte: *Boca de Ouro*.

Nessa rubrica, há duas indicações de ações (ir ao telefone / começar a discar). Neste caso, a rubrica foi considerada “transposta”, pois ambas as ações indicadas foram verificadas no filme: depois que Boca de Ouro o manda telefonar (**Figura 5**), Leleco vai ao telefone (**Figura 6**) e começa a discar (**Figura 7**). Mesmo que o telefone não esteja no quadro, sabemos que Leleco começa a discar através da sonorização característica da discagem telefônica.



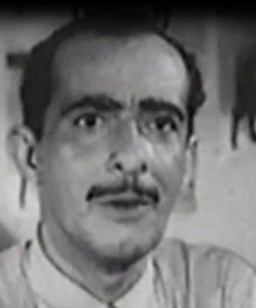






Caso Leleco não realizasse nenhuma das duas ações, a rubrica seria considerada “não transposta”. Se a personagem efetuasse uma das ações, mas não exercesse a outra, a rubrica seria classificada como “parcialmente transposta”. Como no caso da rubrica analisada, mesmo quando a indicação se desenvolver no extracampo, ela será classificada como “transposta”.

#### 3.1.4 Atribuição de alvos

A atribuição de alvos poderá diagnosticar como cada personagem foi construída pelo autor através de suas rubricas e em que medida essa construção foi levada para o filme. Sabemos que nem todos os personagens de uma obra teatral são detalhados da mesma maneira pelo autor. Portanto, é necessário levar em consideração que, quanto maior o número de rubricas sobre de um mesmo alvo, mais consistente será a análise sobre a transposição do desenvolvimento daquela personagem de uma obra para a outra.

Foi identificada, no texto de Rodrigues, a presença de 16 alvos, ilustrados no **Quadro 5**.

**Quadro 5 – Alvos de *Boca de Ouro***

<p><b>Figura 8</b></p>  <p>1 – Boca de Ouro</p>	<p><b>Figura 9</b></p>  <p>2 – Dentista</p>	<p><b>Figura 10</b></p>  <p>3 – Secretário</p>	<p><b>Figura 11</b></p>  <p>4 – Repórter (Caveirinha)</p>
<p>5 – Diretor (Dr. Pontual)</p>	<p><b>Figura 12</b></p>  <p>6 – Fotógrafo</p>	<p><b>Figura 13</b></p>  <p>7 – Morador (Agenor)</p>	<p><b>Figura 14</b></p>  <p>8 – D. Guigui</p>
<p><b>Figura 15</b></p>  <p>9 – Leleco</p>	<p><b>Figura 16</b></p>  <p>10 – Celeste</p>	<p><b>Figura 17</b></p>  <p>11 – Preto</p>	<p><b>Figura 18</b></p>  <p>12 – 1ª Grã-Fina (Maria Luísa)</p>
<p><b>Figura 19</b></p>	<p><b>Figura 20</b></p>		<p><b>Figura 21</b></p>

		-	
13 – 2ª Grã-Fina	14 – 3ª Grã-Fina	15 – Invisível portador	16 – Locutor da Continental

Fonte: *Boca de Ouro*.

No **Quadro 5**, verificamos que há dois alvos, 5 – Diretor (Dr. Pontual) e 15 – Invisível portador, dos quais não foram expostas imagens. Isto ocorreu porque esses dois alvos não aparecem fisicamente na obra fílmica em nenhuma ocasião. Existiram, ainda, situações com alvo indeterminados. Após a realização de todo este trabalho metodológico, será o momento de partirmos para as análises quantitativas, descritivas e qualitativas das informações obtidas com base nos dados coletados.

### 3.2 ANÁLISES QUANTITATIVO-DESCRITIVAS

Realizaremos, neste subcapítulo, a etapa de análise quantitativo-descritiva dos dados coletados. Do total de 1.160 unidades de análise dentro das rubricas, verificamos que 625 (54%) delas foram transpostas ao filme; 496 (43%) não foram transpostas e outras 39 (3%) foram parcialmente transpostas.

Ao apresentarmos as três categorias de rubricas que consideramos em nossa metodologia, expusemos o quantitativo de casos de cada uma delas no texto de Rodrigues. Verificamos, então, que o percentual de casos em cada categoria se distribui da seguinte forma:

- categoria 1, Direção de atores - 88%;
- categoria 3, Indicações técnicas - 11%;
- categoria 2, Descrição de personagens - 1%.

A mesma observação foi realizada quando fizemos a apresentação dos tipos das rubricas. Com relação aos tipos, encontramos os seguintes percentuais:

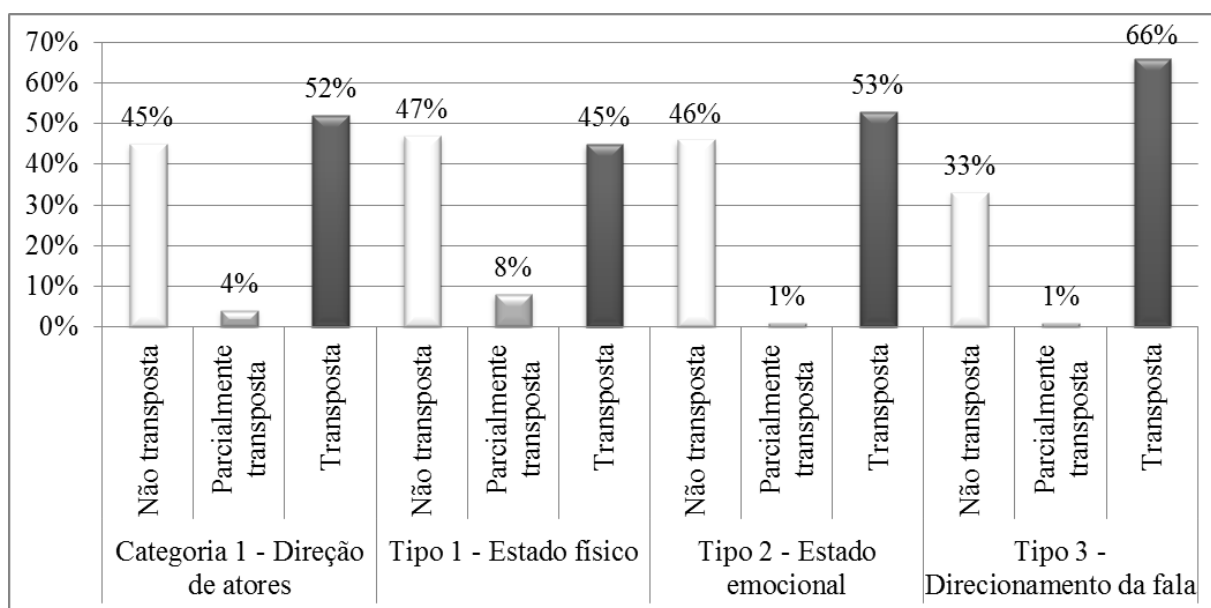
- tipo 2, Estado emocional - 47%;

- tipo 1, Estado físico - 32%;
- tipo 7, Indicação de cenário / objeto cênico - 9%;
- tipo 3, Direcionamento da fala - 9%;
- Demais tipos (juntos) - 3%.

### 3.2.1 Classificação de rubricas por Categorias e Tipos

Para cada categoria e tipo, também foi possível verificarmos a medida de transposição, através da classificação das rubricas. No **Gráfico 1**, é possível observar o comportamento de transposição das rubricas da categoria 1, Direção de atores, e de todos os seus tipos.

**Gráfico 1 – Rubricas da Categoria 1 e seus Tipos por classificação**



Fonte: Elaboração do autor.

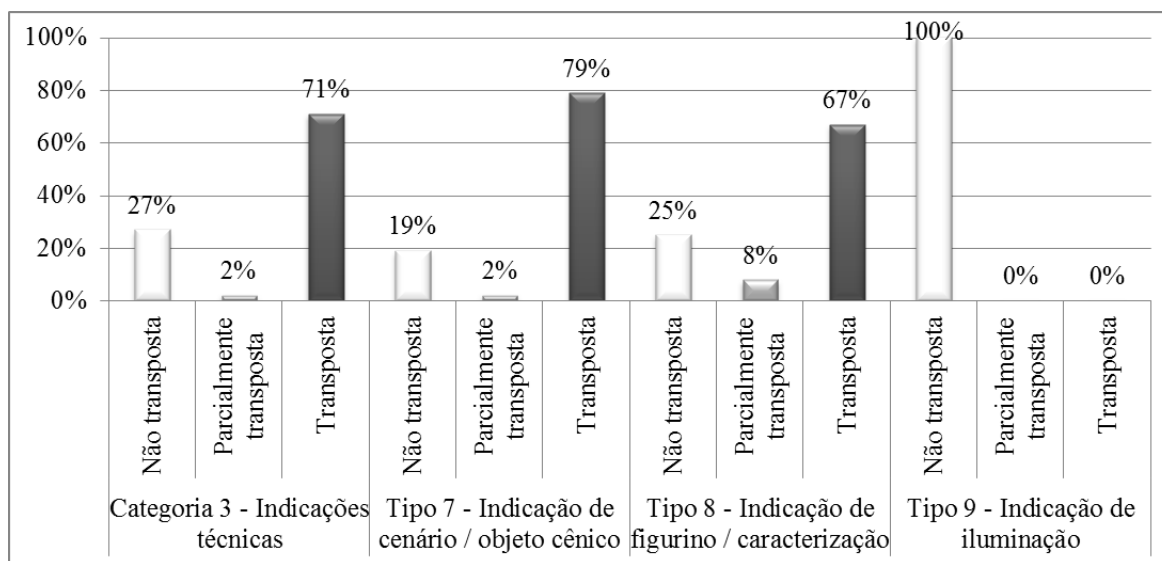
Analisando o **Gráfico 1**, observamos que, ao englobarmos a categoria 1, Direção de atores, como um todo, temos, em 52% dos casos, a transposição das rubricas, em 45%, a não transposição, e, em 4% das ocasiões, a transposição parcial. O mesmo comportamento se verifica nos tipos 2, Estado emocional, e 3, Direcionamento da fala. Contudo, ao analisarmos o tipo 1, Estado físico, em separado, observamos que as não transposições (47%) superam as transposições (45%).

Chama a atenção, ainda, no **Gráfico 1**, o fato de que o tipo 1, Estado físico, apresenta um número de rubricas parcialmente transpostas (8%) consideravelmente aos demais tipos e à sua própria categoria. É possível notar, também, que o tipo 3, Direcionamento da fala, apresenta uma discrepância de classificação maior do que os demais tipos, com o maior percentual de rubricas transpostas (66%) entre todos os tipos de sua categoria.

Em razão de haver apenas sete casos de rubricas alocadas na categoria 2, Descrição de personagens, não faria sentido realizarmos uma inferência como esta, visto que o quantitativo tão reduzido, além de limitar fortemente qualquer análise comparativa, poderia servir, no máximo, como exemplo, mas não indicando um padrão de comportamento da transposição das rubricas.

A seguir, apresentaremos, no **Gráfico 2**, as rubricas da categoria 3, Indicações técnicas, e seus tipos por classificação em razão de seu comportamento na obra fílmica de Nelson Pereira dos Santos.

**Gráfico 2 – Rubricas da Categoria 3 e seus Tipos por classificação**



Fonte: Elaboração do autor.

No **Gráfico 2**, observamos que, no que se refere à categoria 3, Indicações técnicas, 71% dos casos das rubricas são transpostos ao filme, 27% não são transpostos e 2% são transpostos parcialmente. Este comportamento se verifica, também, nos tipos 7, Indicação de cenário / objeto cênico, e 8, Indicação de figurino / caracterização. Contudo, ao observarmos o tipo 9, Indicação de iluminação, verificamos que a totalidade das



rubricas presentes no texto não foi transposta à obra cinematográfica. Chama atenção, ainda, o fato de que há, no tipo 8, Indicação de figurino / caracterização, um percentual consideravelmente maior de rubricas parcialmente transpostas em relação aos outros tipos de sua categoria.

Seria possível observar, ainda, qual teria sido o comportamento das rubricas da categoria “Descrição de Personagens” quanto a sua transposição. Os personagens Boca de Ouro (3 casos) e D. Guigui (1 caso) foram os únicos alvos aos quais foram atribuídas rubricas dessa categoria, todas elas transpostas à obra fílmica. Contudo, o baixo quantitativo dificulta uma atribuição de comportamento às rubricas de Descrição de Personagens em *Boca de Ouro*.

### **3.2.2 Classificação de rubricas por alvo**

Como explicitado anteriormente, identificamos, durante nossa coleta de dados, as 16 personagens que são alvos de rubricas da peça de Rodrigues. A **Tabela 1** mostra o quantitativo de rubricas endereçadas a cada alvo, bem como o comportamento delas no que se refere à transposição para a obra fílmica.

**Tabela 1 – Classificação das rubricas por alvo**

N. Alvo	Alvo	Não Transposta		Parcialmente Transposta		Transposta		Total de unidades para este alvo	
0	Alvo indefinido	15	63%	0	0%	9	38%	24	2%
1	Boca de Ouro	163	41%	13	3%	217	55%	393	34%
2	Dentista	6	55%	1	9%	4	36%	11	1%
3	Secretário	13	59%	0	0%	9	41%	22	2%
4	Repórter (Caveirinha)	18	100%	0	0%	24	0%	42	4%
5	Diretor (Dr. Pontual)	0	0%	0	0%	1	100%	1	0%
6	Fotógrafo	1	9%	2	18%	8	73%	11	1%
7	Morador (Agenor)	13	24%	1	2%	41	75%	55	5%
8	D. Guigui	27	34%	1	1%	52	65%	80	7%
9	Leleco	80	44%	10	5%	92	51%	182	16%
10	Celeste	106	46%	7	3%	116	51%	229	20%
11	Preto	6	60%	0	0%	4	40%	10	1%
12	1ª Grã-Fina (Maria Luísa)	28	41%	3	4%	38	55%	69	6%
13	2ª Grã-Fina	7	70%	0	0%	3	30%	10	1%
14	3ª Grã-Fina	6	50%	1	8%	5	42%	12	1%
15	Invisível portador	2	100%	0	0%	0	0%	2	0%
16	Locutor da Continental	5	71%	0	0%	2	29%	7	1%
<b>Total</b>		496	43%	39	3%	625	54%	1.160	

Fonte: Elaboração do autor.

Observamos, na **Tabela 1**, que os alvos 1 (Boca de Ouro), 10 (Leleco) e 11 (Celeste), concentram, sozinhos, 70% dos casos de rubricas da peça de Rodrigues. Os demais alvos representam 28% dos casos de rubricas, enquanto, em 2% das ocasiões, o alvo é indefinido. A indefinição de alvo foi verificada somente em rubricas do tipo 9, Indicação de iluminação (em todos os casos), tipo 7, Indicação de cenário / objeto cênico, e tipo 1, Estado físico.

No caso da indefinição de alvo observada nas rubricas do tipo 1, Estado físico, a quase totalidade dos casos refere-se a indicações de pausa ou silêncio. A única exceção é a rubrica nº 708, “(Neste momento, batem na porta.)” (RODRIGUES, 2012, p. 85), que apresenta sujeito indeterminado.

Com relação aos três alvos que concentram a maior parte das rubricas, observamos, na **Tabela 2**, como eles se comportam, com relação à transposição, no que se refere às rubricas da categoria 1, Direção de atores – que reúne 88% das rubricas da peça – e inserimos, para comparação, o comportamento da peça como um todo na mesma categoria.

**Tabela 2 – Classificação dos principais alvos e da peça com relação à Categoria 1**

Alvo	Categoria 1 - Direção de atores					
	Não transposta		Parcialmente transposta		Transposta	
Boca de Ouro	164	48%	12	3%	168	49%
Leleco	75	47%	9	6%	76	48%
Celeste	103	48%	7	3%	105	49%
Dados gerais da peça	Categoria 1 - Direção de atores					
	Não transposta		Parcialmente transposta		Transposta	
	460	45%	36	4%	528	52%

Fonte: Elaboração do autor.

O que verificamos é um comportamento bastante similar entre os alvos, com o quantitativo de rubricas transpostas ligeiramente superior ao de não transpostas e um baixo percentual, sempre igual ou inferior a 6%, de rubricas parcialmente transpostas. O mesmo comportamento se verifica quando analisamos todas as rubricas da peça no que se refere à categoria analisada: há transposição em 52% dos casos, não transposição em 45% e transposição parcial em 4% dos casos. Esta análise indica que, aparentemente, os alvos não têm impacto no comportamento das rubricas no caso do filme de Nelson Pereira dos Santos.

### 3.3 ANÁLISES QUALITATIVAS

Neste subcapítulo, iremos realizar a análise do filme *Boca de Ouro* a partir de todas as discussões estabelecidas até aqui nesse trabalho. Observaremos a incorporação do discurso textual de Nelson Rodrigues à obra fílmica; verificaremos os aspectos de transmidialidade identificados na passagem de uma obra à outra; discutiremos o desenrolar da trama no filme de Nelson Pereira dos Santos; investigaremos as características das rubricas por trás dos números encontrados em nossa pesquisa quantitativa; teceremos alguns comentários sobre o filme e procuraremos estabelecer o diálogo contextual cabível para o nosso estudo de caso.

### 3.3.1 A incorporação do discurso

Howard e Mabley (1996) apresentam alguns elementos-chave do roteiro cinematográfico de ficção do chamado cinema clássico.<sup>14</sup> Na visão dos autores, a figura do *protagonista* deve apresentar um desejo intenso de atingir a uma meta qualquer. Os rumos dessa figura na tentativa de atingir seu *objetivo* irão despertar o interesse do espectador. Dentro desse percurso, algum *conflito* irá desempenhar o papel de motor que fornece movimentação e energia à história, que terá *obstáculo(s)* como elemento(s) intermediário(s) na evolução dramática.

Esses elementos nos parecem limitados mesmo quando analisamos um filme de ficção, dito “comercial”, como *Boca de Ouro*. Isso porque a configuração da narrativa, no caso, é multifacetada devido às várias versões da mesma história que entram em conflito, dando ao protagonista e personagem-título características que são construídas e reconstruídas ao sabor das emoções de outra personagem, Guigui, que é quem narra sua história à imprensa. Os objetivos, desejos e conflitos vivenciados pelas personagens, dessa forma, encontram-se em mutação durante todo o desenrolar da obra

Os diálogos, em *Boca de Ouro*, não só não cumprem simplesmente o papel de revelar as personagens, como, muitas vezes, confundem o espectador, que não consegue decifrar qual é a versão correta da história. Quando ganham as telas, passam a ser capazes, ainda, de preencher os espaços imagéticos e sonoros, inclusive aqueles que ultrapassam o campo visual do espectador. A caracterização das mesmas personagens ocorre diversas vezes, conferindo o que poderíamos chamar de uma *individualidade múltipla* de cada um deles. As falas são capazes, ainda, de transmitir as interações e emoções das personagens e os conectam entre si e com os atos da obra, quando as versões são cambiadas.

As duas dimensões das formas linguísticas pontuadas por Ingarden (1977), no que se refere ao caso de *Boca de Ouro*, encontram reverberação na passagem da obra teatral à obra fílmica. No caso da primeira dimensão, encontramos, no nível fônico, uma característica particular. Muitas rubricas qualificadoras das falas das personagens indicam

---

<sup>14</sup> O que estamos chamando de cinema clássico, segundo Aumont e Marie (2012), trata-se de uma expressão arrolada por instituições críticas que refletem os valores dominantes de uma determinada época, mais precisamente, a norma estético-ideológica do cinema de ficção hollywoodiano.

aspectos que só são observáveis, na obra fílmica, devido à entonação dada às personagens.

Vejamos o caso a seguir:

- Rubrica nº 154: “(*muda de tom*)” (RODRIGUES, 2012, p. 29).

**Figura 22**



**Figura 23**



Fonte: *Boca de Ouro*.

O texto de ambas as rubricas é idêntico, e solicita que a mesma personagem (Leleco) mude de tom durante seu diálogo. No primeiro caso, a personagem conversa com Boca de Ouro, passando de um tom admirado (**Figura 22**), ao contemplar a dentadura de ouro do protagonista, a um tom mais apreensivo (**Figura 23**), ao pedir um empréstimo ao bicheiro. Essa mudança de tom fica nítida tanto na expressão facial da personagem, que, no primeiro momento, exibe um sorriso e, no segundo, demonstra semblante mais sério; quanto na entonação da voz do intérprete, de modo que mesmo que as imagens da cena fossem desconsideradas, levando em conta apenas o áudio, a mudança de tom seria evidente. Deste modo, esta rubrica foi considerada “transposta” em nossa classificação.

Vejamos, agora, o caso de outra rubrica, que apresenta sugestão idêntica:

- Rubrica nº 409: “(*muda de tom*)” (RODRIGUES, 2012, p. 54).

**Figura 24****Figura 25**

Fonte: *Boca de Ouro*.

