

ENTREVISTA

UMA VISITA AO ABISMO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p165-182>

Entrevista com Marco Antonio Braz

Poucos pesquisadores conhecem a obra rodriguiana como o diretor teatral Marco Antonio Braz. Suas pesquisas não são motivadas pelo ofício acadêmico, mas pelo ofício artístico. Há três décadas, ele tem encenado várias peças de Nelson Rodrigues, além de adaptações para o teatro de contos de *A vida como ela é* e de crônicas extraídas das memórias e confissões do escritor. Seu trabalho envolve, a cada montagem, um mergulho cuidadoso no texto, com especial atenção aos detalhes, potencialidades e reverberações estéticas.

Em 2012, quando se celebrou o centenário do nascimento de Nelson, Braz fez parte de um importante evento promovido pelo Sesi-SP, intitulado *Nelson Rodrigues: 100 anos*, que contou com a curadoria geral do biógrafo Ruy Castro. Para o projeto, Braz dirigiu encenações de *A falecida* (1953), com a atriz Maria Luísa Mendonça, e *Boca de Ouro* (1959), com o ator Marco Ricca. Também participou de 37 encontros promovidos na ocasião, com leituras e comentários sobre as 15 outras peças de Nelson, com a presença de atores que trabalharam em proximidade com o dramaturgo nas primeiras encenações. Tais encontros

foram caracterizados por Castro como “um inventário final após *O anjo pornográfico*”,¹ pois foi a última oportunidade de se registrarem depoimentos de artistas que faleceram pouco depois, como a atriz Maria Della Costa.

Líder fundador do grupo teatral Círculo de Comediantes, Braz presta uma enorme contribuição ao esforço de manter vivo o legado rodriguiano, seja nos palcos, seja no debate público. O diretor também conhece a fundo a fortuna crítica do autor, o que faz com que uma breve entrevista com ele — como a que transcrevemos a seguir, fornecida a Fernanda Hamann – se transforme numa extraordinária aula sobre Nelson Rodrigues e sua relevância para a cultura brasileira.

* * *

FH: Recentemente, você montou em Campos do Jordão um espetáculo inspirado em contos de *A vida como ela é*, intitulado *Elas não gostam de apanhar*. O título é alusivo à famosa frase de Nelson que deu nome a uma das primeiras compilações em livro de seus contos: *Elas gostam de apanhar*, publicada pela Bloch em 1974. Mas, no título do espetáculo, você propõe uma negação que subverte a formulação original de Nelson. Por quê?

MAB: Essa ideia surgiu depois do evento que organizamos no Sesi-SP, pelo centenário do Nelson, em que havia encontros de discussão divididos por temas, sendo um deles “As mulheres em Nelson Rodrigues”. A partir daí, fui convidado pelo Itaú Cultural para montar um espetáculo. E quis convidar Cleyde Yáconis, que estreou no teatro *Toda nudez será castigada* (1965). Ela foi a primeira atriz que aceitou, de prontidão, representar o papel da Geni. (Na ocasião, Cleyde estava no Rio Grande do Sul quando recebeu um telefonema do Ziembinski, perguntando se ela poderia ir ao Rio de Janeiro e fazer uma leitura de *Toda nudez*, para ver se gostaria de participar da encenação. A resposta dela foi imediata: “Sendo um texto de Nelson Rodrigues e uma direção de Ziembinski, já está aceito.”)

No espetáculo para o Itaú Cultural, a ideia era montar um monólogo em que Cleyde pudesse expor como foi sua relação e convivência com Nelson. Seleccionamos várias crônicas. Ela lia e conversava com a plateia, numa interação prevista para durar uma hora e meia, que se alongou para duas horas e meia. E ninguém ousava reclamar, porque foram as duas últimas apresentações da Cleyde, já idosa, antes de se recolher para uma cama, de onde nunca mais se levantou.

Uma das discussões tecidas ali buscou uma reflexão sobre como lidar com certas ideias que Nelson articulava de forma irônica ou bem-humorada, mas que, hoje, não parecem apropriadas, como a famosa declaração de que “Nem toda mulher gosta de apanhar, só as normais”. Essa espécie de declaração, que à primeira vista tende a ser lida como apologia à violência doméstica, se for trabalhada dentro de um determinado contexto, pode promover um debate sobre a violência doméstica. Foi no âmbito dessa discussão que Cleyde falou: “Não, elas *não* gostam de apanhar.” E escolhemos dois títulos para as apresentações: *Elas não gostam de apanhar* e *Eles não gostam de bater*.

