

**IVANILDO JOSÉ DA SILVA**

**PELO BURACO DA FECHADURA: IDENTIDADE CULTURAL EM *O BEIJO NO  
ASFALTO*, DE NELSON RODRIGUES**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCHS  
CAMPO GRANDE  
2011**

**IVANILDO JOSÉ DA SILVA**

**PELO BURACO DA FECHADURA: IDENTIDADE CULTURAL EM *O BEIJO NO ASFALTO*, DE NELSON RODRIGUES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Estudos de Linguagens da UFMS /CCHS – área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados como exigência para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCHS  
CAMPO GRANDE  
2011**

**IVANILDO JOSÉ DA SILVA**

**PELO BURACO DA FECHADURA: IDENTIDADE CULTURAL EM *O BEIJO NO ASFALTO*, DE NELSON RODRIGUES**

**COMISSÃO JULGADORA**

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino  
(Presidente/Orientador).....

Profª Drª Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torqui  
(UFGD/FACALE).....

Prof. Dr. Edgar César Nolasco  
(UFMS/CCHS).....

**MEMBROS SUPLENTE**

Profª Drª Maria Adélia Menegazzo  
(UFMS/CCHS).....

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos  
(UFGD/FACALE).....

**Campo Grande – MS, 24 de março de 2011.**

## DEDICATÓRIA

*À minha querida mãe, por acreditar em minha formação docente e por vencer comigo todos os desafios, pois realmente sabe como a vida é:*

*Ao meu respeitável orientador Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (homem cult Entre o limbo e o queto), pelas leituras, orientações, confiança e credibilidade que deu a mim.*

## AGRADECIMENTOS

A Nelson Rodrigues, pelo *O beijo no asfalto*;

A Deus, pela vida e por dar a mim uma minha linda e maravilhosa família (amor);

Aos professores do Mestrado em Estudos de Linguagens Professor Doutor Edgar Cézar Nolasco, Professora Doutora Rosana Cristina Zanelatto e professor Doutor Wagner Corsino Enedino, por apresentar as teorias e deixar o caminho da pesquisa um pouco menos espinhoso;

A arguidora Maria Adélia Menegazzo, pelas contribuições na qualificação para o refinamento da análise d'*O beijo no asfalto*;

À professora Dr. Marlene Durigan, por muitas contribuições e pelo carinho;

A meu companheiro Ademar Sandim, pelas leituras e paciência nesse período de estudo;

A intimidade com todos os personagens (viraram gente de verdade) d'*O beijo no asfalto*, que conviveram comigo durante esses dois anos de pesquisa;

Aos pais do Prof. Dr. Wagner Corsino: Sr. Gorgonio e Sr<sup>a</sup>.Nair;

Aos meus colegas de mestrado em Estudos de Linguagens;

Aos professores/amigos de trabalho: Ana Paula Squinello, Dolores Puga, Eliene Dias, Elisangela São José, Flávio Adriano Nantes, Gedson Faria, Geovana Quinalha, Joanna Durand, Luceli Batistote, Marta Francisco, Rosana Cintra, Suziane Loiola, Thaís Leão e Vera Puga. Obrigado pelo companheirismo, aparato teórico e confiança em meu trabalho docente na UFMS/CPCX;

Aos meus amados amigos e a todos que contribuíram para a realização desta pesquisa. (A Marly Nogueira pela sensibilidade - deveria estar no grupo da família, mas está no grupo de pessoas do coração).

*“Eu gostaria que os homens corresse para o teatro,  
como antigamente corriam para as igrejas”.*  
*(Enrique Vargas, diretor do Gut Theater de Nova York)*

## RESUMO

SILVA, Ivanildo José da. Pelo buraco da fechadura: identidade cultural em *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues. Campo Grande: Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCHS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2010, 83p. Dissertação de mestrado (Mestrado em Estudos de Linguagens – Teoria literária e Estudos comparados)

Partindo do pressuposto da contribuição do dramaturgo Nelson Rodrigues para a revolução do teatro brasileiro e no que diz respeito a sua importância nesse cenário artístico, bem como a sua função social, o presente trabalho demonstrará, na peça *O beijo no asfalto* (1960), de Nelson Rodrigues – a questão da Identidade Cultural a partir de uma perspectiva teórica à luz dos Estudos Culturais. Neste sentido, o presente estudo visará elucidar como os sujeitos se relacionam entre si e como eles reagem ao se depararem com situações que não são vistas como uma prática sócio-cultural “adequada”. Ademais, mostraremos como uma orientação sexual se configura no interior da tragédia rodriguiana. A análise de *O beijo no asfalto* versará também sobre a relação de poder existente na peça, tanto pela mídia, quanto pela polícia por meio dos posicionamentos assumidos pelos personagens no espaço diegético, bem como pelas didáscalias de Nelson Rodrigues. Um perfil das personagens da peça será traçado a fim de ressaltar ligações entre os artifícios artístico-discursivos e a ideologia subjacente no texto. A pesquisa também delinea o lugar e importância de Nelson Rodrigues na dramaturgia brasileira, o expressionismo existente em suas obras, e para enriquecer a pesquisa foi feito um *duo* da peça escrita em 1960 em consonância com as fotografias da representação de 1961. Para empreender tal análise, lançaremos mão, entre outras, das proposições empreendidas por Stuart Hall (2006), Eneida Maria de Souza (2007), Donis a Dondis (2007), John Berger (1999), Ruy Castro (2003), Sábato Magaldi (2004), Anatol Rosenfeld (1993) e Ryngaert (1996).

PALAVRAS-CHAVE: Teatro rodriguiano; identidade cultural; dramaturgia; Estudos Culturais.

## RESUMEN

SILVA, Ivanildo José da. Pelo buraco da fechadura: identidade cultural em *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues. Campo Grande: Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCHS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2010, 83p. Dissertação de mestrado (Mestrado em Estudos de Linguagens – Teoria literária e Estudos comparados)

A través de las consideraciones de que el dramaturgo Nelson Rodrigues aporta muchas contribuciones para la revolución del teatro brasileño, y por eso se convirtió en importante personaje en este escenario artístico, así como el hecho de que su teatro estaba cargado de función social, este trabajo considerará, con la obra *O beijo no asfalto*, de 1961, de este autor, la cuestión de la Identidad Cultural a través de una perspectiva teórica a la luz de los Estudios Culturales. En este sentido, esta investigación busca aclarar como los sujetos se relacionan entre sí y como ellos reaccionan cuando se les presentan situaciones diversas de las consideradas por la mayoría como práctica sócio-cultural adecuada. Demostraremos, aún más, como la idea de la orientación sexual se presenta y se construye en el interior de la tragedia de Nelson Rodrigues. El análisis de *O beijo no asfalto* se guiará también sobre la relación de poder en la pieza, tanto por la medía, cuanto por la policía por medio de papeles asumidos por los personajes en el espacio diegético del texto aquí presentado, bien como por las didascalias de Nelson Rodrigues. Se hará un perfil de los personajes para poner a la luz la relación entre los artificios artístico/discursivos del texto y la ideología subyacente en él. La pesquisa también delinea el lugar e importancia de Nelson Rodrigues en la dramaturgia brasileña, el expresionismo en sus obras, y para enriquecer el trabajo fue hecho un *duo* de la pieza escrita en 1960 en consonancia con las fotografías de la presentación de 1961. Para este análisis, emplearemos las proposiciones emprendidas por Stuart Hall (2006), Eneida Maria de Souza (2007), Donis a Dondis (2007), John Berger (1999), Ruy Castro (2003), Sábato Magaldi (2004), Anatol Rosenfeld (1993) e Ryngaert (1996).

PALABRAS-CLAVE: teatro rodriguiano, identidad cultural, dramaturgia, Estudios Culturales.

## SUMÁRIO

Resumo .....	07
Sumário.....	09
Introdução.....	10
<b>CAPÍTULO I - CONTRIBUIÇÕES DOS ESTUDOS CULTURAIS NA FORMAÇÃO DA IDENTIDADE DE <i>O BEIJO NO ASFALTO</i></b>	
1.1 A identidade no asfalto .....	18
1.2 <i>Anjo pornográfico</i> : memórias de Nelson Rodrigues .....	20
1.3 O expressionismo rodriguiano.....	26
1.4 Nelson Rodrigues: o cenário do teatro brasileiro moderno.....	31
<b>CAPÍTULO II - O ASFALTO EM CENA: A SEMIOLOGIA TEATRAL EM NELSON RODRIGUES</b>	
2.1 Tragédia rodriguiana:o <i>beijo</i> em agonia.....	35
2.2 O teatro no espaço e no tempo.....	38
2.3 Teatro e teatralidade: a dramaturgia d' <i>O beijo no asfalto</i> .....	41
2.4 O beijo em <i>conteúdo</i> : o asfalto em <i>forma</i> .....	44
2.5 Atos d' <i>O beijo no asfalto</i> .....	47
2.6 Tal título, tais nomes: beijo <i>versus</i> asfalto.....	51
<b>CAPÍTULO III DIDÁSCALIAS D'<i>O BEIJO NO ASFALTO</i>: A ICONOGRAFIA DA REPRESENTAÇÃO TEATRAL DE 1961</b>	
3.1 Retratos do <i>asfalto</i> .....	61
3.2 Do asfalto ao palco: um olhar sobre os retratos da vida.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	74
REFERÊNCIAS .....	76

## INTRODUÇÃO

*Na tragédia participamos do naufrágio do herói, que, embora sendo finito, aspira ao infinito. Mas mesmo no fracasso revela-se a dignidade espiritual do homem. Sentimos exaltada a nossa condição humana na grandeza do herói, na sua liberdade, na sua vontade inquebrantável.*

(Anatol Rosenfeld)

O dramaturgo Nelson Rodrigues escreveu *O beijo no asfalto*, em 1960, uma tragédia carioca dividida em três atos, a pedido da atriz Fernanda Montenegro; a obra estreou em 1961 com grande sucesso. Por meio do texto dramático podemos pensar em suas implicações e desdobramentos para a compreensão do autor e, por extensão, de sua produção cultural. Com efeito, a produção do espetáculo dramático *O beijo no asfalto* possibilita ao leitor/espectador refletir sobre o conceito de identidade cultural a partir dos posicionamentos assumidos pelas personagens ao estabelecerem na obra uma dominação de cunho psicológico.

Na peça, portanto, expõe-se a fragilidade do indivíduo como agente ativo ou vítima passiva do processo de destruição do ser humano. Ao se deparar com a relação de poder por parte da mídia e da polícia, o homem enfrenta essas duas grandes forças sociais. Então, como afirma Schiller (1991, p. 40), "O teatro não nos chama atenção apenas sobre o homem e o seu caráter humano, mas também sobre destinos, ensinando-nos a excelsa arte de suportá-los".

Intitulamos a dissertação *Pelo buraco da fechadura*, pois é por ele se observa e se vê toda uma intimidade, e sem nenhuma máscara. Como sempre dizia Nelson Rodrigues "Eu vejo o amor pelo buraco da fechadura [...] essa é minha ótica de ficcionista" Só que dessa vez, a ótica vai além, o olhar puro/malicioso do menino, se descortina pela fenda, na ausência da chave, para mostrar os impulsos mais primitivos comuns a todos os humanos no meio da rua, num fio condutor e em confronto de amor *versus* ódio, beijo *versus* asfalto.

No primeiro capítulo, a investigação aqui proposta tem suas bases na perspectiva teórica à luz dos Estudos Culturais, voltada para a identidade cultural-sociológica. Dessa forma, mostra como essa relação se configura dentro da tragédia rodriguiana ao fazer uma análise diegética da peça. Quanto à literatura dramática de Nelson Rodrigues, sabe-se que suas peças escandalizaram a sociedade durante décadas, o que o caracterizou como autor

polêmico e, mesmo assim, sua contribuição para o teatro brasileiro permanece como uma referência inquestionável até os dias atuais, influenciando escritores, atores e diretores.

A análise da produção dramática de Nelson Rodrigues tem uma visão sócio-histórica, uma vez que seus textos são altamente ideológicos, seja pelo processo de representação de seus personagens, seja pelas inúmeras recorrências de cunho historiográfico que perpassam sua poética. Além disso, importa acrescentar que o texto escolhido como *corpus* (*O beijo no asfalto*) apresenta-se permeado por influências advindas da tragédia clássica aristotélica e deixa transparecer todo o percurso de criação artística de Nelson Rodrigues ancorado pela tradição literária.

Além da questão da identidade cultural, para situar o leitor sobre a análise d'*O beijo no asfalto* foi preciso fazer uma recomposição ou reelaboração da memória de Nelson Rodrigues por meio de suas obras, numa tentativa de reescrever sua vida. Pois é “através do método de recomposição, próprio da arqueologia, em que o pedaço de jarro encontrado impulsiona a reconstituição suplementar do objeto, também os fatos e palavras vão atuar como fragmentos da vida a ser reescrita”. (SOUZA, 2007, p.24)

Importa acrescentar que diante da angústia geral porque passam os personagens de Nelson Rodrigues, principalmente na peça onde há a instauração da tragédia carioca, o personagem deve purgar – princípio aristotélico da tragédia – para que haja a remissão dos pecados. Perante essa ebulição, no tumulto interior dos personagens, principalmente no personagem Aprígio, é que nos valem do expressionismo rodriguiano existente na escritura d'*O beijo no asfalto*. “A dramaturgia grega associou para nós a tragédia à inevitabilidade, quase sempre à luta inglória do homem como o destino que lhe é superior, e muitas vezes o abate”. (MAGALDI, 2004, p.219) Nesse mesmo viés, tendo a base em críticos da dramaturgia brasileira, fizemos uma abordagem sobre a importância de Nelson Rodrigues para o moderno teatro brasileiro.

No segundo capítulo, optou-se por um estudo predominantemente intrínseco, centrado na exploração do texto dramático, enquanto forma (todo orgânico) e estrutura, enquanto história e discurso, mas que envereda pela temática e seus vínculos sociológicos (o fator social visto como um “agente de estrutura”) e focaliza o personagem como signo ideológico.

Outros elementos semiológicos do teatro como espaço, tempo, teatralidade, conteúdo e forma contribuíram para uma leitura mais eficaz sobre as informações importantes no texto. Dessa maneira, foi por meio do olhar investigativo de um acidente de rua que fez projetar luz no palco sobre os problemas e angústias oriundos da década de sessenta, salientamos também

a importância do título da peça (os nomes beijo e asfalto) e as ocorrências de falas de todos os personagens.

No terceiro capítulo foi feita uma análise das didascálias da peça *O beijo no asfalto* em consonância com as fotografias da primeira encenação no ano de 1961 do referido texto (arquivo FUNARTE). Para apreender dados significativos sobre a documentação da representação, confrontamos as rubricas e também falas dos personagens com as iconografias (fotografias), e nos valem de teóricos como John Berger, Maria Adélia Menegazzo e Donis a Dondis.

## CAPÍTULO I: CONTRIBUIÇÕES DOS ESTUDOS CULTURAIS NA FORMAÇÃO DA IDENTIDADE DE *O BEIJO NO ASFALTO*

Nós somos diferença. Nossas identidades são as diferenças das máscaras.

(Michael Foucault)

Nosso trabalho visa, por intermédio da tragédia carioca *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues (1961) lançar uma reflexão acerca da Moderna Literatura Dramática Brasileira no que diz respeito a sua importância no cenário artístico nacional e sua função social. As proposições de alguns pesquisadores no campo dos Estudos Culturais fornecem relevantes elementos para analisar em como se configura hodiernamente a construção do sujeito e da identidade cultural. Tais proposições tornam-se um rico material para as produções dramáticas da modernidade e, em especial, para a obra aqui estudada.

Eneida Maria de Souza (1993) centra-se na noção de sujeito e seu lugar no discurso da crítica contemporânea, ressaltando que, o sujeito é marcado, por conotações históricas e contextuais visíveis nas manifestações artísticas, consideradas filtros das observações agudas do artista por meio da sociedade.

[...] a noção de identidade cultural estaria em concordância com as transformações sócio-políticas, construindo-se ora como efeito, ora como participação simultânea dessas mudanças. As manifestações artísticas, por sua vez, entendidas ou como reflexo do fato histórico – equívoco difícil de ser sanado – ou como parte integrante do acontecimento, sempre apresentam em posição crítica diante das contradições de seu tempo. (SOUZA, 1993, p. 13-14)

Segundo Raymond Williams (2000), as “instituições culturais” e os “meios de reprodução da cultura”, dentro de uma sociedade, constroem e fazem circular significados e valores que permeiam a literatura. Uma grande contribuição de seus estudos diz respeito ao fato de os Estudos Culturais trazerem à baila a discussão acerca das manifestações culturais de variados grupos sociais, inclusive aqueles historicamente rechaçados, dando-lhes voz, mesmo que por meio do Outro.