A segunda rubrica é referente a um diálogo entre os personagens Leleco e Celeste, sua esposa. A conversa é tensa e marca o momento em que, no segundo depoimento de Guigui, Leleco teria sugerido à esposa que tentasse arrancar dinheiro de Boca de Ouro, após descobrir que ela já o traía com o bicheiro. Leleco, anteriormente, estaria em um estado emocional alterado (**Figura 24**), conforme aponta a rubrica nº 408, “(com um meio riso sórdido)” (RODRIGUES, 2012, p. 54), passando a falar seriamente com a esposa (**Figura 25**) sobre a perda de seu emprego. O que ocorre, na transposição desta cena para o filme, é que Leleco não apresenta o riso sórdido solicitado pelo autor do texto teatral, mantendo o tom sério em seu diálogo, o que pode ser observado na manutenção de seu semblante e na entonação do intérprete. Essa rubrica recebeu a classificação “não transposta” em nossa análise.

Normalmente, como verificamos no primeiro caso exemplificado, a mudança de tom acompanha uma mudança de expressão do ator. Contudo, uma rubrica como esta não demanda, necessariamente, uma visível transformação expressiva para que seja observada. Assim, a própria entonação, nível fônico do discurso, seria capaz de sinalizar a obediência da rubrica.

O nível semântico do discurso adquire um caráter muito particular em nosso objeto devido à sofisticada poética de Nelson Rodrigues. Vejamos a rubrica nº 64, que diz: “(disparando as palavras com a frívola e cruel irresponsabilidade jornalística)” (RODRIGUES, 2012, p. 18). Esta rubrica, direcionada ao personagem Caveirinha, foi representada, no filme, da seguinte maneira:

**Imagem 26****Imagem 27**

Fonte: *Boca de Ouro*.

Neste momento da peça, o personagem Caveirinha pergunta insistentemente à sua fonte, Guigui, se ela conhece Boca de Ouro, enquanto a mesma tenta se esquivar do assunto. Ao interpelar a ex-amante do bicheiro, Caveirinha, segundo Nelson Rodrigues (2012, p. 18), deveria disparar as palavras “com a frívola e cruel irresponsabilidade jornalística”. Esta rubrica não tem significado denotativo, de modo que a semântica do discurso deve ser absorvida pelo encenador.

No caso da obra fílmica, Caveirinha começa sua fala de costas para o plano (**Figura 26**) e, ao ser enquadrado de frente (**Figura 27**), nota-se um sutil sorriso de ironia que acompanha a fala acelerada do intérprete. Bogatyrev (1977), assim como Kowzan (1977), ao falarem do sistema semântico da “língua teatral”, destacam a entonação e o ritmo do discurso como aspectos sógnicos linguísticos específicos dessa linguagem. Consideramos, portanto, que a rubrica foi transposta, partindo da análise dos detalhes que sugerem a incorporação da sugestão da indicação cênica.

O nível dos quadros visuais esquematizados, evocador de imagens, proposto por Ingarden (1977) talvez seja aquele que mais diretamente dialogue com a adaptação do texto teatral para o cinema, uma vez que o filme, através do processo de decupagem, basicamente transforma o discurso textual – já configurado em roteiro – em imagens concretas e visíveis para o espectador da obra. Por fim, o nível das realidades irá dialogar com o aspecto contextual da obra, que iremos discutir posteriormente.

Com relação à segunda dimensão apresentada por Ingarden (1977), que observa a obra em sua estrutura e sucessão de partes, percebemos que os três atos da peça de Nelson Rodrigues são demarcados na obra fílmica de duas maneiras. A primeira delas

é através de um recurso cinematográfico comum utilizado na passagem entre eles. Na passagem do primeiro para o segundo atos, temos a seguinte estrutura:

- No texto teatral, através da rubrica nº 291:

*(‘Boca de Ouro’ faz Leleco dar meia-volta e, por trás, com a coronha do revólver, derruba-o com tremendo golpe na cabeça. Leleco desaba com um débil gemido. ‘Boca de Ouro’, de costas para a plateia, continua batendo).*  
(RODRIGUES, 2012, p. 41).

- No filme:

**Figura 28**



**Figura 29**



**Figura 30**



Fonte: *Boca de Ouro*.

Leleco é assassinado por Boca de Ouro e, logo após, é coberto pelo bicheiro com jornais (**Figura 28**). No texto teatral, o ato é finalizado, de acordo com a rubrica, com o protagonista de costas para a plateia, batendo em sua vítima. O filme fez a opção de cobri-la com jornais e, em seguida, cortar para um plano do Fotógrafo (**Figura 29**), que fotografa, na realidade, Guigui (**Figura 30**), quando começa o segundo ato da obra.

A passagem entre os atos chama atenção pela conexão que faz entre a vítima do assassinato e os repórteres que apuram a notícia, ao cobrir Leleco, justamente, com jornais. O plano do Fotógrafo, utilizado como elo entre os dois atos, é dúbio à primeira vista, pois poderia indicar que o mesmo estivesse fotografando o corpo da vítima, quando, na realidade, fotografava Guigui, a entrevistada.

A passagem do segundo para o terceiro atos, por sua vez, é estruturada da seguinte forma:

- No texto teatral, englobando da rubrica nº 609 à 611:

*(Celeste vem, por trás do marido, apanha o punhal. Crava-o nas costas do marido. Este larga o revólver, gira sobre si mesmo e cai, com um gemido.)*

LELECO – Celeste...

*(Leleco expira ali mesmo. Celeste volta o rosto.)*

BOCA DE OURO *(ofegante e com um resto de riso)* – Estou juntando ouro, ouro, pra meu caixão... (RODRIGUES, 2012, p. 72).

- No filme:



**Figura 31****Figura 32****Figura 33**

Fonte: *Boca de Ouro*.

No segundo ato, é a própria esposa quem mata Leleco. Celeste crava um punhal nas costas do marido enquanto Boca de Ouro gaba-se ironicamente do dinheiro que está juntando para construir um caixão de ouro para que seja enterrado (**Figura 31**). Após essa cena, que é bem próxima do descrito pelo texto teatral, temos esse plano fechado de uma pessoa com um embrulho nas mãos (**Figura 32**), que serve simplesmente de elo entre o ato anterior e o ato seguinte. O terceiro ato se inicia, no filme, com personagens na rua (**Figura 33**), inclusive aquele que segurava o embrulho no plano anterior, acompanhando um telefonema de Celeste. Na peça, a passagem entre os atos retorna a cena para a casa de Celeste, e não para a rua.

As passagens de atos evidenciam que planos mais fechados, focados em um único personagem e sem evidenciar detalhes do cenário, foram escolhidos como elo entre a última cena do ato anterior e a primeira cena do ato seguinte. Essa decisão, de caráter exclusivamente cinematográfico, é uma alternativa às possibilidades teatrais para a mudança de ato, como, por exemplo, o fechamento e reabertura das cortinas, ou um *blackout* que possibilite a troca de cenário.

A segunda demarcação entre os atos que podemos observar no filme de Nelson Pereira dos Santos diz respeito à modificação na composição das personagens, especialmente do protagonista, Boca de Ouro, ao longo da trama. Logo na primeira rubrica da peça, o autor diz, a respeito do personagem, que “[...] *como é uma figura que vai, aos poucos, entrando para a mitologia suburbana, pode ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas* [...]” (RODRIGUES, 2012, p. 9). O filme opta por manter Jece Valadão na pele do personagem em toda a trama. Contudo, a caracterização do personagem muda a cada ato, quando Guigui narra suas memórias.

**Figura 34****Figura 35****Figura 36**

Fonte: *Boca de Ouro*.

Se analisarmos a obra, veremos que, embora as versões do assassinato de Leleco sejam alteradas por Guigui, ato a ato, trata-se do mesmo acontecimento. Mudar a caracterização das personagens é uma opção do filme que nos parece dialogar com essa descrição do autor do texto teatral, conferindo diversas personalidades através de composições distintas a cada versão diferente da história. Além disso, essa caracterização também demarca a passagem dos atos, de modo que basta observar a composição de Boca de Ouro para reconhecer se a cena pertence ao primeiro (**Figura 34**), segundo (**Figura 35**) ou terceiro (**Figura 36**) ato.

Como vimos anteriormente, enquanto Ingarden (1977) considera que as rubricas desaparecem no ato da representação da obra, Marta Costa (2002) reconhece que, mesmo que não sejam oralizadas, elas podem ser reveladas ao espectador por múltiplos caminhos. Em nossa investigação, percebemos que a autora se aproxima mais daquilo que conseguimos observar ao analisarmos a transposição das rubricas teatrais para a experiência cinematográfica, como mostram os nossos dados quantitativos, que denunciam justamente a presença de parte das rubricas na obra fílmica, como também podem ser observadas em uma análise mais minuciosa de uma cena específica em que tenha sido realizada essa transição.

**Figura 37****Figura 38****Figura 39**

Fonte: *Boca de Ouro*.

Essa cena acontece logo no início da narrativa, quando Boca de Ouro está tentando convencer o Dentista a arrancar-lhe todos os dentes e colocar, no lugar, uma dentadura de ouro. A rubrica que indica a cena ilustrada é de nº 9: “(‘*Boca de Ouro*’ *apanha cédulas e enfia-as nos bolsos do estupefato dentista.*)” (RODRIGUES, 2012, p. 11). De fato, o texto da rubrica não está presente na cena em questão, porque descreve uma ação, e não um diálogo. Contudo, está claro que o personagem Boca de Ouro solicita (**Figura 37**) e apanha cédulas (**Figura 38**) e as enfia no bolso do dentista (**Figura 39**).

Consideramos, desta forma, que a rubrica não “desaparece” no ato da representação. A ação que ela indica, no caso ilustrado, é revelado claramente através das ações e gestos dos personagens em cena. Costa (2002) destaca, ainda, que as camadas de codificação que o teatro oferece podem não ser totalmente decodificadas pelo espectador. Nosso trabalho buscou, justamente, procurar visualizar algumas dessas camadas que possam ter sido reveladas previamente a partir das indicações do autor do texto teatral.

Sobre a observação de Costa (2002) quanto à postura do diretor, atores e técnicos com relação à fidelidade às rubricas, observamos que, em nosso objeto, houve vezes em que as indicações foram incorporadas às cenas, e outras em que as sugestões de Nelson Rodrigues foram ignoradas na obra fílmica. A cena a seguir, retirada da mesma sequência inicial com Boca de Ouro e o Dentista, e que incorpora a rubrica nº 21, ilustra bem esse comportamento. O texto teatral diz:

“BOCA DE OURO – [...] Dinheiro pra chuchu! [...] (*recosta-se na cadeira*)  
Doutor, vou juntar os vinte milhões e quando eu fechar o paletó, vou meter um caixão de ouro...” (RODRIGUES, 2012, p. 12-13). No filme, a cena se passa da seguinte maneira:

**Figura 40**

**Figura 41**



Fonte: *Boca de Ouro*.

O teor do texto dito pelo personagem Boca de Ouro é o mesmo do texto teatral, embora as palavras não sejam seguidas à risca. No que diz respeito à rubrica, entretanto, o bicheiro já se encontra recostado desde o começo da cena (**Figura 40**) e, portanto, não executa a ação de recostar-se na cadeira para continuar falando com o Dentista. Em vez disso, ele inclina-se para o Dentista e lhe puxa pelo jaleco (**Figura 41**).

Como pudemos perceber, em uma mesma sequência, cujo teor do texto teatral foi mantido na obra fílmica, duas rubricas do mesmo tipo (Estado físico), dentro da categoria Direção de atores, se comportam de formas diferentes com relação à transposição para o cinema. Isto sinaliza, primeiramente, que o comportamento das rubricas descrito por Costa (2002) não é, no caso de *Boca de Ouro*, fixo. Em segundo lugar, parece não ter havido, no que diz respeito à direção dos atores, um padrão no que se refere a obedecer ou não as rubricas sugeridas pelo texto teatral, de modo que as decisões parecem ter sido tomadas individualmente em cada cena.

As funções básicas do discurso teatral apontadas por Ingarden (1977) também podem ser verificadas no processo de encenação e no ato da transposição das rubricas da peça à obra cinematográfica. No que diz respeito à representação de realidades referentes às palavras pronunciadas, podemos compreender que, além dos diálogos que são incorporados à obra fílmica, a própria *mise-en-scène*, em *Boca de Ouro*, se propõe a traduzir, em imagens, a estrutura textual.

**Figura 42**



Fonte: *Boca de Ouro*.

Na cena, por exemplo, em que o repórter Caveirinha e o Fotógrafo tentam convencer Agenor a perdoar Guigui após esta ter enaltecido a figura de Boca de Ouro, seu ex-amante, graças à insistência dos jornalistas, Nelson Rodrigues apresenta a rubrica nº 652: “(*Fotógrafo estoura o flash*)” (RODRIGUES, 2012, p. 78). No texto teatral, toda esta cena ocorre no interior da casa de Celeste e Agenor. No filme, como vemos, os jornalistas estão dentro de um carro (**Figura 42**), na companhia do casal.

Compreendendo que, embora as rubricas não sejam palavras pronunciadas, são, também, discurso evidenciado, podemos observar que a indicação é transposta ao filme, uma vez que, na cena correspondente, o Fotógrafo está com a câmera em punho executando uma fotografia, exatamente como sugere o autor. O texto encenado incorpora, no filme, sinais extratextuais, tal qual aponta Pavis (2011) com relação ao teatro. No caso, trata-se de um objeto cênico – a câmera utilizada pelo Fotógrafo. Esses sinais podem ser percebidos pelo espectador ao mesmo tempo em que os diálogos – sinais contidos na literatura.

A respeito da expressão de experiências, estados e processos psíquicos vivenciados pelas personagens, escolhemos analisar a seguinte cena, que engloba da rubrica nº 839 à nº 843:

*(Maria Luísa vacila. Apanha entre as mãos o rosto do bicheiro e dá-lhe um beijo na boca.)*

CELESTE (*fora de si*) – Cínica! Cínica! (*berra*) Antes de morrer, escuta: (*esganiça a voz*) eu não ando mais de lotação! Nunca mais!

*(“Boca de Ouro”, num movimento inesperado e ágil, apanha o pulso de Celeste.)* (RODRIGUES, 2012, p. 101).

O estado emocional de Celeste, nesse momento, reflete o clímax de uma cena em que sua antiga inimiga de infância, Maria Luísa, após se comportar de forma quase

etérea e inocente, decide finalmente entregar-se a Boca de Ouro, para a fúria da esposa de Leleco. Todo esse diálogo de Celeste se dá, no filme, fora do quadro.

**Figura 43**



**Figura 44**



Fonte: *Boca de Ouro*.

Enquanto Boca de Ouro e Maria Luísa se beijam (**Figura 43**), Celeste, fora do quadro, demonstra toda sua fúria, que cresce à medida que ela segue seu discurso. Como destacado por Xavier (2005), o fluxo das imagens cinematográficas é capaz de preencher os espaços que ultrapassam o enquadramento. Consideramos as rubricas indicadas para esta cena transpostas para o filme, e utilizamos, para esta conclusão, a entonação da intérprete, e também a reação dos personagens que estão no quadro: assim que a esposa de Leleco finaliza seu rompante, o bicheiro desvencilha-se de Maria Luísa (**Figura 44**) e avança em direção a Celeste para matá-la, conforme indica o texto.

Por fim, sobre o estabelecimento de comunicação entre as personagens e a influência exercida sobre a quem o discurso se dirige, verificamos essa função em basicamente todas as rubricas do tipo 3, Direcionamento da fala, quando transpostas ao filme: elas indicarão a quem exatamente a personagem que detém a fala deve se dirigir ao enunciar as palavras, configurando a comunicação que irá reverberar na reação ou resposta da personagem que recebe aquele discurso.

**Figura 45**

**Figura 46**



Fonte: *Boca de Ouro*.

Tomemos, como exemplo, a rubrica nº 438: “BOCA DE OURO (*para Celeste*)” (RODRIGUES, 2012, p. 42). Nesta cena, o recurso cinematográfico de campo/contracampo foi utilizado para configurar a conexão entre o personagem Boca de Ouro (**Figura 45**) e a personagem Celeste (**Figura 46**), a quem ele se dirigia, estabelecendo o diálogo entre as personagens.

Outra característica que nos chama a atenção no filme de Nelson Pereira dos Santos é a inversão de alguns diálogos ou cenas com relação à obra de Nelson Rodrigues. Quando isto ocorre, as falas ou sequências são deslocadas de sua ordem original no texto teatral, mas reaparecem em momento posterior, criando um encadeamento diferenciado, específico do filme. A primeira cena em que uma inversão ocorre é um pequeno diálogo entre Celeste e Leleco, logo após ele informar à esposa que foi despedido do emprego sem receber indenização. No texto teatral, o diálogo, que reúne da rubrica nº 108 à nº 115, transcorre da seguinte forma:

CELESTE (*atônita*) – O quê? Não recebeu? (*histérica*) Então você tem outra e deu o dinheiro à outra!  
 [...]  
 LELECO – Não faz carnaval, Celeste!  
 CELESTE – (*violenta*) – Carnaval porque a mãe não é sua!  
 LELECO (*num berro*) – Você acha que sua mãe vai morrer só porque eu fui despedido?  
 CELESTE (*na sua euforia afetada*) – Mas deixa. Não faz mal. [...]  
 LELECO – Quero ser macaco de circo se...  
 CELESTE (*num crescendo de exaltação*) – Minha vida está toda errada. (*sacudindo as mãos*) Eu posso dizer, de boca cheia: eu sou uma fracassada!  
 (RODRIGUES, 2012, p. 24).

Na obra fílmica, a sequência inicia-se com Celeste chorando e Leleco pedindo para que ela não “faça carnaval”, indo até o ponto em que o marido questiona se a esposa acha que sua mãe teria morrido apenas por ele ter sido despedido. Em seguida, Celeste questiona sobre a indenização recebida pelo esposo, quando fica sabendo que ele não

recebeu nada. Somente então ela questiona atonitamente e acusa Leleco de ter dado outro fim ao dinheiro. Por fim, ocorre a parte final do diálogo, com Celeste mandando o marido deixar para lá. Situações semelhantes ocorrem em outros momentos ao longo do filme.

Há, ainda, a ocorrência de outro tipo de inversão, quando não há, apenas, a alteração da ordem de algumas falas em um diálogo. Toda uma cena é reordenada, no filme, de forma diferente daquela observada na obra teatral. Vejamos o caso exemplar:

**Figura 47****Figura 48****Figura 49****Figura 50****Figura 51****Figura 52**

Fonte: *Boca de Ouro*.

Após a transposição da rubrica nº 120 (**Figura 47**), em que Boca de Ouro, após um telefonema, afirma, com cruel satisfação, que é capaz de assassinar Joãozinho caso este venha a tapeá-lo, temos um conjunto de rubricas (da nº 121 à nº 124) não transpostas. Na obra teatral, neste momento, Boca de Ouro e Guigui têm uma pequena discussão, antes que Leleco chegue à casa do bicheiro. No filme, contudo, logo após a ligação de Boca de Ouro, passa-se à rubrica nº 131 (**Figura 48**), na qual Leleco aparece.

Desenvolve-se toda a cena em que o bicheiro e o marido de Celeste negociam um empréstimo para que Leleco pague as despesas do funeral da esposa, até o momento em que Boca de Ouro o persuade a ligar para Celeste e pedir que venha à casa do bicheiro. Somente após a rubrica nº 192 (**Figura 49**), quando Leleco deixa o telefone, acontece o pequeno trecho que vai da rubrica nº 125 (**Figura 50**), em que Boca de Ouro ameaça Guigui, à rubrica nº 127 (**Figura 51**), em que Guigui responde, furiosa. As rubricas de nº



128 à nº 130 não são transpostas e, após, retornamos à rubrica nº 195 (**Figura 52**), com a nova cena na casa de Boca de Ouro. Este tipo de inversão, assim como o anterior, ocorre em outras ocasiões no filme de Nelson Pereira dos Santos.