A montagem em Campos do Jordão, após a pandemia, foi um pouco mais modesta, mas manteve a ideia e o nome do evento que fiz com Cleyde em 2012.

FH: Esta questão, de fato, suscita muita polêmica, especialmente no momento atual, em que vivemos sob a pressão de uma cultura do cancelamento. Muita gente repudia Nelson e sua obra, de antemão, sem sequer conhecer os textos.

MAB: Mas, mesmo hoje, é impressionante a identificação que a plateia expressa com os contos que trabalhamos no espetáculo, o que demonstra que a força de Nelson permanece atual. O conto “Casal de três”, por exemplo, continua revolucionário.

Entre os milhares de contos publicados na coluna *A vida como ela é*, muitos ficaram escondidos, porque não foram incluídos nas antologias editadas em livro, e alguns tratam de questões de raça e de gênero que agora estão na ordem do dia. Tem um conto chamado “Obsessão preta”, que trabalha a temática do racismo estrutural: o protagonista, um branquelo casado como uma loira chata e desinteressante, se apaixona por uma mulher

negra, linda, mas ela se decepciona quando escuta o sotaque carioca do homem e percebe que ele não é europeu. Tem outro conto, “A sogra peluda”, em que é possível perceber que o título se refere a uma personagem trans, que tem um filho adotivo e nutre tanto amor por ele que sofre um desfecho trágico, por excesso de maternidade.

Na dramaturgia também existem exemplos desse tipo. Na primeira peça de Nelson, *A mulher sem pecado* (1941), uma personagem feminina vive oprimida pelo marido ciumento, faz todo e qualquer sacrifício por ele, se reprime o quanto pode, inclusive em relação a seus próprios desejos, até um momento em que ela dá um basta a essa pusilanimidade. Ela toma coragem, dá a mão ao motorista e foge com ele.

FH: É curioso que *Uma casa de bonecas* (1879), do Ibsen, seja tão comumente lida como uma peça feminista — porque a personagem decide fugir de sua condição de oprimida pelo patriarcado — ao passo que o nome do Nelson continua associado à pecha de misógino. Em *A mulher sem pecado*, a personagem também foge da opressão do marido, para viver um desejo que ela não consegue mais reprimir, mas talvez seja importante marcar que, no caso da peça do Nelson, se trata, em especial, de um desejo *sexual*. O desejo sexual feminino é um tema muito importante para Nelson, que ele repetidamente quis levar ao palco. Principalmente no caso da Geni, de *Toda nudez será castigada*, personagem que você mencionou anteriormente. Mas há muitos outros exemplos de representações desse desejo sexual, às vezes mais, às vezes menos reprimido, mas que se apresenta como muito forte e potente nas principais personagens femininas — o que, inclusive, incomoda os personagens masculinos.

MAB: Em *Vestido de noiva* (1943), isso também acontece. O diário da prostituta Madame Clessi excita o desejo que está amortecido na protagonista Alaíde. No plano da alucinação, assistimos a desejos não realizados, mas que no palco são encenados: ela deseja trair o marido que a oprime, porque ela não quer se encerrar no espaço que ele delimita para ela.

Em *Álbum de família* (1945), Senhorinha também se rebela contra o marido Jonas. A leitura das peças permite entender que as personagens femininas são marcadas pelo

desejo, com exceção de algumas que se submetem ao jugo do machismo, como a irmã de Senhorinha, apaixonada por Jonas, que só teve a chance de viver esse desejo por uma noite, quando ele estava bêbado.

FH: Mas, mesmo no caso da Tia Rute, irmã de Senhorinha, o desejo feminino se apresenta de uma forma forte, intensa. Ela odeia a irmã, não tem pudor de manifestar esse ódio, ela é claramente desejante. Mesmo no caso das personagens que se reprimem, o desejo está presente. É muito evidente que elas desejam.

