

# DEPOIMENTO

# A LIBERDADE É MAIS IMPORTANTE QUE O PÃO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p157-164>

**Depoimento de Moacyr Góes**

**N**as jornadas intituladas *A modernidade de Nelson Rodrigues*, promovidas em maio de 2022 pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH / USP, foi celebrado o aniversário de sessenta anos da peça *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962), uma das mais relevantes e aclamadas do repertório dramaturgicorodriguiano.

A escolha da palavra *modernidade* para o título das jornadas comporta uma ambiguidade intencional. *Stricto sensu*, Nelson Rodrigues é frequentemente referido pela crítica como o dramaturgo que *modernizou* o teatro brasileiro, autor do texto encenado por Ziembinski na montagem histórica e revolucionária de *Vestido de noiva* (1943) no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. *Lato sensu*, tendemos a chamar de *moderno* aquilo que é novo ou atual.

A atualidade de Nelson Rodrigues encontra expressão ímpar no filme *Bonitinha, mas ordinária* (2013), do diretor de cinema, teatro e televisão Moacyr Góes. Rompendo com uma tradição cinematográfica que tende a localizar as adaptações no tempo e no espaço em que Nelson viveu e trabalhou, Góes situa o

enredo e os personagens no século XXI, na favela, no baile funk, na boate, em territórios urbanos habitados ou visitados por nós, brasileiros contemporâneos.

Ecoando a famosa frase de Nelson: “A liberdade é mais importante que o pão”, o filme de Góes parece gozar de uma liberdade rara e disruptiva, ao profanar, em certa medida, o contexto original da peça, em sua transposição para o cinema. Porém, paradoxalmente, essa opção artística representa também uma fidelidade rigorosa à proposta estética rodriguiana, por se manter leal a elementos formais essenciais à dramaturgia de Nelson. Elementos de linguagem que partem do que Góes apelidou de uma *partitura sonora*, sobre a qual o diretor se debruçou em seu depoimento proferido à ocasião das jornadas na USP, transcrito a seguir.

\* \* \*

Minha experiência com Nelson Rodrigues deriva da realização de quatro montagens teatrais e um filme, mas sobretudo de um estudo estimulado por uma paixão e uma admiração muito grandes pela singularidade da obra rodriguiana, o que me deu a clareza de que, no campo da dramaturgia ou do teatro brasileiro, temos muitos talentos, mas somente um gênio, chamado Nelson Rodrigues.

Cada montagem que realizei implicou num mergulho extraordinário no universo rodriguiano. Cada peça envolve, marcadamente, uma temática e uma questão de linguagem dramática bastante específicas, mas eu gostaria de apontar algumas lições que aprendi através do trabalho com os atores. Entendi muito da construção da dramaturgia e da carpintaria de Nelson Rodrigues trabalhando com Ítalo Rossi, Marília Pêra, Oswaldo Loureiro, Thelma Reston, André Valli e outros atores. Este trabalho me levou à conclusão de que Nelson era um escritor *sui generis*, especialmente em sua época, que fundou uma tradição de escrever para teatro. Escrever para a oralidade. (Talvez possamos dizer que Nelson é uma tradição).

Para ser bem executado, o teatro de Nelson Rodrigues exige a compreensão de que ele escreve uma partitura sonora. O ritmo da fala é tão importante para revelar seu conteúdo, revelar sua complexidade, revelar os estados de alma ou os conflitos entre os personagens, quanto a compreensão daquilo que eles querem

dizer. Nelson era um homem do tempo moderno, mas que, de alguma maneira, já trabalhava com uma questão pós-moderna envolvida na afirmação da arte contemporânea, no sentido em que ela reivindica a dimensão da linguagem como espaço privilegiado, para além de um espelhamento da realidade, ou de uma tentativa de camuflar a linguagem, como se ela representasse o real tal como ele é. Embora não tenha teorizado sobre isso, e talvez não tenha sequer pensado sobre isso, Nelson trouxe para o teatro brasileiro a articulação entre tema e linguagem, e a afirmação da teatralidade.

Nelson escreveu *Vestido de noiva* em vinte dias, em plena Segunda Guerra Mundial. Quando leu o manuscrito, Ziembinski o considerou absolutamente surpreendente, por trazer um caráter de novidade, tanto para o Brasil quanto para a Europa. O processo de montagem da peça impôs a necessidade de se inovar o processo de ensaio, que escapava totalmente à norma e ao lugar-comum.

Nelson traz, então, uma marca da transgressão. E o mais impressionante é que ele promoveu essa transgressão apesar de ser um homem profundamente ligado a valores tradicionais. Toda a sua obra, de um modo ou de outro, parte de um preceito cristão: o do livre-arbítrio. Desde o Gênesis, a Bíblia postula que Adão e Eva não poderiam comer do fruto da árvore proibida. Mas eles comem, cometem o pecado original, estabelecem uma trajetória para a humanidade a partir desse ato, dessa ação que é determinada por uma escolha e, por consequência, coloca em jogo a relação entre o bem e o mal na vida de cada um de nós. Essa referência da cultura ocidental é determinante na obra rodriguiana, principalmente na dramaturgia. Os personagens são aquilo que fazem. E suas ações derivam de escolhas, mesmo que não sejam orientadas pela racionalidade, e sim pela realização de um desejo que deveria ser constrangido, mas não foi.