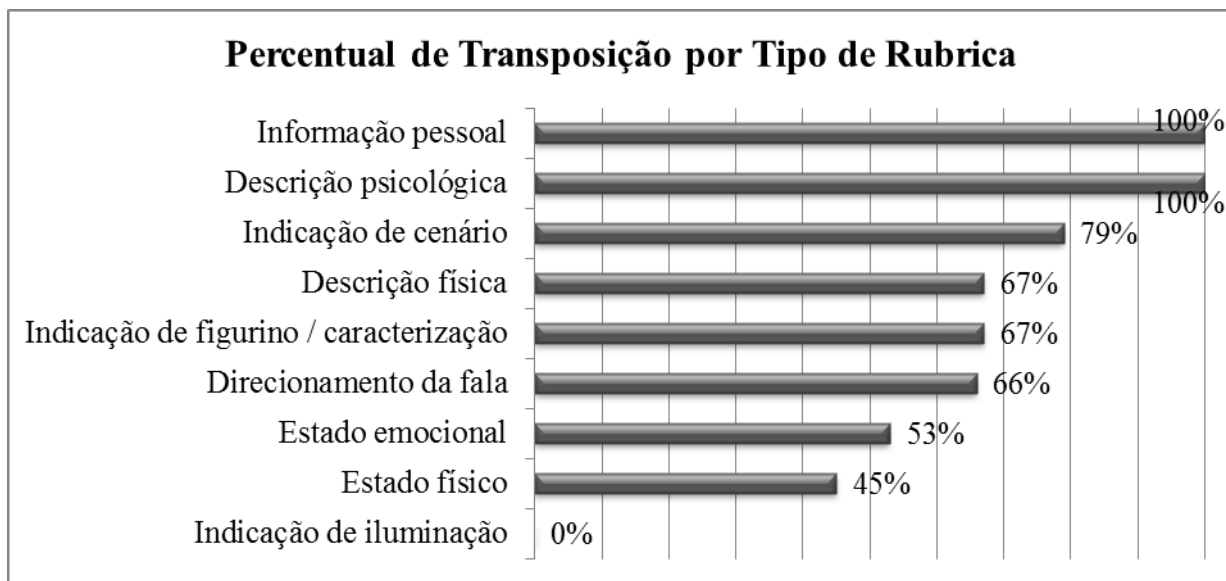
### 3.3.2 Aspectos da transmidialidade

Observamos, no processo de transmidialidade que ocorre em *Boca de Ouro*, algumas características tanto no que se refere ao nível do conteúdo quanto ao nível da forma. Com relação ao conteúdo, o que observamos é que a trama narrada no texto teatral é mantida na obra fílmica. Algumas adaptações são realizadas, como cortes ou inversões da ordem de algumas cenas, e modificações na encenação ou nas caracterizações cênicas propostas. Entretanto, a história contada pelo filme é a mesma da obra original, mantendo personagens, conflitos, parte significativa dos diálogos e o desfecho.

Focando nas rubricas, que sugerem indicações cênicas que vão desde a direção dos atores às técnicas utilizadas, passando pela construção das personagens e das cenas, observamos que, isoladamente, as sugestões do autor do texto teatral se configuram como um discurso específico, que se associa aos diálogos auxiliando a compor a trama, mas também carregam em si aspectos da própria forma da linguagem teatral. No que se refere a esse discurso peculiar, os dados a seguir nos dão algumas pistas sobre a transposição da obra.

Alguns pontos chamam a atenção ao observarmos o **Gráfico 3**. Observamos, primeiramente, que há uma tendência maior à transposição do que à não transposição das rubricas, visto que, apenas em dois tipos, o índice de transposição é inferior a 50% dos casos. Notamos, ainda, que os dois tipos com maior quantitativos de casos, Estado emocional (547 ocorrências) e Estado físico (373 ocorrências), são aqueles que mais apresentam equilíbrio entre a transposição e a não transposição das rubricas.

### Gráfico 3



Fonte: Elaboração do autor.

Quando as rubricas são transpostas, compreendemos que o filme incorporou, tal qual a sugestão do texto teatral, a orientação cênica, sinalizando a possibilidade e a opção de manter a indicação do autor da obra original. Olharemos, portanto, especialmente para as rubricas não transpostas, que evidenciam, de forma mais clara, alguns aspectos da relação peça/filme. No caso das indicações do tipo Estado físico, o índice de transposição foi de 45%. Vejamos, por exemplo, o caso da rubrica nº 24, “SECRETÁRIO [...] O quê? (dá um pulo na cadeira) Mataram?” (RODRIGUES, 2012, p. 13), que não é transposta ao filme de Nelson Pereira dos Santos.

**Figura 53**



**Figura 54**



**Figura 55**



Fonte: *Boca de Ouro*.

Essa cena marca o momento em que o personagem Secretário descobre o assassinato de Boca de Ouro. A rubrica indica que o personagem dê um pulo na cadeira logo após receber a informação. Contudo, vemos que, entre os momentos anterior (**Figura 53**) e posterior (**Figura 54**) ao fato, não há esse movimento do personagem. O

próprio posicionamento da câmera escolhido, bem como o plano fechado, sem evidenciar a cadeira, parecem indicar que a ação física sugerida não foi transposta por opção. Não se trata de uma limitação espacial, pois, como vemos, o mesmo personagem é enquadrado em plano médio com a câmera posicionada frontalmente (**Figura 55**) logo na sequência, na mesma locação.

Outro exemplo de não transposição ocorre na cena que engloba das rubricas nº 26 à nº 32. Chamaremos atenção para a rubrica nº 28. No texto teatral, a cena se desenvolve da seguinte maneira:

SECRETÁRIO – O Duarte telefonou! Está lá o Duarte! Encontrado morto, na sarjeta, com a cara enfiada no ralo!

REPÓRTER (*na sua excitação profunda*) – Até que enfim encestaram o “Boca de Ouro”!

SECRETÁRIO – Encestaram! (*afrito*) Corre, voa! Toma um táxi!

(*Secretário está empurrando o repórter.*)

REPÓRTER – Estou duro!

[...]

(*Secretário desliga.*) (RODRIGUES, 2102, p. 13-14, grifo nosso).

No filme, a sequência se passa conforme a seguir:

**Figura 56**



**Figura 57**



**Figura 58**



**Figura 59**



**Figura 60**



**Figura 61**



**Figura 62**



Fonte: *Boca de Ouro*.

Todo o desenrolar dessa cena é, no filme, muito distinto em relação à obra teatral. Quando o Secretário fala sobre o telefonema de Duarte, ele não o faz ao Repórter, e sim a outros funcionários da redação – inexistentes no texto de Rodrigues – que estão reunidos em sua sala. Na sequência, ele pede que um deles vá chamar Caveirinha (**Figura 56**).

O funcionário atende à solicitação (**Figura 57**) e vai atrás de Caveirinha, passando por uma sala anexa (**Figura 58**) à do Secretário – cenário também inexistente na obra teatral. Depois, vemos o funcionário dar o recado a Caveirinha ao fundo da cena, através de uma janela (**Figura 59**), enquanto o foco principal é outro personagem inexistente no texto de Nelson Rodrigues, que datilografa uma notícia em sua máquina de escrever.

Caveirinha então reaparece, agora em primeiro plano, passando pela sala anexa (**Figura 60**) e, finalmente, chega à sala do Secretário (**Figura 61**), que está ao telefone falando com Dr. Pontual (**Figura 62**). A rubrica nº 28 deveria ocorrer após a fala em que o Secretário reforça o telefonema de Duarte. No texto teatral, o Secretário manda Caveirinha ir ao local imediatamente após esse diálogo. Como, no filme, é incluída essa sequência da busca pelo jornalista, não há a interação física entre o Secretário e Caveirinha. Quando este chega à sala daquele, a narrativa avança e o estado de empurrão sugerido não ocorre.

Sobre essa sequência, é importante ressaltar: foram incluídos, no filme, diversos personagens ausentes no texto teatral para compor a cena da redação jornalística. Esses personagens deram nova dinâmica à cena e possibilitaram a exploração da locação através de planos diversos, algo que não seria possível no teatro da mesma maneira. Mesmo que uma encenação teatral pretendesse dar mais salas à redação, a troca de cenário deveria ocorrer utilizando procedimentos específicos da arte teatral, como utilização de recursos de iluminação ou cenários giratórios ou em varas suspensas, por exemplo.

Uma terceira circunstância em que verificamos que indicações do tipo Estado físico não são transpostas à obra fílmica se revelou na seguinte cena, que incorpora as rubricas nº 101 e 103, destacadas a seguir: “(*Leleco deitou-se, novamente.*) [...] (*Cesleste está sentada numa extremidade da cama.*)” (RODRIGUES, 2012, p. 23). No filme, temos a seguinte situação:

**Figura 63****Figura 64****Figura 65****Figura 66**

Fonte: *Boca de Ouro*.

No texto teatral, essa cena é um diálogo entre Leleco e Celeste, no qual ele informa à esposa que foi despedido por ter dado um tapa na boca de um colega que o provocou. No filme, a sequência se inicia, de fato, na casa do casal (**Figura 63**). Contudo, ao ilustrar o gesto (**Figura 64**), exatamente como solicita a rubrica nº 97, “(*Leleco faz o gesto de quem bate com as costas da mão.*)” (RODRIGUES, 2012, p. 23), um recurso de contraplano (**Figura 65**) para transferência de cenário, de modo que, quando vemos Leleco novamente (**Figura 66**), ele está finalizando o mesmo gesto, só que, agora, não está mais em casa, e sim, na sinuca, contando, envaidecido, o mesmo fato aos colegas.

A mudança de cenário e conseqüente exclusão da cena entre marido e mulher

impede que Leleco deite-se novamente, pois não está mais em seu quarto, e que Celeste esteja sentada na extremidade da cama, uma vez que nem mesmo está presente na nova cena. Deste modo, as duas rubricas foram classificadas como não transpostas. Chama atenção, novamente, a utilização de um recurso (campo/contracampo) exclusivo do cinema para a transferência entre cenas, desta vez utilizado para seguir justamente uma rubrica do texto teatral. O filme também opta, como expusemos, por inserir uma cena inexistente na peça, com personagens e locação exclusivos da obra fílmica.

No caso das rubricas do tipo Estado emocional, as indicações não são tão concretas como as do tipo anterior. A subjetividade inerente aos aspectos emocionais pode dificultar a percepção da transposição ou não de determinadas rubricas. Em nossas análises, procuramos perceber pelo menos algum aspecto que indicasse a emoção sugerida pela rubrica, como uma mudança na entonação, no ritmo da fala ou na expressão facial ou corporal. Vejamos, em duas cenas exemplares, como essa análise se processou. A passagem a seguir incorpora a rubrica nº 352:

“BOCA DE OURO – [...] como era? Bonita?

PRETO (*adulador*) – Alegre!” (RODRIGUES, 2012, p. 48).

No filme, o diálogo ocorre da seguinte forma:

**Imagem 67**



**Imagem 68**



Fonte: *Boca de Ouro*.

O personagem Preto, no filme, tem um falar monocórdico e com poucas variações melódicas. O diálogo marca a tentativa de Boca de Ouro de descobrir informações sobre sua mãe, com quem não conviveu, e se passa exatamente como no texto teatral. Contudo, não é possível identificar nenhum esboço da adulação proposta por Rodrigues entre o momento em que Preto ouve o questionamento de Boca de Ouro

(**Figura 67**) e o momento em que o responde (**Figura 68**). O tom de voz, a expressão facial, o olhar perdido, todas as características demonstradas pelo intérprete permanecem inalteradas nesse momento. A rubrica foi considerada não transposta.

Por outro lado, no caso da rubrica nº 301, temos a seguinte indicação:

“D. GUIGUI – Isso! Os comunistas levaram a fama!

FOTÓGRAFO (*como quem descobre a pólvora*) – Tinha lá uma mulher também!” (RODRIGUES, 2012, p. 43).

Essa cena ocorre quando Caveirinha pede que Guigui conte a ele um grande crime cometido por Boca de Ouro. A entrevistada começa a dar detalhes de um assassinato cujas investigações teriam ficado sem desfecho, e cuja autoria seria do bicheiro. No momento em que ela confirma que a culpa pelo crime foi jogada nos comunistas, o Fotógrafo, que estava relutante, finalmente acredita lembrar-se do acontecido e, como quem “descobre a pólvora”, interage com Guigui.

No filme, ela apareceu da seguinte maneira:

**Figura 69**



**Figura 70**



**Figura 71**



Fonte: *Boca de Ouro*.

Nelson Rodrigues utiliza uma expressão popular em sua rubrica, que sinaliza que o personagem deveria, nesse momento, com súbita clareza, reconhecer um fato surpreendente. O que temos na sequência fílmica é, inicialmente, o Fotógrafo ouvindo, com expressão neutra, a afirmação de Guigui (**Figura 69**). Em seguida, o *insight* (**Figura 70**), em que os olhos sobressaltam, a boca abre em espanto, e o tom da fala é de interjeição, que indica a descoberta recente. Por fim, a reação facial irradia para o corpo do Fotógrafo (**Figura 71**), que, ansiosamente, se dirige em direção à entrevistada para confirmar seu lampejo de memória. Todos esses signos fônicos e cinéticos nos fizeram classificar essa rubrica como transposta.

Três tipos de rubricas apresentam índices extremos na análise de

transposição. Os tipos Informação pessoal (3 ocorrências) e Descrição psicológica (1 ocorrência), aparecem transpostos em 100% das ocasiões. Em contrapartida, o tipo Indicação de iluminação (12 ocorrências) não tem, em nenhum caso, uma rubrica transposta ao filme. Embora, como já ressaltamos, o baixo quantitativo não nos permita concluir um padrão de comportamento das rubricas para esses tipos, podemos observar os casos individualmente e realizar uma análise pontual.

No caso do tipo Informação pessoal, temos os casos das rubricas nº 1, cujo alvo é Boca de Ouro; e nº 612, que contém informações pessoais sobre os alvos Boca de Ouro e D. Guigui, configurando duas unidades de análise em uma mesma rubrica. Vejamos o que dizem essas indicações. A rubrica nº 1 aponta que Boca de Ouro é “banqueiro de bicho, em Madureira [...]. Ao iniciar-se a peça, ‘Boca de Ouro’ ainda não tem o seu nome legendário.” (RODRIGUES, 2012, p. 9).

**Figura 72**



**Figura 73**



Fonte: *Boca de Ouro*.

Uma cena adicional, ausente na peça, confirma o *status* de bicheiro do protagonista. Boca de Ouro está, nessa passagem, justamente, anotando os palpites de dois jogadores (**Figura 72**) no jogo do bicho. A sequência inicial do texto teatral, em que Boca de Ouro visita o Dentista para solicitar sua dentadura de ouro, é incorporada pela obra fílmica, de modo que vemos o personagem antes que ele tenha extraído todos os seus dentes (**Figura 73**) e, portanto, antes que seja conhecido pelo nome que intitula a obra.

A informação sobre o bairro carioca é explicitada no filme, pelo menos, em dois momentos. No primeiro, em um diálogo inexistente no texto teatral, um dos jornalistas, ao ficar sabendo do assassinato de Boca de Ouro, exclama: “Vai ser feriado em Madureira!” (BOCA DE OURO). O segundo momento, quase ao final do filme, é



uma fala do personagem Locutor da Continental, parcialmente extraída do texto teatral, em que ele se refere ao bicheiro como “Drácula de Madureira”.

A rubrica nº 612, por sua vez, diz que,

*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. (RODRIGUES, 2012, p. 73).*

Essas informações são confirmadas à medida que a trama se desenvolve, seguindo a estrutura do texto teatral. Quando Guigui, ao saber da morte de Boca de Ouro, modifica sua versão da história, e, depois, ao quase romper com seu marido devido às declarações que estava dando à imprensa, produz uma terceira versão, percebemos que jamais conheceremos a real personalidade do bicheiro e a verdade por trás de suas ações. O estardalhaço em torno da revelação da morte do protagonista ajuda a conferir, a ele, esse *status* mitológico de que fala a rubrica.

É também na primeira rubrica que encontramos o único caso de unidade de análise do tipo Informação psicológica. O alvo é Boca de Ouro. O texto diz que o bicheiro “transmite uma sensação de plenitude vital. [É um] Homem astuto, sensual e cruel. [...] Agora é que, com audácia e imaginação, começa a exterminar os seus adversários.” (RODRIGUES, 2012, p. 9, grifos nossos). Assim como o tipo Estado emocional, o tipo Informação psicológica requer uma análise mais pormenorizada para que se confirmem (ou se refutem) os indícios de transposição.

**Figura 74**



**Figura 75**



**Figura 76**



**Figura 77**

**Figura 78**

**Figura 79**



Figura 80



Figura 81



Fonte: *Boca de Ouro*.

Aída Marques (2013), ao destacar que esta é a única sequência em que Nelson Pereira dos Santos se desprende completamente da peça teatral, aponta os detalhes fornecidos sobre o personagem-título como uma forma de humanizar o personagem, trazê-lo para uma perspectiva mais realista. O personagem Boca de Ouro é introduzido em cenas externas, ausentes na peça. Ele corre da polícia pelas ruas (**Figura 74**), mas acaba sendo preso. Combina com os parceiros (**Figura 75**) e executa um assalto (**Figura 76**). Fica à espreita com outros homens e atira em um grupo que passa pela rua (**Figura 77**). Entrega dinheiro a um homem (**Figura 78**) e flerta com a esposa dele, que parece não resistir (**Figura 79**), reforçando a *sensualidade* da personagem-título. Mata esse homem (**Figura 80**) e é visto por uma mulher (**Figura 81**).

Essas ações nos parecem transmitir a sensação de *plenitude vital* da personagem, descrita por Rodrigues. Os assassinatos cometidos pela personagem denotam, a nosso ver, o *extermínio dos adversários* apontado pela rubrica, com *audácia* (ele mata o homem de forma *cruel* – a facada – em plena rua, sob o olhar de testemunha, e não o vemos pagar pelo crime), *imaginação* e *astúcia* (para arquitetar o assalto ao banco e obter sucesso, por exemplo). A opção do filme de inserir todas essas cenas iniciais, ausentes no texto teatral, como uma apresentação do protagonista, nos parecem, dessa maneira, uma maneira de dialogar com a construção do personagem feita por Nelson Rodrigues.

No caso das rubricas do tipo Indicação de iluminação, como expusemos, não

houve nenhum caso de transposição. Isto ocorreu porque as indicações desse tipo fazem, todas, referência a práticas de encenação particulares ao teatro. Todas elas sinalizam queda e subida da luz como recurso para transferência entre cenas. A obra cinematográfica não precisa desse recurso para finalizar uma cena e iniciar a seguinte. A transferência, em nosso caso, se deu através de cortes que, sequenciados na montagem, deram o efeito de passagem desejado.

Os tipos Indicação de cenário; Descrição física; Indicação de figurino / caracterização; e Direcionamento da fala; apresentam a maior parte de suas unidades de análise transpostas, de modo que foram instâncias verificadas na transposição da obra teatral à obra fílmica. Entretanto, convém salientar que as rubricas de todos esses tipos, pertencentes às categorias Direção de atores e Descrição de Personagens, quando não verificadas, sinalizam opções da obra fílmica que contradizem a obra original.

Após nossas análises qualitativas, pudemos perceber como se dá o diálogo entre o texto teatral e a obra fílmica através das rubricas. As decisões cinematográficas, no caso de *Boca de Ouro*, diversas vezes se pautaram de acordo com a indicação de Nelson Rodrigues, deixando claro que, para além de uma adaptação da essência dialógica da obra literária, houve interesse, por parte do filme, em incorporar, ao menos parcialmente, a encenação proposta pela peça teatral.

## CONCLUSÃO

Procuramos compreender alguns aspectos da relação entre o texto teatral e a obra cinematográfica nele baseada. Para tanto, observamos as especificidades da literatura teatral afim de detectar particularidades que pudessem desempenhar um papel relevante no processo de adaptação. A mais notável dessas particularidades, sem dúvida, é a rubrica.

Com um discurso paralelo aos diálogos teatrais, calcado nas sugestões do autor da obra, as rubricas abrangem um escopo de possibilidades que se mostra farto para o processo de transposição. Sugerindo desde aspectos de movimentação cênica até a composição psicológica das personagens, passando por indicações técnicas e de direção de atores, as rubricas fornecem elementos que podem, por si sós, estabelecer o diálogo com a obra cinematográfica.

Ao observarmos o comportamento da adaptação em comparação à obra original, pudemos verificar aspectos que transformaram criativamente a proposta de encenação na obra fílmica. Além da própria mudança de linguagem, a adaptação da obra pode conferir certa liberdade ao texto fílmico, um dos aspectos sobre os quais nos debruçamos ao comparar o tratamento dado ao texto teatral.

A encenação, aspecto fílmico que, inicialmente, era considerado uma herança maldita do teatro, é justamente aquela que, décadas depois, possibilita um olhar para o diálogo – agora permitido – entre essas duas artes. A relação intersemiótica que conseguimos enxergar apresenta diversas camadas: discursivas, imagéticas, dialógicas, visuais. No caso da adaptação que investigamos, a relação de transposição é aquela que se mostra mais evidente e potente.

O processo de transmidialidade, em *Boca de Ouro*, se dá no nível do conteúdo, vez que temos a história de Nelson Rodrigues narrada na obra cinematográfica, mas também apresenta elementos de transposição da forma, especialmente notáveis através das rubricas. Há transposição de indicações cênicas possíveis, demonstrando um diálogo assumido pela obra fílmica.