MAB: Isso é importante porque Nelson escreveu numa época em que o desejo era considerado essencialmente masculino. O homem podia se excitar quando via uma mulher de biquíni. A mulher não. Mas em peças como *A mulher sem pecado* (1941), há uma espécie de transferência desse desejo. O personagem fica paranoico e imagina o que a esposa sente quando vê outros homens jogando vôlei na praia. É uma projeção do que ele mesmo sente, uma projeção que ele não suporta. É por isso que ele diz ao cunhado que o que ele quer é uma mulher sem pecado.

FH: O que o Olegário quer é uma mulher sem desejo — que, no fundo, é a mãe dele, Dona Aninha, que passa a peça inteira calada, inerte, dessexualizada, enrolando um paninho como um bebê. É interessante essa proximidade entre a velhice e a infância da mulher, que Nelson representa nessa personagem e em outras senhoras que, assim como as crianças, estão excluídas do *jogo do desejo* – como disse o psicanalista Irã Salomão.²

MAB: Fui convidado, algumas vezes, para participar do Labô — Laboratório de Política, Comportamento e Mídia da PUC-SP, que tem um grupo de psicanalistas dedicado ao estudo da obra de Nelson Rodrigues. Um dos textos que trabalhei com eles foi uma crônica sobre uma moça da zona sul carioca que começa a fazer análise e passa a “andar pela casa como se fosse um Hamlet”, “se arrastando pelas paredes”. Coisas que Nelson escrevia para sustentar a máxima de que, “entre o psicanalista e o paciente, o mais perigoso é o psicanalista”. Para ele, o psicanalista só pensa em dinheiro e, por isso, não tem nenhum

interesse em acelerar qualquer processo de cura. E essas brincadeiras me fazem pensar num efeito estético da obra rodriguiana que me parece pouco abordado: o humor em Nelson Rodrigues. O grupo tem um ator chamado Giovani Tozi, que está escrevendo uma tese de doutorado sobre este tema.

FH: Há um livro muito interessante, do Fernando Marques, sobre o humor nas tragédias cariocas.³

MAB: Acho que o trabalho do Tozi é mais amplo, para além das tragédias. Ele trata o humor como um traço fundamental na obra do Nelson. E algumas pessoas estranham, porque têm a concepção muito estabelecida de que Nelson é um trágico. Por incrível que pareça, na obra rodriguiana, uma coisa não exclui a outra.

Quando dirigi *O beijo no asfalto* (1960) pela primeira vez, fiquei assustado com o fato da plateia rir. Até que o meu orientador na época, João Bittencourt, falou: “Isso é Nelson Rodrigues. Aprenda. As pessoas riem mais de Nelson Rodrigues do que assistindo a uma comédia pastelão.” Mas esse riso não impede o sentido do trágico. Pode até ampliar a reverberação do trágico, quando a equação se inverte. No caso de *O beijo no asfalto*, o espectador ri, mas seu riso se associa, de alguma maneira, a esse bando de demônios que estão destruindo o Arandir. Quando o espectador percebe isso, ele cai na situação trágica.

São elementos muito difíceis de serem equilibrados. Já vi montagens que, a todo custo, tentam eliminar a possibilidade do riso, porque partem do pressuposto de que, na tragédia, ninguém pode rir. Mas esquecem que, nesse caso, se trata de uma *tragédia carioca*: a ironia é inerente ao próprio conceito. Há aí uma busca por um purismo de gênero, ao passo que Nelson trabalha na direção contrária. Ele trabalha com um domínio total da estrutura do melodrama que consegue ampliar o sentido trágico, sem ignorar a ironia da vida. Não é um humor qualquer. Não é mero deboche.

FH: Claro. Mas seus argumentos não se distanciam dos argumentos do Fernando Marques. Ele defende que, nas tragédias cariocas, é possível constatar a incidência de uma

comicidade da desilusão. Nelson trabalha no registro de um cômico trágico. As pessoas riem da tragédia.

MAB: As pessoas riem da percepção de que o personagem caiu, tombou, e elas também cairiam, tombariam, mas naquele momento estão a salvo, aliviadas, na plateia, assistindo à projeção de si mesmas na encenação. Nesse ponto, Nelson é muito claro, quando fala a respeito de sua dramaturgia: as coisas acontecem no palco para que não aconteçam na vida, para que o espectador tenha, de fato, um olhar diferente sobre a vida, quando sai do teatro.