Para Hugo Achugar, o Outro se define como todo aquele que transgride o que individualmente ou socialmente é aceito, uma vez que:

O Outro é um ser monstruoso que invade a minha nave espacial, o robô que me deixa sem emprego, o estrangeiro que migra para minha terra, aquele a quem não entendo, aquele que canta o que não conheço, que escreve o que não entendo, que pinta o que não compreendo. O Outro reza diferente, tem uma história diferente, uma biblioteca diferente. O Outro usa chapéu, argola nas orelhas, nos lábios, no nariz. O Outro me odeia. Eu odeio o Outro. (ACHUGAR, 2006, p.314- 315)

Dessa forma, Hugo Achugar, por meio de uma construção textual poética, empreende o desenho do que vem a ser o Outro, pois o Outro não passa do olhar do meu objeto de discurso ou simplesmente a negação do Outro em mim ou de uma sociedade de vários *eus*. Nesse viés “[...] O discurso majoritário é o meu discurso, e o discurso minoritário é o discurso do Outro.” (ACHUGAR, 2006, p.318). O estudioso uruguaio continua sua reflexão afirmando que: “A determinação de um ‘discurso minoritário’ pressupõe a noção de um discurso ‘maior e majoritário’”. (Idem, 2006, 318)

Essa observação fica explícita na peça *O beijo no asfalto*, pois os olhares de caráter individual e coletivo das demais personagens presentes no universo diegético aos poucos transformam Arandir<sup>1</sup> no Outro, pois não aceitam a sua suposta orientação sexual. Nesse sentido, o Outro é aquele diante do qual estabeleço a diferença ou categorizo como o diferente.

Há um “eu” e há também esse Outro “eu”, esse outro sujeito que é o Outro. Mas o Outro não é um sujeito quando eu olho para ele. O Outro é o objeto do meu olhar, é o objeto do meu discurso ou, simplesmente, é a negação do meu eu plural e do meu eu individual. (ACHUGAR, 2006, p.313)

De acordo com Homi Bhabha (2005, p. 214) aprendemos que os mais individualizados são aqueles sujeitos colocados às margens do social, de modo que a tensão entre a lei e a ordem pode produzir a sociedade disciplinadora ou pastoral.

Nessa perspectiva, Ricard Johnson (2006, p. 10) afirma que “os Estudos Culturais são um processo, uma espécie de alquimia para produzir conhecimento útil [...]”. É por meio dessa afirmação que podemos perceber a contribuição dos estudos de cultura como um local das diferenças e de lutas sociais. Para o autor, uma dessas consequências é compreender que “[...] os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais, especialmente com as relações e as formações de classe, com as divisões sexuais, com a

---

<sup>1</sup> A personagem que está presente em todo o texto por supostamente ter cometido um ato de homossexualidade.

estruturação racial das relações sociais e com as opressões de idade” (JOHNSON, 2006, p. 13).

É importante salientar a significativa contribuição de Stuart Hall para este campo, pois participou da fundação do *Centre for Contemporary Cultural Studies*, da Universidade de Birmingham, e como asserção fomentou diálogos com diversos segmentos sociais, se preocupou com a forma de pensar a cultura, bem como de buscar respostas a questões complexas que determinados grupos e sociedades enfrentam.

Foi no período sob a direção de Stuart Hall, de 1968 a 1979, que se consolidaram os Estudos Culturais, a partir de uma preocupação política e do projeto de colocar em bases teóricas mais sólidas as leituras de “textos da cultura, que incluíam desde o fotojornalismo e programas de televisão, até ficção romântica consumida por mulheres e as subculturas juvenis britânicas (leia-se teds, mods, skinheads, rastas) às vésperas do movimento punk. (HALL, 2006, p.11)

De acordo com a citação, podemos perceber que textos que antes não eram vistos como acontecimentos literários e culturais passam, então, a ser teorizados. As análises teóricas de Hall teriam demonstrado a necessidade de uma melhor percepção da cena cultural contemporânea. Nessa esfera, os Estudos Culturais colaboraram e continuam colaborando para deslocar a disposição ao dar voz, mesmo que ainda silenciosa, a textos que elucidam determinados grupos e classes sociais. Assim, “Se a nossa linguagem crítica passa no momento por uma crise de identidade, é um bom sinal de que não foi o nosso ouvido que entortou” (SOUZA, 2007, p. 24).

Com efeito, percebemos que algo mudou/deslocou e essas rupturas são significativas, pois mostram que estamos diante de um novo desafio, diante de uma nova perspectiva e também de um ousado discurso sobre o “não-lugar” que a literatura passa a ocupar na atualidade. “É por causa dessa articulação complexa entre pensamento e realidade histórica, refletida nas categorias sociais do pensamento e na contínua dialética entre ‘poder’ e ‘conhecimento’, que tais rupturas são dignas de registros”. (HALL, 2006, p.11)

Os Estudos Culturais, em sua formação, nos possibilitam ver discursos múltiplos e profunda fluência teórica, mas, para isso, foi necessário passar por momentos de impiedosas críticas, tensões e resistências, para hoje, ter seu legado teórico e intervenção, uma vez que “O trabalho do *Centre for Comtemporaty Cultural Studies* era mais apropriadamente chamado de ‘ruído teórico’, sendo acompanhado por uma quantidade razoável de sentimentos negativos, discussões, ansiedades instáveis, e silêncios irados”. (Idem, 2006, p. 189)

Conforme as ideias alocadas, busca-se refletir acerca de *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, visto que esta peça, pensada pela ótica dos Estudos Culturais, dá voz a sujeitos antes silenciados por pertencerem a determinados grupos sociais minoritários: religiosos, étnicos, de orientação sexual mais vigiada. São, portanto, elementos marcadamente culturais que permeiam o texto de Nelson Rodrigues e estão dispersos em toda a arquitetura da obra, compondo os caracteres dos personagens. Assim, a trama demonstra como os Estudos Culturais podem revitalizar os Estudos Literários e, por conseguinte, dar a sua contribuição ao estudo de textos teatrais.

A questão da identidade em *O beijo no asfalto*, cunhada na teoria social contemporânea, pode ser melhor entendida como uma questão moderna ou tardia no conceito de Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006) haja vista as mudanças e transformações estruturais porque a sociedade passou nas últimas décadas do século XX, especialmente no que concerne à relação sujeito/sociedade. De forma mais objetiva, a questão da identidade cultural fez surgir novas identidades e, por extensão, a fragmentação do indivíduo moderno. Tais fatores estão associados ao processo da aparente perda da estabilidade, deixando esse sujeito em total desequilíbrio consigo e com o mundo social.

Se observarmos pelo viés das mudanças nas estruturas sociais, o escritor coloca em cena fatos que já começam a ser analisados pela sociedade, por exemplo, a orientação sexual. Em *O beijo no asfalto*, o personagem Arandir presencia o atropelamento de um transeunte, e de forma inusitada se aproxima, ajoelha e o encara fixamente, vai inclinando o corpo vagarosamente até segurá-lo pelos braços e, intrepidamente, dá-lhe um beijo na boca.

Arandir – Eu corri. Cheguei primeiro que os outros. Me baixei, peguei a cabeça do rapaz. Gente assim. Peguei a cabeça do rapaz e ...  
Selminha – Beijou. (Arandir volta-se, com uma certa ira.)  
Arandir (agressivo) – Você também sabe? (desesperado) Todo mundo sabe!  
Selminha – Papai contou. (RODRIGUES, 1995, p.37)

Também merece destaque o personagem Aprígio, sogro de Arandir que é “homossexual enrustido”, apaixonado pelo genro e que no momento do beijo assiste ao fato.

APRÍGIO – (sem ouvi-la e com mais vivacidade do que desejaria) – Você não acha? Não acha que. Eu, por exemplo. Eu não faria isso. Não faria. Nem creio que outro qualquer. Ninguém faria isso. Rezar, está bem, está certo. Mas o que me impressiona, realmente me impressiona. É o beijo. (RODRIGUES, 1995, p.18)

Relendo o *descentramento*<sup>2</sup> pelo *O beijo no asfalto* permite observarmos que as estruturas sociais estão fazendo com que o indivíduo perca sua importância como sujeito inserido na sociedade moderna pela questão da identidade sexual. Dessa maneira, o personagem Arandir sofre as penalidades (de ordem preconceituosa) da sociedade civil organizada por ser interpelado e representado por uma política da diferença. Com efeito, sob a perspectiva do *descentramento*, um dos grandes avanços ocorridos na teoria social e nas ciências humanas diz respeito ao inconsciente de Freud. Por esse prisma, Nelson Rodrigues aborda um teatro, como ele mesmo enfatizava “extremamente desagradável”, que trata dos desejos do inconsciente, dos conflitos não resolvidos, enfim do nosso *eu* mais profundo. (RODRIGUES, 1981, p.104) Importa destacar, na perspectiva desses estudos, que:

Para a teoria de Freud nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma “lógica” muito diferente daquela da Razão, arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o “penso, logo existo”, do sujeito de Descartes. (HALL 2006, p.36)

Para compreendermos melhor a identidade cultural pela ótica das personagens em *O beijo no asfalto*, faz-se necessário ancorar em Stuart Hall para podermos argumentar acerca do processo de mudança/comportamento entre as personagens da peça. Dessa maneira, para Hall, a identidade pode ser entendida por três definições históricas: a concepção do sujeito no Iluminismo basicamente como indivíduo centrado, unificado, tendo como o centro o *eu* como a identidade de uma pessoa; um pouco diferente, mas num contínuo, difere deste o sujeito sociológico por perceber a complexidade do mundo moderno e vê que o núcleo interior do sujeito não é mais auto-suficiente, mas sim na formação da identidade e na interação entre o *eu* e a sociedade – a identidade costura o sujeito à sociedade e, por conseguinte, o sujeito pós-moderno, por estar situado no interior de uma sociedade permeada por constantes câmbios, não tem uma identidade fixa, estática, essencial ou permanente. (HALL, 2006, p.13)

Ao assumir a postura de que a peça foi escrita nas décadas de sessenta, e ao vermos todas as agitações por que passou a sociedade, especialmente com relação às lutas de classes

---

<sup>2</sup> [...] está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. (HALL, 2006, p. 9)

e emergência de novas identidades, observa-se que Arandir e os demais personagens representam os típicos sujeitos pós-modernos. Para Ernest Laclau (*apud* HALL, p.17), as sociedades da modernidade “tardia” são caracterizadas pela *différence* causando uma variedade de “posições de sujeito”, ou seja, de identidades.

### 1.1 A Identidade no *asfalto*

A identidade é teatro e é política, é representação e é ação.

(Néstor Canclini)

Terry Eagleton (1994) avalia que houve uma agitação política e ideológica no século XX, e que, em meio às transformações, inclui, também, a agitação profundamente pessoal por que passa o indivíduo. Para o autor, “Ela é tanto uma crise das relações humanas e da personalidade humana, quanto uma convulsão social”. (EAGLETON, 1983, p.163).

Para a discussão, vale observar o quanto pesa a transgressão pelo prisma do Outro, especialmente na configuração da cena do atropelamento que deu origem à tragédia *O beijo no asfalto*, como segue o trecho da conversa do repórter Amado Ribeiro e o delegado Cunha, personagens que fomentaram a ideia de desvio de orientação sexual:

AMADO – Olha. Agorinha, na praça da Bandeira. Um rapaz foi atropelado. Estava juntinho de mim. Nessa distância. O fato é que caiu. Vinha um loteação raspando. Rente ao meio-fio. Apanha o cara. Em cheio. Joga longe. Há aquele bafafá. Corre pra cá, pra lá. O sujeito estava lá, estendido, morrendo.

CUNHA (que parece beber as palavras do repórter) – E daí?

AMADO (valorizando o efeito culminante) – De repente, um outro cara aparece, ajoelha-se no asfalto, ajoelha-se. Apanha a cabeça do atropelado e dá-lhe um beijo na boca. (RODRIGUES, 1995, p. 12-13)

Na peça é evidente que toda a construção dos diálogos gira em torno de Arandir e do morto que abrem o teatro com o beijo na boca e, a *posteriori*, com o sogro Aprígio que fecha a última cena matando o genro Arandir e dando-lhe também um beijo na boca.

Parafrazeando Canclini no ensaio *As identidades como espetáculo multimídia*, (CANCLINI, 1995) vemos que o jornal *Última hora* é utilizado pelo repórter Amado Ribeiro para a elaboração e construção da identidade de Arandir, visto que é por meio de afirmações enganosas dos jornais impressos que circulam na cidade que Arandir é vítima, depois de passar pelo juízo condenatório de uma massa de leitores, pois a mídia faz com que os povos estabeleçam os modos legítimos de convivência. Conforme o fragmento extraído do diálogo de Selminha, esposa de Arandir, com a irmã Dália:

Selminha (cortando a voz) – Dália, escuta. É claro que eu. Mas todo o mundo acha, tem certeza. Certeza! Que os dois eram amantes! (RODRIGUES, 1995, p.92)

Para Canclini (1995, p.151), “[...] a identidade é uma construção, mas o relato artístico, folclórico e comunicacional que a constitui se realiza e se transforma em relação a condições sócio-históricas não redutíveis à encenação. A identidade é teatro e é política, é representação e ação.”

Nesse viés, são as relações e os conflitos petrificados que conduzem o personagem à morte, como uma finalização necessária do conflito. Conforme Helio Pellegrino, *O beijo no asfalto* é, acima de tudo, uma inquisição metafísica sobre o problema da morte: “[...] o morto é o grande personagem invisível, é aquele que encarna em si a morte de cada um e de todos nós. [...] Arandir, ao beijar o agonizante, beijou a morte na boca”. (RODRIGUES, 1995, p.105)

Para Silviano Santiago,

Compete aos heterossexuais, isso sim, mudar de comportamento, adotando normas contratuais de tolerância. Não compete ao homossexual introjetar a culpa pela conduta dita desviante, punindo a si pela expiação e, por aí, chegando a adotar normas contratuais de vida pública em que ele se auto-exclui da sociedade como um todo em vias de normatização. (SANTIAGO, 2004, p. 201)

Nesta perspectiva, a questão diz respeito à persistência por uma identidade multifacetada, que ainda perdura e que rechaça o que não se “enquadra” nos paradigmas sociais e culturais, que despreza o que foi instituído por ela mesma como errôneo, no que não está previsto nas convenções sociais. Na mão avessa a essas ideias, Santiago (2004) é

categorico ao afirmar que é necessária uma mudança de comportamento no interior da sociedade e na cultura.

## 1.2 Anjo Pornográfico: memórias de Nelson Rodrigues

Vejo restos de memória, boiando num rio,  
Num rio que talvez não exista...  
Passam na corrente gestos e fatos...  
(Valsa nº. 6, Nelson Rodrigues)

Vivemos num mundo em que as pessoas parecem escrever histórias sobre elas mesmas, e é por isso que acreditamos ser importante pensar no que propusemos a desenvolver sobre a identidade cultural na pós-modernidade numa análise de *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, bem como procurar entender o papel do dramaturgo, numa perspectiva que pode ser observada por meio da memória.