*Boca de Ouro*, em seu complexo contexto, conseguiu espaço para incorporar alguns aspectos da estética realista e do estilo que Nelson Pereira dos Santos imprimia em seus filmes naquele momento. Fugindo da teatralidade total, o protagonista é erigido em um prólogo exclusivo do filme, transformando uma rubrica de apresentação em uma sequência inicial que traz, através de uma série de acontecimentos condensados, a

passagem temporal e a transformação do personagem ao longo desse período, só então nos levando a embarcar na história original da peça teatral.

Percebemos claramente a presença das rubricas na obra cinematográfica, o que denuncia a incorporação do discurso implícito do autor do texto teatral, num diálogo intencional. Muitos caminhos seriam possíveis, por exemplo, para a direção de atores, tanto no que se refere à proposta de construção corporal e interacional, como também na tônica das emoções.

Todos esses caminhos poderiam ter sido explorados de forma distinta daquela proposta por Nelson Rodrigues, mas, como mostramos, a encenação cinematográfica muitas vezes emanou do texto teatral. Também a descrição dos personagens e até mesmo os aspectos técnicos, tão específicos de cada linguagem, foram, em alguma medida, incorporados, obedecendo às possibilidades da época de produção do filme.

A metodologia analítica que desenvolvemos para investigar a transposição das rubricas à obra fílmica, por sua vez, se mostrou eficiente para dar concretude às análises realizadas, guiar nosso pensamento a partir do que os dados nos mostravam e para nos auxiliar a perceber padrões de comportamento no que se refere às escolhas realizadas pela obra cinematográfica.

Uma metodologia como esta possibilita que determinados processos da transposição sejam analisados sem que seja necessário atrelar-se ao discurso primário da obra-fonte. Investigando o universo das rubricas, conseguimos perceber em que medida a não incorporação, quando ocorre, parte de decisões de excluir cenas inteiras propostas pelo texto original; de alterações cênicas sem que as cenas se percam completamente; ou de manutenção das cenas apesar da não observância às propostas apresentadas pelas rubricas.

Cada uma dessas situações de não transposição indica um comportamento muito particular e decisório, de modo que a prevalência de algum deles pode dar pistas sobre as intenções da equipe da obra fílmica. Além disso, os dados que coletamos a respeito da peça *Boca de Ouro* poderiam render, numa eventual continuação da pesquisa, diversas análises de outras ordens, dada a vastidão de informações que nos proporcionaram. Aplicar este método em outro estudo de caso, com comportamento de transição distinto, também poderia ser interessante para refinar as possibilidades analíticas da metodologia.

Por fim, percebemos que, em *Boca de Ouro*, o alinhamento entre o realizador da obra fílmica e o autor da obra teatral, muitas vezes, não está somente na parte verbal.

Esta denota a superfície dessa relação, mas a observância de parte significativa das rubricas de Rodrigues por Nelson Pereira dos Santos no processo de adaptação do texto do primeiro para o cinema nos indica que, para além de toda a problemática que envolvia a relação do autor teatral com o movimento cinematográfico de Nelson Pereira, havia um genuíno interesse no diálogo e na manutenção da essência da peça teatral imaginada por aquele que a escreveu e que forneceu, como material criativo a ser explorado, 875 potenciais indicações de encenação.

## ANEXO A

- Ficha técnica de *Boca de Ouro*

### **BÔCA DE OURO**

#### **Outras remetências de título**

O BOCA DE OURO

#### **Categorias**

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

#### **Material original**

35mm, BP, 101min, 2.777m, 24q

#### **Data e local de produção**

**Ano:** 1963

**País:** BR

**Cidade:** Rio de Janeiro

**Estado:** GB

#### **Certificados**

Certificado de Censura Federal 10.161, Livro 1, de 24.01.1963, 30 cópias, 100m, trailer, proibido para menores de 18 anos. Certificado de Censura Federal 10.162, Livro 1, de 24.01.1963, 15 cópias, proibido para menores de 18 anos, 2.777m. Recensurado com Certificado de Censura Federal 22.437, Livro 4, de 17.12.1964, impróprio para 18 anos e TV, 10 cópias, 40m, 16mm, trailer. Recensurado com Certificado de Censura Federal 22.438, Livro 4, de 17.12.1964, 5 cópias, 1110m, 16mm.

#### **Sinopse**

"Um famoso bicheiro do subúrbio carioca de Madureira, pede a seu dentista que arranque seus dentes e lhe providencie uma dentadura de ouro, passando a ser conhecido pelo apelido de 'Boca de Ouro'. Na redação do jornal 'Sol' chega a notícia da morte do bicheiro. O repórter Caveirinha sai para investigar o caso e parte em direção a casa de Guigui, ex-companheira do bicheiro, em busca de notícias de algum crime cometido pelo falecido. Ela resiste e, sem saber da morte de Boca de Ouro, revela ao repórter a história do jovem Leleco e de sua mulher Celeste. O jovem passa por dificuldades financeiras e pede um empréstimo ao Boca, que exige ficar a sós com Celeste para conceder o dinheiro. Leleco permite, pois precisa do dinheiro. Boca força uma aproximação, mas Celeste o evita. Quando percebe que o bicheiro não vai lhe pagar, Leleco o ofende. Irritado, Boca mata o rapaz. Guigui descobre que Boca está morto e arrepende-se de ter contado a história. Diz que falou tudo por vaidade e conta outra versão. Desta vez é Leleco quem incentiva a mulher a procurar o bicheiro para conseguir um empréstimo. Celeste conversa com Boca e quando Leleco vai buscá-la ela o surpreende afirmando que de agora em diante ficaria ao lado do Boca. Os dois discutem e Celeste mata Leleco. Agenor, marido de Guigui, irrita-se quando vê o desespero de sua mulher ao saber da morte do Boca. Ao lado de Caveirinha, o casal parte para o necrotério, onde se encontra o corpo do bicheiro. No caminho, Guigui conta a história de Maria Luísa, uma mulher rica que atrapalha os planos

de Celeste, agora amante de Boca. Ele a mata para ficar com Maria Luísa. Guigui assusta-se ao ver o caixão com o corpo de Boca e ela e Agenor vão embora. Caveirinha descobre que quem matou o bicheiro foi Maria Luísa e parte atrás do casal para informar a novidade. Os dois perdem-se no meio da multidão". (resumo a partir da cópia)

### **Gênero**

Drama

### **Prêmios**

Prêmio Saci, 1963 de Melhor Fotografia para Daissé, Amleto..

Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1963 de Melhor Cenografia para Cajado Filho, José..

Prêmio de Melhor Filme, Melhor Diretor para Santos, Nelson Pereira dos e de Melhor Ator para Valadão, Jece, no Festival de Cinema, 6, 1963.

### **Dados de produção**

**Companhia(s) produtora(s):** Copacabana Filmes Ltda.

**Produção:** Barbosa, Jarbas; Perrone, Gilberto

**Direção de produção:** Higino, Raymundo

**Companhia(s) distribuidora(s):** Fama Filmes Ltda.

**Autoria:** <Rodrigues, Nelson>

**Roteirista:** Santos, Nelson Pereira dos

**Estória:** Baseada na peça teatral <Boca de ouro> de <Rodrigues, Nelson>

**Direção:** Santos, Nelson Pereira dos

**Direção de fotografia:** Daissé, Amleto

**Câmera:** Rosa, José

**Direção de som:** Felício, Jorge dos Santos; Ribeiro, Nelson

**Montagem:** Valverde, Rafael Justo

**Cenografia:** Cajado Filho

### **Identidades/elenco:**

Valadão, Jece

Lara, Odete

Daniel Filho

Monteiro, Maria Lúcia

Cândido, Ivan

Lisboa, Adriano

Quental, Geórgia

Pompeu, Maria

Yaari, Sulamith

Arena, Rodolfo

Grey, Wilson

Negra, Pérola

Barbosa, Hildemar

Lima, Ricardo

Copacabana, Paulo

Santos, Francisco

Fernandes, Washington

Abrantes, Julimar

Januário, Jussara



Valença, Solange  
Marques, Procópio  
Caringi, Paulo  
Amado, Maria  
Fred, Humberto  
Vale, Maurício do  
Miranda, Carlos  
Maia, Jorge  
Keti, Zé  
Castro, Josué de  
Severino, Jaime  
Prates Filho, Edmar  
Cardoso, Guy  
Lopes, Otolino  
Oliveira, Uracy de

Fonte: Cinemateca Brasileira. Disponível em: < <http://www.cinemateca.gov.br/>>.  
Acesso em: 10 abr. 2016

## ANEXO B

- Quadro de transposição das rubricas de *Boca de Ouro*

N. Rubrica	Rubrica	Categoria	Tipo	Classificação	Alvo
1	<i>“(‘Boca de Ouro’, banqueiro de bicho, em Madureira, é relativamente moço e transmite uma sensação de plenitude vital. Homem astuto, sensual e cruel. Mas como é uma figura que vai, aos poucos, entrando para a mitologia suburbana, pode ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas. Por outras palavras: diferentes tipos para diferentes comportamentos do mesmo personagem. Ao iniciar-se a peça, ‘Boca de Ouro’ ainda não tem o seu nome legendário. Agora é que, com audácia e imaginação, começa a exterminar os seus adversários. Está sentado na cadeira do dentista).”</i> (p. 9).	1	1	Transposta	1
		2	4	Transposta	1
		2	5	Transposta	1
		2	6	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
		3	8	Não transposta	1
2	<i>“(abrindo o seu riso largo de cafajeste)”</i> (p. 9).	1	1	Não transposta	1
3	<i>“(Sente-se em ‘Boca de Ouro’ uma satisfação de criança grande.)”</i> (p. 9).	1	2	Não transposta	1
4	<i>“(no seu assombro)”</i> (p. 10).	1	2	Transposta	2
5	<i>“(sempre rindo)”</i> (p. 10).	1	2	Não transposta	1
6	<i>“(O dentista faz com a mão um gesto de despedida, e, em seguida, mostra a porta.)”</i> (p. 10).	1	1	Parcialmente transposta	2
		3	7	Transposta	2
7	<i>“(impaciente)”</i> (p. 11).	1	2	Não transposta	2
8	<i>“(bate nos bolsos, numa euforia selvagem)”</i> (p. 11).	1	1	Não transposta	1
9	<i>“(‘Boca de Ouro’ apanha cédulas e enfia-as nos bolsos do estupefato dentista.)”</i> (p. 11).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
		1	2	Transposta	2
10	<i>“(ri, sórdido)”</i> (p. 11).	1	1	Transposta	1
		1	2	Transposta	1
11	<i>“(Atônito, o dentista olha para o chão e apanha uma cédula que tinha caído. Os dois se olham. E, súbito, o dentista começa a rir, acompanhando o riso de ‘Boca de Ouro’. Gargalhada dupla, em perfeito sincronismo)”</i> (p. 11).	1	1	Não transposta	1
		1	1	Não transposta	2
		1	2	Não transposta	2
		3	7	Não transposta	2
12	<i>“(exultante e feroz)”</i> (p. 11).	1	2	Não transposta	1
13	<i>“(no seu riso ofegante)”</i> (p. 11).	1	2	Não transposta	2
14	<i>“(feroz)”</i> (p. 11).	1	2	Não transposta	1
15	<i>“(assombrado)”</i> (p. 12).	1	2	Não transposta	1

16	“(feroz)” (p. 12).	1	2	Não transposta	1
17	“(apavorado)” (p. 12).	1	2	Não transposta	2
18	“(num repelão de bárbaro)” (p. 12).	1	2	Transposta	1
19	“(muda de tom)” (p. 12).	1	2	Transposta	1
20	“(muda de tom e na euforia de criança)” (p. 12).	1	2	Parcialmente transposta	1
21	“(recosta-se na cadeira)” (p. 12).	1	1	Não transposta	1
		3	7	Não transposta	1
22	“(‘Boca de Ouro’ ri, na sua irreprimível alegria vital. Trevas sobre a cena. Luz sobre a redação de O Sol. Secretário ao telefone.)” (p. 13).	3	7	Transposta	0
		3	9	Não transposta	0
		1	1	Transposta	1
		1	2	Transposta	1
		1	1	Transposta	3
		3	7	Transposta	3
23	“(no telefone)” (p. 13).	1	1	Transposta	3
		3	7	Transposta	3
24	“(dá um pulo na cadeira)” (p. 13).	1	1	Não transposta	3
		3	7	Transposta	3
25	“(Secretário bate com o telefone e atira o grito triunfal.)” (p. 13).	1	1	Não transposta	3
		1	2	Não transposta	3
		3	7	Transposta	3
26	“(na sua excitação profunda)” (p. 13).	1	2	Não transposta	4
27	“(aflito)” (p. 13).	1	2	Não transposta	3
28	“(Secretário está empurrando o repórter.)” (p. 13).	1	1	Não transposta	3
29	“(Secretário apanha o telefone.)” (p. 13).	1	1	Transposta	3
		3	7	Transposta	3
30	“(Do outro lado da linha, atende o diretor. Servilismo total do secretário)” (p. 14).	1	2	Não transposta	3
		1	1	Transposta	5
31	“(reverente)” (p. 14).	1	2	Não transposta	3
32	“(Secretário desliga.)” (p. 14).	1	2	Transposta	3
33	“(num espanto profundo)” (p. 14).	1	2	Não transposta	4
34	“(perdendo a cabeça)” (p. 14).	1	2	Não transposta	3
35	“(O secretário começa a catar o endereço.)” (p. 15).	1	1	Não transposta	3
36	“(‘Caveirinha’ finge que toma nota.)” (p. 15).	1	1	Não transposta	4
37	“(aflito)” (p. 15).	1	2	Não transposta	3
38	“(O secretário enfia-lhe uma cédula na mão.)” (p. 15).	1	1	Não transposta	3
		3	7	Não transposta	3
39	“(berrando)” (p. 15).	1	2	Não transposta	3
40	“(Trevas. Luz numa rua de Lins de Vasconcelos. ‘Caveirinha’ e fotógrafo procuram a casa de Guigui.)” (p. 16).	3	7	Não transposta	0
		3	9	Não transposta	0
		1	1	Não transposta	4
		1	1	Não transposta	6
41	“(‘Caveirinha’ bate. Aparece o morador, que veste calça de pijama, camisa rubro-negra sem mangas. Está de chinelos.)” (p. 16).	1	1	Transposta	4
		1	1	Transposta	7
		3	8	Não transposta	7

42	“(com um pé atrás)” (p. 16).	1	2	Transposta	7
43	“(O morador dá alguns passos, estaca e volta-se.)” (p. 16).	1	1	Não transposta	7
44	“(Morador entra.)” (p. 16).	1	1	Transposta	7
45	“(D. Guigui aparece. Mulher relativamente moça, que conserva vestígios de uma beleza perdida.)” (p. 17).	1	1	Transposta	8
		2	5	Transposta	8
46	“(no seu bom humor plebeu)” (p. 17).	1	2	Não transposta	8
47	“(Com o seu riso áspero e suburbano, d. Guigui cutuca o marido)” (p. 17).	1	1	Não transposta	8
48	“(O morador cai em pânico.)” (p. 17).	1	2	Não transposta	7
49	“(para o marido)” (p. 17).	1	3	Transposta	8
50	“(O fotógrafo faz explodir o primeiro flash na cara de d. Guigui)” (p. 17).	1	1	Transposta	6
51	“(sinceramente lisonjeada)” (p. 17).	1	2	Transposta	8
52	“(para o marido, ralhando)” (p. 17).	1	2	Transposta	8
		1	3	Transposta	8
53	“(novamente melíflua para o ‘Caveirinha’)” (p. 17).	1	2	Transposta	8
		1	3	Transposta	8
54	“(para o marido)” (p. 17).	1	3	Transposta	8
55	“(de supetão)” (p. 17).	1	2	Transposta	4
56	“(O simples nome causa um impacto no casal)” (p. 17).	1	2	Transposta	7
		1	2	Transposta	8
57	“(apavorado)” (p. 18).	1	2	Transposta	7
58	“(D. Guigui, realmente chocada, perde um pouco o tom debochado.)” (p. 18).	1	2	Transposta	8
59	“(atarantada, com um riso falso)” (p. 18).	1	2	Transposta	8
60	“(Agenor não toma conhecimento da apresentação.)” (p. 18).	1	2	Transposta	7
61	“(interrompendo)” (p. 18).	1	1	Transposta	8
62	“(D. Guigui bate na madeira as três pancadinhas.)” (p. 18).	1	1	Transposta	8
63	“(exagerando)” (p. 18).	1	2	Não transposta	8
64	“(disparando as palavras com a frívola e cruel irresponsabilidade jornalística)” (p. 18).	1	2	Transposta	4
65	“(que, apesar de tudo, é tentada pelo assunto)” (p. 18).	1	2	Transposta	8
66	“(D. Guigui quer entrar. Mais rápido, ‘Caveirinha’ passa à frente e barra-lhe a passagem.)” (p. 19).	1	1	Transposta	4
		1	2	Transposta	8
67	“(com seu humor suburbano)” (p. 19).	1	2	Transposta	8
68	“(numa brusca alegria)” (p. 19).	1	2	Transposta	8
69	“(furioso)” (p. 19).	1	2	Transposta	7
70	“(para o marido)” (p. 19).	1	3	Transposta	8
71	“(Agenor entra.)” (p. 19).	1	1	Transposta	7
72	“(sôfrego)” (p. 19).	1	2	Transposta	4
73	“(eufórica)” (p. 20).	1	2	Não transposta	8

74	“(fazendo um esforço de memória e de seleção)” (p. 20).	1	2	Transposta	8
75	“(iluminada)” (p. 20).	1	2	Transposta	8
76	“(‘Caveirinha’ está tomando nota.)” (p. 20).	1	1	Transposta	4
77	“(enfática)” (p. 20).	1	2	Transposta	8
78	“(Luz cai em resistência, e, depois, sobe, também em resistência. Cena de um lar suburbano. Breve episódio de vida conjugal entre Celeste e Leleco. O rapaz está dormindo, nu da cintura para cima.)” (p. 21).	3	7	Transposta	0
		3	9	Não transposta	0
		3	8	Transposta	9
79	“(chamando)” (p. 21).	1	2	Transposta	10
80	“(rosnando)” (p. 21).	1	2	Não transposta	9
81	“(Leleco engrola as palavras, virando-se na cama.)” (p. 21).	1	2	Não transposta	9
		1	1	Transposta	9
		3	7	Transposta	9
82	“(Celeste sacode o marido.)” (p. 21).	1	1	Transposta	10
83	“(Leleco vira-se para o outro lado.)” (p. 21).	1	1	Transposta	9
84	“(escandalizada)” (p. 21).	1	2	Não transposta	10
85	“(Leleco senta-se na cama. Coça o peito e boceja com escândalo.)” (p. 21).	1	1	Parcialmente transposta	9
		1	2	Não transposta	9
		3	7	Transposta	9
86	“(Celeste recua, atônita.)” (p. 21).	1	1	Não transposta	10
		1	2	Não transposta	10
87	“(num bocejo medonho)” (p. 22).	1	2	Transposta	9
88	“(bate com o pé, zanga de menininha mimada)” (p. 22).	1	1	Não transposta	10
		1	2	Não transposta	10
89	“(já com vontade de chorar)” (p. 22).	1	2	Não transposta	10
90	“(com nascente desejo)” (p. 22).	1	2	Transposta	9
91	“(com novo bocejo)” (p. 22).	1	2	Não transposta	9
92	“(com violência)” (p. 22).	1	2	Transposta	10
93	“(falando e bocejando ao mesmo tempo)” (p. 22).	1	2	Não transposta	9
94	“(muda de tom)” (p. 22).	1	2	Não transposta	9
95	“(contendo-se)” (p. 22).	1	2	Transposta	10
96	“(coçando o peito)” (p. 22).	1	1	Não transposta	9
97	“(Leleco faz o gesto de quem bate com as costas da mão.)” (p. 22-23).	1	1	Transposta	9
98	“(na euforia da reconstituição)” (p. 23).	1	2	Transposta	9
99	“(vaidoso de escândalo)” (p. 23).	1	2	Transposta	9
100	“(com lágrimas nos olhos)” (p. 23).	1	1	Não transposta	10
101	“(Leleco deitou-se, novamente.)” (p. 23).	1	1	Não transposta	9
102	“(com voluptuosidade)” (p. 23).	1	2	Não transposta	9
103	“(Celeste está sentada numa extremidade da cama.)” (p. 23).	1	1	Não transposta	10
		3	7	Não transposta	10
104	“(sacudindo o dedo)” (p. 23).	1	1	Não transposta	10
105		1	1	Não transposta	9