Toda a obra de Nelson Rodrigues gira em torno do conflito entre aquilo que é desejo, instinto, pulsão, e aquilo que é marco civilizatório. De um lado, aquilo que quero, em direção a que me movimento, e de outro, aquilo que é um interdito da civilização. Eu quero, mas não devo. Eu desejo, mas algo tolhe a realização do desejo. Esta é a referência primeira na construção de um traço cristão na obra rodriguiana.

Não que Nelson tenha se utilizado de sua dramaturgia para empreender qualquer tipo de evangelização ou pregação religiosa. Mas a cosmovisão rodriguiana está marcada por esta referência cristã. Os personagens vivem um embate entre o pertencimento a uma coletividade, pautada por determinadas referências, e os impulsos que emergem de suas almas. Por exemplo: “Não devo transar com minha mãe, mas eu quero.” E quando isso se dá, acontece a tragédia, ou o drama, ou a desestruturação, ou o desequilíbrio da história. Em *Álbum de família* (1945), Nonô transa com a mãe e, por isso, enlouquece, anda nu ao redor da casa, sujo de barro (uma imagem de retorno à natureza), xingando o pai de todo tipo de impropérios.

A coragem de Nelson ao enfrentar essas questões o torna indigesto, tanto para a direita quanto para a esquerda. Isso já seria o bastante para demarcá-lo como um artista singular, mas Nelson vai além. Por ser um observador livre e arguto, apaixonado pelo Brasil e pelos brasileiros, ele cria uma obra que antecipa uma discussão que chamamos, hoje, de cultura do cancelamento: a destruição das vidas das pessoas por máquinas de construir narrativas. *O beijo no asfalto* (1960) mostra uma tentativa — vitoriosa — de destruir a vida de um rapaz a partir de uma construção inverídica, inventada por um delegado e um jornalista. Neste enredo, Nelson tece uma crítica contundente, não exatamente à polícia ou à imprensa, mas ao fato de que, em prol de certos ganhos pecuniários ou de poder, determinadas instituições podem ser corrompidas e solapadas, no seu sentido civilizatório, e transformadas em máquinas de destruir, ao invés de construir. Arandir tem sua vida pessoal devastada, assim como a de toda a sua família. E ao final se revela, num golpe de teatro extraordinário, que aquele beijo no asfalto era a melhor coisa que tinha acontecido na vida do protagonista.

Aquele que é tido por muitos como um sujeito tacanho e conservador, do ponto de vista político, criou uma obra em que a questão da mulher é tratada com muita generosidade. Um exemplo é a personagem Geni, de *Toda nudez será castigada* (1965). E o mesmo vale para a questão do racismo, que Nelson trabalha em *Anjo negro* (1946). Para a montagem original, ele pediu ao amigo Abdias do

Nascimento que o protagonista fosse interpretado por um ator negro. É uma obra ousadíssima, por discutir o racismo interiorizado inclusive por pessoas negras.

Há uma compreensão, em Nelson Rodrigues, sobre a beleza e a precariedade humanas, que é absolutamente excepcional. Isso se engrandece na medida em que nenhuma de suas peças expressa uma profissão de fé, ou uma pretensão política, um panfleto ou instrumentalização.

É possível traçar uma ponte entre Nelson e Shakespeare. Se Shakespeare é o autor que funda o personagem dramático moderno — Hamlet é o homem moderno por excelência, na sua melancolia, na prisão em sua consciência, na inação proveniente daquilo que lhe é mais caro, que é o intelecto, mas também na responsabilidade por suas escolhas —, então é possível localizar esse ponto comum entre as obras rodriguiana e shakespeariana: a complexidade do indivíduo que está sempre em embate consigo mesmo, dentro de uma realidade que, muitas vezes, é profundamente hostil ao que ele deseja, mas que, por outro lado, é necessária para que se mantenha algum tipo de civilidade. Essas são marcas que tornam Nelson Rodrigues um dramaturgo da modernidade. Mas ele também é um dramaturgo que flerta com um movimento que faz a crítica da modernidade, pelo viés da linguagem artística e da afirmação da teatralidade.

Tive a oportunidade de dirigir *Bonitinha, mas ordinária* tanto no teatro quanto no cinema, o que me deu a possibilidade de pensar as duas linguagens a partir do mesmo texto. A adaptação para o cinema impôs um problema grave de transposição, relacionado à questão da palavra. Porque a palavra, na obra teatral de Nelson, é estrutural, constitutiva. Há quem diga que ele leva à cena o modo de falar do brasileiro, das ruas. E há quem o acuse de criar diálogos pobres, embora o próprio Nelson afirmasse: “Não sabem o quanto me custa transformar os meus diálogos em pobres.” Do meu ponto de vista, não é verdade que ele traz o modo de falar do cotidiano, do subúrbio, para a cena teatral. Com sua categoria e genialidade, Nelson inventa uma maneira de falar, que dialoga diretamente com aquilo que entendemos, percebemos e sentimos como uma linguagem comum — o que me referi como partitura sonora.