FH: Essa proposta tem relação com o conceito aristotélico de catarse.

MAB: E remete à ideia do próprio Nelson de que a morte é anterior a si mesma. Uma ideia que ele procurou elaborar no teatro, esse campo que apresenta muitos desafios para o escritor. Grandes autores, como Machado de Assis, tiveram dificuldades para trabalhar com dramaturgia. Nelson não tinha uma formação como dramaturgo, ele aprendeu em contato com a coisa em si. É por isso que ele se torna capaz de trabalhar questões filosóficas, densas, não como referenciadas, mas como integradas à cena em si.

Oduvaldo Vianna, por exemplo, escreveu a peça *Amor* (1934), que trata de sexualidade, de psicanálise, mas esses temas entram muito mais como conteúdo do que atravessamentos da forma. Apesar disso, a peça do Oduvaldo foi um grande sucesso e provavelmente influenciou a estruturação que Nelson criou para *Vestido de noiva* (1943), porque existe um crime, ouve-se um grito, corta para um cemitério e o morto aparece em cena, para contar o que aconteceu, por meio de um flashback que se desdobra em diferentes planos. Essa estrutura já era utilizada pelo cinema, mas Nelson conferiu a ela uma liberdade e um alcance muito mais profundos.

FH: Arnaldo Jabor contou, numa entrevista, que Nelson confessou a ele que teve a ideia para escrever *Vestido de noiva* (1943) depois de assistir a *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, que explora um certo jogo de flashbacks.

MAB: Isso parece possível, porque a estrutura do teatro rodriguiano se assenta numa visão dramatúrgica que segue um ritmo cinematográfico.

A mulher sem pecado (1941), peça de estreia do Nelson, não teve sucesso porque não encontrou um diretor dotado de ferramentas cênicas para montar o que o texto exigia. O teatro, no Brasil, ainda trabalhava com uma lâmpada só, com uma luz que ainda não tinha o caráter estético, psicológico, capaz de transmitir o clima da narrativa. Existem elementos fantasmagóricos na peça, que nos fazem acompanhar a consciência doentia de um personagem dostoievskiano, como as alucinações em que ele vê a esposa como a menina que conheceu no Instituto de Educação. Se o diretor não consegue conferir o devido peso a essa fantasmagoria, a peça não atinge seu potencial.

No caso da primeira encenação do *Vestido de noiva* (1943), a peça contou com um diretor experiente, um dos mais importantes do teatro polonês na década de 1940. Quando leu o texto, Ziembinski foi capaz de compreendê-lo formalmente, de reconhecer as indicações de Nelson e realizar em cena o potencial da peça.

O domínio que Nelson tinha das ferramentas teatrais se torna especialmente claro em *Valsa Nº 6* (1951), no modo como ele elabora o monólogo, o que é sempre um desafio maior para o dramaturgo — e sem abrir mão do poder de síntese, na construção das cenas e dos diálogos emulados pela personagem. Os diálogos de Nelson, em particular, exigem muito da capacidade de interpretação dos atores.

FH: Por que os atores acham tão impactante a experiência de interpretar Nelson Rodrigues? Já escutei relatos de atores que adoram trabalhar com a obra rodriguiana, porque é um trabalho diferente de qualquer outro. Mas, hoje, há também aqueles que odeiam Nelson.

MAB: Os atores tendem a compreender perfeitamente o tipo de desafio que o texto de Nelson coloca para eles. Não é apenas um desafio formal. É também um desafio de mergulho, de conteúdo. Ele se torna, para o ator, um motivo de abertura para dentro de si

mesmo, de quebra de preconceitos, de descoberta de coisas que, durante a vida, colocamos em nichos para não derrapar nelas. Tudo isso vem à tona quando o ator se confronta com a peça, com o personagem.

Os atores que odeiam, geralmente, são movidos por argumentos políticos. Milton Gonçalves é um bom exemplo: ele não foi movido pelo problema do racismo (até porque Nelson era próximo de Abdias do Nascimento e fez provocações brilhantes a esse respeito), mas criticava a figura do Nelson por ter apoiado a ditadura militar.