	“(Leleco, que estava deitado, senta-se na cama.)” (p. 23).	3	7	Não transposta	9
106	“(zangada)” (p. 23).	1	2	Não transposta	10
107	“(muda de tom)” (p. 23).	1	2	Não transposta	10
108	“(atônita)” (p. 24).	1	2	Transposta	10
109	“(histórica)” (p. 24).	1	2	Transposta	10
110	“(desesperada)” (p. 24).	1	2	Não transposta	10
111	“(violenta)” (p. 24).	1	2	Transposta	10
112	“(num berro)” (p. 24).	1	2	Não transposta	9
113	“(com sua ironia afetada)” (p. 24).	1	2	Transposta	10
114	“(num crescendo de exaltação)” (p. 24).	1	2	Não transposta	10
115	“(sacudindo as mãos)” (p. 24).	1	1	Transposta	10
116	“(Trevas. Luz sobre a casa de ‘Boca de Ouro’. Toda a evocação que d. Guigui faz, para o ‘Caveirinha’, tem um sentido único e taxativo: degradar ‘Boca de Ouro’, física e moralmente. O banqueiro de bicho aparece de uma maneira monstruosa. Em cena, ‘Boca de Ouro e Guigui. Ele fala ao telefone e procura adotar um falsíssimo jeito patriarcal.)” (p. 25).	3	7	Transposta	0
		3	9	Não transposta	0
		1	1	Transposta	1
		1	2	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
		1	1	Não transposta	8
117	“(riso falso)” (p. 25).	1	2	Transposta	1
118	“(numa ampla gargalhada)” (p. 25).	1	2	Transposta	1
119	“(‘Boca de Ouro’ desliga. Com o polegar indica o telefone e deixa escapar um grunhido de ferocidade jocunda.)” (p. 25).	1	1	Parcialmente transposta	1
		1	2	Não transposta	1
		3	7	Transposta	1
120	“(com uma satisfação cruel)” (p. 25).	1	2	Transposta	1
121	“(‘Boca de Ouro’ toma um susto.)” (p. 25).	1	1	Não transposta	1
122	“(furioso)” (p. 25).	1	2	Não transposta	1
123	“(violenta também)” (p. 26).	1	2	Não transposta	8
124	“(Guigui aproxima o seu rosto do ‘Boca de Ouro’.)” (p. 26).	1	1	Não transposta	8
125	“(ameaçador)” (p. 26).	1	2	Transposta	1
126	“(‘Boca de Ouro’ rebenta num riso súbito e moleque.)” (p. 26).	1	2	Não transposta	1
127	“(furiosa!)” (p. 26).	1	2	Transposta	8
128	“(O ódio nasce fácil no coração de ‘Boca de Ouro’. Levanta-se.)” (p. 26).	1	1	Não transposta	1
		1	2	Não transposta	1
129	“(Guigui pula para trás.)” (p. 26).	1	1	Não transposta	8
130	“(que se levantara no impulso da cólera, volta a sentar-se)” (p. 26).	1	1	Não transposta	1
131	“(‘Boca de Ouro’ apanha uma navalha que está em cima da mesa. Na sua cólera contida desfere, com a navalha, violentos golpes no ar. Aparece Leleco. Para, intimidado. ‘Boca de Ouro’ deixa a navalha em cima da mesa.)” (p. 26).	1	1	Não transposta	1
		1	2	Não transposta	1
		3	7	Não transposta	1
		1	2	Não transposta	9
		1	1	Transposta	9

132	“(com falsíssimo jeito patriarcal)” (p. 27).	1	2	Transposta	1
133	“(na sua desesperada timidez)” (p. 27).	1	2	Não transposta	9
134	“(Leleco senta-se.)” (p. 27).	1	1	Não transposta	9
135	“(brincando com a navalha)” (p. 27).	1	1	Não transposta	1
		3	7	Não transposta	1
136	“(subitamente doce)” (p. 27).	1	2	Transposta	1
137	“(‘Boca de Ouro’, numa euforia selvagem e sem motivo, dá um murro na mesa.)” (p. 27).	1	1	Não transposta	1
		1	2	Não transposta	1
		3	7	Transposta	1
138	“(com o seu riso ofegante)” (p. 27).	1	2	Transposta	1
139	“(‘Boca de Ouro’ enche, de vez em quando, o copo de cerveja e bebe com uma sede sem fim.)” (p. 27).	1	1	Não transposta	1
		3	7	Transposta	1
140	“(corta)” (p. 28).	1	1	Transposta	1
141	“(aturdido)” (p. 28).	1	2	Transposta	9
142	“(com ferocidade)” (p. 28).	1	2	Não transposta	1
143	“(quase histérico)” (p. 28).	1	2	Não transposta	9
144	“(triunfante)” (p. 28).	1	2	Transposta	1
145	“(com alegre ferocidade)” (p. 28).	1	2	Não transposta	1
146	“(gritando)” (p. 28).	1	2	Não transposta	9
147	“(baixo e lento)?” (p. 28).	1	2	Transposta	1
148	“(‘Boca de Ouro’ recosta-se na cadeira. Continua brincando com a navalha. De vez em quando bebe cerveja.)” (p. 28).	1	1	Parcialmente transposta	1
		3	7	Transposta	1
149	“(‘Boca de Ouro’ interrompe, brutalmente.)” (p. 28).	1	1	Transposta	1
		1	2	Não transposta	1
150	“(como se cuspiisse)” (p. 28).	1	2	Não transposta	1
151	“(brutal)” (p. 28).	1	2	Não transposta	1
152	“(ameaçador)” (p. 29).	1	2	Transposta	1
153	“(‘Boca de Ouro’, cara a cara com Leleco, escancara a boca e mostra os dentes de ouro.)” (p. 29).	1	1	Transposta	1
154	“(muda de tom)” (p. 29).	1	2	Transposta	1
155	“(brincando com a navalha)” (p. 29).	1	1	Não transposta	1
		3	7	Não transposta	1
156	“(com deboche)” (p. 29).	1	2	Transposta	1
157	“(violento)” (p. 29).	1	2	Transposta	1
158	“(bebe mais)” (p. 29).	1	1	Não transposta	1
159	“(lambe os beiços)” (p. 29).	1	1	Não transposta	1
160	“(estupefato)” (p. 29).	1	2	Transposta	1
161	“(num sopro de voz)” (p. 29).	1	2	Não transposta	1
162	“(sôfrego)” (p. 30).	1	2	Transposta	9
163	“(‘Boca de Ouro’ parece paternalíssimo.)” (p. 30).	1	2	Transposta	1
164	“(‘Boca de Ouro’ afasta-se para apanhar dinheiro.)” (p. 30).	1	1	Não transposta	1
165		1	1	Não transposta	1

	“(‘Boca de Ouro’ volta com um pacote, solidamente amarrado com barbante.)” (p. 30).	3	7	Transposta	1
166	“(quase chorando)” (p. 30).	1	2	Não transposta	9
167	“(‘Boca de Ouro’ põe o pacote em cima de um móvel.)” (p. 30).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
168	“(com sua falsa doçura)” (p. 31).	1	2	Transposta	1
169	“(bebendo mais meio copo de cerveja)” (p. 31).	1	1	Não transposta	1
		3	7	Transposta	1
170	“(lambe os beiços)” (p. 31).	1	1	Não transposta	1
171	“(em suspenso)” (p. 31).	1	2	Transposta	9
172	“(berrando)” (p. 31).	1	2	Não transposta	1
173	“(atônito)” (p. 31).	1	2	Não transposta	9
174	“(sempre berrando)” (p. 31).	1	2	Não transposta	1
175	“(apavorado)” (p. 31).	1	2	Transposta	9
176	“(feroz)” (p. 31).	1	2	Transposta	1
177	“(Leleco está recuando, de frente para o ‘Boca de Ouro’)” (p. 31).	1	1	Não transposta	9
178	“(acentuando as sílabas)” (p. 31).	1	2	Não transposta	1
179	“(Pausa.)” (p. 31).	1	1	Transposta	0
180	“(quase sem voz)” (p. 32).	1	2	Não transposta	9
181	“(‘Boca de Ouro’ apanha o pacote. Brande o pacote.)” (p. 32).	1	1	Não transposta	1
		3	7	Não transposta	1
182	“(furioso)” (p. 32).	1	2	Não transposta	1
183	“(ofegante)” (p. 32).	1	2	Não transposta	1
184	“(‘Boca de Ouro’ põe o pacote no mesmo lugar. Aproxima-se de Leleco.)” (p. 32).	1	1	Não transposta	1
		3	7	Não transposta	1
185	“(bate no próprio peito)” (p. 32).	1	1	Não transposta	1
186	“(‘Boca de Ouro’ vai beber, sôfrego, outro copo de cerveja.)” (p. 32).	1	2	Não transposta	1
		3	7	Não transposta	1
187	“(num berro)” (p. 32).	1	2	Não transposta	1
188	“(Leleco vai ao telefone. Começa a discar.)” (p. 32).	1	1	Transposta	9
		3	7	Transposta	9
189	“(na sua fixação de bêbedo ou semibêbedo)” (p. 32).	1	2	Não transposta	1
190	“(Do outro lado da linha, atendem.)” (p. 32).	1	1	Transposta	10
191	“(sôfrego)” (p. 32).	1	2	Não transposta	9
192	“(Leleco deixa o telefone.)” (p. 33).	1	1	Transposta	9
		3	7	Transposta	9
193	“(Leleco sai.)” (p. 33).	1	1	Não transposta	9
194	“(na sua fixação de bêbedo ou semibêbedo)” (p. 33).	1	2	Não transposta	1
195	“(Trevas e luz sobre nova cena na casa do ‘Boca de Ouro’)” (p. 33).	3	7	Transposta	0
		3	9	Não transposta	0
196	“(‘Boca de Ouro’, que estava sentado, acariciando a lâmina da navalha, deixa esta em cima da mesa. Levanta-se e caminha, trôpego, ao encontro da menina.)” (p. 33).	1	1	Parcialmente transposta	1
		3	7	Não transposta	1



197	“(na sua atrapalhação)” (p. 33).	1	2	Transposta	10
198	“(precipitadamente)” (p. 33).	1	2	Transposta	10
199	“(conservando na sua a mão de Celeste)” (p. 33).	1	1	Transposta	1
200	“(com uma gravidade exagerada de bêbedo ou semibêbedo)” (p. 33).	1	2	Transposta	1
201	“(muda de tom)” (p. 34).	1	2	Transposta	1
202	“(sôfrega)” (p. 34).	1	2	Transposta	10
203	“(vacilante e apenas para livrar-se de tanta insistência)” (p. 34).	1	2	Transposta	10
204	“(já nervosa)” (p. 34).	1	2	Transposta	10
205	“(com uma amabilidade alvar)” (p. 34).	1	2	Transposta	1
206	“(afetado e fraternal)” (p. 34).	1	2	Transposta	1
207	“(melífluo, na sua obstinação alcoólica)” (p. 34).	1	2	Transposta	1
208	“(vai apanhar em cima do móvel uma garrafa de Grapete)” (p. 34).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
209	“(Celeste apanha o copo cheio.)” (p. 34).	1	1	Transposta	10
		3	7	Não transposta	10
210	“(Celeste bebe um pouco.)” (p. 34).	1	1	Transposta	10
211	“(Celeste põe o copo em cima de um móvel.)” (p. 34).	1	1	Não transposta	10
		3	7	Não transposta	10
212	“(Celeste ergue-se.)” (p. 35).	1	1	Não transposta	10
213	“(num lamento infantil)” (p. 35).	1	2	Transposta	10
214	“(muda de tom, ameaçador)” (p. 35).	1	2	Transposta	1
215	“(Celeste obedece.)” (p. 35).	1	1	Transposta	10
216	“(novamente melífluo)” (p. 35).	1	2	Transposta	1
217	“(caricioso e sórdido)” (p. 35).	1	2	Não transposta	1
218	“(crispada de nojo)” (p. 35).	1	2	Não transposta	10
219	“(‘Boca de Ouro’ vai apanhar o pacote. Parece dirigir-se a uma criança)” (p. 35).	1	1	Não transposta	1
		1	2	Transposta	1
220	“(‘Boca de Ouro’ está oferecendo o pacote a Celeste. Esta, porém, ainda não se resolveu a apanhá-lo.)” (p. 35).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
		1	1	Transposta	10
221	“(num sopro de voz)” (p. 35).	1	1	Transposta	10
222	“(também baixo)” (p. 35).	1	2	Não transposta	1
223	“(Celeste, fascinada, decide-se a apanhar o pacote. ‘Boca de Ouro’, porém, recolhe o pacote e põe o material em cima do móvel.)” (p. 35).	1	1	Não transposta	1
		3	7	Parcialmente transposta	1
		1	1	Parcialmente transposta	10
		1	2	Transposta	10
		3	7	Transposta	10
224	“(com um riso surdo)” (p. 36).	1	2	Transposta	1
225	“(apavorada com as intenções do bicheiro)” (p. 36).	1	2	Transposta	10
226	“(querendo aliciá-la)” (p. 36).	1	2	Transposta	1
227		1	1	Transposta	1

	“(‘Boca de Ouro’ quer enlaçá-la. Ela foge com o corpo.)” (p. 36).	1	1	Transposta	10
228	“(debruçado sobre a menina)” (p. 36).	1	1	Transposta	1
229	“(quase sem voz)” (p. 36).	1	2	Transposta	10
230	“(abrindo os braços)” (p. 36).	1	1	Transposta	1
231	“(‘Boca de Ouro’ desencadeia o seu ataque brutal. Celeste está presa nos seus braços.)” (p. 36).	1	1	Transposta	1
		1	1	Transposta	10
232	“(fugindo com a boca)” (p. 36).	1	1	Transposta	10
233	“(‘Boca de Ouro’ soltando a menina.)” (p. 36).	1	1	Transposta	1
234	“(com um riso pesado)” (p. 36-37).	1	2	Transposta	1
235	“(vai levando Celeste aos empurrões)” (p. 37).	1	1	Transposta	1
236	“(para o corredor)” (p. 37).	1	3	Transposta	1
237	“(Leleco aparece, atônito.)” (p. 37).	1	1	Transposta	9
238	“(Marido e mulher lançam-se um nos braços do outro. A angústia de Celeste dissolve-se em lágrimas livres e fartas.)” (p. 37).	1	1	Transposta	9
		1	1	Transposta	10
		1	2	Transposta	10
239	“(soluçando)” (p. 37).	1	2	Transposta	10
240	“(Leleco olha, ora para a mulher, ora para o ‘Boca de Ouro’.)” (p. 37).	1	1	Transposta	9
241	“(chorando)” (p. 37).	1	2	Transposta	10
242	“(puxando o marido)” (p. 37).	1	1	Transposta	10
243	“(triunfal)” (p. 37).	1	2	Transposta	1
244	“(Leleco recebe o impacto. Vira-se para a mulher.)” (p. 37).	1	1	Transposta	9
		1	2	Transposta	9
245	“(numa explosão)” (p. 37).	1	2	Transposta	10
246	“(exultante)” (p. 38).	1	2	Não transposta	1
247	“(para o ‘Boca de Ouro’)” (p. 38).	1	3	Transposta	9
248	“(exultante)” (p. 38).	1	2	Não transposta	1
249	“(‘Boca de Ouro’ encaminha-se para o móvel.)” (p. 38).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
250	“(puxando o marido)” (p. 38).	1	1	Transposta	10
251	“(‘Boca de Ouro’ já apanhou o revólver na gaveta.)” (p. 38).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
252	“(com o riso torcido)” (p. 38).	1	2	Não transposta	1
253	“(‘Boca de Ouro’ segura o cano e oferece a coronha. Leleco olha a arma, fascinado.)” (p. 38).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
		1	2	Transposta	9
254	“(Leleco obedece, finalmente. Apanha e olha o revólver.)” (p. 38).	1	2	Transposta	9
		3	7	Transposta	9
255	“(apavorado)” (p. 38).	1	2	Transposta	9
256	“(para Celeste, com um humor abominável de bêbedo)” (p. 38).	1	2	Transposta	1
		1	3	Não transposta	1
257	“(para Leleco)” (p. 38).	1	3	Transposta	1
258	“(‘Boca de Ouro’ abre, triunfalmente, a camisa e mostra o peito.)” (p. 38).	1	1	Transposta	1
		3	8	Transposta	1

259	“(furioso, para Celeste)” (p. 39).	1	2	Transposta	1
		1	3	Transposta	1
260	“(num sopro)” (p. 39).	1	2	Transposta	10
261	“(cara a cara com Leleco)” (p. 39).	1	1	Transposta	1
262	“(toma-lhe o revólver; para Celeste)” (p. 39).	1	1	Transposta	1
		1	3	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
263	“(fora de si)” (p. 39).	1	2	Transposta	1
264	“(‘Boca de Ouro’, ao mesmo tempo em que empunha o revólver, agarra Leleco com a mão livre.)” (p. 39).	1	1	Não transposta	1
		3	7	Transposta	1
265	“(para Celeste)” (p. 39).	1	3	Transposta	1
266	“(para Leleco, com uma doçura ignóbil)” (p. 39).	1	3	Transposta	1
		1	2	Não transposta	1
267	“(quase sem voz)” (p. 39).	1	2	Não transposta	9
268	“(querendo agarrar ‘Boca de Ouro’)” (p. 39).	1	1	Transposta	10
269	“(‘Boca de Ouro’ dá-lhe um safanão. Celeste cai longe e fica, no chão, assistindo, atônita.)” (p. 39).	1	1	Transposta	1
270	“(ao mesmo tempo que a derruba)” (p. 39).	1	1	Não transposta	1
271	“(agarra-o, novamente)” (p. 39).	1	1	Não transposta	1
272	“(violento)” (p. 39).	1	2	Não transposta	1
273	“(ávido)” (p. 39).	1	2	Transposta	9
274	“(brutal)” (p. 39).	1	2	Não transposta	1
275	“(virando-se, lentamente)” (p. 39).	1	1	Parcialmente transposta	9
276	“(recuando)” (p. 39).	1	1	Transposta	10
277	“(para Leleco)” (p. 40).	1	3	Transposta	1
278	“(muda de tom, baixo e caricioso)” (p. 40).	1	2	Transposta	1
279	“(feroz)” (p. 40).	1	2	Transposta	1
280	“(num crescendo para Celeste)” (p. 40).	1	2	Transposta	1
281	“(com violência)” (p. 40).	1	2	Não transposta	9
282	“(num apelo total)” (p. 40).	1	2	Transposta	9
283	“(chora ignobilmente)” (p. 40).	1	2	Transposta	9
284	“(Pausa.)” (p. 40).	1	1	Transposta	0
285	“(Celeste caminha, lentamente, para o quarto. Os dois acompanham-na com o olhar. Logo que ela desaparece, ‘Boca de Ouro’ vai apanhar e guardar o dinheiro.)” (p. 40).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
		1	1	Transposta	9
		1	1	Transposta	10
286	“(brutal)” (p. 40).	1	2	Transposta	1
287	“(fora de si)” (p. 40).	1	2	Transposta	9
288	“(com o ódio de frustrado)” (p. 40).	1	2	Transposta	9
289	“(aponta para ele, num riso de ódio)” (p. 40).	1	1	Não transposta	9
		1	2	Não transposta	9
290	“(‘Boca de Ouro’ volta-se transfigurado por uma dor sincera. Agarra Leleco, que se apavora, outra vez.)” (p. 40).	1	1	Transposta	1
		1	2	Transposta	1

291	“(‘Boca de Ouro’ faz Leleco dar meia-volta e, por trás, com a coronha do revólver, derruba-o com tremendo golpe na cabeça. Leleco desaba com um débil gemido. ‘Boca de Ouro’, de costas para a plateia, continua batendo.)” (p. 41).	1	1	Parcialmente transposta	1
		3	7	Transposta	1
		1	1	Parcialmente transposta	9
292	“(Começa o segundo ato. D. Guigui acaba de contar o ‘crime bacana’ que o jornal O Sol queria publicar, com exclusividade. Está fazendo, sobre o assassinato, um comentário que resume o seu Juízo Final.)” (p. 42).	1	1	Transposta	8
293	“(enfática)” (p. 42).	1	2	Não transposta	8
294	“(na sua redundância de mulher do povo)” (p. 42).	1	2	Transposta	8
295	“(com ênfase)” (p. 42).	1	2	Transposta	8
296	“(dramatizando)” (p. 43).	1	2	Transposta	8
297	“(para o fotógrafo)” (p. 43).	1	3	Transposta	4
298	“(para D. Guigui)” (p. 43).	1	3	Não transposta	4
299	“(para o fotógrafo)” (p. 43).	1	3	Transposta	4
300	“(para D. Guigui)” (p. 43).	1	3	Transposta	4
301	“(como quem descobre a pólvora)” (p. 43).	1	2	Transposta	6
302	“(para o fotógrafo)” (p. 43).	1	3	Transposta	4
303	“(para d. Guigui)” (p. 43).	1	3	Não transposta	4
304	“(Agenor aparece. Fala com uma gravidade profética)” (p. 44).	1	1	Transposta	7
		1	2	Transposta	7
305	“(num crescendo)” (p. 44).	1	2	Transposta	7
306	“(antecipando-se)” (p. 44).	1	1	Não transposta	4
307	“(aponta D. Guigui)” (p. 44).	1	1	Não transposta	7
308	“(enchendo a voz e quase triunfante)” (p. 44).	1	2	Transposta	7
309	“(para D. Guigui, trêmulo)” (p. 44).	1	2	Transposta	7
		1	3	Transposta	7
310	“(sem razão, insolente)” (p. 44).	1	2	Transposta	8
311	“(Agenor treme a voz como um advogado de júri)” (p. 44).	1	2	Transposta	7
312	“(Espetando o dedo no peito de ‘Caveirinha’)” (p. 44).	1	1	Não transposta	7
313	“(para o marido)” (p. 44).	1	3	Transposta	8
314	“(no seu medo heroico)” (p. 44).	1	2	Transposta	7
315	“(D. Guigui agarra ‘Caveirinha’ pelos dois braços)” (p. 45).	1	1	Não transposta	8
316	“(fora de si)” (p. 45).	1	2	Não transposta	8
317	“(num uivo de animal ferido)” (p. 45).	1	2	Transposta	8
318	“(Agenor dá pulos, em cena, numa euforia medonha)” (p. 45).	1	1	Não transposta	7
		1	2	Transposta	7
319	“(aos berros)” (p. 45).	1	2	Transposta	7
320	“(numa alucinação)” (p. 45).	1	2	Transposta	8
321		1	1	Não transposta	4
		1	1	Transposta	8