Por esse prisma, Nelson Rodrigues<sup>3</sup> representa, no Brasil, na década de 40, um divisor de águas para o teatro brasileiro ao configurar a ascensão do gênero teatral com espetáculos

---

<sup>3</sup>Nelson Falcão Rodrigues nasceu no Recife, em 1912. Aos 5 anos, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, indo morar na Rua Alegre, em Aldeia Campista, bairro que depois seria absorvido pelos vizinhos Andaraí, Maracanã, Tijuca e Vila Isabel. Em contato com a imaginação fértil do futuro escritor, a realidade da Zona Norte carioca, com suas tensões morais e sociais, serviu como fonte de inspiração para Nelson construir personagens memoráveis e histórias carregadas de lirismo trágico. Aos 13 anos, ingressa na carreira de jornalista, trabalhando como repórter policial em *A Manhã*, um dos jornais fundados por seu pai, Mário Rodrigues, que marcaram época – o segundo foi *Crítica*, palco de uma tragédia que abalaria o dramaturgo profundamente: o assassinato de seu irmão, o ilustrador e pintor Roberto Rodrigues, em 1929. Lado a lado com o teatro, o jornalismo foi para ele um ambiente privilegiado de expressão. Dentre seus textos propriamente jornalísticos, destacam-se aqueles dedicados ao futebol, em que empregou toda sua veia dramática, transformando partidas em batalhas épicas e jogadores em heróis. Trabalhou nos mais diversos jornais e revistas, assinando artigos e crônicas, como a popular e discutida coluna “A Vida Como Ela É...”. Em 1943, a consagração no Teatro Municipal do Rio de Janeiro: sua segunda peça, *Vestido de Noiva*, montada por um grupo amador, Os Comediantes, dirigida pelo polonês recém-imigrado Ziembinski e com cenários de Tomás Santa Rosa, revolucionava a maneira de se fazer teatro no Brasil. Sua peça seguinte, *Álbum de Família*, de 1946, que trata de incesto, foi censurada, sendo liberada apenas duas décadas depois. Dali em diante, sua obra despertaria as mais variadas reações, nunca a indiferença. O prestígio alcançado pelo reconhecimento de seu talento não livrou-o de contestações ou perseguições. Classificado pelo próprio Nelson Rodrigues como “desagradável”, seu teatro chocou plateias, provocando não apenas admiração, mas também repugnância e ódio, sentimentos muitas vezes alimentados por seu temperamento inclinado à polêmica e à autopromoção. Nelson Rodrigues morreu no Rio de Janeiro, em 1980, aos 68 anos. Além dos romances, contos e crônicas, deixou como legado 17 peças que, vistas em conjunto, colocam-no entre os grandes nomes do teatro brasileiro e universal. <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/nelson-rodrigues/biografia-de-nelson-rodrigues/>

que não obedeciam às convenções dramáticas dos postulados estabelecidos por Aristóteles acerca da regra das três unidades (tempo, lugar e ação) e da chamada “peça bem feita”. O autor não seguiu as formas anacrônicas, os temas desgastados e a falta de inventividade do teatro tradicional. Ao contrário, estabeleceu inovações com figurino, cenário, iluminação e outros elementos teatrais. (FARIA, 1998, p.117)

De acordo com Sábato Magaldi,

Nelson Rodrigues tornou-se desde a sua morte, em 21 de dezembro de 1980, aos 68 anos de idade (ele nasceu em 23 de agosto de 1912), o dramaturgo brasileiro mais representado - não só o clássico da nossa literatura teatral moderna, hoje unanimidade nacional. Enquanto a maioria dos autores passa por uma espécie de purgatório, para renascer uma ou duas gerações mais tarde, Nelson Rodrigues conheceu de imediato a glória do paraíso, e como por milagre desapareceram as reservas que, às vezes, teimavam em circunscrever sua obra no território do sensacionalismo, da melodramaticidade, da morbidez ou da exploração sexual. (MAGALDI, 1998, p.23)

Para Eneida Maria de Souza (SOUZA, 2007) “[...] o próprio sujeito teórico se inscreve como ator nos discursos e personagem de uma narrativa em construção.” Assim Nelson Rodrigues ao escrever uma nova Literatura Dramática Brasileira, se inscreve no ser de papel a corporificação de seu passado como repórter policial do jornal *A Última Hora*. Desse modo, como sujeito que escreve, utiliza a narrativa teatral para contar os acontecimentos e rememorar as experiências como profissional do jornalismo e, em 1960 produz *O beijo no asfalto* com a retina atenta às questões voltadas a sujeitos culturais fragmentados causando nos textos/palcos um impacto na escrita/encenação na sociedade por meio de suas personagens.

Nessa mescla de observação aguda da sociedade e produção, registra em suas obras uma literatura que dá voz à determinadas categorias, como identidades de gênero que antes eram caladas pela hegemonia que os silenciavam. Pois a sociedade ao utilizar as máscaras, “esconde as sujeiras debaixo do tapete”.

Nesse quebra-cabeça de tentativas de escrever, de recompor o que lemos e na reelaboração da memória é que conseguimos construir parte dos *eus* de Nelson Rodrigues. Nesse segmento, vem à mente a metáfora do vaso quebrado em *Lapsos da memória* em que a autora afirma que “[...] através do método da recomposição, próprio da arqueologia, em que o pedaço de jarro encontrado impulsiona a reconstituição do objeto, também os fatos e palavras vão atuar como fragmentos da vida a ser reescrita”. (SOUZA, 2007, p. 24)

Parafrazeando o bovarismo de Nietzsche<sup>4</sup> (Idem, 2002, p. 115), ao abraçar o pescoço do animal e beijá-lo, este repete a cena lida em Dostoiévski, assim faz Nelson Rodrigues nas memórias de histórias vividas no jornal *A última hora* que aos poucos são desarquivadas e repetidas. No decorrer do tempo, críticos irão classificá-lo e criar a imagem de um dramaturgo “cafajeste dionisíaco” que envereda por caminhos que antes não eram compreendidos pela crítica teatral, que o leva para outro destino, menos ao êxito, conhecido como produtor de um “teatro desagradável por causar o tifo e a malária na platéia.”

Em *O anjo Pornográfico* (2003, p.1), de Ruy Castro, vemos a epígrafe do livro que abre todo o imaginário real do autor Nelson Rodrigues diante da sua concepção escritural de ficcionista:

Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico. (Epígrafe do livro *Anjo Pornográfico*, Ruy Castro)

Desse modo, o menino que observava pelo buraco da fechadura, hoje é, na verdade, o representante da moderna dramaturgia no Brasil. Isso por ser no ato escritural, um pouco autor, um pouco ator, um pouco anjo pornográfico. Um pouco de tudo na criação/representação de um espetáculo. E ao escrever, acreditamos que já estava encenando e vendo o espetáculo que ele mesmo representava. Nelson Rodrigues tentou não deixar suas marcas nos textos, mas como afirma Barthes “não é que a verdade sobre si mesmo só pode ser dita na ficção, mas, quando se diz uma verdade sobre *si* mesmo deve ser considerada ficção”. (BARTHES, 1975, p.136)

As luzes dos palcos brasileiros nos anos 40 estavam apagadas, ou melhor, não existiam. Foi preciso o polonês Ziembinski fazer a travessia e chegar ao Brasil. Finalmente chega aos palcos brasileiros as luzes com a ajuda de um profissional. Por sorte, ou por ajuda

---

<sup>4</sup> Uma das cenas mais famosas da história da filosofia é um efeito de poder da literatura. A comovedora situação em que Nietzsche, ao ver como um cocheiro castigava brutalmente um cavalo caído, se abraça chorando ao pescoço do animal e o beija. Foi em Turim, no dia 3 de janeiro de 1888, e essa data marca, num certo sentido, o fim da filosofia: com este fato começa a loucura de Nietzsche que, com o suicídio de Sócrates, é um esquecimento inesquecível na história da razão ocidental. O notável é que a cena é uma repetição literal de uma situação de *Crime e castigo de Dostoiévski* (Parte I, Capítulo 5), na qual Raskolnikov sonha com uns camponeses bêbados que batem num cavalo até matá-lo. Dominado pela compaixão, Raskolnikov se abraça ao pescoço do animal caído e o beija. / Ninguém parece ter reparado no bovarismo de Nietzsche, que repete uma cena lida. (A teoria do Eterno Retorno pode ser vista como uma descrição do efeito de memória falsa que a leitura causa) Ricardo Piglia.

de Brutus, Ziembinski é apresentado para Nelson Rodrigues e por excelência aceita montar *Vestido de Noiva* com o grupo teatral *Os Comediantes*. Para Castro (2003), os ensaios que o estrangeiro fazia eram com muita frequência e rigor.

Eram aulas práticas de representação e direção, que caíam como pepitas douradas nos ouvidos daqueles meninos completamente crus (os comediantes, grifo meu). E fora preciso haver uma guerra mundial para desembarcar aquele gênio no Brasil (CASTRO, 2003, p. 166).

Dessa forma, entendemos a grande contribuição de Ziembinski para o teatro brasileiro e a alteração em *Vestido de noiva*, escrito por Nelson Rodrigues. Mas sabemos que enquanto texto, Oswald de Andrade já havia escrito década antes ao utilizar a mesma forma e mesmos recursos cênicos em *O rei da vela*, mas enquanto realização de representação, esse mérito não podemos retirar de Nelson Rodrigues.

A crítica, a pouca historiográfica, o consenso geral consideram *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, o primeiro marco da literatura dramática moderna no Brasil, haurido do espírito da semana de 1922. Esse ponto de vista passou em julgado, porque ao grande valor da peça se acresceu a admirável montagem de Ziembinski para *Os comediantes*, estreada no Teatro Municipal do RJ em dezembro de 1943. Quanto ao espetáculo - verdadeira realização do teatro, esse juízo não pode ser discutido. (MAGALDI, 2004 p.11)

Foi no dia 28 de dezembro de 1943 a estreia de *Vestido de Noiva*. A partir daí percebe-se no Brasil uma nova visão para o teatro brasileiro e para Nelson Rodrigues, mesmo com a confusão causada pelos espectadores durante a primeira apresentação do espetáculo. Nos intervalos os comentários percorriam, pois os espectadores não estavam compreendendo o que de fato estava acontecendo no palco, mas sabiam que estavam diante do novo.

Ponto de partida para uma carreira tumultuada, repleta de alto e baixo, de elogios derramados a críticas inconsistentes, de incessantes problemas com a censura oficial, além da oficiosa, por parte de intelectuais, da classe teatral e, é claro, dos próprios espectadores. (FRAGA, 1998, p.59)

Remetendo ao texto *A infinita fiadeira* (COUTO, 2009, p. 73) “Todo bom aracnídeo sabe que a teia sempre cumpre as fatais funções: lençol de núpcias, armadilha de caçador”. Na verdade, no início as pessoas não compreenderam nos espetáculos o verdadeiro emaranhado inconsciente de teias escritas/representadas no palco. Como afirmava Nelson Rodrigues, “Se

todos conhecessem a intimidade sexual uns dos outros, ninguém cumprimentaria ninguém”. Pessanha analisa que: “[...] se a aranha faz a teia, o homem tece biografias (PESSANHA, 2000, p. 46) E Nelson Rodrigues fez *Vestido de Noiva*”. Proust, diz que a construção de um texto é comparado ao trabalho do “costureiro que constrói o vestido.” (NOLASCO, 2006, p.72).

Ao assemelhar *A escrita de si - o retorno do autor* com o autor em estudo verifica-se que o escrito há décadas são as personagens do *eu* próprio do dramaturgo ao se mostrar na memória de um diário encontrado por Alaíde que em estado de semiconsciência conversa com Clessi em *Vestido de Noiva*; a visão doentia e fantasmática das aflições de Olegário, um marido paralítico que desconfia de que está sendo traído pela esposa Lídia, em *A mulher sem pecado*; a tríade de primas reprimidas pelo amor e desejo em não poder dormir para não sonhar eroticamente, entram em confronto com a prima Dorotéia livre desse paradigma, pois relembram o acontecido com a bisavó que traiu o amor, amou um homem e se casou com outro, assim, o pecado contra o amor é tão grande que se transmite de geração e geração, como em *Dorotéia*.

Em Nelson Rodrigues a inscrição do *si* remete à estratégia do autor em utilizar uma matéria folhetinesca para produzir um enredo de uma peça. Tal temática foi bastante problemática para a época, pois, com a confirmação de sua vivência no meio jornalístico aliada às suas experiências, transformou-se, por meio de seus personagens, em homem etéreo. Nessa esteira, constrói a escrita nos papéis, um texto artístico que ao mesmo tempo pode ser lido como as marcas da escrita do outro em si.

Diante do exposto, a ficção de Nelson Rodrigues faz o texto ser sustentado pela fusão de vários tempos de um mesmo espaço. Parece que as histórias estão tão distantes, e ao mesmo tempo sendo lidas no jornal amarelado e com o cheiro dos tempos passados misturados com a experiência do vivido. Se houver obras precursoras, poderíamos até dizer que a última obra do autor, *A serpente* assinalaria a volta no tempo até *Vestido de noiva*, e que, a punição que quase todos os personagens sofrem ao final de cada peça, como em *O beijo no Asfalto*, “não é senão a consequência lógica de seus atos socialmente condenáveis”. (RODRIGUES, 1981, p.102)

As peças rodriguianas ressaltam numerosas obsessões, que poderiam sugerir a imagem de um dramaturgo repetitivo. Procedimentos, situações, personagens são retomados, dentro de um universo coeso, em que nunca se sente a quebra de unidade. Pessimismo inflexível, fincado na condição trágica da existência, serve de base à filosofia da quase totalidade dos textos. Esse quadro tenderia a configurar, senão a monotonia, ao menos uma obra pouco variada. (MAGALDI. 1981 p.96)

Assim, nas peças, a tragédia instala-se no momento em que essas forças inconscientes, esse destino humano, encontram o obstáculo social, o tabu, que frustram a sua realização [...] A vida de Aprígio desmorona com a “traição” de Arandir. [...] Só através da destruição da vida é possível liberar-se da regra social, do preconceito. (RODRIGUES, 1981, p.104-105) Dessa maneira, o autor mostra claramente a fragmentação da mente humana e a busca da própria identidade. Com efeito,

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’. E é preciso compreender esse corpo não como um corpo em doutrina, mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão freqüentemente evocada – como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue. (FOUCAULT *apud* KLINGER, 2007, p. 28)

Ao escrever a obra como uma ficção, parte de elementos e observações vividas que ao escrever sobre o Outro acaba por mostrar-se enquanto autor em observar a sociedade e transpor a arte para o papel dá à devolutiva e transforma o público ao devolver a mostra de uma representação coletiva por meio de uma peça de teatro, neste caso, *O beijo no asfalto*.

Ficcionista de mil histórias inventou tramas muito diferentes, sustentadas por idéias de originalidade palpável. Não se vê, em nenhum texto, um ponto de partida concedendo ao convencionalismo. Até se admite que os pretextos dramáticos estejam próximos do inverossímil. Faltasse medida literária, prevaleceria folhetinesco. Em Nelson, essa fórmula ajuda a agarrar o interesse imediato do espectador, provocado desde a primeira cena. (MAGALDI, 1981, p.97)

No desempenho de assegurar verossimilhança à história, sedimentando as suas convicções sobre a criatura humana, Nelson Rodrigues elabora sadicamente os pormenores em tratar de questões sobre a crise da representação, questiona a fronteira entre a representação e a “realidade” (MAGALDI, 1981, p.98). Arandir, personagem central de *O beijo no Asfalto* percorre o itinerário mais complexo do texto. A tendência é a de incluí-lo no rol das vítimas inocentes, que povoam a evolução da dramaturgia. De certo modo, essa focalização tem fundamento. Importa, contudo, a tomada de consciência, o processo interior da passagem de boneco acionado pelos outros a sujeito do destino. Forja-se, no percurso, a grandeza do herói.

### 1.3 O expressionismo rodriguiano

O homem mais poderoso do mundo é o que está mais só.

Nelson Rodrigues

De acordo com Maria Adélia Menegazzo, em *Alquimia do verbo e das tintas*, o expressionismo surge como movimento estético e diz respeito ao lado técnico de resolução da forma, e relendo, entendemos que o expressionismo contribui para o entendimento da produção rodriguiana por meio da revelação dos sentimentos e experiência humana, pois o homem é apenas uma peça da engrenagem, porém a qualquer momento pode ser danificado, destruído. Nesse sentido, o expressionismo:

(...) é empregado para descrever obras que apresentam acentuada valorização da sensibilidade em detrimento da racionalidade. Manipulada, a expressão das emoções ultrapassa conceitos estéticos convencionais de forma e cor na pintura e de sintaxe na literatura. Além disso, na temática se volta para a exploração de assuntos que evoquem emoções fortes como a morte, a angústia, a tortura e o sofrimento. (MENEGAZZO, 1991, p.51-52)

A peça *O beijo no asfalto*, além da abordagem de uma questão social, vai, além disso, o texto de Nelson Rodrigues traz a problemática dos sujeitos deformados/decomposição, e faz com que os personagens, mesmo as mais simples entre na aventura de uma busca que as liberte de suas limitações ao utilizar uma linguagem com rendimento rítmico e auditivo exatos. Vemos então, o *continuum* de uma nova estética teatral, pois esses conceitos vemos desde *Vestido de noiva*, a interação simultânea do ser real e imaginário que, para João Roberto Faria, “a ação dramática é fragmentada, a linguagem dos diálogos, a iluminação e os recursos sonoros são os aspectos mais visíveis da modernidade” (FARIA, 1998, p.139-140). Assim, Amir Haddad diz:

Eu acho que *Vestido de noiva* chamou atenção porque, diante de outros tipos de espetáculos da época, era um texto brasileiro altamente categorizado. Nele se respirava a realidade do Brasil, e principalmente a realidade carioca. Isso o transformava num momento de fraternidade extremamente grande. Além disso, o que havia, no espetáculo, de expressionismo, o levava para além da realidade comum. Principalmente porque seu expressionismo não pecava pelo formalismo comum a outras expressões do expressionismo. Era um expressionismo de forma, mas baseado num extremo realismo, quase puxado a uma interpretação naturalista

do texto. (FARIA, 1998, p. 140 *apud* Amir Haddad *et alli*, Depoimentos VI. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1982, p. 180)

O expressionismo em *Vestido de noiva* é apresentado não entre o conflito da personagem Alaíde e de Lúcia por causa de Pedro, mas entre Alaíde e seus conflitos e inquietudes mais profundos, assemelhando o acontecimento à catástrofe trágica. Pois na peça, Alaíde é o resultado de uma construção de uma sociedade onde deve seguir o mesmo caminho social de todas as mulheres de sua época: casar, ter filhos, reprimir os desejos, vontades sexuais, entre outras convenções e punições.