FH: É difícil mesmo lidar com esse fato. O que você acha dessa questão?

MAB: Cada pessoa vive seu tempo e paga o preço de suas escolhas. E Nelson pagou um preço alto por esse apoio. É de extrema ironia o fato de que ele teve seu filho preso e torturado pela ditadura. A mesma ditadura sustentada pelo Médici, que ele exaltou em crônica, por ser esse presidente que ia ao Maracanã aos domingos, para ver o Flamengo jogar, perto do povo. Essas ironias nos ajudam a pensar que um artista pode produzir um obra genial, por um lado, e fazer escolhas nada geniais, quando se trata de opiniões pessoais.

FH: Esse assunto me faz pensar no que vivemos no Brasil, recentemente, assombrados pelo fantasma de um retorno possível à ditadura. Nelson dizia que a liberdade é mais importante do que o pão. Mas acreditou no discurso de que o golpe de 1964 libertou o país de uma ditadura comunista. Testemunhamos, agora, uma reedição desse discurso, sustentada por uma parcela significativa da população brasileira. Como desdobrar essa questão, no âmbito da obra rodriguiana?

MAB: O anticomunismo de Nelson era precário. Ele criticava as pessoas que aderiam a bandeiras de justiça social, mas mantinham uma conduta preconceituosa e injusta. Denunciava a hipocrisia, como fez tantas vezes em sua obra. Mas é interessante observar que ele vivia em contato próximo e afetuoso com muitos comunistas — inclusive o próprio

filho, além de amigos como Hélio Pellegrino, que era comunista e psicanalista, duas categorias que Nelson ridicularizava.

Zuenir Ventura contou que, quando Nelson ia visitar o filho na prisão, os comunistas, inicialmente, viravam as costas para ele. Mas, com o passar do tempo, todos fizeram amizade com ele. Porque a crítica do Nelson era uma crítica de ideias, não era uma posição raivosa, não era o discurso de ódio dos nossos tempos.

FH: Nelson tem uma frase famosa, paradoxal, que diz que o casto é um obsceno. Para a psicanálise, essa frase é muito reveladora: o casto enxerga maldade em qualquer ato, palavra ou pensamento, porque ele mesmo tem essa inclinação obscena, então investe uma enorme energia psíquica para se defender dela, para reprimi-la em si mesmo e nos outros. Um paradoxo semelhante nos ajuda a compreender o conservadorismo de Nelson. Talvez ele precisasse fazer um esforço enorme para conter os ímpetus disruptivos de si e dos outros, porque ele mesmo era um vulcão, o que aparece principalmente em sua dramaturgia. E apesar de todas as polêmicas que ele provocava com as crônicas de jornal, ele mantinha relações muito cordiais mesmo com os maiores opositores com quem debatia no plano das ideias.

MAB: Mas é preciso reconhecer que, sobretudo nas relações com as mulheres, Nelson agiu como um pulha, como a maioria dos homens de sua geração, e não vejo sentido em tentar justificar o que hoje parece injustificável. O problema que ele criou, por exemplo, ao gerar e renegar três filhos fora do casamento, com a mesma mulher, é difícil de ignorar. Eu entendo a dor da Sonia, por exemplo, porque Nelson chegou a reconhecer os filhos bastardos do sexo masculino, mas teve mais dificuldade com a filha mulher.

FH: Curiosamente, foi Sonia quem levou adiante um belo trabalho de memórias do pai, no livro que ela organizou.⁴ Mas essa discussão importa muito pouco. A história pessoal de Nelson foi tão cheia de altos e baixos que, quando começamos a falar sobre o legado dele, caímos na tentação de abordar a biografia para pensar a obra, o que não é nada frutífero. O que mais nos interessa é a obra que ele deixou.

MAB: O fato dele ter vivido grandes acontecimentos trágicos não foi o que o tornou um grande dramaturgo trágico, e sim o modo como ele articulou os efeitos desses acontecimentos numa forma dramática. O evento mais terrível da biografia dele, provavelmente, foi o assassinato do irmão Roberto, e ele nunca se aproveitou da visibilidade que tinha para atacar a assassina. Recentemente, saiu na revista *Piauí* um artigo sobre o modo como o jornal dos Rodrigues trabalhou para desmoralizá-la, mas quem conhece e pesquisa os textos de Nelson sabe que ele mesmo não fez isso.