	“(D. Guigui anda, circularmente, pelo palco, com o ‘Caveirinha’ atrás. Tem essa dor dos subúrbios – dor quase cômica pelo exagero)” (p. 45).	1	2	Transposta	8
322	“(atarantado)” (p. 45).	1	2	Não transposta	4
323	“(aos berros)” (p. 45).	1	2	Transposta	7
324	“(Fotógrafo estoura o flash na cara de d. Guigui. D. Guigui recomeça)” (p. 45).	1	1	Transposta	6
		3	7	Transposta	6
		1	1	Não transposta	8
325	“(Furiosa)” (p. 46).	1	2	Transposta	8
326	“(com o dedo na cara do marido)” (p. 46).	1	1	Não transposta	8
327	“(‘Caveirinha’ e o fotógrafo intervêm. O fotógrafo puxa Agenor, ‘Caveirinha’ incumbe-se de d. Guigui)” (p. 46).	1	1	Não transposta	4
		1	1	Parcialmente transposta	6
328	“(puxando d. Guigui)” (p. 46).	1	1	Não transposta	4
329	“(frenética)” (p. 46).	1	2	Transposta	8
330	“(para o fotógrafo)” (p. 46).	1	3	Não transposta	7
331	“(para ‘Caveirinha’, aos soluços)” (p. 46).	1	2	Não transposta	8
		1	3	Transposta	8
332	“(baixo)” (p. 46).	1	2	Não transposta	8
333	“(berrando)” (p. 46).	1	2	Transposta	7
334	“(reagindo para Agenor)” (p. 47).	1	2	Não transposta	8
		1	3	Não transposta	8
335	“(para ‘Caveirinha’)” (p. 47).	1	3	Não transposta	8
336	“(novamente doce, persuasiva)” (p. 47).	1	2	Não transposta	8
337	“(persuasivo)” (p. 47).	1	2	Não transposta	4
338	“(furiosa)” (p. 47).	1	2	Transposta	8
339	“(para ‘Caveirinha’)” (p. 47).	1	3	Não transposta	8
340	“(muda de tom)” (p. 47).	1	2	Não transposta	8
341	“(interrompe-se para chorar)” (p. 47).	1	2	Transposta	8
342	“(assoa-se na saia e continua)” (p. 47).	1	1	Parcialmente transposta	8
		3	8	Não transposta	8
343	“(Apaga-se a cena. Cena de ‘Boca de Ouro’ com um negro. Evidente desprezo racial, do branco pelo homem de cor.)” (p. 47).	3	9	Não transposta	0
		1	1	Transposta	1
		1	2	Não transposta	1
		1	1	Transposta	11
344	“(abrindo um riso maligno)” (p. 47).	1	2	Não transposta	1
345	“(ri)” (p. 48).	1	1	Não transposta	1
346	“(com um riso ingênuo)” (p. 48).	1	2	Não transposta	11
347	“(‘Boca de Ouro’ muda de tom. Fala com uma agressividade que está sempre prestes a explodir.)” (p. 48).	1	2	Não transposta	1
348	“(‘Boca de Ouro’ estaca. Vira as costas para o preto. Fala com surdo sofrimento)” (p. 48).	1	1	Não transposta	1
		1	2	Não transposta	1
349	“(vira-se violento)” (p. 48).	1	1	Não transposta	1

		1	2	Transposta	1
350	“(feroz)” (p. 48).	1	2	Não transposta	1
351	“(sôfrego)” (p. 48).	1	2	Transposta	1
352	“(adulador)” (p. 48).	1	2	Não transposta	11
353	“(rindo como uma criança)” (p. 48).	1	2	Não transposta	1
354	“(num deslumbramento)” (p. 48).	1	2	Transposta	1
355	“(sôfrego)” (p. 48).	1	2	Transposta	1
356	“(como quem faz uma declaração extremamente lisonjeira)” (p. 48).	1	2	Não transposta	11
357	“(com certa angústia)” (p. 49).	1	2	Transposta	1
358	“(contando nos dedos)” (p. 49).	1	1	Não transposta	11
359	“(‘Boca de Ouro’ tira uma cédula do bolso)” (p. 49).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
360	“(‘Boca de Ouro’ já vai saindo, quando o preto o puxa pela aba do paletó.)” (p. 49).	1	1	Transposta	1
		1	1	Não transposta	11
		3	8	Transposta	11
361	“(na sua doçura nostálgica)” (p. 49).	1	2	Transposta	11
362	“(rindo em sincronismo com o negro)” (p. 49).	1	1	Transposta	1
		1	1	Transposta	11
363	“(sofrido)” (p. 50).	1	2	Não transposta	11
364	“(Trevas. Luz na cena de Leleco e Celeste. Celeste chega e Leleco ergue-se. Enfia as duas mãos nos bolsos.)” (p. 50).	3	9	Não transposta	0
		1	1	Não transposta	9
		1	1	Transposta	10
365	“(com certo susto)” (p. 50).	1	2	Não transposta	10
366	“(Celeste põe a bolsa em cima da mesa)” (p. 50).	1	1	Não transposta	10
		3	7	Transposta	10
367	“(com um falso espanto)” (p. 50).	1	2	Transposta	10
368	“(sóbrio, mas incisivo)” (p. 50).	1	2	Transposta	9
369	“(Leleco, em pé, interroga, sem olhar para a mulher. Limpa agora a unha com um pau de fósforo.)” (p. 50).	1	1	Não transposta	1
		3	7	Não transposta	9
370	“(Celeste obedece.)” (p. 50).	1	1	Não transposta	10
371	“(com um riso falso)” (p. 51).	1	2	Não transposta	10
372	“(Celeste quer se levantar)” (p. 51).	1	1	Não transposta	10
373	“(Celeste obedece.)” (p. 51).	1	1	Não transposta	10
374	“(finge puxar pela memória)” (p. 51).	1	2	Não transposta	10
375	“(corta)” (p. 51).	1	1	Transposta	9
376	“(com violência também)” (p. 51).	1	2	Transposta	10
377	“(no espanto simulado)” (p. 51).	1	2	Não transposta	10
378	“(Leleco apanha um papelzinho no bolso. Lê o papelzinho.)” (p. 51).	1	1	Transposta	9
		3	7	Transposta	9
379	“(com ênfase)” (p. 52).	1	2	Não transposta	10
380	“(com exasperação)” (p. 52).	1	2	Não transposta	9
381	“(já reagindo)” (p. 52).	1	2	Não transposta	10
382	“(furioso)” (p. 52).	1	2	Não transposta	9

383	“(Celeste obedece. Leleco agarra a mulher pelos dois braços.)” (p. 52).	1	1	Não transposta	9
		1	1	Não transposta	10
384	“(intimidada)” (p. 52).	1	2	Não transposta	10
385	“(exaltadíssimo)” (p. 52).	1	2	Não transposta	9
386	“(impressionada)” (p. 52).	1	2	Transposta	10
387	“(trincando os dentes)” (p. 52).	1	2	Não transposta	10
388	“(Leleco tem um riso surdo e mau.)” (p. 52).	1	2	Não transposta	9
389	“(recuando, num sopro de voz)” (p. 53).	1	2	Não transposta	10
390	“(rouca de desespero)” (p. 53).	1	2	Transposta	10
391	“(exultante)” (p. 53).	1	2	Transposta	9
392	“(Celeste cai de joelhos num uivo selvagem.)” (p. 53).	1	2	Não transposta	10
393	“(Leleco, na sua fúria, puxa a mulher pelos dois braços e a suspende. Como a pequena continua soluçando, o rapaz tapa-lhe a boca.)” (p. 53).	1	1	Parcialmente transposta	9
		1	2	Transposta	9
		1	2	Não transposta	10
394	“(na sua dor sincera)” (p. 53).	1	2	Transposta	10
395	“(soluçando)” (p. 53).	1	2	Não transposta	10
396	“(Celeste diminui o choro. Leleco segura o queixo da mulher e assim imobiliza seu rosto.)” (p. 53).	1	1	Não transposta	9
		1	2	Não transposta	10
397	“(ri, sórdido)” (p. 53).	1	2	Não transposta	9
398	“(furioso)” (p. 54).	1	2	Não transposta	9
399	“(desesperado)” (p. 54).	1	2	Transposta	9
400	“(Pausa.)” (p. 54).	3	7	Transposta	0
401	“(berrando)” (p. 54).	1	2	Não transposta	9
402	“(com uma serenidade doce e sonhadora)” (p. 54).	1	2	Transposta	10
403	“(caricioso e ignóbil)” (p. 54).	1	2	Não transposta	9
404	“(berra)” (p. 54).	1	2	Transposta	9
405	“(chorando)” (p. 54).	1	2	Não transposta	10
406	“(ofegante)” (p. 54).	1	2	Não transposta	9
407	“(berrando)” (p. 54).	1	2	Transposta	9
408	“(com um meio riso sórdido)” (p. 54).	1	2	Não transposta	9
409	“(muda de tom)” (p. 54).	1	2	Não transposta	9
410	“(em pé, triunfante, com as duas mãos enfiadas nos bolsos)” (p. 54).	1	1	Parcialmente transposta	9
		1	2	Transposta	9
411	“(triste e altiva)” (p. 54).	1	2	Transposta	10
412	“(cortando, sóbria)” (p. 54).	1	1	Não transposta	10
		1	2	Transposta	10
413	“(com violencia)” (p. 54).	1	2	Transposta	10
414	“(explodindo)” (p. 55).	1	2	Não transposta	10
415	“(como se cuspiisse a palavra)” (p. 55).	1	2	Transposta	9
416	“(numa espécie de sonho)” (p. 55).	1	2	Transposta	10
417	“(com um riso mau)” (p. 55).	1	2	Não transposta	9
418	“(numa abstração)” (p. 55).	1	2	Transposta	10

419	“(novo riso sórdido)” (p. 55).	1	2	Transposta	9
420	“(recuando)” (p. 55).	1	1	Não transposta	10
421	“(Leleco agarra a mulher pelo braço.)” (p. 55).	1	1	Transposta	9
422	“(num repelão selvagem)” (p. 56).	1	2	Não transposta	10
423	“(Leleco puxa um revólver.)” (p. 56).	1	1	Não transposta	9
		3	7	Transposta	9
424	“(trincando as palavras)” (p. 56).	1	2	Transposta	9
425	“(Trevas. Luz sobre a casa do ‘Boca de Ouro’. Já informada da morte do antigo amante, d. Guigui apresenta uma nova versão dos fatos e das pessoas. A figura do ‘Boca de Ouro’ aparece retificada, retocada, transfigurada. Tem a chamada ‘pinta lorde’ que ela empresta ao ser amado, no início do segundo ato. Em cena, ‘Boca de Ouro’. Celeste aparece na porta.)” (p. 56).	3	9	Não transposta	0
		3	8	Transposta	1
		1	1	Transposta	8
		1	1	Transposta	10
426	“(com alegre desenvoltura)” (p. 56).	1	2	Transposta	10
		3	7	Transposta	10
427	“(‘Boca de Ouro’ ergue-se numa linda surpresa.)” (p. 56).	1	1	Não transposta	1
428	“(‘Boca de Ouro caminha, de mão estendida.)” (p. 56).	1	1	Não transposta	1
429	“(abanando-se com uma revista, provavelmente a do rádio)” (p. 56).	1	1	Transposta	10
		3	7	Transposta	10
430	“(Celeste já se sentou.)” (p. 56).	1	1	Não transposta	10
431	“(dando um risinho, na sua infantilidade afetada)” (p. 57).	1	2	Não transposta	10
432	“(sentada e balançando as pernas, num jeito de menina)” (p. 57).	1	1	Não transposta	10
433	“(com risinho fino e agudo)” (p. 57).	1	2	Não transposta	10
434	“(depois de olhar para os lados e fazendo segredo)” (p. 57).	1	1	Não transposta	10
		1	2	Não transposta	10
435	“(maravilhada com o assassinato)” (p. 57).	1	2	Não transposta	10
436	“(D. Guigui aparece)” (p. 57).	1	1	Transposta	8
437	“(irritado com a interrupção)” (p. 57).	1	2	Transposta	1
438	“(para Celeste)” (p. 57).	1	3	Transposta	1
439	“(erguendo-se)” (p. 57).	1	1	Não transposta	10
440	“(para Celeste)” (p. 57).	1	3	Não transposta	1
441	“(para D. Guigui)” (p. 57).	1	3	Não transposta	1
442	“(Celeste está, de novo, sentada.)” (p. 57).	1	1	Não transposta	10
443	“(dando um frívolo adeusinho)” (p.58).	1	1	Não transposta	10
444	“(Entram as grã-finas. Cintilante frivolidade.)” (p.58).	1	1	Não transposta	12
		1	2	Transposta	12
		1	1	Não transposta	13
		1	2	Transposta	13
		1	1	Não transposta	14
		1	2	Transposta	14



445	“(‘Boca de Ouro’ curva-se, numa exagerada humildade.)” (p.58).	1	1	Não transposta	1
		1	2	Não transposta	1
446	“(para a 3 <sup>a</sup> , cochichando)” (p.58).	1	2	Não transposta	13
		1	3	Transposta	13
447	“(na sua ênfase cochichada)” (p.58).	1	2	Parcialmente transposta	14
448	“(com o seu riso pesado)” (p.58).	1	2	Transposta	1
449	“(para as amigas)” (p.58).	1	3	Transposta	14
450	“(feliz como um bárbaro)” (p.58).	1	3	Transposta	1
451	“(derramando-se)” (p.58).	1	3	Transposta	12
452	“(‘Boca de Ouro’ recebe um impacto)” (p.58).	1	2	Transposta	1
453	“(sofrido)” (p.58).	1	2	Não transposta	1
454	“(como se falasse para si mesmo e com certo deslumbramento)” (p. 59).	1	2	Não transposta	1
455	“(mais afetada do que nunca)” (p. 59).	1	2	Transposta	12
456	“(olhando em torno)” (p. 59).	1	1	Não transposta	1
457	“(para as outras)” (p. 59).	1	3	Transposta	12
458	“(que parece exhibir ‘Boca de Ouro’ como um bicho)” (p. 59).	1	2	Transposta	12
459	“(‘Boca de Ouro’ começa a sofrer com a frívola e alegre crueldade das grã-finas)” (p. 59).	1	2	Não transposta	1
460	“(com surda revolta e abrindo o seu riso largo de cafajeste)” (p. 60).	1	2	Não transposta	1
461	“(‘Boca de Ouro’ apanha o jornal em cima do móvel.)” (p. 60).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
462	“(exultante)” (p. 60).	1	2	Transposta	1
463	“(lê)” (p. 60).	1	1	Transposta	1
464	“(para as grã-finas)” (p. 60).	1	3	Parcialmente transposta	1
465	“(‘Boca de Ouro’ rebenta numa gargalhada)” (p. 60).	1	1	Não transposta	1
466	“(incoerente)” (p. 60).	1	2	Transposta	1
467	“(ri, sórdido)” (p. 60).	1	1	Transposta	1
		1	2	Transposta	1
468	“(para a 1 <sup>a</sup> grã-fina)” (p. 60).	1	3	Transposta	13
469	“(para a 2 <sup>a</sup> grã-fina)” (p. 61).	1	3	Não transposta	12
470	“(para o bicheiro)” (p. 61).	1	3	Transposta	12
471	“(sôfrega)” (p. 61).	1	2	Transposta	12
472	“(Silêncio. ‘Boca de Ouro’ levanta-se. Recebeu um choque com a pergunta. Por um momento, seu riso é um ricto de choro.)” (p. 61).	1	1	Não transposta	0
		1	1	Transposta	1
		1	2	Transposta	2
473	“(com um riso pesado)” (p. 61).	1	2	Não transposta	1
474	“(para a 1 <sup>a</sup> grã-fina)” (p. 61).	1	3	Não transposta	1
475	“(ri ainda, pesadamente)” (p. 61).	1	2	Transposta	1
476	“(num sopro de voz)” (p. 61).	1	2	Não transposta	12

477	“(‘Boca de Ouro’ vira-se para Celeste)” (p. 61).	1	1	Transposta	1
478	“(para Celeste)” (p. 61).	1	3	Transposta	1
479	“(para as grã-finas)” (p. 61).	1	3	Transposta	1
480	“(batendo, de leve, nas costas da menina)” (p. 61).	1	1	Não transposta	1
481	“(‘Boca de Ouro’ começa a falar, dando murros no próprio peito. Parece desafiar o mundo.)” (p.62).	1	1	Transposta	1
		1	2	Não transposta	1
482	“(rindo ferozmente)” (p.62).	1	2	Não transposta	1
483	“(para as outras)” (p.62).	1	3	Não transposta	12
484	“(andando, como um louco, pela cena)” (p.62).	1	1	Não transposta	1
485	“(para as demais)” (p.62).	1	3	Não transposta	13
486	“(lançando grunhidos)” (p.62).	1	1	Não transposta	1
487	“(para as outras)” (p.62).	1	3	Não transposta	12
488	“(arquejante)” (p.62).	1	1	Não transposta	1
489	“(aflita para vender seu peixe)” (p.62).	1	2	Transposta	14
490	“(‘Boca de Ouro’ tem um riso soluçante. Celeste ergue-se.)” (p.62).	1	2	Não transposta	1
		1	1	Transposta	10
491	“(chamando-o)”. (p. 63).	1	2	Transposta	10
492	“(paternalíssimo)”. (p. 63).	1	2	Transposta	1
493	“(Celeste puxa-o para um canto)”. (p. 63).	1	1	Não transposta	10
494	“(de boca cheia)”. (p. 63).	1	2	Não transposta	12
495	“(baixo)”. (p. 63).	1	2	Não transposta	10
496	“(para as outras)”. (p. 63).	1	3	Não transposta	13
497	“(com feroz alegria)”. (p. 63).	1	2	Transposta	1
498	“(vira-se para Celeste)”. (p. 63).	1	3	Transposta	1
499	“(para as outras)”. (p. 63).	1	3	Transposta	1
500	“(‘Boca de Ouro’ caminha, trôpego, para a secretária. Abre a gaveta e tira de lá um colar de pérolas. Traz o colar, suspenso, entre o indicador e o polegar. Celeste ergue-se fascinada.)”. (p. 63).	1	1	Transposta	1
		1	2	Não transposta	1
		3	7	Transposta	1
		1	1	Transposta	10
		1	2	Transposta	10
501	“(para Celeste)”. (p. 63).	1	3	Transposta	1
502	“(para as outras)”. (p. 63).	1	3	Não transposta	1
503	“(‘Boca de Ouro’ faz o desfile da joia para as grã-finas)”. (p. 63).	1	1	Não transposta	1
		3	7	Transposta	1
504	“(berrando e sacudindo o colar, no alto)”. (p. 63).	1	1	Não transposta	1
		1	2	Não transposta	1
		3	7	Transposta	1
505	“(nas suas gargalhadas de louco)” (p. 64).	1	2	Não transposta	1
506	“(para uma e outra, no seu espanto de sofisticada)” (p. 64).	1	2	Não transposta	14
		1	3	Não transposta	14
507	“(feroz)” (p. 64).	1	2	Transposta	1
508	“(passando o colar pelo nariz de uma por uma)” (p. 64).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
509	“(faz a todas uma interpelação brutal)” (p. 64).	1	2	Transposta	1
510	“(lutando contra a própria fascinação)” (p. 64).	1	2	Não transposta	13