Nesse sentido, o que Alaíde almeja é afrontar a existência burguesa e sua transgressão máxima é querer a libertação das frustrações cotidianas e dos desejos irrealizados. Para Magaldi, “A iluminação poética do subconsciente, na franja imponderável em que se mistura com a alucinação” (MAGALDI, 2004, 219). Porém suas vontades se substanciam com a presença, mesmo que em memória de querer ser e conversar então com a prostituta que amava rapazes jovens, madame Clessi. Uma busca infinita de Alaíde entre e a crise sentimental com a libido.

Ziembinski, diretor da peça, percebeu que a sucessão de cenas rápidas e divididas em realidade, memória e alucinação, construídas a partir da mente em desagregação de Alaíde, definem a incapacidade do ser humano em se realizar por conta das contradições sociais que o determina. E assim, o polonês observou que o texto prendia-se à estética do movimento, tendo então um tratamento expressionista.

Se Ziembinski optou por um tratamento expressionista de seus textos, não é só porque conhecia (e apreciava) o arsenal característico desse tipo de encenação. Foi por imediatamente observar que os textos, sem preocupações doutrinárias, prendiam-se à estética do movimento (FRAGA, 1998, p. 64).

Mesmo assim, criou personagens que muitas vezes, nem chegam a atingir o *status* de personagens, são apenas frutos da mente de quem almeja o desejo mais profundo. Segundo Fraga, “A intenção de Nelson Rodrigues não era, evidentemente, escrever um texto expressionista e pode-se até imaginar que não se preocupasse com as teorias literárias” (FRAGA, 1998, p. 64).

A capacidade de organizar o caos diante dos três planos é que o diferencia dos demais escritores expressionistas, pois não fica preso somente à perspectiva de mostrar o espaço interno da consciência. “A fragmentação das cenas leva não a uma unidade rotineira, mas a uma arquitetura superior, em que as linhas audaciosas se fundem numa última harmonia

poética” (MAGALDI, 2004, p.220). Mas por mostrar a condição humana, diante dos medos, dúvidas e frustrações. “Nelson desafiava sadicamente a máscara, para que a personagem expluda o íntimo reprimido. Seu teatro propõe sempre uma sessão pública de psicanálise”. (MAGALDI, 2004, p.299)

No empenho de criar novos entrecos escreve *O beijo no asfalto* em 1960, onde o beijo foi o acontecimento deflagrador da tragédia. Por conta disso, os conflitos se multiplicam e Arandir pôde dentro das suas aflições, manter o seu direito de ter a sua verdade individual e o valor do gesto solitário. Para Nelson Rodrigues é, “A profunda solidão do homem e a importância da fidelidade ao pensamento individual, não contaminado pelas crenças massificadas”. (RODRIGUES, 1993, p. 97-98)

O suposto homossexualismo se beneficia de dúvida, por meio de afirmações enganosas da polícia, mídia, colegas de trabalho, família, e que assumem aparência de verdade e toma proporção pela cidade, mas o expectador sabe que é mentira. E para dar continuidade à história, cria o fato de que os dois eram amantes, constituindo assim a cena como um ato de morte, consumando o fato como crime. “AMADO (*num berro*) – Mas parei a cidade! Só se fala do “Beijo no asfalto”! Eles têm que respeitar! Têm que respeitar! Eu não dou bola! Não dou pelota! (*Amado parte o grito num soluço*)” (RODRIGUES, 1995, p.91)

De acordo com José Francisco Quaresma,

Nelson Rodrigues apresenta seu herói e o circunscreve com um caminho traçado de acordo com suas ações. O ato heróico de Arandir está em correr para prestar socorro ao agonizante no momento do acidente. Entretanto, quase ao mesmo tempo em que realiza seu ato heróico ele cede ao pedido do moribundo e se defronta, então, com a consciência existencial de sua finitude, o que determina sua ruína. Ocorre que Arandir não cai em desgraça unicamente por causa de suas ações, mas pelo modo como estas são interpretadas a partir de um processo minucioso de manipulação. Fragilizado diante da pressão, mesmo tendo consciência da grandeza e da pureza de sua atitude, a hostilidade da qual é vítima o estigmatiza, esmaga e o destitui de objetivos e responsabilidade. (QUARESMA, 2008, p.14)

Em *O beijo no asfalto* vemos que os desejos mais íntimos e reprimidos não estão em Arandir, mas em Aprígio, o sogro que sempre nutria sentimento e desejo pelo genro, chegando a ponto de não chamá-lo pelo nome, sempre dizia para a filha Selminha: “seu noivo”, “seu marido” ou “meu genro”.

SELMINHA (*interrompendo com outra irritação*) - Uma coisa, papai. O senhor sabe que, desde o meu namoro, o senhor nunca chamou Arandir pelo nome? Serio! Duvido! Papai! O senhor dizia “seu namorado”. Depois: “seu noivo”. Agora é “seu marido” ou então, “meu genro”. (RODRIGUES, 1995, p.17)

Nelson Rodrigues ao escrever o texto, retrata em Aprígio (sogro apaixonado por Arandir) o lado obscuro, marcado pelo sentimento de angústia e de medo, com manifestações notoriamente oriundas da arte expressionista. E partindo do pressuposto de Bornheim, [...] “a expressão da subjetividade expressionista confina-se à sua raiz, à sua forma mais primitiva: a tendência geral do movimento é densificar tudo em um grito”. (BORNHEIM, 2007.p. 66) Aí, observamos “personagens destituídas de identidade; ou bem a identidade se fragmenta, chegando mesmo a plurificar-se em diversas personagens, ou então ela é negada por uma espécie de estaticização que a transforma em marionete” (Idem, p. 66-67).

O expressionismo do sogro vem a tona quando liberta tudo em “um só grito” ao dizer para o genro que o seu ódio é amor, no desfecho da peça. Isso é evidenciado pelo inconsciente de Aprígio que liberta tudo do seu interior de forma visual ao utilizar metáforas exageradas e/ou grotesca, pois desde que ainda era adolescente, sempre nutria um amor íntimo, sufocante e escondido. “Eu perdoaria tudo.(*mais violento*) Só não perdôo o beijo no asfalto. Só não perdôo o beijo que você deu na boca de um homem! (RODRIGUES, 1995, p.103)

A punição que o personagem de *O beijo no asfalto* sofre infligida pelo “Outro” é em consequência de seus atos socialmente condenáveis. E no texto o destino humano encontra o obstáculo social. Porém, ocorre algo marcante porque novamente há ruptura com o que era socialmente aceito: Aprígio, o sogro, desmorona-se com a “traição” de Arandir. O sogro revela-se apaixonado por ele e tem ciúmes pelo fato do genro ter beijado outro homem, assim, mata Arandir e dá-lhe o último beijo na boca.

Aprígio demonstra o objeto da paixão do sogro pelo genro. Em termos gerais, não podemos falar, pelo menos nos moldes da sociedade contemporânea que Aprígio era um vilão porque precisava matar o objeto no sentido de esquecer-lo, mas seu homicídio vai para além do assassinio psicológico. O sujeito deveria ser eliminado por ser inatingível; eliminado não no sentido hebraico do termo, espiritual, mas no sentido grego do fazer/concretizar.

Mesmo com as superações do ardor polêmico, Nelson Rodrigues procurou fazer por meio de um amadurecimento, o público assimilar as propostas vanguardistas que permeavam suas produções dramaturgas. Para Sábado Magaldi,

Ninguém, antes de Nelson, havia apreendido tão profundamente o caráter do país. E desvendado, sem nenhum véu mistificador, a essência da própria natureza do homem. “O retrato sem retoques do indivíduo, ainda que assuste em pormenores, é o fascínio que assegura a perenidade da dramaturgia rodrigueana”. (MAGALDI, 1998, p.23)

Nelson Rodrigues soube de forma singular escrever acerca da novela familiar e seus conflitos exteriores e interiores. Com relação ao exterior, queremos pensar no sujeito que não se enquadra nos moldes sociais e/ou culturais vigentes, como é o caso de Arandir, sujeito execrado por toda a sociedade carioca por haver dado um suposto beijo na boca de alguém que agonizava no asfalto, depois de um acidente. Dito de outra forma, o personagem não se adéqua aos paradigmas culturais vigentes, uma suposta prática rechaçada não apenas pela sociedade carioca da época em que foi escrito *O beijo no asfalto*, mas hodiernamente em várias sociedades. Estes elementos de desprezo à homossexualidade, ao Outro, ao diferente, àquele que não se parece com os demais é tão arraigado que Arandir sofre tal acusação de maneira forjada para que o delegado Cunha pudesse sair de foco com relação à acusação de ter agredido uma mulher grávida e provocado aborto. Imaginemos quão grave é para a sociedade a figura do homossexual, pois os cariocas preferiram esquecer-se da violência praticada pela polícia e voltar toda sua revolta contra Arandir.

No tocante ao conflito interior, pensemos em Apígrio, sogro de Arandir e pai de Selminha, viúvo, apaixonado pelo próprio genro. Por um lado, enquadrado na sociedade preconceituosa da qual comungava os mesmos preceitos, por outro, desprezava Arandir pela suposta homossexualidade e o acusava, quando na realidade, Aprígio o era. Este atua de forma hipócrita por não poder revelar seu objeto de desejo e prefere acusar injustamente o Outro, o diferente, o desenquadrado. O conflito interno de Aprígio se resolve com os assassinatos psicológico e físico contra Arandir, o primeiro, entre outras coisas, por nunca pronunciar o nome do genro, senão por ocasião de estar frente ao seu cadáver; o segundo assassinato diz respeito à morte física de Arandir perpetrada por Aprígio que elimina juntamente com o genro, o objeto da paixão.

Conforme se observa, a tragédia é instaurada por um dos membros da mesma sociedade a qual acusa Arandir por sua atitude considerada “imoral”. Nesse aspecto, as palavras de Magaldi ganham destaque ao exprimir acerca das relações que se estabelecem entre o homem e a sociedade. Para o crítico teatral, a obra *O beijo no asfalto* é:

[...] um libelo violento contra a falsidade, o juízo fundado na aparência, as convicções unânimes. Não foi necessário muito esforço para que se transformasse Arandir, publicamente em homossexual – mobilizaram-se testemunhas e produziram-se provas, ainda que enganosas. A fragilidade torna o indivíduo agente ativo ou vítima passiva desse processo de destruição do ser humano. (RODRIGUES, 1995, p.105)

Ademais, as peças de Nelson Rodrigues apresentam personagens com traços obsessivos, com desfechos inesperados, como *O beijo no asfalto*, sempre fragmentando as personagens por meio da catarse – ao se ler ou ver – causa terror ou piedade ao levar também o espectador a se redimir e purgar os pecados. Em suas peças pululam várias temáticas como jogo de aparências, as vizinhas fofoqueiras, mulheres velhas com varizes, como também a questão do sexo, onde mostra “[...] personagens que se odeiam falsamente se amam, se incestuam, se fornicam, se masturbam, [...] se matam, eixados [...] no dinheiro, poder, ostentação, vingança, miserável sobrevida cotidiana, dentro de um prostíbulo geral que é a sociedade [...]” (LINS, 1979, p.13)

#### **1.4 Nelson Rodrigues: o cenário do teatro brasileiro moderno**

Há quem arrisque até explicações espíritas para certos lampejos de Nelson. Para alguns, era um santo; para outros, um canalha; para todos, sempre, uma surpresa ambulante.

Ruy Castro

Para Ronaldo Lima Lins, foi em 1943 que Nelson Rodrigues, pela primeira vez na história do teatro, invade na dramaturgia brasileira os domínios da arte nacional com a peça *Vestido de Noiva*, mesmo depois da Semana de Arte Moderna de 22, o marco da aragem de expressões artísticas no Brasil. Somente anos depois, por circunstâncias históricas, vemos que Oswald de Andrade se antecipara ao escrever *O rei da vela em 1933*, mas infelizmente não foi levado à cabo porque sua potencialidade como dramaturgo não foi apreciada, fora preciso o período de guerra para que seu talento surgisse e desse demonstração de maioridade.

O marco inicial da moderna dramaturgia brasileira fixa-se em 1943, quando *Os comediantes*, sob a direção de Ziembinski, encenam *Vestido de noiva*. Tanto a concepção da montagem quanto o texto de Nelson Rodrigues trazem à nossa cena elementos totalmente novos. (LINS, 1979, p.54)

A encenação da peça deu a Nelson Rodrigues um nivelamento para uma carreira tumultuada, pois a crítica não compreendeu a inovação formal, então veio uma enxurrada de críticas inconsistentes sobre a peça, advindas dos intelectuais do teatro, além da censura e o não entendimento da plateia. Mesmo assim, o espetáculo marca uma época feliz pela união de inúmeros fatores que antes não havia nas peças teatrais, da mesma forma que o espetáculo ganha direção do polonês Ziembinski que sendo trãnsfuga da guerra, veio parar no Brasil, e ajudou /trouxe inovações para a representação teatral para o Brasil.

Como bem demonstra a leitura de suas peças, poucos autores brasileiros identificaram-se tão bem, e de modo tão intenso, com os mitos da sociedade que os gerou, e, em particular, com um de seus compartimentos mais fascinantes e complexos – a vida na grande cidade. (...) Quer dizer, entretanto que, consciente ou inconscientemente, foi levado a explorar, talvez mais do que ninguém, os elementos de tragédia ou de comédia, o material humano, em suma que, com o passar do tempo, graças à permanência de determinados valores e de determinadas características, mostrou possuir um conteúdo original e interessante, sem perder o seu aspecto fundamental de criação quotidiana (sic) em nossa História. (LINS, 1979, p.214)

Nelson Rodrigues encontra na arte teatral a forma de expressão que dá molde nos textos/palcos à forma de vida da sociedade, de como driblar a realidade, por meio da sua linguagem carregada de expressões de emoções e maneira astuta ao tirar proveito de sua profissão de jornalista e dar a devolutiva à sociedade e sua cultura. Pois, como mostra Magaldi, surgem novos talentos teatrais advindos de Nelson Rodrigues. “Afirma em todo o Brasil uma nova geração de autores teatrais, que, direta ou indiretamente, se valeram das conquistas do criador de *Vestido de Noiva*. (MAGALDI, 2004, p.227)

Que razões de natureza pessoal contribuam para tal visão do mundo, não resta dúvida. O que também parece fora de dúvida, entretanto, é que, mais do que razões de natureza pessoal, ou somando-se a elas, motivos de muito maior amplitude expliquem as obsessões de Nelson Rodrigues. Eis porque, examinando o seu teatro, inevitavelmente temos de pensar em termos globais de sociedade e literatura. Nelson Rodrigues pode não ser a única. É sem dúvida uma das tendências e proposições da realidade. (LINS, 1979, p.217)

Diante das dificuldades econômicas que passara, sobretudo com a família, escreve em meados de 1941 sua primeira peça *A mulher sem pecados*, e como deu certo, resolveu

escrever *Vestido de Noiva*, pensou a peça em planos diferentes e começou a escrever furiosamente. “Chegava em casa todo dia às 10 horas da noite, jantava, descansava e fazia a metade de um ato de *Vestido de Noiva*.” (RODRIGUES, 1981, p.4) Para João Roberto Faria, em *O teatro na estante*, Nelson Rodrigues além de *Vestido de Noiva*, apresenta as demais obras dramáticas dialogando com a modernidade e tenha sofrido influência, seja do conhecimento por via do cinema, por anseios de modernização, ou outros fatores.