FH: Você está de acordo com a ideia, defendida por alguns diretores teatrais, de que Nelson Rodrigues é o Shakespeare brasileiro?

MAB: Me parece que Shakespeare tem um trabalho no sentido de pensar a passagem do homem medieval para a modernidade, que não localizo em Nelson. Mas Nelson talvez esteja para a cultura brasileira como Shakespeare está para a britânica. Ele fez uma radiografia da alma brasileira que muitas vezes é desagradável, mas é real.

A direita tentou se apropriar de algumas afirmações rodriguianas, mas isso não foi possível, porque Nelson era muito mais político nos efeitos perturbadores que ele provocava com as peças do que pelo conteúdo conservador das crônicas. Ele era político no sentido de levantar questões e fazer as pessoas refletirem.

FH: Nesse ponto, me parece que a obra rodriguiana gira em torno da *vida como ela é*, e não da *vida como ela deveria ser*. No teatro de Nelson, há uma busca maior pelo real do que pelo ideal.

MAB: Você tocou num ponto fundamental, porque sempre houve um esforço de reduzir a obra do Nelson a um moralismo menor. Ele nunca se propôs a escrever uma cartilha brechtiana sobre o modo como se estabelecem as relações entre opressores e oprimidos. Ele faz um teatro limpo dessas bandeiras, mas trabalha essas questões por meio

de personagens e das relações entre eles. Como o Werneck, do *Bonitinha, mas ordinária* (1962), que, vivendo uma época de Guerra Fria, acha que tudo deve ser permitido, qualquer coisa, porque daqui a cinco minutos podemos receber um foguete soviético na cara.

FH: Mas não te parece que o Werneck é um pouco diferente da maioria dos personagens rodriguianos? Ele não se mostra tão afetado pelo conflito, pela divisão. É quase um vilão.

MAB: O Tio Raul, de *Perdoa-me por me traíres* (1957), talvez seja ainda pior. Ele tem esse nome de “tio”, o que sugere uma aura familiar, mas além de pedófilo, é assassino e necrófilo. Mantém relações sexuais com a cunhada depois de envenená-la, enquanto ela agonizava. É praticamente um monstro.

Já no *Bonitinha, mas ordinária* (1962), existe uma questão de fundo que é o casamento entre o poder econômico, representado pelo Werneck, e o poder religioso, representado pela mulher dele, que só pensa na moral religiosa. Ela está preocupada porque a filha solteira perdeu a virgindade, exige que o marido arranje um casamento na igreja, e ele propõe uma solução mais prática: costurar o hímen da moça. Ele diz: “Eu pago, não tem problema, eu compro as aparências.”

FH: *Bonitinha* talvez seja a peça que trabalha mais explicitamente uma questão ética, recorrente na dramaturgia rodriguiana, que é o fato de que o ser humano é repetidamente obrigado a escolher entre o Bem e o Mal. Inclusive, é a única peça que tem uma espécie de final feliz e contraria a regra dos desfechos trágicos, além de *Anti-Nelson Rodrigues* (1973) — um título que o escritor, numa entrevista, disse ter criado porque esta peça contraria sua própria inclinação trágica. A ironia de Nelson não poupava nem a si mesmo.

MAB: Algumas pessoas discutem o desfecho de *Bonitinha*, acreditam que foi o final que mais envelheceu. Mas quando o espectador chega à cena final, o Edgar assistindo ao nascer do sol com a Ritinha, depois de escolher o amor, e não o dinheiro, fica muito claro que o protagonista deu uma virada, antes de atingir essa espécie de manto sagrado. Algo

como Richard Burton e Elizabeth Taylor subindo para o Céu. É clara a influência que Nelson extraiu dos grandes épicos do cinema, como *Cleópatra* ou *Ben-Hur*. Ele sempre teve coragem de colocar em cena os motivos do coração, sem medo de ser taxado de sentimentalista ou piegas.

Quando montamos *Bonitinha* em 2000, aconteceu um fenômeno que me impressionou muito. Acho que nem Brecht provocaria uma reação como aquela. Quando chegava a cena final, em que o Edgar acendia um isqueiro para queimar o cheque milionário que o Werneck preencheu para suborná-lo, a plateia se dividia, no teatro de arena. Metade gritava: “Não! Não!” E a outra metade gritava: “Queima! Queima!”