511	“(‘Boca de Ouro’ dá o colar às 2ª grã-fina. Ri da avidez das visitantes.)” (p. 64).	1	1	Não transposta	1
		3	7	Transposta	1
512	“(‘Boca de Ouro’ recebe, de volta, o colar)” (p. 64).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
513	“(olhando para Celeste de alto a baixo)” (p. 64).	1	1	Não transposta	12
514	“(brutal)” (p. 64).	1	2	Transposta	1
515	“(novamente melífluo)” (p. 64).	1	2	Não transposta	1
516	“(sôfrega)” (p. 64).	1	2	Transposta	12
517	“(Virando-se para as outras e numa justificação)” (p. 64).	1	2	Transposta	12
		1	3	Transposta	12
518	“(‘Boca de Ouro’ num tom insultante.)” (p. 64).	1	2	Transposta	1
519	“(para a 2ª grã-fina)” (p. 65).	1	3	Transposta	12
520	“(para a 1ª grã-fina)” (p. 65).	1	3	Transposta	14
521	“(1ª grã-fina caminha, lentamente, para o ‘Boca’. Para diante dele. De costas para a plateia, de uma maneira delicada e quase casta, abre o decote. ‘Boca de Ouro’ olha um momento. Seu rosto é uma máscara feia e cruel. Dá um berro insultante para a 1ª grã-fina.)” (p. 65).	1	1	Transposta	1
		1	2	Não transposta	1
		1	1	Parcialmente transposta	12
		1	2	Transposta	12
		3	8	Transposta	12
522	“(para as seguintes)” (p. 65).	1	3	Transposta	1
523	“(‘Boca de Ouro’ não esconde a sua intenção de humilhar as concorrentes. A 2ª grã-fina aproxima-se e, sempre de costas para a plateia, faz o mesmo gesto.)” (p. 65).	1	2	Não transposta	1
		1	1	Não transposta	13
524	“(ultrajante)” (p. 65).	1	2	Não transposta	1
525	“(para a restante)” (p. 65).	1	3	Não transposta	1
526	“(3ª grã-fina caminha, atônita.)” (p. 65).	1	2	Não transposta	14
		1	1	Transposta	14
527	“(possesso)” (p. 65).	1	2	Transposta	1
528	“(3ª grã-fina passa. Celeste ergue-se.)” (p. 65).	1	1	Não transposta	10
		1	1	Não transposta	14
529	“(estupefato)” (p. 65).	1	2	Transposta	1
530	“(com doce e fanática certeza)” (p. 65).	1	2	Transposta	1
531	“(num sopro de voz)” (p. 65).	1	2	Não transposta	1
532	“(‘Boca de Ouro’, estonteado, olha, ora a pequena, ora as grã-finas. Então, como fizeram as outras, Celeste, de costas para a plateia, abre a blusa.)” (p. 66).	1	2	Parcialmente transposta	1
		1	1	Parcialmente transposta	10
		3	8	Transposta	10
533	“(passa o colar por cima da cabeça de Celeste)” (p. 66).	1	1	Não transposta	1
534	“(voltando à sua normalidade selvagem)” (p. 66).	1	2	Transposta	1
535	“(limpa a boca com as costas da mão)” (p. 66).	1	1	Não transposta	1
536	“(num riso soluçante)” (p. 66).	1	2	Não transposta	1

537	“(‘Boca de Ouro’ junta os cinco dedos sobre a cabeça, imitando um chuveirinho. Mas logo corta o próprio riso.)” (p. 66).	1	1	Não transposta	1
538	“(Celeste é, então, atacada de súbito histerismo.)” (p. 66).	1	2	Transposta	10
539	“(esganiçando a voz)” (p. 66).	1	2	Transposta	1
540	“(na sua indignação sofisticada)” (p. 66).	1	2	Transposta	12
541	“(encantado com a intervenção de Celeste)” (p. 66).	1	2	Não transposta	1
542	“(enxotando-as)” (p. 66).	1	1	Não transposta	10
543	“(apavorada, para as outras)” (p. 66).	1	2	Não transposta	12
		1	3	Não transposta	12
544	“(Cada grã-fina que passa por ‘Boca de Ouro’ faz uma rápida mesura e diz o cumprimento.)” (p. 67).	1	1	Não transposta	12
		1	1	Não transposta	13
		1	1	Não transposta	14
545	“(para as que passam)” (p. 67).	1	3	Não transposta	10
546	“(triunfalmente)” (p. 67).	1	2	Não transposta	1
547	“(‘Boca de Ouro’ volta-se para Celeste.)” (p. 67).	1	3	Transposta	1
548	“(ofegante)” (p. 67).	1	2	Transposta	1
549	“(ri para Celeste)” (p. 67).	1	1	Não transposta	1
550	“(passando o colar no rosto)” (p. 67).	1	1	Não transposta	10
551	“(sôfrega)” (p. 67).	1	2	Transposta	10
552	“(Celeste ergue-se. Olha em torno, para o teto, numa euforia de propriedade.)” (p. 67).	1	1	Não transposta	10
		1	2	Transposta	10
553	“(pausa)” (p. 67).	1	1	Transposta	10
554	“(correndo a mão)” (p. 68).	1	1	Não transposta	10
555	“(cara a cara com ‘Boca de Ouro’ e incisiva)” (p. 68).	1	2	Não transposta	10
		1	1	Transposta	10
556	“(ergue o rosto com petulância)” (p. 68).	1	1	Não transposta	10
		1	2	Transposta	10
557	“(triunfalmente)” (p. 68).	1	2	Transposta	1
558	“(num riso canalha)” (p. 68).	1	2	Transposta	1
559	“(segurando o braço de ‘Boca de Ouro’)” (p. 68).	1	1	Não transposta	10
560	“(crispada)” (p. 68).	1	2	Transposta	10
561	“(espantada consigo mesma)” (p. 68).	1	2	Não transposta	10
562	“(apertando a cabeça entre as mãos)” (p. 68).	1	1	Não transposta	10
563	“(a intérprete deve dizer ‘cabeça tão’, como está no texto.)” (p. 68).	1	1	Transposta	10
564	“(‘Boca de Ouro’ aperta Celeste de encontro ao peito)” (p. 68).	1	1	Transposta	1
565	“(desprendendo-se)” (p. 68).	1	1	Transposta	10
566	“(gritando)” (p. 68).	1	2	Não transposta	10
567	“(agarrando-a pelos braços)” (p. 68).	1	1	Transposta	1
568	“(‘Boca de Ouro’, com o braço livre, faz um gesto que parece abranger o mundo.)” (p. 68).	1	1	Não transposta	1
569	“(frenética)” (p. 68).	1	2	Transposta	10
570	“(cai de tom; num sopro de voz)” (p. 68).	1	2	Transposta	10

571	“(Leleco aparece, quando Celeste já se desprende.)” (p. 69).	1	1	Não transposta	9
572	“(chamando-a)” (p. 69).	1	2	Transposta	9
573	“(para Celeste)” (p. 69).	1	3	Transposta	1
574	“(para o ‘Boca de Ouro’)” (p. 69).	1	3	Transposta	10
575	“(chama-o com a mão)” (p. 69).	1	1	Transposta	1
576	“(para o ‘Boca de Ouro’)” (p. 69).	1	3	Não transposta	9
577	“(para Celeste)” (p. 69).	1	3	Transposta	9
578	“(erguendo o rosto duro)” (p. 69).	1	1	Não transposta	10
579	“(‘Boca de Ouro’ apanha um punhal.)” (p. 69).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
580	“(no seu desespero contido, para ‘Boca de Ouro’)” (p. 69).	1	2	Não transposta	9
		1	3	Transposta	9
581	“(para Celeste)” (p. 69).	1	3	Transposta	9
582	“(Celeste acompanha o marido até certo ponto da sala)” (p. 69).	1	1	Transposta	10
583	“(para a esposa, que estaca)” (p. 69).	1	1	Transposta	9
		1	3	Transposta	9
584	“(‘Boca de Ouro’, limpando as unhas, com a ponta do punhal, finge estar distraído.)” (p. 69).	1	1	Transposta	1
		1	2	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
585	“(suplicante)” (p. 69).	1	2	Transposta	9
586	“(baixo, mas violenta)” (p. 69).	1	2	Parcialmente transposta	10
587	“(com apaixonada humildade)” (p. 70).	1	2	Transposta	9
588	“(com um esgar de nojo)” (p. 70).	1	2	Transposta	10
589	“(quase chorando)” (p. 70).	1	2	Transposta	9
590	“(quase chorando)” (p. 70).	1	2	Transposta	9
591	“(Celeste com tom de mulher plebeia e ordinária.)” (p. 70).	1	2	Transposta	10
592	“(num apelo)” (p. 70).	1	2	Não transposta	9
593	“(virando-se para o ‘Boca de Ouro’)” (p. 70).	1	3	Transposta	10
594	“(‘Boca de Ouro’ aproxima-se e sempre brincando com o punhal.)” (p. 70).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
595	“(para ‘Boca de Ouro’)” (p. 70).	1	3	Transposta	10
596	“(para Leleco)” (p.70).	1	3	Não transposta	10
597	“(para o ‘Boca’)” (p. 71).	1	3	Transposta	10
598	“(desesperado)” (p. 71).	1	2	Não transposta	9
599	“(feroz)” (p. 71).	1	2	Transposta	10
600	“(colocando-se ao lado de ‘Boca de Ouro’)” (p. 71).	1	1	Não transposta	10
601	“(Leleco pula para trás, ao mesmo tempo que puxa o revólver e o aponta para o ‘Boca’.)” (p. 71).	1	1	Parcialmente transposta	9
		3	7	Transposta	9
602	“(espumando de ódio)” (p. 71).	1	2	Transposta	9
603	“(com um riso de louco)” (p. 71).	1	2	Não transposta	9

604	“(‘Boca de Ouro’ já largou o punhal. Recua, diante de Leleco.)” (p. 71).	1	1	Não transposta	1
605	“(abrindo o seu riso)” (p. 71).	1	1	Transposta	1
606	“(com a boca torcida)” (p. 72).	1	1	Não transposta	9
607	“(aos berros e às gargalhadas)” (p. 72).	1	2	Transposta	1
608	“(berrando também)” (p. 72).	1	2	Transposta	9
609	“(Celeste vem, por trás do marido, apanha o punhal. Crava-o nas costas do marido. Este larga o revólver, gira sobre si mesmo e cai, com um gemido.)” (p. 72).	1	1	Parcialmente transposta	9
		3	7	Transposta	9
		1	1	Transposta	10
		3	7	Transposta	10
610	“(Leleco expira ali mesmo. Celeste volta o rosto.)” (p. 72).	1	1	Transposta	9
		1	1	Não transposta	10
611	“(ofegante e com um resto de riso)” (p. 72).	1	2	Transposta	1
612	“(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.)” (p. 73).	2	4	Transposta	1
		1	2	Transposta	8
		2	4	Transposta	8
613	“(Em cena, d. Guigui, ‘Caveirinha’ e o fotógrafo. Este bate, de quando em quando, os seus flashes.)” (p. 73).	1	1	Transposta	4
		1	1	Parcialmente transposta	6
		3	7	Transposta	6
		1	1	Transposta	8
614	“(sempre tomando notas)” (p. 73).	1	1	Não transposta	4
615	“(olha para os lados)” (p. 73).	1	1	Não transposta	8
616	“(Agenor acaba de aparecer na porta. Vem em traje completo: paletó, gravata, chapéu, sapatos [em lugar dos chinelos] e guarda-chuva. Agenor dirige-se, gravíssimo, para o ‘Caveirinha’ e estende-lhe a mão.)” (p. 73).	1	1	Transposta	7
		1	2	Transposta	7
		1	3	Não transposta	7
		3	8	Parcialmente transposta	7
617	“(atônita)” (p. 73).	1	2	Transposta	8
618	“(Agenor vira-se para d. Guigui e anuncia, com ênfase cruel, a sua decisão.)” (p. 73).	1	1	Transposta	7
		1	2	Transposta	7
619	“(‘Caveirinha’ agarra o ‘seu’ Agenor, que quer afastar-se.)” (p. 74).	1	1	Transposta	4
		1	1	Transposta	7
620	“(cada vez mais obstinado)” (p. 74).	1	2	Transposta	7
621	“(levando a mão à altura do gogó)” (p. 74).	1	1	Transposta	7
622	“(feliz da própria intransigência)” (p. 74).	1	2	Não transposta	7
623	“(D. Guigui corre e no seu desespero, barra-lhe a passagem.)” (p. 74).	1	1	Transposta	8
		1	2	Transposta	8
624	“(enchendo a cena com a sua voz)” (p. 74).	1	2	Transposta	7
625	“(travando-lhe o braço)” (p. 74).	1	1	Transposta	4
626	“(sem saber se chora ou não)” (p. 74).	1	2	Não transposta	8

627	“(afastando-a)” (p. 74).	1	1	Não transposta	4
628	“(para o fotógrafo)” (p. 74).	1	3	Transposta	4
629	“(Fotógrafo afasta a d. Guigui para a outra extremidade da cena.)” (p. 74).	1	1	Transposta	6
630	“(‘Caveirinha’ está segurando ‘seu’ Agenor. Este desprende-se num repelão selvagem.)” (p. 74).	1	1	Transposta	4
		1	1	Não transposta	7
631	“(estrondando o palco)” (p. 75).	1	1	Não transposta	7
632	“(para o fotógrafo)” (p. 75).	1	3	Não transposta	7
633	“(Agenor, ao dizer a última fala, puxa com as duas mãos as calças, na altura dos joelhos.)” (p. 75).	1	1	Não transposta	7
		3	7	Transposta	7
634	“(Agenor dá um novo repelão.)” (p. 75).	1	1	Transposta	7
635	“(Agenor exulta com a própria grandiloquência.)” (p. 75).	1	2	Transposta	7
636	“(Agenor cresce, novamente.)” (p. 75).	1	2	Transposta	7
637	“(para ‘Caveirinha’)” (p. 75).	1	3	Transposta	7
638	“(para d. Guigui)” (p. 75).	1	3	Transposta	7
639	“(apertando a cabeça entre as mãos)” (p. 75).	1	1	Não transposta	4
640	“(na sua crueldade triunfante)” (p. 75).	1	2	Transposta	7
641	“(para o ‘Caveirinha’)” (p. 75).	1	3	Transposta	7
642	“(para d. Guigui)” (p. 75).	1	3	Transposta	7
643	“(contida pelo fotógrafo)” (p. 75).	1	1	Não transposta	8
644	“(segurando Agenor)” (p. 75).	1	1	Transposta	7
645	“(o personagem fala, propositadamente, dessa maneira entrecortada e quase sem nexos)” (p. 77).	1	2	Transposta	4
646	“(‘Caveirinha’, que por deficiência de argumentação não estava dizendo coisa com coisa, descobre, enfim, um motivo forte.)” (p. 77).	1	2	Transposta	4
647	“(Agenor recua em outro rompante de grandiloquência.)” (p. 77).	1	1	Transposta	7
		1	2	Transposta	7
648	“(começa a chorar)” (p. 77).	1	2	Não transposta	8
649	“(exultante)” (p. 77).	1	2	Transposta	4
650	“(D. Guigui lança-se nos braços de Agenor. Os dois choram.)” (p. 78).	1	2	Transposta	7
		1	1	Transposta	8
		1	2	Transposta	8
651	“(para o fotógrafo)” (p. 78).	1	3	Não transposta	4
652	“(Fotógrafo estoura o flash)” (p. 78).	1	1	Transposta	6
		3	7	Transposta	6
653	“(para ‘seu’ Agenor)” (p. 78).	1	3	Transposta	4
654	“(para d. Guigui)” (p. 78).	1	3	Não transposta	4
655	“(para ‘seu’ Agenor)” (p. 78).	1	3	Transposta	4
656	“(para d. Guigui)” (p. 78).	1	3	Transposta	4
657	“(Trevas na casa de d. Guigui. Luz na casa de Celeste e Leleco. O casal está em plena crise. Leleco puxa o revólver.)” (p. 79).	3	9	Não transposta	0
		1	1	Transposta	9
		1	2	Transposta	9
		3	7	Transposta	9
		1	2	Transposta	10

658	“(Celeste recua.)” (p. 79).	1	1	Não transposta	10
659	“(num sopro de voz)” (p. 79).	1	2	Transposta	10
660	“(numa explosão histérica)” (p. 79).	1	2	Transposta	10
661	“(Leleco apanha o revólver pelo cano e ameaça com a coronha.)” (p. 79).	1	1	Transposta	9
		3	7	Transposta	9
662	“(num solução)” (p. 79).	1	2	Não transposta	10
663	“(ao mesmo tempo que muda de mão o revólver e a esbofeteia)” (p. 80).	1	1	Parcialmente transposta	9
		3	7	Transposta	9
664	“(chorando, com a mão no lugar da bofetada)” (p. 80).	1	2	Não transposta	10
		1	1	Transposta	10
665	“(ofegante)” (p. 80).	1	2	Não transposta	10
666	“(na sua cólera contida)” (p. 80).	1	2	Transposta	9
667	“(com um riso meio cruel)” (p. 80).	1	2	Não transposta	9
668	“(interrompendo)” (p. 80).	1	1	Transposta	10
669	“(triunfante)” (p. 80).	1	2	Transposta	9
670	“(atônita)” (p. 81).	1	2	Transposta	10
671	“(com triunfante crueldade)” (p. 81).	1	2	Transposta	9
672	“(muda de tom, incisivo)” (p. 81).	1	2	Não transposta	9
673	“(ri, sordidamente)” (p. 81).	1	2	Não transposta	9
674	“(Celeste vira-lhe as costas.)” (p. 81).	1	1	Não transposta	10
675	“(novamente sério, apontando-lhe o revólver)” (p. 81).	1	1	Transposta	9
		1	2	Transposta	9
		3	7	Transposta	9
676	“(Celeste, que estava de costas para o marido, vira-se lentamente e vê o revólver. Ela crispava-se de medo.)” (p. 81).	1	1	Não transposta	10
		1	2	Não transposta	10
		3	7	Transposta	10
677	“(quase sem voz)” (p. 81).	1	2	Não transposta	10
678	“(Leleco aproxima o rosto de Celeste. Estão cara a cara.)” (p. 81).	1	1	Não transposta	9
		1	1	Não transposta	10
679	“(rouco de desespero)” (p. 81).	1	2	Não transposta	9
680	“(estupefato)” (p. 82).	1	2	Transposta	9
681	“(erguendo-se e andando, de um lado para o outro, desarvorado)” (p. 82).	1	1	Não transposta	9
		1	2	Não transposta	9
682	“(para a mulher)” (p. 82).	1	3	Transposta	9
683	“(com sarcasmo)” (p. 82).	1	2	Transposta	9
684	“(Leleco ri, em crescendo. Súbito, corta o riso e faz a pergunta à queima-roupa.)” (p. 82).	1	2	Transposta	9
685	“(Leleco agarra, com a mão livre, o braço da esposa e torce-o.)” (p. 82).	1	1	Não transposta	9
686	“(Leleco solta-a e empurra-a.)” (p. 82).	1	1	Não transposta	9
687	“(chorando)” (p. 82).	1	2	Não transposta	10
688	“(agarrando-o pelo braço)” (p. 83).	1	1	Transposta	9
689	“(com um riso mau)” (p. 83).	1	2	Não transposta	9
690	“(ofegante)” (p. 83).	1	2	Não transposta	10



691	“(furioso)” (p. 83).	1	2	Não transposta	9
692	“(gritando, fora de si)” (p. 83).	1	2	Não transposta	9
693	“(muda de tom e continua, sôfrega, mas normal)” (p. 83).	1	2	Não transposta	10
694	“(muda de tom)” (p. 84).	1	2	Não transposta	10
695	“(berrando)” (p. 84).	1	2	Não transposta	9
696	“(histérica também)” (p. 84).	1	2	Não transposta	10
697	“(ofegante)” (p. 84).	1	2	Não transposta	10
698	“(afetada)” (p. 84).	1	2	Não transposta	10
699	“(sofrida)” (p. 84).	1	2	Não transposta	10
700	“(com súbito fervor)” (p. 84).	1	2	Transposta	10
701	“(com sarcasmo)” (p. 85).	1	2	Não transposta	9
702	“(agarrando-o com desesperada energia)” (p. 85).	1	1	Não transposta	10
		1	2	Não transposta	10
703	“(apaixonada)” (p. 85).	1	2	Transposta	10
704	“(com um riso de louco)” (p. 85).	1	2	Não transposta	9
705	“(ávida)” (p. 85).	1	2	Transposta	10
706	“(na sua dor)” (p. 85).	1	2	Transposta	9
707	“(sofrido)” (p. 85).	1	2	Transposta	9
708	“(Neste momento, batem na porta.)” (p. 85).	1	1	Não transposta	0
		3	7	Transposta	0
709	“(Leleco embolsa o revólver para atender. Precipita-se para a porta.)” (p. 85).	1	1	Não transposta	9
		3	7	Parcialmente transposta	9
710	“(da porta para fora)” (p. 85).	1	3	Não transposta	9
711	“(O invisível portador entrega a Leleco um papelzinho. Ele fecha a porta e vem lendo o papelzinho.)” (p. 85).	1	1	Não transposta	9
		3	7	Não transposta	9
		1	1	Não transposta	15
		3	7	Não transposta	15
712	“(com um esgar de choro)” (p. 86).	1	2	Não transposta	9
713	“(Leleco puxa o revólver que escondera.)” (p. 86).	1	1	Não transposta	9
		3	7	Não transposta	9
714	“(atônito)” (p. 86).	1	2	Não transposta	10
715	“(na sua dor)” (p. 86).	1	2	Não transposta	9
716	“(Trevas sobre a cena de Celeste e Leleco. Luz sobre a casa de ‘Boca de Ouro’. Em cena, d. Guigui. ‘Boca de Ouro’ vai entrando.)” (p. 86).	3	9	Não transposta	0
		1	1	Transposta	1
		1	1	Transposta	8
717	“(‘Boca de Ouro’ vai tirando o paletó, afrouxando o nó da gravata e arregaçando as mangas.)” (p. 86).	1	1	Parcialmente transposta	1
		3	8	Transposta	1
718	“(ameaçador)” (p. 86).	1	2	Transposta	1
719	“(com ciúmes evidentes)” (p. 86).	1	2	Transposta	8
720	“(maravilhado)” (p. 87).	1	2	Não transposta	1
721	“(Celeste acaba de aparecer na porta. ‘Boca de Ouro’ ergue-se.)” (p. 87).	1	1	Não transposta	1
		1	1	Transposta	10