Embora não tivesse tido acesso às peças européias, o dramaturgo brasileiro, seja por meio da leitura de Eugene O’Neill, seja pelo conhecimento do cinema de seu tempo, seja pelos anseios de modernização teatral no meio intelectual, seja pela arma poderosa da intuição, soube criar e exprimir um universo ficcional com recursos formais modernos, dando sua contribuição decisiva para a renovação da dramaturgia brasileira. (FARIA, 1998, p. 142)

Em *Panorama do teatro brasileiro*, Sábato Magaldi mostra a lufada e a definição de Nelson Rodrigues com originalidade de dramaturgo. “Vestido de noiva veio rasgar a superfície da consciência para apreender os processos do subconsciente, incorporando por fim à dramaturgia nacional os modernos padrões da ficção.” (MAGALDI, 2004, p.218)

A lufada renovadora da dramaturgia contemporânea partiu de *Vestido de Noiva* – não se contesta mais. Nelson Rodrigues conheceu de súbito a glória teatral e a repercussão transcendeu os limites do palco, irmanando-se ele às outras artes. Talvez, em toda a história do teatro brasileiro, nenhuma outra peça tenha inspirado tantos artigos, tantos elogios, um pronunciamento maciço dos escritores e intelectuais. Após a estréia de *Os Comediantes*, em 1943, cada poeta, jornalista ou curioso se sentia no dever de expressar o seu testemunho sobre uma obra que igualava o teatro à nossa melhor literatura, conferindo-lhe cidadania universal. (MAGALDI, 2004, p.217)

Para Eudinyr Fraga “Seus conflitos envolvem basicamente: amor (sexo) e representação social, autoconservação e autodestruição”. [...] misturando grotesco, vulgaridade, obsessão por detalhes desagradáveis [...] e a recusa a tudo através do não ser. (FRAGA, 1998, p. 67-68)

Em *O beijo no asfalto* vemos o poder da mídia e da polícia apresentado na escritura de Nelson Rodrigues, com efeito, não há qualidade ética na figura do delegado e muito menos no repórter que cria o fato. E o fato em conluio vem equiparar essas duas forças de poder na sociedade como um ato de misericórdia para Arandir e de libertação do repórter e do

delegado. O autor escreveu “*O beijo no asfalto*, sua última obra encenada, e no primeiro mês de cartaz, foram batidos todos os recordes de bilheteria no gênero dramático. Essa peça atestou a encruzilhada em que se encontra Nelson Rodrigues”. (MAGALDI, 2004, p.225)

## CAPÍTULO II - O ASFALTO EM CENA: A SEMIOLOGIA TEATRAL EM NELSON RODRIGUES

### 2.1 Tragédia rodriguiana: *O beijo em agonia*

*ARANDIR [numa alucinação] — Dália, faz o seguinte. Olha o seguinte. Diz a Selminha. [violento] Diz que em toda minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. Pela primeira vez. Dália, escuta! Pela primeira vez, na vida! Por um momento, eu me senti bom!*

*(O beijo no asfalto, Nelson Rodrigues)*

Nelson Rodrigues é apresentado como autor de tragédias cariocas, pois sua construção teatral contribuiu para pensar por outra perspectiva a Literatura dramática brasileira contemporânea, o que difere muito da forma dramática de tradição aristotélica.

De acordo com Aristóteles, tragédia é:

[...] imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. (ARISTÓTELES, 1973, p. 447)

A partir das produções de Nelson Rodrigues, a concepção de trágico se alterou em relação à concepção aristotélica, seu teatro pode ser considerado como uma (re) criação do gênero ao levar em conta a maneira como as tragédias cariocas estão estruturadas, uma vez que, segundo Ryngaert (1996, p.35): “[...] toda obra dramática pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como sua organização de superfície se apresenta sob forma de obra escrita”. Desse modo, não se pode questionar apenas “*como* o teatro fala, mas, sobretudo *do que* se permite falar, que temas aborda [...]”, quais as “mudanças de ‘formato’, as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza

da escrita”, escolhas que “correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias” (RYNGAERT, 1996, p. 9)

Ruy Castro, por sua vez, caracteriza o dramaturgo Nelson Rodrigues como a imagem de *O anjo pornográfico*, ao perceber que o diálogo “imoral” das obras de Nelson Rodrigues é também, altamente moral no pensamento das personagens pela expressão de uma tragicidade moderna. (CASTRO, 2003, p.7). Contudo, vemos que essa tragédia rodriguiana é uma tragédia com uma reconfiguração ‘carioca’ e contemporânea, pois no teatro antigo o olhar era para ação, e no contemporâneo é para o homem.

A peça esteve em cartaz num período de sete meses, e segundo Castro, o maior sucesso de Nelson Rodrigues, no entanto, não foi um sucesso tranquilo.

Quando a peça estava na Maison, Nelson ia todas as noites para o teatro e ficava no saguão, de guarda-chuva no braço, com seu filho Joffre, tomando satisfações de quem saía indignado no meio do espetáculo:

Corria atrás do sujeito e o interpelava:

“Mas vem cá. Me diz uma coisa. O que o ofendeu nessa peça?”

Às vezes o cidadão engrossava e Nelson engrossava de volta. Mas quase sempre conseguia convencê-lo a voltar e ver o resto. (CASTRO, 2003, p.315)

Para Tom Jones de Fielding (*apud* ADORNO, p. 58), “[...] o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas”. Ao ler a tragédia carioca *O beijo no Asfalto*, observa-se que todas essas relações foram criadas pela sociedade, relações de família, como pai, mãe, filho etc. Tais relações familiares ganham relevo e dimensão na relação sogro/genro, como podemos ver no trecho a seguir:

ARANDIR (*atônito e quase sem voz*) – O senhor me odeia por quê. Deseja a própria filha. É paixão. Carne. Tem ciúmes de Selminha.

APRÍGIO (*num berro*) – De você! (*estrangulando a voz*) Não de minha filha. Ciúmes de você. Tenho! Sempre. Desde o teu namoro, que eu não digo o teu nome. Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor. Por que beijaste um homem na boca? Mas eu direi o teu nome. Direi teu nome a teu cadáver.

(*Aprígio atira, a primeira vez. Arandir cai de joelhos. Na queda, puxa uma folha de jornal, que estava aberta na cama. Torcendo –se, abre o jornal, como uma espasmo de dor, Arandir rasga a folha. E tomba, enrolando-se no jornal. Assim morre.*)

APRÍGIO – Arandir! (*mais forte*) Arandir! (*um último canto*) Arandir!

*Cai a luz, em resistência, sobre o cadáver de Arandir. Trevas.* (RODRIGUES, 1995, p.104)

Em atual montagem do espetáculo *O beijo no asfalto* (dezembro de 2008) em São Paulo, o diretor Marco Antônio Braz lembra:

[...] que a tragédia carioca foi uma encomenda de Fernanda Montenegro. Nelson a escreveu em 21 dias, inspirado na história de um repórter de "O Globo", Pereira Rego, que fora atropelado por um ônibus no largo da Carioca. Ao ver-se no chão, na iminência da morte, Rego pedira um beijo a uma jovem que se debruçara para socorrê-lo. Na peça de Nelson, o atropelado pede o beijo a um homem chamado Arandir. Um repórter do jornal "Última Hora", Amado Ribeiro, presencia tudo e, em conluio com o delegado, transforma o episódio em escândalo. Arandir é perseguido por sua suposta homossexualidade. (Ilustrada, 2000, p. E1)

Às vezes tentamos definir o que vem a ser esse gênero dramático chamado tragédia, por exemplo, a tragédia carioca *O beijo no asfalto*. Pode-se pensar no personagem Arandir como um dos pressupostos do homem trágico, e assim parece ser *sine qua non* voltarmos à Grécia para entendermos o que venha ser ou configurar tal gênero. Nesse jogo de busca do clássico em comparação com a literatura rodriguiana, percebemos que Nelson Rodrigues apresenta aos leitores/espectadores traços da evolução e ao mesmo tempo mostra o que permanece constante no gênero.

Os estudiosos são unânimes em admitir que a tragédia alcançou o seu máximo esplendor, a sua forma mais perfeita, na Grécia clássica. Sua influência permaneceu soberana: toda aquela parte da dramaturgia ocidental que se subordina ao gênero tragédia foi elaborada à sombra dos gregos. (BORNHEIM, 2007, p.69)

A busca pela definição do que vem a ser tragédia, sempre é bebida em *A poética*, de Aristóteles, mesmo que ele não chegue a definir a palavra, delimita seu objeto e enfatiza como ela se estrutura. O que se pretende mostrar é a vigência do fenômeno trágico hodiernamente na peça estudada. Pois para Bornheim (2007) “[...] o trágico é possível na obra de arte porque ele é inerente à própria realidade humana, pertence de um modo precípua, ao real”

Na esteira desse pensamento, relendo Bornheim, o homem é um dos pressupostos do trágico em contraponto com a ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem, que pode ser o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor e

até mesmo o sentido último da realidade para caracterizar o conflito na ação trágica. E não limitando assim entender a tragédia somente pelo homem, mas como afirma Aristóteles, “A tragédia não é a imitação de homens, mas de uma ação e de uma vida”. (ARISTÓTELES, 1973 p. 4)

Nesse viés, Anatol Rosenfeld fornece afirmativas sobre o seu conceito, “Na tragédia participamos do naufrágio do herói, que, embora sendo finito, aspira ao infinito. Mas mesmo no fracasso revela-se a dignidade espiritual do homem. Sentimos exaltada a nossa condição humana na grandeza do herói, na sua liberdade, na sua vontade inquebrantável”. (ROSENFELD, 1993, p.14)

## **2.2 O teatro no *espaço* e no *tempo***

Para Anne Ubersfeld (2005), o teatro possui duas características, sendo que a primeira está ligada à relação da utilização de personagens para representar seres humanos e a segunda de um espaço para a existência desses seres vivos. Para a autora, “[...] a prática teatral é singular: não se funde com declamação ou narração. [...] o texto de teatro necessita, para existir, de um lugar, de uma espacialidade em que se desenvolvam as relações físicas entre as personagens”. (UBERSFELD, 2005, p.91). O espaço teatral, no campo de representação de atividades humanas, “é a *imagem* e a contraprova de um espaço real”. Diante de sua especificidade, o texto teatral só pode ser lido sob o viés de signos sincrônicos, uma vez que está disposto no espaço *espacializado*<sup>5</sup>.

Para melhor entendimento, aqui vemos os personagens da peça, como exemplo, temos Arandir, Selminha, Amado, Aprígio, dentre outros representando seres humanos cariocas. E com relação ao espaço, vemos que a peça ocorre tanto em ambientes expostos ao público, como também espaços fechados e escondidos no Rio de Janeiro.

De acordo com o ambiente cênico, o espaço teatral “[...] é um lugar cênico a ser construído, e sem o qual o texto não pode encontrar seu lugar, seu modo concreto de existência. [...] e também os elementos essenciais da espacialidade para a construção do lugar cênico são extraídos das didascálias” (UBERSFELD, 2005, p.100). Vejamos na peça: “*Trevas. Quarto ordinário, onde Arandir está hospedado. Jornais pelo chão. Supõe-se que Dália acaba de chegar. Arandir segura a cunhada pelos dois braços.* (RODRIGUES, 1995, p.95)

---

<sup>5</sup> Manter no espaço qualquer instrumento ou elemento espacial. (HOUAISS, 2001, p.1221)

Dessa maneira, esta é a imagem que temos do espaço/hotel onde Arandir está refugiado. O espaço teatral também nos possibilita uma múltipla variedade de definições. Nessa esfera, “A noção de espaço, cuja fortuna na teoria teatral tanto quanto nas ciências humanas é hoje prodigiosa, é usada para aspectos muito diversos do texto e da representação” (PAVIS, 1999, p. 132).

Na delimitação do espaço, os significantes, enquanto indicações cênicas podem ser indicações de metáfora do espaço. Dessa forma, compreende-se que:

Discursos, objetos, gestual, signos acústicos, qualquer significante teatral pode, na realidade, ser metáfora do espaço e, portanto, ajudar a estabelecer esta relação, ou melhor, esta tensão entre lugar cênico e espaços dramáticos. Esta é a razão pela qual o texto teatral, que comporta muitas lacunas no que se refere ao plano de realização cênica posterior ao estágio da escrita, sublinha a necessária presença destes significantes privilegiados sob a forma de indicações cênicas (“Na mesa, um retrato”; “Ele se demora na janela”; “Ele se apodera da carta” etc.). (ALCANDRE, 2003, p.16)

Para Ubersfeld (2005), o espaço teatral possui alguns modos de abordagem, sendo que o teatro é para o público objeto de percepção, como um ponto de partida textual. O espaço se constrói a partir do texto teatral, como códigos de representação e percepção do espectador. Com efeito, o texto teatral consegue traduzir, ou representar uma realidade, assim, “O texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena. (RYNGAERT, 1998, p.05)

No sentido de encantamento, espetáculo teatral, o representado no palco, é uma troca entre personagens e outros seres humanos. Ao criar um espaço para mostrar diversos lugares, o dramaturgo procura representar, em poucas horas, acontecimentos que às vezes requer um espaço de tempo de semanas ou até mesmo anos. Em *O beijo no asfalto*, as rubricas indicam trevas e as cenas se iniciam em ambientes e momentos diversos. Nessa esteira, importa acrescentar que:

O teatro repousa, desde sempre, sobre o jogo entre o que está escondido e o que é mostrado, sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido. A representação, derrisória em seu próprio projeto, esfalfa-se para mostrar o mundo em cena com os meios rudimentares do artesanato de feira e pela linguagem (RYNGAERT, 1998, p.5)

Com relação à unidade de lugar, Roubine, apóia-se na identificação do representado e do real pela formulação de Castelvetro por meio da poética de Aristóteles: “A tragédia deve ter como tema uma ação que se passou em um pequeno espaço de tempo, ou seja, no lugar e na época em que os atores estão ocupados em atuar.” (Aristóteles *apud* ROUBINE, 2003, p. 47)

O espaço e o tempo para Bhabha (1998) é colocar a cultura nos tropos do além, pois essa discussão tem sido tomada pelos estudos de cultura e [...] “neste fim de século, encontramos-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. (BHABHA, 1998, p. 19) Pensar o lugar é fundamental, especialmente onde a arte contemporânea não tem lugar certo, como se estivéssemos entrando em uma nova cultura cada vez que nos deparamos com o texto/representação.

Como a arte dramática possui dois espaços, da mesma maneira, o teatro também possui duas temporalidades distintas: **a temporalidade da representação cênica** e **a temporalidade da ação representada**. Assim, toda forma de relação temporal determina o conjunto de significação teatral, (UBERSFELD, 2005, p. 125) como o tempo do casal Smith em *A cantora careca* de Eugene Ionesco que faz o relógio soar, ou um sino ao longe, e também em *Esperando Godot*, Becket marca a passagem da estação ao fazer crescer as folhas da única árvore do cenário. De acordo com Patrice Pavis:

O tempo é um dos elementos fundamentais do texto dramático e/ou da manifestação cênica da obra teatral, de sua apresentação (“presentificação”) cênica. Noção que tem a força da evidência e que não é, contudo, fácil de descrever, pois, para fazê-lo, seria necessário estar fora do tempo, o que, evidentemente, não é uma coisa cômoda. Diríamos de bom grado como SANTO AGOSTINHO: “Sei o que é o tempo, se não me perguntam”. (PAVIS, 1999, 400)

O tempo para Roubine (2003) também é visto entre a distância do tempo da representação e o tempo da ação. Esse pensamento engenhoso mostra que o dramaturgo terá que fazer uma atribuição de um tempo, por exemplo, de doze horas, corresponderem a duas horas de ação. “Como vemos, a problemática da unidade de tempo deve ser considerada de um duplo ponto de vista: o da *verossimilhança*<sup>6</sup> e o da *ação*<sup>7</sup>. Para os aristotélicos, a primeira

---

<sup>6</sup> Para a dramaturgia clássica, a verossimilhança é aquilo que, nas ações, personagens, representações, parece verdadeiro para o público, tanto no plano das ações como na maneira de representá-las no palco. A verossimilhança é um conceito que está ligado à recepção do espectador, mas que impõe ao dramaturgo inventar uma fábula e motivações que produzirão o efeito e a ilusão de verdade. (PAVIS, 1999, p. 428)

deve primar sobre o andamento da segunda. Para seus adversários, é naturalmente o contrário”. (ROUBINE, 2003, p. 46) Vemos, então, que há o tempo cênico, ou seja, o tempo em que a representação está desenrolando e o espectador está assistindo e o tempo de ficção, da qual fala o teatro, o tempo que reconstruímos pelo sistema simbólico, o extracênico (dramático).

Notemos então que um texto tem, portanto as recorrências espaciais e temporais, pois os textos nomeiam os lugares e revelam a existência de um tempo. Para Ryngaert, “Entretanto, as marcas espaço-temporais de um texto são o signo de sua estética. Elas organizam o microcosmo da ficção e a estruturam segundo princípios decisivos”. (RYNGAERT, 1995, p. 75)

### **2.3 Teatro e teatralidade: a dramaturgia d’*O beijo no asfalto***

*O teatro é um filho da mãe que não morre nunca.*  
(Gianni Ratto)

Em *Prismas do teatro*, Anatol Rosenfeld (1993, p.21-26) mostra as vertentes pela qual podemos entender o teatro, uma vez que este é uma obra de arte. Sendo assim, o “teatro” é um instrumento do autor e da literatura, enquanto a “peça” é o material do teatro. Nesse aspecto, *O beijo no asfalto*, está centrado sobre esses dois prismas: o texto que Nelson Rodrigues nos legou em 1960 e a representação materializada no palco em 1961 sob a direção de Fernando Torres. Dessa forma, Décio de Almeida Prado compreende que:

Alguns teóricos chegam inclusive a definir o teatro como a arte do conflito porque sómente (sic) o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente. Esta seria a função do antagonista, bem como das personagens chamadas de contraste, colocadas ao lado do protagonista para dar-lhe relevo mediante jogo de luz e sombra [...] (PRADO, 1972, p. 92)

---

<sup>7</sup> Definição tradicional: A definição tradicional da ação (“seqüência de fatos e atos que constituem o assunto de uma obra dramática ou narrativa”, dicionário *Robert*) é puramente tautológica, visto que se contenta em substituir “ação” por *atos* e *fatos*, sem indicar o que constitui esses *atos* e *fatos* e como eles são organizados no texto dramático ou no palco. Dizer, com ARISTÓTELES, que a fábula é “a junção das ações realizadas” (1450a) ainda não explica a natureza e a estrutura da ação; trata-se, em seguida, de mostrar como, no teatro, esta “junção das ações” é estruturada, como se articula a fábula e a partir de que índices pode-se reconstituí-la (PAVIS, 1999, p. 02).