Ou seja, Nelson sabia exatamente para onde ele queria conduzir o conflito, e a cena final é a resolução disso. Ele sabia exatamente que o ser humano se divide diante de questões como essa.

FH: De fato. O conflito e a divisão têm um lugar central na dramaturgia rodriguiana. Confesso que esse final me faz chorar, toda vez que releio. O Edgar e a Ritinha dizem um para o outro: “Estamos na sarjeta, mas estamos juntos.” É belíssimo.

MAB: “Vamos beber água da lama.”

Existe um golpe cênico em jogo. Durante dois atos e meio, o espectador estava numa caverna, fechado na escuridão. O sol só aparece na cena final. A Ritinha até se espanta com o sol. Ela diz: “Eu não sabia que o sol era assim!” Na nossa leitura da peça, fizemos uma associação com o mito da caverna, de Platão. Esse desfecho, que parece simplório, porta uma camada subliminar de aprofundamento do ser no próprio ser.

Essa capacidade de Nelson para elaborar temas densos e profundos com elementos aparentemente simples pode ensinar muito ao cinema brasileiro. O cinema tem muito a aprender com os diálogos rodriguianos. Os roteiristas tendem a escrever demais, a fazer os personagens falarem demais. Os diálogos de Nelson são entrecortados, deixam lacunas, reticências. O espectador adivinha a continuação da frase.

FH: Ele convoca o espectador a participar, a querer completar as lacunas.

MAB: E faz isso muito rapidamente. A cena inicial de *Perdoa-me por me traíres* (1957), por exemplo, abre com aquele diálogo entre a Glorinha e a Nair, em frente ao bordel: “N: Vem ou não vem? / G: Tenho medo. / N: De quê, carambolas? De quem? / G: Do meu tio.” Pronto. Em poucas linhas, o espectador já quer saber o que está acontecendo, quer entender por que a Glorinha tem medo de um tio. Ela não tem pai? Não tem mãe? Aparece uma série de perguntas. E o espectador quer ir até o fim, para descobrir as respostas.

FH: Agora que nos encaminhamos para o final da entrevista, gostaria de comentar sobre algum tema que não tenha sido perguntado?

MAB: Gostaria de frisar que não se pode encaixar o legado de Nelson Rodrigues num nicho de discussão ideológica, como muitas pessoas tendem a fazer atualmente. Hoje, ou você é de esquerda, ou você é de direita. Mas há coisas que escapam a essa lógica polarizada. Nelson é muito acusado de direitista, apoiador da ditadura, etc. Mas a direita nunca conseguiu se apropriar da obra dele como gostaria, porque, se algumas frases de Nelson podem soar conservadoras ou moralistas, outras apontam para um caráter totalmente revolucionário, então os direitistas têm medo do potencial provocativo da obra rodriguiana.

Se decidirmos julgar o legado do Modernismo a partir da biografia de Oswald de Andrade, vamos cair no mesmo problema. Ele tinha tendências homofóbicas, machistas, fez pouco caso da gravidez e do aborto da Pagu. Essa discussão tende a rebaixar qualquer avaliação artística. Seria muito importante retirar a discussão sobre Nelson Rodrigues desse campo ideológico, para analisar de perto a riqueza e a complexidade da obra que ele deixou.

Além disso, gostaria de frisar que estou de acordo com a opinião de que o teatro rodriguiano, em comparação com as outras produções do escritor, é o que o torna fabulosamente grande. É o que pode colocá-lo ao lado dos grandes nomes da literatura

brasileira. Embora também existam verdadeiras obras-primas entre os contos de *A vida como ela é*.

FH: Contos que, em geral, têm uma estrutura dramatúrgica. São praticamente esquetes teatrais, com muitos diálogos e o espaço narrativo reservado para um narrador que pouco aparece, a não ser para descrever o cenário e as ações dos personagens. O Nelson de *A vida como ela é*, claramente, é um dramaturgo escrevendo ficção.