A questão da palavra está centralizada na dramaturgia rodriguiana, e o teatro vive dessa convenção. Vive do estabelecimento de uma realidade cênica a

partir da estrutura da palavra. Outros movimentos e diretores, depois de Nelson, propuseram trabalhos com a não-palavra. Mas no momento em que Nelson produziu, uma das grandes transformações que ele trouxe foi essa qualidade de palavra, essa construção de cena estabelecida pela palavra — a palavra específica de cada personagem. É um dos elementos da afirmação da teatralidade.

Quando pensamos em cinema, nos afastamos da palavra e nos aproximamos da imagem. Uma característica da linguagem cinematográfica é exatamente a de contar histórias através da ação, da edição, da construção do tempo — não propriamente pela palavra, mas pela imagem. Como, então, um filme poderia suportar a realidade da obra dramaturgica de Nelson, sem se transformar num filme teatral ou num teatro filmado?

Uma das questões extraordinárias da arte contemporânea, no que diz respeito ao teatro e ao cinema, é que se pode pensar na possibilidade do cinema ter liberado o teatro para ser cada vez mais teatro, procurando a sua autonomia no contexto das artes. O cinema que se pretende teatro deixa de ser cinema. O cinema tem a sua própria investigação de linguagem.

Senti uma grande dificuldade em adaptar o *Bonitinha* para o cinema. Precisei enxugar muita coisa. Primeiro, porque sabia que não faria o menor sentido reinventar a trama e as questões colocadas pela obra. Eu teria que, de alguma maneira, diminuir a verbosidade e privilegiar a ação, mantendo aquilo que constitui a construção dos personagens: a maneira como eles dizem o que dizem, para além daquilo que é dito.

Uma dificuldade adicional era o fato de que a interpretação dos atores é muito diferente no teatro e no cinema. No teatro, a convenção permite instaurar a realidade a partir de uma frase. Otelo afirma que está chegando a uma praia, assim se supõe a existência da praia. No cinema, a não ser que haja alguma experimentação de linguagem, há uma instauração imediata da realidade cênica: os personagens já se encontram inseridos na praia, na rua, na casa, no carro etc. Isso impõe um determinado tom de interpretação. Minha intenção, ao dirigir os atores, era fazer com que houvesse uma proximidade de interpretação, em contraponto à exterioridade de interpretação que é fundamental no teatro. Há, no teatro, uma realidade da linguagem que propõe uma exposição maior do que a impressão que é

própria do cinema, em que a câmera e a montagem fazem uma mediação entre a história contada e o público. No teatro se interpreta para a plateia, no cinema se interpreta para a câmera. Então, foi uma dificuldade articular aquilo que é essencial e referencial em Nelson com aquilo que é a linguagem específica de cada meio.

Outro problema foi o fato de que a peça discute o tabu da virgindade, que não era mais tabu quando fizemos o filme, dez anos atrás. Mas, surpreendentemente, enquanto trabalhava na adaptação, li a notícia de que um médico estava fazendo muito sucesso restaurando hímenes de mulheres na Barra da Tijuca, com uma lista enorme de pretendentes. Então incluí esse dado no filme.

Há elementos que parecem datados ou inusitados em Nelson, mas que revelam questões constitutivas da nossa civilização. Um exemplo é a alusão recorrente ao câncer, ou à ferida, em *Bonitinha* e em outras peças. Em *Toda nudez*, por exemplo, Geni sonha em morrer de câncer, de uma ferida no seio. Mais uma vez, reconheço aí uma referência constitutiva da nossa cultura, que é a ideia da salvação pelo sofrimento. Nossa civilização é marcada por aquele que se fez homem e foi pregado na cruz, num sacrifício que salva e liberta. Os personagens rodriguianos, de alguma maneira, vivem essa referência, de que é pelo sofrimento que eles vão encontrar a redenção. Vivem essa referência sem nenhuma racionalidade, sem que isso seja uma questão discutida ou debatida em cena, mas ainda assim é uma referência presente e importante: a expectativa de que aconteça algo terrível que expurgue as consequências pecaminosas de certas escolhas. E nessa dimensão da escolha, há uma diferença entre a perspectiva trágica grega e a tragicidade em Nelson Rodrigues. Em Nelson prevalece a escolha — embora nem sempre racional e consciente — ao passo que, na tragédia grega, Édipo não tem outra escolha além de ser Édipo, a partir do que está traçado para a sua própria realidade.

Na dramaturgia rodriguiana, tais referências se apresentam em um enquadre moderno, mas, ao mesmo tempo, pós-moderno. O brilhante, em Nelson, é que todas as ideias conceituais se traduzem, enfim, numa investigação e numa afirmação de linguagem.