		3	7	Transposta	10
722	“(Celeste entra esbaforida.)” (p. 87).	1	2	Não transposta	10
		1	1	Transposta	10
723	“(para d. Guigui)” (p. 87).	1	3	Não transposta	10
724	“(respondendo com outra pergunta)” (p. 87).	1	1	Não transposta	8
725	“(para d. Guigui)” (p. 87).	1	3	Não transposta	1
726	“(D. Guigui sai.)” (p. 87).	1	1	Transposta	8
727	“(sôfrega)” (p. 87).	1	2	Transposta	10
728	“(Celeste obedece.)” (p. 87).	1	1	Transposta	10
729	“(muda de tom)” (p. 88).	1	2	Transposta	10
730	“(aflita, olhando para os lados)” (p. 88).	1	1	Não transposta	10
		1	2	Não transposta	10
731	“(‘Boca de Ouro’ leva-a pelo braço.)” (p. 88).	1	1	Não transposta	1
732	“(sempre aflita)” (p. 88).	1	2	Não transposta	10
733	“(Indica o quarto. Celeste estaca e volta.)” (p. 88).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
		1	1	Parcialmente transposta	10
734	“(querendo levá-la para o quarto)” (p. 88).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
735	“(‘Boca de Ouro’ volta. Apanha o revólver na gaveta da secretária. Examina-o. Põe a arma no bolso traseiro da calça. Leleco aparece.)” (p. 89).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
		3	8	Transposta	1
		1	1	Transposta	9
736	“(com meio riso debochado)” (p. 89).	1	2	Transposta	9
737	“(‘Boca de Ouro’ ergue-se com uma falsíssima cordialidade.)” (p. 89).	1	2	Transposta	1
738	“(Leleco mastiga um pau de fósforo como se fosse chiclete. Aproxima-se com certa ginga.)” (p. 89).	1	1	Parcialmente transposta	9
		3	7	Não transposta	9
739	“(rindo como um cafajeste)” (p. 89).	1	2	Não transposta	1
740	“(ri, alvarmente)” (p. 89).	1	2	Não transposta	1
741	“(feliz da vida)” (p. 89).	1	2	Não transposta	1
742	“(sério e ameaçador)” (p. 89).	1	2	Transposta	9
743	“(muda de tom)” (p. 89).	1	2	Não transposta	9
744	“(com falso e alegre escândalo)” (p. 90).	1	2	Não transposta	1
745	“(com ferocidade)” (p. 90).	1	2	Não transposta	9
746	“(rindo)” (p. 90).	1	2	Transposta	1
747	“(dramatizando e com a mão no peito)” (p. 90).	1	1	Não transposta	1
		1	2	Não transposta	1
748	“(com o riso feroz)” (p. 90).	1	2	Não transposta	9
749	“(novamente eufórico)” (p. 90).	1	2	Não transposta	9
750	“(estendendo-lhe a mão)” (p. 90).	1	1	Não transposta	1
751	“(‘Boca de Ouro’ e Leleco apertam-se as mãos.)” (p. 91).	1	1	Não transposta	1
		1	1	Não transposta	9

752	“(espantado)” (p. 91).	1	2	Não transposta	1
753	“(Leleco mostra-lhe o papelzinho)” (p. 91).	1	1	Transposta	9
		3	7	Transposta	9
754	“(lê o papelzinho)” (p. 91).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
755	“(Leleco, rápido, puxa o revólver.)” (p. 91).	1	1	Transposta	9
		3	7	Transposta	9
756	“(‘Boca de Ouro’ olha o revólver e começa a rir.)” (p. 91).	1	2	Não transposta	1
		3	7	Transposta	1
757	“(Celeste acaba de aparecer. Saiu do quarto e permanece imóvel.)” (p. 91).	1	1	Parcialmente transposta	10
758	“(Leleco, instintivamente, vira-se, por um momento. Rápido, ‘Boca de Ouro’ puxa o revólver e derruba com uma coronhada na cabeça.)” (p. 92).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
		1	1	Transposta	9
759	“(para Celeste)” (p. 92).	1	3	Transposta	1
760	“(Celeste aproxima-se, lentamente, com um sentimento de medo.)” (p. 92).	1	2	Não transposta	10
		1	1	Transposta	10
761	“(‘Boca de Ouro’ empurra, com o pé, o corpo de Leleco.)” (p. 92).	1	1	Não transposta	1
762	“(com medo)” (p. 92).	1	2	Não transposta	10
763	“(com uma doçura ignóbil e quase sem voz)” (p. 92).	1	2	Não transposta	1
764	“(num espanto divertido)” (p. 92).	1	2	Não transposta	1
765	“(‘Boca de Ouro’ puxa Celeste por um braço.)” (p. 92).	1	1	Não transposta	1
766	“(ri pesadamente)” (p. 92).	1	2	Não transposta	1
767	“(‘Boca de Ouro’ dá-lhe um punhal.)” (p. 93).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
768	“(apanhando o punhal)” (p. 93).	1	1	Transposta	10
		3	7	Transposta	10
769	“(‘Boca de Ouro’ e Celeste, de costas para a plateia, vão matar Leleco. Ele bate com a coronha no rosto do rapaz. Ela, possessa, enterra, muitas vezes, o punhal no corpo do marido. Celeste ergue-se, atônita.)” (p. 93).	1	1	Parcialmente transposta	1
		3	7	Transposta	1
		1	1	Parcialmente transposta	10
		1	2	Parcialmente transposta	10
		3	7	Transposta	10
770	“(exultante)” (p. 93).	1	2	Não transposta	1
771	“(aponta Celeste)” (p. 93).	1	1	Não transposta	1
772	“(Trevas no palco. Luz sobre nova cena de ‘Boca de Ouro’ e Celeste.)” (p. 93).	3	9	Não transposta	0
773	“(indicando um móvel que oculta o corpo)” (p. 93).	1	1	Não transposta	1
		3	7	Transposta	1
774	“(Celeste volta a sentar-se.)” (p. 94).	1	1	Não transposta	10
775	“(A grã-fina aparece na porta.)” (p. 94).	1	1	Transposta	12

776	“(tomando, entre as suas, as mãos de Celeste)” (p. 94).	1	1	Não transposta	12
777	“(para ‘Boca de Ouro ’)” (p. 94).	1	3	Transposta	12
778	“(para Celeste)” (p. 94).	1	3	Transposta	12
779	“(para Maria Luísa)” (p. 94).	1	3	Transposta	1
780	“(Todos se sentam.)” (p. 94).	1	1	Não transposta	1
		1	1	Não transposta	10
		1	1	Não transposta	12
781	“(para Maria Luísa)” (p. 94).	1	3	Transposta	10
782	“(para Celeste)” (p. 95).	1	3	Não transposta	12
783	“(para o ‘Boca de Ouro ’)” (p. 95).	1	3	Transposta	12
784	“(rápida)” (p. 95).	1	2	Não transposta	10
785	“(encantada com a retificação)” (p. 95).	1	2	Não transposta	12
786	“(para ‘Boca de Ouro ’, em sua volubilidade febril)” (p. 95).	1	2	Transposta	12
		1	3	Transposta	12
787	“(dura)” (p. 95).	1	2	Transposta	10
788	“(com certa dor)” (p. 95).	1	2	Transposta	12
789	“(com uma alegria de nervosa)” (p. 95).	1	2	Não transposta	12
790	“(novamente alegre)” (p. 95).	1	2	Não transposta	12
791	“(sem transição, para Celeste)” (p. 96).	1	2	Transposta	1
		1	3	Transposta	1
792	“(agressiva)” (p. 96).	1	2	Não transposta	10
793	“(Maria Luísa ergue-se)” (p. 96).	1	1	Transposta	12
794	“(muda de tom)” (p. 96).	1	2	Não transposta	12
795	“(sarcástica)” (p. 96).	1	2	Não transposta	10
796	“(aflita)” (p. 96).	1	2	Não transposta	12
797	“(a estourar de ironia)” (p. 96).	1	2	Transposta	10
798	“(com alegre doçura)” (p. 96).	1	2	Transposta	12
799	“(para ‘Boca ’)” (p. 96).	1	3	Transposta	10
800	“(olha os próprios pulsos)” (p. 97).	1	1	Não transposta	12
801	“(em sobressalto)” (p. 97).	1	2	Transposta	12
802	“(plebeia)” (p. 97).	1	2	Transposta	10
803	“(quase chorando)” (p. 97).	1	2	Não transposta	12
804	“(sofrida)” (p. 97).	1	2	Transposta	12
805	“(agarrando as mãos de Celeste)” (p. 97).	1	1	Não transposta	12
806	“(muda de tom e de assunto)” (p. 97).	1	2	Transposta	12
807	“(em tom mais leve)” (p. 97).	1	2	Transposta	12
808	“(com o seu riso pesado)” (p. 97).	1	2	Transposta	1
809	“(para Celeste)” (p. 97).	1	3	Não transposta	1
810	“(para Maria Luísa)” (p. 97).	1	3	Transposta	1
811	“(com o seu riso plebeu)” (p. 98).	1	2	Transposta	1
812	“(para Celeste)” (p. 98).	1	3	Não transposta	1
813	“(incisiva)” (p. 98).	1	2	Transposta	10
814	“(mortificada)” (p. 98).	1	2	Transposta	12
815	“(para ‘Boca de Ouro ’)” (p. 98).	1	3	Transposta	10

816	“(sardônica)” (p. 98).	1	2	Transposta	10
817	“(com o seu riso plebeu)” (p. 99).	1	2	Não transposta	1
818	“(feliz)” (p. 99).	1	2	Transposta	12
819	“(para a grã-fina)” (p. 99).	1	3	Não transposta	1
820	“(para Celeste)” (p. 99).	1	3	Não transposta	1
821	“(fora de si)” (p. 99).	1	2	Transposta	12
822	“(com o seu riso largo)” (p. 99).	1	2	Não transposta	1
823	“(começa a rir como uma criança grande)” (p. 99).	1	2	Não transposta	1
824	“(Celeste apanha o braço de Maria Luísa)” (p. 99).	1	1	Não transposta	10
825	“(Celeste afasta o móvel que esconde o cadáver de Leleco.)” (p. 100).	1	1	Não transposta	10
		3	7	Transposta	10
826	“(feroz)” (p. 100).	1	2	Não transposta	10
827	“(atônita)” (p. 100).	1	2	Transposta	12
828	“(triunfante)” (p. 100).	1	2	Transposta	10
829	“(Maria Luísa vira-se, atônita, para o ‘Boca’)” (p. 100).	1	1	Transposta	12
830	“(para ‘Boca de Ouro’)” (p. 100).	1	3	Transposta	12
831	“(para Celeste)” (p. 100).	1	3	Transposta	1
832	“(atônita)” (p. 100).	1	2	Não transposta	12
833	“(‘Boca de Ouro’ puxa e abre a navalha. Segura Maria Luísa pelo braço.)” (p. 100).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
834	“(num sopro e passiva)” (p. 100).	1	2	Transposta	12
835	“(num sopro)” (p. 100).	1	2	Não transposta	12
836	“(furiosa)” (p. 100).	1	2	Não transposta	10
837	“(num berro)” (p. 101).	1	2	Não transposta	1
838	“(com certa dor)” (p. 101).	1	2	Não transposta	1
839	“(Maria Luísa vacila. Apanha entre as mãos o rosto do bicheiro e dá-lhe um beijo na boca.)” (p. 101).	1	1	Parcialmente transposta	12
840	“(fora de si)” (p. 101).	1	2	Transposta	10
841	“(berra)” (p. 101).	1	2	Transposta	10
842	“(esganiça a voz)” (p. 101).	1	2	Transposta	10
843	“(‘Boca de Ouro’, num movimento inesperado e ágil, apanha o pulso de Celeste.)” (p. 101).	1	1	Transposta	1
844	“(‘Boca de Ouro’ vira Celeste e subjuga-a.)” (p. 101).	1	1	Transposta	1
845	“(‘Boca de ouro dá o golpe com a navalha.)” (p. 101).	1	1	Transposta	1
		3	7	Transposta	1
846	“(atônita)” (p. 101).	1	2	Não transposta	12
847	“(‘Boca de Ouro’ está deitando o corpo de Celeste. Maria Luísa vira o rosto.)” (p. 101).	1	1	Transposta	1
		1	1	Não transposta	12
848	“(recuando)” (p. 102).	1	1	Não transposta	12
849	“(agressivo)” (p. 102).	1	2	Não transposta	1
850	“(muda de tom, e arquejante e rindo)” (p. 102).	1	2	Não transposta	1
851	“(Maria Luísa está de costas para ‘Boca de Ouro’.)” (p. 102).	1	1	Não transposta	12

852	“(violento)” (p. 102).	1	2	Não transposta	1
853	“(rouca de desespero)” (p. 102).	1	2	Não transposta	12
854	“(numa alegria de criança grande)” (p. 102).	1	2	Transposta	1
855	“(na euforia de um deus cafajeste)” (p. 102).	1	2	Transposta	1
856	“(bate com as mãos abertas nas próprias coxas, triunfalmente)” (p. 102).	1	1	Não transposta	1
		1	2	Não transposta	1
857	“(no seu espanto e na sua dor)” (p. 102).	1	2	Transposta	12
858	“(muda de tom)” (p. 102).	1	2	Não transposta	1
859	“(começa a rir)” (p. 102).	1	1	Não transposta	1
860	“(mais sórdido)” (p. 102).	1	2	Transposta	1
861	“(novo tom, agarrando Maria Luísa com brusco desejo)” (p. 102-103).	1	1	Transposta	1
		1	2	Transposta	1
862	“(trincando os dentes, num começo de histeria)” (p. 103).	1	2	Transposta	12
863	“(segurando-a pelos dois braços)” (p. 103).	1	1	Transposta	1
864	“(numa histeria maior)” (p. 103).	1	2	Transposta	12
865	“(ferido e humilhado)” (p. 103).	1	2	Transposta	1
866	“(numa ferocidade dionisíaca)” (p. 103).	1	2	Transposta	1
867	“(‘Boca de Ouro’ larga Maria Luísa. Recua, arquejante. Seu rosto é a máscara astuta, cruel e sensual de um Rasputin suburbano. Riso pesado.)” (p. 103).	1	1	Transposta	1
		1	2	Parcialmente transposta	1
868	“(Pausa. Então, Maria Luísa caminha lentamente para o quarto. Diante da porta, estaca por um momento. Acaba entrando. ‘Boca de Ouro’ acompanha o movimento e Maria Luísa, com um riso surdo e ofegante. Depois que ela desaparece, ele apanha um jornal e olhando, de vez em quando, na direção do quarto, cobre o cadáver de Celeste. Depois, cambaleante, vai ao encontro de Maria Luísa. Trevas sobre a cena. Luz sobre a porta do Instituto Médico Legal. Locutor da Continental faz um flash radiofônico. Deve ser um tipo bem característico, lembrando o Oduvaldo Cozzi, com uma ênfase quase caricatural e uma adjetivação pomposa e vazia. )” (p. 103-104).	1	1	Transposta	0
		3	9	Não transposta	0
		1	1	Parcialmente transposta	1
		1	2	Parcialmente transposta	1
		1	1	Parcialmente transposta	12
		3	7	Transposta	12
		2	5	Não transposta	16
		1	1	Transposta	16
1	2	Transposta	16		
869	“(que não pode abandonar a sua pomposa subliteratura)” (p. 105).	1	2	Não transposta	16
870	“(com um sincero espanto)” (p. 105).	1	2	Não transposta	4
871	“(na sua fixação de pobre de espírito)” (p. 105).	1	2	Não transposta	16
872	“(quase agressivo)” (p. 105).	1	2	Não transposta	16
873	“(estupefato)” (p. 106).	1	2	Transposta	4
874	“(aflito)” (p. 106).	1	2	Transposta	4
875	“(desencadeando a sua adjetivação pomposa e vazia)” (p. 106).	1	2	Não transposta	16

Fonte: Elaboração do autor, com base na obra de Nelson Rodrigues (2012).

## REFERÊNCIAS

ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, S.A.; Buenos Aires: Editorial Paidós, 1985.

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. 1. ed. Lisboa: Papelmunde, SMG, Lda., 2008.

\_\_\_\_\_; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

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

\_\_\_\_\_. O novo cinema novo. *Opinião*, 14 fev. 1975. In: \_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 233-237.

\_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

BOGATYREV, Petr. Os signos do teatro. IN: INGARDEN, R. et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Organização e tradução de Luiz Arthur Nunes [e outros]. Porto Alegre: Globo, 1977, p. 15-34.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. Remediation. *Configurations*, v. 4, n. 3, p. 311-358, 1996.

BONHOMME, Bérénice. Como abordar a adaptação? IN: MITTERAND, Henri. *100 filmes: da literatura para o cinema*. Tradução de Clóvis Marques. 1. ed. Rio de Janeiro: BestSeller, 2014, p. 29-31.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papyrus, 2008. (Coleção Campo Imagético).

\_\_\_\_\_. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

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

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1976.

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

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COSTA, Marta Morais da. Modalidades das rubricas na leitura do texto dramático. In: SOUZA, Santinho Ferreira de (Org.). *Olhares e perguntas sobre ler e escrever*. 1.ed. Vitória (ES): Flor&Cultura, 2002, v. , p. 169-184.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

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

HONZL, Jindrich. A mobilidade do signo teatral. IN: INGARDEN, R. et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Organização e tradução de Luiz Arthur Nunes [e outros]. Porto Alegre: Globo, 1977, p. 35-56.

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

INGARDEN, Roman. As funções da linguagem teatral. IN: \_\_\_\_\_ et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Organização e tradução de Luiz Arthur Nunes [e outros]. Porto Alegre: Globo, 1977, p. 3-14.

KATTENBELT, Chiel. Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Media Relationships. *Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation*, v. 11, 2008, p. 19-29. ISSN 1697-7750.

KOWZAN, Tadeusz. O signo no teatro. IN: INGARDEN, R. et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Organização e tradução de Luiz Arthur Nunes [e outros]. Porto Alegre: Globo, 1977, p. 57-83.

MARQUES, Aída. *O cinema de Nelson Rodrigues*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

MITTERAND, Henri. *100 filmes: da literatura para o cinema*. Tradução de Clóvis Marques. 1. ed. Rio de Janeiro: BestSeller, 2014.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 14, n. 1, 2012.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.



PEREIRA, Álvaro Dyogo. *O jornalista em Nelson Rodrigues*. 2009. 110 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 1987.

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

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

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

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

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

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

VIANY, Alex. *Boca de Ouro: Nelson Rodrigues e o Cinema Novo*. In: CASTRO, Ruy [org.] e MELLO, Maria Amélia [coord.]. *O melhor da Senhor*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012, pp. 370-371. Originalmente publicado na revista *Senhor*. Rio de Janeiro: mar 1963.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

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

**FILMOGRAFIA**

*A falecida* (Dir. Leon Hirszman, 1965, 85 min., 35 mm, P&B).

*Boca de Ouro* (Dir. Nelson Pereira dos Santos, 1963, 103 min. , 35mm. P&B).

*Os cafajestes*. (Dir. Ruy Guerra, 1962, 93 min., 35 mm., P&B).

*Rio, 40 graus*. (Dir. Nelson Pereira dos Santos. 1955, 90 min., 35 mm., P&B).

*Rio, Zona Norte*. (Dir. Nelson Pereira dos Santos, 1957, 82 min., 35 mm., P&B).

*Vidas secas*. (Dir. Nelson Pereira dos Santos, 1963. 103 min., 35 mm., P&B).