MAB: No processo de adaptação dos contos para o teatro, que eu chamo de uma *adaptação branda*, costumo dividir o texto em falas, inclusive as do narrador, e esse método funciona perfeitamente. E passa a ter um efeito cômico, quando o narrador, presente em cena, narra as ações do personagem que a plateia vê.

FH: Uma última pergunta, por favor, sobre esse efeito estético que você mencionou, provocado pelas suas encenações, em que a plateia ri da própria tragédia. Você conhece outro dramaturgo que tenda a propiciar, pelo texto que produz, esse tipo de efeito?

MAB: Não.

Quando encenamos *A falecida* (1953), em 2012, no Sesi-SP, que é um teatro grande e popular, com mais de 600 lugares, acontecia um fenômeno impressionante no terceiro ato. A Maria Luísa Mendonça, que interpretava a Zulmira, parecia que tinha ensaiado com a plateia feminina. Quando a Maria Luísa falava: “Eu odeio o meu marido. Eu *odeio* o meu marido!”, a plateia feminina começava a bater palmas. Todos os dias. Numa apresentação, resolvi assistir à peça de um espaço acima do palco, e pude observar, nesse momento, as mulheres cutucando os maridos, como se a história encenada no palco contasse algo da história desses casais.

O que mais me impressiona é que esse tipo de identificação ultrapassa os regionalismos. Em 2014, ano da Copa do Mundo, voltamos a montar a peça, que tem o final ambientado num jogo no Maracanã, viajando por seis capitais brasileiras. Em Rio Branco, havia um teatro prestes a ser inaugurado, que foi finalizado a tempo de nos receber. A

Lucélia Santos interpretava a Zulmira. Quando terminou o espetáculo, não foi uma nem foram duas, foram dezenas de pessoas que quiseram falar sobre como foram afetadas pela peça. Costumo brincar que Nelson Rodrigues é psicodramático: se você abrir para debate, as pessoas falam por mais de uma hora. No Acre, foi comovente escutar o depoimento de uma família que não conhecia nada do Nelson, que sempre tinha ouvido falar que ele era um tarado, e não sabia que ele tinha produzido um texto tão bonito.

Isso acontece muito. Pessoas falam do Nelson sem conhecer a obra. Fazem declarações que deixam claro que nem sequer leram o texto. Repetem que ele é pornográfico, mas se tivessem lido as dezessete peças, veriam que não há uma cena de sexo explícito. Há uma cena em que Bibilot e Aurora fazem amor em *Os sete gatinhos* (1958), que é uma cena coreografada, implícita, praticamente uma dança. E há cenas de abuso sexual, que são cenas de violência, e não de sexo. Mas, obviamente, há encenações e adaptações em que o diretor escolhe seguir um caminho que não está necessariamente apontado no texto.

Os atores que mais gostam de interpretar Nelson têm a compreensão de que ele convoca o ator a chegar à beira do abismo, olhar para esse abismo e depois voltar para contar para a plateia. Pouquíssimos dramaturgos são capazes disso. Nem Tennessee Williams, que também trabalha uma relação muito forte com o desejo, trabalha esse aspecto com a mesma dimensão e clareza de Nelson. Até porque, no caso de Nelson, se trata de uma obra inteira, de dezessete peças que vão nessa mesma direção. É possível traçar paralelos com outros dramaturgos maravilhosos, como Plínio Marcos, que também tem uma obra vasta e poderosa, mas a obra dele não tem a coerência interna da obra rodriguiana. Neste sentido, talvez Ariano Suassuna seja o dramaturgo que deixou uma obra com uma coerência interna equiparável à de Nelson. Os dois não se identificavam, mas se respeitavam.

FH: É muito bonita essa metáfora do abismo.

MAB: Lucélia Santos usa muito essa expressão. Nelson mandava bilhetinhos para ela, durante as gravações de *Bonitinha*, na adaptação de Braz Chediak para o cinema, em

1981. Segundo a Lucélia, ele dizia: “Não tenha medo. O ator precisa se jogar no abismo. E de olhos vendados.”

Notas

1. CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
2. SALOMÃO, Irã. *Nelson: feminino e masculino*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
3. MARQUES, Fernando. *A comicidade da desilusão: O humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues*. Brasília: UnB, 2012.
4. RODRIGUES, Sonia (Org.). *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.