Nesse viés, verifica-se que o texto para Rosenfeld torna-se teatro a partir do momento em que é *representado*<sup>8</sup>; o teatro é uma arte áudio-visual, pois são seres imaginários que medeiam as palavras - o homem como a fonte da palavra - pelo preenchimento inventivo que no momento da criação a qual é imaginária, apaga então a presença do ator e aparece a imagem do personagem, fazendo aquele ser carnal desaparecer e surgir milhares de outros seres pelo processo da *metamorfose*<sup>9</sup> por meio de um trabalho conjunto e múltiplo do ator e demais componentes do espetáculo. Outros fatores também podem contribuir como a própria interação e envolvimento do público nesse processo imaginário. Para Anatol Rosenfeld, o teatro não compreende apenas o palco, mas também a plateia e o público que a ocupa.

Evidentemente a metamorfose não é real. É apenas simbólica. O processo é imaginário. Nenhum ator sente realmente as dores do martírio no palco. Se de fato as sentisse, estaríamos diante da realidade e não poderíamos permanecer calmamente nas poltronas. Tanto os atores como o público, no mais intenso êxtase do auto-esquecimento, mantêm aberto um pequeno olho vigilante, reservando-se uma margem de lucidez e de distância. Se Dioniso é o deus da fusão e do abraço ébrio, Apolo é o deus da distância e da lucidez. (ROSENFELD, 1993, p.23,24)

É bem entendido que em *O beijo no asfalto* há várias cenas de agressão, tanto nas rubricas de Nelson Rodrigues (1960 - peça), quanto nas expressões dos atores (1961 - fotografias), pela polícia e pela mídia, e se os espectadores não tivessem um olhar apolíneo, ou seja, de lucidez, com certeza levantariam das poltronas e tomariam uma atitude, mesmo sabendo que o espetáculo está pautado no real.

Após todo um esforço do autor, diretor e posteriormente do elenco, a peça já está pronta para ser levada ao público. Em consonância com o processo de representação cênica, emerge a teatralidade. Esse componente, tão necessário a toda produção dramática, “[...] é a potencialidade de um texto que só se torna visível no palco, que vai exigir envolvimento harmonioso entre todos os elementos que compõem o espetáculo para, só depois, solicitar a colaboração do espectador, estabelecendo aquela cumplicidade dinâmica entre a plateia e a cena”. (FRAGA, 1998, p.63) Jean-Pierre Ryngaert em *Introdução à análise do teatro* avalia

---

<sup>8</sup> O francês insiste na ideia de uma representação de uma coisa que já existe, portanto (principalmente sob forma textual e como objeto dos ensaios) antes de se encarnar em cena. Representar, porém, é também tornar presente no instante da apresentação cênica o que existia outrora num texto ou numa tradição teatral. Esses dois critérios – repetição de um dado prévio e criação temporal do acontecimento cênico – estão, com efeito, na base de toda encenação. (PAVIS, 1999, p. 338)

<sup>9</sup> Mudança completa de forma, natureza ou de estrutura; transformação, transmutação. (HOUAISS, 2001, p. 1.908)

que de acordo com a nova fórmula do diretor Antoine Vitez, o teatro começa a ser interpretado de outra maneira, deixando o texto apenas como um caminho.

Quando a encenação se afirma todo-poderosa, a natureza do texto perde em importância. Durante duas décadas, grosso modo dos anos 60 aos 80, o espetáculo prevaleceu sobre o texto; a teatralidade foi buscada fora da escrita teatral. Não havia mais necessidade de responder a esta, já que a encenação declarava-se capaz de dissimular as carências do texto e os diretores de transformar em espetáculo qualquer escrita, fosse qual fosse sua origem. (RYNGAERT, 1995, p. 5-6)

Torna-se relevante apontar que, por um lado, há essa discrepância; por outro, há o texto, o qual não passa de um bloco de pedra, grosso modo, como a literatura - no sentido de que as palavras é que são as fontes do homem - pois o texto apenas projeta, e nós criamos a partir do nosso ouvido interior. O texto, entendido como bloco trágico e conflituoso, escrito por Nelson Rodrigues, serve apenas de instrumento para ser materializado no palco, tendo em vista que o texto é uma arte temporal-auditiva, ou seja, literária. Destaca-se que esta manifestação artística (teatro) não abarca todas as definições do que realmente venha a ser o teatro em relação texto-representação.

No entanto, essa questão acerca do teatro é bastante divergente, pois a crítica divide as opiniões ao enfatizar que as relações entre palco e literatura são complexas, não podendo, assim, reduzir o teatro à literatura. Podemos ter a experiência do espetáculo *O beijo no asfalto* também numa poltrona da nossa casa, ou seja, na leitura do texto configurado por meio dos sinais tipográficos, enquanto no teatro (auditório) as mudanças ocorrem por meio da representação cênica.

Compreende-se, nesse viés, que o teatro é uma palavra com mais de um sentido, vista além do ato da representação do artista, ao que implica a presença do ator. A palavra “teatro”, conforme a etimologia grega do termo apresenta, no mínimo, duas acepções: o local onde se realiza um espetáculo, ou seja, um imóvel, ou mesmo *odeion*, auditório, e também *teatron* correspondente à platéia, ou seja, “[...] uma arte específica, transmitida ao público por meio do ator” (MAGALDI, 1991, p.07).

No campo da dramaturgia, Renata Palotini afirma que “[...] a dramaturgia é (ou deveria ser) um ato de criação. E o poder criativo, em sua própria essência, nega a submissão a quaisquer códigos ou padrões estabelecidos” (PALLOTTINI, 2005, p.08). Para a autora, a dramaturgia é um conjunto de técnicas para se organizar eficientemente um texto, e nesse prisma, a literatura dramática está profundamente inserida no processo sócio-histórico e

também depende das relações e produção de poder. Assim como em Nelson Rodrigues, que pelo seu difícil trabalho criativo do irrecusável mundo real, assume a forma criativa da liberdade de expressão, tendo a dramaturgia como teoria e processo de transformação sem sufocar o seu processo criativo.

A grandeza ideal da dramaturgia, tendo em vista a definição primeira de que tragédia é imitação de ação, em *Theories of the drama*, de Barrett Clark, *apud* (PALLOTTINI, 2005, p.25) é que “A poesia é a imitação, para ser apresentada no Teatro, de fatos completos e perfeitos quanto à forma e circunscrito na sua extensão. Sua forma não é a da narração; ela apresenta em cena pessoas diversas, que agem e conversam.” Assim, entendemos que na tragédia rodriguiana a preocupação não está na construção perfeita das personagens, mas sim em mostrar as suas ações. Para complementar, Pallottini cita o conceito de Hegel sobre a poesia dramática: “A poesia dramática nasce da necessidade humana de ver a ação representada; mas não pacificamente, e sim por meio de um conflito de circunstâncias, paixões e caracteres, que caminha até o desenlace final. (PALLOTTINI, 2005, p.27)

Enveredando por esse olhar, pode-se compreender um novo direcionamento pelo qual o teatro encontra na contemporaneidade, uma vez que “[...] o panorama do teatro de hoje é, inegavelmente, de uma riqueza imensa, de uma pluralidade de experiências jamais vista em nenhuma fase da história da dramaturgia e da arte cênica.” (BORNHEIM, 2007, p. 09). Nesse segmento, importa ainda mencionar que “[...] o teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixa ao palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e [...] ao espectador a tarefa de encontrar aí seu alimento”. (RYNGAERT, 1996, p.17)

## **2.4 O beijo em conteúdo: o asfalto em forma**

*O que não é ligeiramente disforme parece insensível – donde decorre que a irregularidade, isto é, o inesperado, a surpresa, o espanto sejam uma parte essencial da característica da beleza. O belo sempre é estranho.*

*(Baudelaire)*

Nesse percurso de estranheza, onde todo o conflito é que dá a forma da peça teatral, nosso olhar é atravessado pelo conteúdo e pela forma. Primeiramente, analisaremos o

conteúdo e, após, da forma, mesmo sabendo que ambos articulam-se dialeticamente na peça *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues. Para Antonio Candido, “[...] a poesia, [...] manifesta o seu conteúdo na medida em que é forma, isto é, no momento em que se define a expressão. A palavra seria, ao mesmo tempo, forma e conteúdo, e neste sentido a estética não se separa da lingüística”. (CANDIDO, 2000, p. 20-21).

A tragédia *O beijo no asfalto* foi um texto que demorou oito meses para ficar pronto, isso por conta da demora do autor para elaborar a encomenda. A ideia da peça começa com uma matéria de jornal e, para complicar, Nelson Rodrigues coloca no conteúdo uma proposta bastante polêmica para a época, mas que obteve um grande sucesso tanto de público quanto de crítica.

De acordo com o áudio da entrevista de Nelson Rodrigues por Fernanda Montenegro, produzido em 1974, que está alocado no sítio da Fundação Nacional de Artes, o dramaturgo afirma que foi uma obstinação linda de Fernanda Montenegro o pedido dessa peça, e ela reforça enfatizando que “foi linda porque originou uma peça espantosa”. Nessa perspectiva, as afirmações na entrevista dão a dimensão do que foi o espetáculo para a década de 60.

FERNANDA MONTENEGRO: [...] e imediatamente se pensou numa peça nacional, e Fernando Torres então disse eu quero dirigir Nelson Rodrigues, então foi procurar o Nelson e pediu uma peça ao Nelson. Aí, então começamos a nos entrosar humanamente também.

NELSON RODRIGUES: Você levou meses... Uns oito meses telefonando pra mim.

FERNANDA MONTENEGRO: Eu levei uns oito meses, né? Nelson. Eu sou uma persistente. Eu me lembro eu que semanalmente, às vezes, duas vezes por semana, eu pegava o telefone, e o Nelson vinha e dizia que era o Loooa, né? De vez em quando ele tomava outra personalidade. Era uma conversa completamente kafikiana, um negócio incrível de absurdo, mas no fim de oito...

NELSON RODRIGUES: Eu chamava você de musa sereníssima.

FERNANDA MONTENEGRO: A musa. A musa sereníssima imagino eu, a musa sereníssima. Eu sei que no fim de uns oito meses, já nem sei mais Nelson, porque eu perdi essa, essa, os meses.

NELSON RODRIGUES: Foi incrível, uma obstinação linda.

FERNANDA MONTENEGRO: Linda porque deu uma peça espantosa.

NELSON RODRIGUES: E toda vez que [...] uma paciência sem esperança.

FERNANDA MONTENEGRO: Sem esperança. Exatamente.

NELSON RODRIGUES: Sem esperança. Você telefonava achando que era absolutamente inútil o telefonema, mas por uma questão de honra profissional e

artística você pedia mais uma vez a peça, e eu achando que jamais faria essa peça, prometi a você, de pé no chão, mas a sua insistência foi de tal maneira que começou a doer tanto em mim.

FERNANDA MONTENEGRO: Te incomodar...

NELSON RODRIGUES: E a me deixar triste porque eu não cumpria uma promessa tantas vezes repetida, que eu resolvi então fazer a peça. Deslumbrado [...], tava cumprindo a minha palavra, essa coisa, eu tive que cumprir a palavra me deixou num deslumbramento atroz e eu subi no meu próprio conceito.

FERNANDA MONTENEGRO: Bom Nelson, então foi essa peça que você nos deu e foi aquele estouro que você sabe... Foi o acontecimento teatral [...] O beijo no asfalto. Fernando estreava como diretor foi uma glória de momento teatral no Brasil, eu acho, inclusive por todo escândalo, por toda luta dentro da própria última hora. [...]<sup>10</sup>



Fernanda Montenegro entrevista Nelson Rodrigues em depoimento para o Serviço Nacional de Teatro - Divulgação/FUNARTE.

O que difere *O beijo no asfalto* das demais peças, é que o traço, “a forma”, a arquitetura que Nelson Rodrigues utiliza diante desse conteúdo cotidiano – a relação homoafetiva – é que dá contraste e efeito estético, o emaranhado de sensações no público ao ser levado a pensar sobre o que estão vendo. A tragédia é instaurada no momento em que a leitura/espetáculo termina, é aí que temos que pensar sobre o espetáculo, pois o autor nos faz pensar o conteúdo a partir do momento em que saímos da poltrona de nossa casa ou mesmo

<sup>10</sup>Transcrição livre da entrevista de Nelson Rodrigues por Fernanda Montenegro feita pelo mestrando Ivanildo José da Silva. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/portal/2009/12/03/serie-depoimentos-nelson-rodrigues-entrevistado-por-fernanda-montenegro/>> Acesso em 01/06/2010.

na cadeira do teatro. Para Aristóteles, as tragédias que tinham maior eficiência eram aquelas em que ocorria mudança de sorte do protagonista, como acontece aqui, em que o beijo é o libelo violento para a destruição do personagem.

Dessa forma, Sábato Magaldi mostra que o mais importante era justamente esta forma e estrutura de uma linguagem nova que construíra. “Tem-se a impressão sob a aparente pobreza literária do diálogo rodriguiano, que as palavras só poderiam ser as que se encontram ali, como uma cadeia de notas exatas, as únicas capazes de obter o maior rendimento rítmico e auditivo” (MAGALDI, 2004, p.218)

## **2.5 Atos d’*O beijo no asfalto***

De acordo com o prospecto de estreia (RODRIGUES, 1995, p. 05) de *O beijo no asfalto*, a peça foi apresentada no Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, em sete de julho de 1961 em que a Sociedade Teatro dos Sete apresentou *O beijo no asfalto*, uma tragédia carioca de Nelson Rodrigues em três atos e treze quadros. A peça ocorre nos seguintes espaços: os atos acontecem no distrito policial; casa de Selminha, no Grajaú; escritório da firma onde trabalha Arandir; na casa da Boca do Mato; Quarto do repórter Amado Ribeiro e no quarto de um Hotel.

O cenário foi construído por Gianni Ratto e dirigido por Fernando Tôrres e teve como elenco, por ordem de entrada e cena, os respectivos atores e personagens: Marilena de Carvalho como uma prostituta, Renato Consorte como o investigador Aruba, Sérgio Britto como o repórter Amado Ribeiro, Ítalo Rossi como o delegado Cunha, Mário Lago como Aprígio, Fernanda Montenegro como Selminha, Suely Franco como Dália, Labanca como comissário Barros, Oswaldo Loureiro como Arandir, Zilda Salaberry como Dona Matilde, Francisco Cuoco como Werneck, Ivan Ribeiro como Pimentel, Suzy Arruda como Dona Judity, Carminha Brandão como a viúva e Henrique Fernandes como o vizinho.

Nelson Rodrigues utiliza uma linguagem carregada de significados, uma vez que cada palavra apresenta uma considerável simbologia. As palavras são truncadas, dando-nos a sensação de os personagens dizerem tudo em apenas uma única palavra. Percebemos, então, que a estrutura/arquitetura utilizada na construção do texto pelo dramaturgo recai no sentido não causar no leitor/espectador nenhum contorno de tranqüilidade, nem tampouco passividade diante das mudanças/comportamentos das personagens, tanto no âmbito diegético quanto no

mimético. Isso causa uma espécie de afunilamento abissal dos sentidos ocasionado pelo sentimento de catarse provindo da capacidade criadora do artista.

A estética de Nelson Rodrigues repousa na mudança da construção convencional do texto dramático, pois sua poética rompe com aquele texto “todo entendido” presente nas comédias de costumes e no convencionalismo estrutural/temático da chamada “peça bem-feita” tão presentes nas produções do século XIX a qual “[...] descreve um protótipo de dramaturgia pós-aristotélica que leva o drama de volta à estrutura fechada [...]” (PAVIS, 1999 p. 281). O estilo presente no artista permite um processo de desconstrução das máscaras sociais das personagens, trazendo o leitor/espectador para o universo da agonia e da náusea por meio da leitura do texto/espetáculo. É oportuno observar que todas as ações contidas na peça são recortes, fragmentos dispostos de forma descontínua e que precisamos juntá-los para alcançar o plano da significação, ou seja, aquilo que não estamos lendo/vendo, o não dito/representado é o mais importante no texto/encenação, destruindo, assim, a tranquilidade contemplativa da fruição.

Desde o início do primeiro *ato*<sup>11</sup>, Nelson Rodrigues apresenta os rumos que o espetáculo deverá trilhar por meio das rubricas (didascálias), as quais segundo Pavis (1999, p. 96) são “Instruções dadas pelo autor a seus atores [...] para interpretar o texto dramático”. Assim, a peça *O beijo no asfalto*, encontra-se dividida em três atos. Importa mencionar que o autor determina certas mudanças de luz em algumas partes do proscênio a fim de formar vários ambientes para desenrolar as ações dramáticas como se fosse um *black out* não na luz, mas na paralisação dos personagens. Cumpre destacar que, segundo Pavys, o “termo iluminação vem sendo substituído, cada vez mais, na prática atual, pelo termo luz, provavelmente para indicar que o trabalho da iluminação não é iluminar um espaço escuro, mas sim, criar a partir da luz”. (PAVIS, 1999, p.201-202)

A iluminação é um procedimento que permite explorar e realçar outros meios de expressão,

[...] a iluminação teatral pode delimitar o espaço cênico: os focos concentrados sobre uma parte do palco significam o lugar da ação, nesse momento. A luz do projetor permite também isolar um ator ou um acessório. Isso é feito não só para delinear o lugar físico, como também para pôr em relevo esse ator ou esse objeto com relação a seu contorno; converte-se então em signo da importância, momentânea ou absoluta, da personagem ou do objeto iluminado. Uma função importante da iluminação consiste na possibilidade de ampliar ou modificar o valor do gesto, do movimento, do cenário, e até de acrescentar um valor semiológico novo; o rosto, o corpo do ator ou o fragmento do cenário às vezes são modelados

---

<sup>11</sup> Do latim *actus*, ação. Divisão externa da peça em partes de importância sensivelmente igual em função do tempo e do desenrolar da ação. (PAVYS, 1999, p.28)

pela luz. A cor difundida pela iluminação também pode desempenhar um papel semiológico. (KOWZAN, 1977, p. 74)

Com efeito, cumpre ressaltar que os diálogos presentes na obra apresentam uma sucessividade de micro ações, o que resulta no dinamismo na construção da ação maior. As informações presentes em cada cena ocorrem sem a presença de cenas preparatórias ou explicativas, uma vez que a peça já inicia em tensão elevada, surgindo, de imediato, o conflito (nó dramático).

O espetáculo apresenta um processo temporal cronológico, e as cenas se desenrolam em vários ambientes, como a casa de Arandir, delegacia, empresa, mas não há a presença inicial do asfalto. Dessa forma, os ambientes são apenas as memórias a partir de *monumentos*<sup>12</sup> que os personagens criaram a partir da cena que presenciaram. No que tange à receptividade crítica acerca da obra *O beijo no asfalto* cremos que está no conteúdo, que para a época foi bastante provocador, mas não podemos deixar de entender, também, o processo criativo de Nelson Rodrigues, pois, de acordo com Candido, “[...] o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões de sua época; escolhe certos temas; usa certas formas; e a síntese resultante age sobre o meio (CANDIDO, 2000, p.20). É um desmonte quando o público pensa e desvia o olhar o tempo inteiro para o personagem Arandir, como vítima ou não da barbárie do poder exercido pela polícia e também pela mídia, olhando-o como o Outro e tentando antecipar, por meio de “pistas” fornecidas pelo autor, o desfecho da peça.

No que concerne ao terceiro, e mais precisamente no último quadro, descobrimos que o sogro é que permeava, com a sua força de poder para esconder sua orientação sexual, é aí que vemos que Arandir fora mais uma vítima do processo de um estrangulamento mais contundente: o sufocamento da personagem por meio das convenções e regras estabelecidas pela sociedade civil organizada. Todo o processo da tragédia rodriguiana é construído por meio das falas e pela angústia das ações que desenrolam e aumentam de forma gradativa a tensão do conflito. O cerne dessa ação dramática é construído a partir do conflito interior de cada personagem, pois só compreendemos a função primordial das imagens contidas no teatro e a relação de poder (diante das rubricas do texto dramaturgico) ou quando o espetáculo termina.

No primeiro ato temos quatro quadros que acontecem no espaço da delegacia e na casa da personagem Selminha. Nesse *locus* de poder e dominação social (delegacia), aparece, em

---

<sup>12</sup> O monumento assegura, ratifica, tranqüiliza, ao conjurar o ser do tempo. Garante as origens e acalma a inquietude causada pela incerteza dos começos. CHOAY *apud* (ACHUGAR, 2006, p. 168)

cena, o repórter Amado Ribeiro para confabular com o delegado Cunha, os quais maquinam a ideia de “pederastia” como crime e alimentando, com novos ingredientes, o “delito” de Arandir. Este é chamado para prestar declarações e, a partir desse instante, começam a forjar “provas” por meio de um falso interrogatório. Na casa de Selminha, há o diálogo entre esta, sua irmã Dália e o pai Aprígio, sogro de Arandir, que presenciara “o lotação” atropelando o rapaz e, por conseguinte, o pedido do agonizante por um beijo. Em conversa tensa com a filha, Aprígio conta para as filhas sobre o que seu genro (Arandir) havia feito quando estava na rua. Observamos que as falas dos personagens e as didascálias na peça são de grande tensão, como segue nos trechos:

CUNHA – Diz a ele, ouviu? Que se ele. Porque ele não me conhece, esse cachorro!  
(*Amado Ribeiro aparece. Chapéu na cabeça. Tem toda a aparência de um cafajeste dionisíaco.*)

[...]

CUNHA (*furioso*) – Retire-se!

AMADO – Cunha, um momento! Escuta!

CUNHA (*apoplético*) – Saia!  
(RODRIGUES, 1995, p.9)

No segundo ato, as cenas acontecem na casa de Selminha no escritório da firma onde trabalha Arandir e uma casa em Boca do Mato. Selminha tenta explicar para o pai que a matéria do jornal *Última Hora* é mentirosa e o pai afirma que tudo o que estava escrito no jornal são informações verdadeiras, chegando até a acreditar que Arandir conhecia o morto.

Na empresa onde Arandir trabalha vêm à tona fontes nada fidedignas por parte dos colegas, os quais afirmam, contundentemente, que os dois realmente mantinham um caso amoroso, inclusive com provas. Nesse ínterim, Amado Ribeiro vai ao velório e lá procura a viúva. Ao interrogá-la, diz saber informações comprometedoras sobre ela (a viúva mantinha um relacionamento extraconjugal), ameaçando-a e chantageando-a a fim de que ela o auxilie na elaboração de “provas” contra o falecido. Não obstante, a viúva aceita, então, ser conivente com essa inverdade sobre o “relacionamento” de seu esposo com Arandir. Nesse mesmo ato, Arandir pede, por meio da cunhada Dália, para que Selminha vá até o hotel onde estava refugiado. Como ela não vai, Arandir volta para sua casa às escondidas.

No terceiro e último ato, o delegado e o repórter levam Selminha para uma casa distante da delegacia para interrogações e esclarecimentos sobre Arandir e o falecido. Para

tanto, levam a esposa do viúvo para mentir e fazer Selminha realmente acreditar que tinham um relacionamento, conforme as didascálias de Nelson Rodrigues na peça:

O delegado Cunha e Amado Ribeiro estão na casa de um amigo, na Boca do Mato. Entram o investigador Aruba e Selminha. (esta vem assustadíssima) Só ao vê-la, o delegado Cunha, em mangas de camisa, os suspensórios arriados, um vasto revólver na cinta, vem ao seu encontro. Exuberante e sórdida cordialidade de cafajeste. (RODRIGUES, 1995, p. 69)

Esse processo massificador e o retorno do pai a sua casa, reforça a ideia de que os dois realmente eram amantes. Aprígio também vai à imprensa a procura de Amado Ribeiro para tirar satisfações sobre as injustiças que causara a sua filha Selminha. O último quadro acontece, conforme indicações contidas nas didascálias, num “quarto de um hotel ordinário” (RODRIGUES, 1995, p.95). Nesse espaço, Arandir conversa com Dália, e esta declara seu amor por ele. Arandir recusa e, nesse momento, entra o sogro afrontando-o ao dizer que perdoaria tudo o que acontecera até então, até mesmo a sedução com a filha menor, mas não perdoaria o beijo: “[...] Eu perdoaria tudo. [...] Só não perdôo o beijo no asfalto que você deu na boca de um homem!” (RODRIGUES, 1995, p. 103). Para Sábato Magaldi (2004, p.146) “[...] Nelson Rodrigues erige Arandir em porta-voz de sua verdade. Sacrificado pela rinocerite geral, contrariando todas as hipocrisias, ele não se arrepende e julga o beijo no asfalto o encontro da pureza e a sua dignificação como criatura superior”.

## **2.6 Tal título, tais nomes: beijo *versus* asfalto**

*ARANDIR (sôfrego) – Eu te contei. Propriamente, eu não. Escuta. Quando eu me abaixei. O rapaz me pediu um beijo. Um beijo. Quase sem voz. E passou a mão por trás da minha cabeça assim. E puxou. E, na agonia, ele me beijou. (RODRIGUES, 1995, p.65)*

O título “O beijo no asfalto” é fruto de um acidente que realmente ocorreu com o repórter de *O globo* que foi atropelado por um “arrasta sandália” no largo do Carioca. Caído ao chão perto de morrer Pereira pediu um beijo a uma jovem que se debruçara para socorrê-lo.

Para apimentar mais o drama, Nelson Rodrigues fez o homem atropelado na praça do Bandeira pedir um beijo a outro homem. A matéria sai em jornal impresso “*Última hora*” e vira notícia na cidade. (Importa mencionar que o próprio nome do jornal é permeado de conotações trágicas – *Última hora*)

AMADO – O senhor vai dizer que é mentira. Que é uma mistificação colossal, não sei o que lá. Não adianta. O jornal está rodando. Rodando. Tem uma manchete do tamanho de um bonde. Assim: “O beijo no Asfalto Foi Crime!” Crime!

APRÍGIO (*apavorado*) – Crime?

AMADO – Crime! E eu provo! Quer dizer, sei lá se provo, nem me interessa. Mas a manchete está lá, com todas as letras: CRIME! (RODRIGUES, 1995, p.89)

Na hora do beijo estava presente o repórter Amado Ribeiro que depois em conluio com o delegado tentam a reabilitação na mídia e na sociedade ao criar um caso em cima do beijo dado no asfalto, classificando-o como um ato de pederastia, chegando até a criar testemunhas. Assim, “O repórter e o delegado forjam testemunhas e transformam o que fora um beijo de piedade num caso amoroso e sinistro entre dois homens”. (CASTRO, 2003, p.314) Nelson Rodrigues, desenvolve então a tragédia carioca em cima desse fato, pois usa a relação de poder existente tanto na mídia, quanto na polícia, nas pessoas do repórter Amado e o delegado Cunha. “[...] Amado e Cunha cruzam as perguntas para confundir e levar Arandir ao desespero”. (RODRIGUES, 1995, p.26)

No entanto, é importante ver que a peça recebe dois nomes que abrigam uma relação metonímica e metafórica latentes: *beijo*<sup>13</sup> e *asfalto*. Para Jean Chevalier, em *Dicionário de Símbolos*, “[...] *beijo* significa ‘adesão de espírito a espírito’, razão pela qual o órgão corporal do beijo é a boca, ponto de saída e fonte de sopro: os beijos de amor uniriam espírito a espírito. Assim, é o signo da unidade, da concórdia, da submissão, do respeito e do amor”. (CHEVALIER, 1999, p.127-128). E, de acordo com Houaiss, *asfalto* é “pavimentação asfáltica; nas grandes cidades, espaço urbanizado, de conotação social privilegiada, em oposição, esp. à favela, ou de modo extensivo ao ambiente rural (‘roça’)”. (HOUAISS, 2001, p.314). Dessa forma, compreende-se que o beijo é o signo que rege toda a peça e que remete, ao mesmo tempo, um processo de fragmentação e união, pois na História da humanidade

---

<sup>13</sup> BEIJO: símbolo de união e de adesão mútuas que assumiu, desde a Antiguidade, uma significação espiritual. No **Zohar**, há um comentário cuja fonte é o **Cântico dos Cânticos** (I, 1) – Bíblia Sagrada; outra fonte seria a concepção rabínica (também de natureza religiosa) segundo a qual certos justos, tal como Moisés, foram poupados da agonia e da morte, tendo partido do mundo terrestre no arroubo extático do beijo.

sempre foi “Símbolo de união, o beijo guardava, com efeito, a polivalência e a ambiguidade das inumeráveis formas de união.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 128)

Na peça, a poderosa força obscura da qual Arandir fica exposto no asfalto é mediante o último sopro do agonizante a seus lábios. No plano simbólico, o beijo tem inúmeras interpretações, mas diante do sonho e da fantasia do beijo dado é que Arandir sentiu perante a sociedade, a aspereza e a impenetrabilidade do asfalto, pois ficou exposto, enrijecido ao passo que se condenou diante da dura e cruel realidade.

Na prática, o título nos interessa como “primeiro sinal” de uma obra, intensão de obedecer ou não às tradições históricas, jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é vítima ou o anúncio, o chamariz ou o selo de qualidade. As informações que ele fornece, por mais frágeis que sejam, merecem ser consideradas (RYNGAERT, 1996, p.37-38)

Com relação às falas dos personagens vemos que os discursos são sempre interrompidos pelo assalto da fala de outro personagem. Os diálogos parecem não se concluírem, mas essa prática é recorrente em Nelson Rodrigues e fica latente em *O beijo no asfalto*. E de acordo com Sérgio Ferreira em seu artigo *O beijo no asfalto e as estruturas de apelo*, esse texto:

Foi sua peça de maior sucesso, a que ficou mais tempo em cartaz. Com ela, o autor introduz também uma novidade em seus diálogos, a supressão de palavras nas falas dos personagens, substituindo-as por um corte brusco, para logo depois serem retomadas e novamente cortadas. Para muitos críticos essa foi a invenção de maior destaque dentro de um texto igualmente inovador. (FERREIRA, s.d, p.1)

A construção da peça *O Beijo no asfalto* é permeada pela presença de doze personagens que estão imersas num conflito que só desmorona com a destruição da vida. No entanto, a tragédia está configurada pelas vozes dos personagens numa relação de poder que é exercido pelo repórter Amado Ribeiro, delegado Cunha, Aprígio, dentre outros que querem a ruína de Arandir. Para eficácia, notamos o poder instituído nas *didascálias*, que de acordo com Ryngaert são: “Indicações cênicas na prática moderna, elas reúnem os elementos do texto (“texto secundário”) que ajudam a ler e/ou interpretar a obra dramática”. (RYNGAERT, 1998, p. 224) e também pelas falas dos personagens, bem como pela arquitetura das personagens desenhadas por Nelson Rodrigues.

O primeiro personagem a ser analisado é **Aprígio**, que, com 154 ocorrências de falas, traz a imagem de um senhor que aparentemente preza pela continuidade de uma boa construção familiar. Viúvo, teve que criar e educar as duas filhas, da qual a mais velha, casa-se com Arandir, seu genro. Para a família, conforme rubrica “Querendo vender, rapidamente o seu peixe”, (RODRIGUES, 1995, p.15) é quem conta o fato ocorrido no asfalto. Olhar apreensivo, desconcertado e pensativo, busca a todo instante proteger as filhas, mas percebe-se também que tem uma certa perplexidade e irritação cruel ao falar do atropelamento e do beijo que Arandir deu no morto. O pensamento distante mostra a personalidade confusa, pois as falas são interrogativas e com ar de decepção. Dessa maneira, nutre um amor interior pelo genro, e por isso, não diz o nome do genro, somente quando morto. A todo instante, mesmo com olhar distante, desatinado e ofegante, tenta provar para a filha que o escrito na matéria, é verdade. “SELMINHA (*frenética*) – E o jornal põe que o meu marido beijou outro homem na boca! APRÍGIO – É verdade! Selminha (*atônita, quase sem voz*) – Arandir me diria ... APRÍGIO (*triumfante*) Beijou.” (RODRIGUES, 1995, p.54)

Na casa de suas filhas fica preocupado com o sumiço de Selminha, pois depois do genro ter sumido, sua filha foi levada à delegacia para prestar esclarecimentos sobre o esposo e o ocorrido. Ao conversar com Dália, diz ferozmente que Arandir conhecia o morto, pois quando o beijou, ele já estava morto. “APRÍGIO (desesperado) – Cala a boca! (*muda de tom e falando com súbita ferocidade*) Eu estava junto de meu genro. Quando ele se baixou, eu estava ao lado. Juntinho, ao lado. E vi e ouvi tudo. (*baixo e violento*) Olha! Ninguém pediu beijo! (*radiante*) O rapaz já estava morto! (RODRIGUES, 1995, p.84) Com toda essa confusão vai até a casa de Amado Ribeiro, e no quarto conversam sobre o que fizera com a filha e também sobre os rumos que a mídia estava dando sobre a história do beijo.

No último ato, chega até o hotel onde Arandir está e encontra a filha junta ao genro. Arandir diz que ele não perdoa o ocorrido porque ama e tem ciúmes da própria filha, porém Aprígio finaliza o espetáculo dizendo que ele não tem ciúmes da filha, mas sim, dele. “APRÍGIO (*num berro*) De você! (*estrangulando a voz*)[...] Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor. Por que beijaste um homem na boca? Mas eu direi o teu nome. Direi teu nome a teu cadáver. (RODRIGUES, 1995, p.104)

**Selminha** é o personagem que mais fala na peça, com 251 ocorrências de fala. Esposa de Arandir vive as conturbações causadas pela imprensa sobre a suposta traição do marido com outro homem. Mesmo com a notícia dada pelo pai e pelo jornal, nos primeiros quadros ainda acredita em seu companheiro e não vê anormalidades sobre o caso do beijo “SELMINHA - Mas até eu acho bonito” (RODRIGUES, 1995, p.18) A personalidade de

Selminha é uma mulher meiga, inocente, de acordo com a rubrica: “Esta é a imagem frágil de uma moça, de uma intensa feminilidade”. (RODRIGUES, 1995, p.14) Porém, quando está com o pai apresenta uma postura desafiadora, pois nos dois primeiros atos tem aprovação total pelo esposo Arandir, somente no terceiro ato é que dá sinais de angústia e desconfiança. A notícia toma dimensão e Selminha em sua agonia de dona-de-casa começa a acreditar que os dois realmente tinham um caso. Em casa conversa com o esposo Arandir e quer afirmações sobre o jornal e sobre a saída do emprego:

ARANDIR – Você me nega um beijo?

SELMINHA – Na boca, não”. (RODRIGUES, 1995, p.66)

É levada para uma casa do amigo de Amado Ribeiro, do jornal Última hora, lá é interrogada pelo delegado Cunha e Aruba sobre o paradeiro do esposo Arandir e também lhe é apresentada a viúva que “confessa” que os dois eram amantes. “SELMINHA (*numa espécie de histeria*) – Eu não sei onde está meu marido! (RODRIGUES, 1995, p.75) Em conversas com a irmã Dália, parece escutar a própria voz interior sobre o que a viúva dissera, por isso tem medo de ir ao hotel onde Arandir pediu que fosse para vê-lo. “Se eu for, já sei. Ele vai querer beijar. Na certa. Eu não quero um beijo sabendo que. (*hirta de nojo*) O beijo do meu marido ainda tem a saliva de outro homem!”(RODRIGUES, 1995, p.95)

Quanto ao personagem vítima da peça é a figura de **Arandir**, com 167 falas. Homem honesto e com sofrida humildade sente a pressão de novo ambiente que paira sobre “a problemática” de ter dado o beijo noutro homem. Afirma que daria o beijo em qualquer pessoa, pois é lindo ver alguém morrendo e pedir um beijo, como segue:

AMADO (*furioso*) – Escuta! Se um de nós, aqui, fosse atropelado. Se o loteação passasse por cima de um de nós. (*Amado começa a rir com ferocidade*) Um de nós. O delegado. Diz pra mim? Você faria o mesmo? Você beijaria um de nós, rapaz? (*Riso abjeto. Arandir tem um repelão selvagem*)

ARANDIR - Era alguém! Alguém! Que morreu! Que eu vi morrer!

Ao ser interrogado na delegacia olha em torno do repórter e do delegado como um bicho apavorado, mas fica com pensamento lento e desespero por ser ameaçado por

homossexualidade e homicídio. Dessa maneira, Nelson Rodrigues dá a descrição de Arandir: “[...] Uma figura jovem, de uma sofrida simpatia que faz pensar num coração atormentado e puro”. (RODRIGUES, 1995, p. 23) Já no emprego fica irritado e descontrolado quando vê os amigos de trabalho rindo da matéria que leem no jornal, principalmente com Werneck que num repelão furioso diz que ele tinha ficado viúvo e nem avisou. Também fica sôfrego com dona Judith por dizer que o morto parecia com um moço que fora procurá-lo no emprego na semana anterior. Em casa com a esposa Selminha fica febril, encerrado no medo e com uma falsa alegria querendo ser natural, mas diante dos diálogos fica desesperado e suplicante. “ARANDIR – [...] Escuta Selminha, escuta! Eu quero sentir, saber, entende! Saber que você está comigo, ao meu lado! Você é tudo que eu tenho!” (RODRIGUES, 1995, p.66)

No hotel espera Selminha, mas quem chega é a cunhada Dália e diz que Selminha não poderá vir, mas que ela o amava e veio. Então Arandir tenta controlar a cunhada que declara amá-lo, mas se esquiva. Quando chega o sogro e vê a cena, fica abismado. Dália sai e os dois começam a discutir. Aprígio acusa Arandir de conhecer o rapaz. “ARANDIR (*desesperado*) – Vi pela primeira vez! APRÍGIO – Cínico! (*muda de tom, com uma ferocidade*) Escuta! Você conhecia o rapaz. Conhecia! Eram amantes! E você matou. Empurrou o rapaz! (RODRIGUES, 1995, p.102) Até que o sogro resolve matá-lo e dizer que está fazendo isso por amor. De acordo com a didáscalia:” Aprígio atira a primeira vez. Arandir cai de joelhos. [...] Aprígio atira, novamente, varando o papel impresso. Num espasmo de dor, Arandir rasga a folha. E tomba, enrolando-se no jornal. Assim morre”. (RODRIGUES, 1995, 104)

Com 160 ocorrências de fala, **Dália** é uma adolescente interrogativa, fala com certo fervor e não apresenta sofrimento. Mesmo sendo bem jovem, possui uma personalidade de mulher adulta com decisões e objetivos taxativos. “Adolescente cuja graça leve parece esconder uma alma profunda”. (RODRIGUES, 1995, p.15) Mesmo com falsa e frívola naturalidade esconde o amor que nutre pelo cunhado Arandir, mas deixa perceber um olhar dissimulado. Sua postura é sempre afirmativa e convicta das vontades, de modo que tem inveja da irmã. Na casa de Selminha, em diálogo com o pai, conta que Selminha fora presa e que Arandir fugiu no momento em que a polícia chegou. Também no seu espanto brutal diz acreditar na inocência do cunhado.”APRÍGIO (*exultante*) Meu genro mentiu pra ti e pra Selminha. DÁLIA (*cara a cara com o pai*) – Arandir não mente!”(RODRIGUES, 1995, p.84) Quando Selminha chega em casa, o pai já não está, então conta o trauma que passara com a polícia. Dália diz para Selminha que Arandir ligou e a espera no hotel perto do largo de São Francisco, mas esta resiste. Como não vai, é Dália quem chega ao hotel e declara, beija e diz

ao cunhado que o aceita como ele realmente é. “DÁLIA (*sofrida*) – Selminha não te beija, mas eu. [...] – Te beijei.[...] (*quase sem voz*) – Agora me beija. Você. Beija. (RODRIGUES, 1995, p.99)

Outro personagem importante na peça é **Cunha**, que com exatamente 100 falas, demonstra o tipo de profissional (delegado) fracassado, as vezes agressivo pela sua condição de trabalho e poder social, sempre com a aparência de um homem insatisfeito. É ameaçador e sempre agindo com segundas intenções. Carregado de cinismo por suas condutas anteriores ao caso do beijo, que o livraria então e apagaria as suas impressões perante a cidade – como o fato de ter dado o tapa ou ter chutado a barriga da mulher grávida que abortara. É comandado pelo convencimento do repórter Amado Ribeiro que o deixa vislumbrado com as ideias confabuladas para condenar Arandir, mesmo que socialmente. É um homem mal-humorado, fala rápido, não é inteligente e nem profissional para o cargo que exerce, quando interrogado fica perdido e agressivo nas respostas. Conforme fragmento: CUNHA (*lançando a pergunta como uma chicotada*)- Você é casado rapaz? [...] (*num berro*) – Tira a cera dos ouvidos! (RODRIGUES, 1995, p. 25) Na casa da Boca do Mato, juntamente com Aruba leva Selminha para provar via testemunha, que os dois eram amantes. Além da violência psicológica, tenta agredi-la ao querer informações sobre o paradeiro de Arandir

**Amado** Ribeiro, pelo nome e pelas atitudes sorrateiras e aproveitadoras, vemos que há uma inversão do nome (não)Amado por um suposto passado amargo do repórter, tem 95 falas. Seus diálogos são criados a partir de uma estrutura grotesca para tirar proveito da mídia ao armar a trama e criar um fato de homossexualidade e posteriormente diante da repercussão das vendas dos jornais, enredar ainda mais o sensacionalismo, cria o fato de que o motivo do beijo foi seguido de assassinato. Vai ao velório do atropelado juntamente com Aruba, e colhem informações sobre a viúva e descobrem que ela tinha um amante. Então, é a partir daí que eles forjam e forçam-na a dizer que os dois tinham um relacionamento homossexual.

AMADO (*furioso*) – Que se dane. (*para a viúva*) Olha aqui. Ou a senhora diz a verdade. A polícia não tem esse negócio de mulher, não. Mulher apanha também! (*muda de tom*) Sua burra! Põe na tua cabeça o seguinte. Você tem um amante. E por que, por que tem um amante? Porque seu marido, escuta, escuta! Seu marido mantinha relações anormais. Relações anormais com um cara. Entendeu? (*melífluo*) Seu marido tinha um amigo chamado Arandir; amigo esse que a senhora está reconhecendo pela fotografia. (RODRIGUES, 1995, p.60)

Em sua casa, recebe a visita inesperada de Aprígio que vai perturbado pedir esclarecimentos sobre a barbárie que fizeram com a filha e sobre a matéria jornalística que está tomando dimensão de crime.

AMADO – [...] Botei que teu genro esbarrou no rapaz. (*triumfante*) Mas não esbarrou! Aí é que está. Não esbarrou. (*lento e taxativo*) Teu genro empurrou o rapaz, o amante, debaixo do loteação. Assassinato. Ou não é? Aprígio, a pederastia faz vender jornal pra burro! Tiramos, hoje, está rodando, trezentos mil exemplares! Crime, batata! (RODRIGUES, 1995, p.89-90)

A personagem **D. Matilde**, com 26 ocorrências, de fala é a vizinha que chega à casa de Selminha apoplética de satisfação com o jornal em que está a matéria e a foto de Arandir estampada na capa do jornal. O próprio nome já denota a expressão “boca de Matilde”, entende-se que é vizinha alcoviteira e gosta de cuidar da vida dos outros. Na peça, Nelson Rodrigues diante das rubricas, a denomina como uma mulher eufórica, melíflua, pérfida, mexeriqueira. Chega até a levantar suposições de que Arandir conhecia o rapaz.

D. MATILDE – Claro que! Evidente! Acredito na senhora, nem se discute. Mas interessante, d. Selminha. Sabe que. Pela fotografia do jornal, a fisionomia do rapaz não me parece estranha. (*bruscamente e com vivacidade*) O morto não é um que veio aqui, uma vez? (RODRIGUES, 1995, p.43) (...) D. Matilde (*implacável, nítida, incisiva*) – O jornal diz: (*ergue a voz*) “Não foi o primeiro beijo! (*triumfante*) Nem foi a primeira vez!”. (RODRIGUES, 1995, p.45)

Assim como o morto não recebe nome, Nelson Rodrigues faz da mesma forma com a esposa do morto, a **Viúva**. No velório é chantageada por Amado Ribeiro e por Aruba, que implacáveis convencem-na de que o marido e Arandir mantinham uma relação anormal pelo fato de saberem que ela tinha um amante. Tem apenas 17 falas “AMADO – [...] A senhora arranjou um cara quando percebeu, entende? Ao perceber que seu marido mantinha relações anormais com outro homem, a senhora. Não é fato?” (RODRIGUES, 1995, p.59) Quando está, às escondidas, na casa na “Boca do Mato” solta as mentiras para convencer Selminha de que os dois eram amantes. “AMADO – A senhora vai repetir aqui. (*indica Selminha sem dizer-lhe o nome*) A senhora conhece o Arandir? VIÚVA – Conheço. [...] De fato. Uma vez,

ele foi lá em casa. Foi lá em casa e os dois. [...] Os dois tomaram banho juntos. (RODRIGUES, 1995, p.77)

O personagem **Werneck** é um dos colegas de trabalho de Arandir. Quando Arandir chega à firma é o primeiro a triunfar de felicidade com o jornal na mão e a questionar sobre o beijo. (27 ocorrências de fala) Numa euforia brutal briga com Arandir e lê o título da matéria onde está o retrato de Arandir e o atropelado/morto. “WERNECK (apontando) – Viúvo de atropelado! Ou viúva! Beijou o sujeito na boca. O sujeito morreu. É a viuvez. Batata”. (RODRIGUES, 1995, p.47). Esse personagem, no sexto quadro, conduz os diálogos com Arandir, os demais colegas simplesmente complementam o que ele afirma.

**D. Judith**, com 07 ocorrências de fala, é a datilógrafa da empresa “Tipo convencional da datilógrafa. Inclusive de óculos”. (RODRIGUES, 1995, p.47) Mesmo com apenas sete falas é demolidora de Arandir, pois afirma ter visto um rapaz na empresa parecido com o da fotografia, mas Arandir não estava.

Não com tanto prestígio e importância nos diálogos, é o investigador **Aruba** quem dá o anúncio da chegada de Amado Ribeiro. Pelas falas, percebe-se que é o alcoviteiro de Cunha, pois reproduz o mesmo discurso proferido pelo delegado, tem 22 falas. Quando estão na casa em São João de Meriti no Boca do Mato tem uma gesticulação de cafajeste. “CUNHA (*aos berros e espetando o dedo na cara do auxiliar*) – Cala a boca! [...] Retire-se! [...] Saia! (RODRIGUES, 1995, 70)

Com apenas 05 falas, **Barros** é o comissário que trabalha com o delegado Cunha, tem postura reverente e tom baixo ao falar com o delegado, mas ao interrogar Arandir, tem uma obtusa e generosa falta de tato.

Já o personagem **Sodré** é um dos colegas de trabalho, há somente 02 falas desse personagem, tanto é que o autor não o apresenta no prospecto da peça.

Também colega de trabalho de Arandir, com 05 falas, **Pimentel** faz gracejos ao dizer que não fora convidado para o funeral, tenta controlar o tumulto quando a confusão toma de conta do ambiente de trabalho.

É o **Vizinho** da viúva (03 falas), e acompanha o funeral, inclusive diz ao delegado que o caixão precisa ser fechado, pois o corpo já está com odor. Tem somente três interferências.

### **CAPÍTULO III - DIDASCÁLIAS D'O BEIJO NO ASFALTO: A ICONOGRAFIA DA REPRESENTAÇÃO TEATRAL DE 1961**

*Eu gostaria muito de ler o teu retrato. É uma idéia que se apoderou de mim.*

*(Charles Baudelaire, Carta que escrevera à mãe em 1865)*

De igual modo que *Álbum de família*<sup>14</sup> altera o nosso olhar quando tentamos rememorar o que registramos por meio de um momento que se tornou recorte, também faremos com as fotografias do espetáculo – agora em momento de encenação – contando a história pela iconografia, ou seja, pela representação fotográfica, analisando, assim, o ensaio das fotos da apresentação do espetáculo *O beijo no asfalto* no Teatro Ginástico, em 1961 em contraponto com as didascálias da peça.

Na expectativa de melhor compreender a peça, tomamos, além dos textos e críticas, as fotografias, as quais serão utilizadas como um conjunto de documentos que servem de elementos simbólicos para elucidar o drama. Esses elementos são indícios de um dado acontecimento, que possibilita um olhar sobre o espetáculo, uma vez que a principal característica da encenação é sua efemeridade. E, apesar da fotografia nos oferecer múltiplas leituras, elas se configuram como documentos de uma criação e, por isso, caracterizadas como documentos históricos.

Ao se referir sobre os estudos históricos de Carlo Ginzburg acerca da maneira como podemos nos remeter aos pequenos sinais e indícios que os documentos artísticos podem nos revelar – sobretudo se não é mais possível seu acesso presencial como recepção direta da obra – Dolores Puga afirma:

[...] assim como o programa da peça, as fotos devem ser consideradas enquanto instrumentos reveladores de sinais; vestígios do espetáculo e do posicionamento do diretor, apontando sua organização estética e as questões e problemáticas que pressupõe sobre a época em que a obra foi levada aos palcos. Há que se considerar

---

<sup>14</sup> Peça com uma narrativa sobre o inconsciente das personagens. Nelson Rodrigues discorre sobre as relações familiares a partir de um álbum. Elabora um mergulho radical na inconsciência primitiva de suas personagens, que se tornam arquétipos, trabalhando sua narrativa sobre as verdades profundas e inimagináveis do ser humano a partir da célula da família. Aqui o tema se aloja em um dos maiores tabus sociais - o incesto em todas as direções, entre irmãos, mãe e filho, pai e filha.

os diversos elementos da encenação justamente por meio das fotos, uma vez que não há como retornar ao momento em que o espetáculo ocorreu.<sup>15</sup>

Então, é a partir da análise dos pequenos elementos que nos permitem redimensionar a apresentação da peça – uma vez que ela já aconteceu e não nos retorna como foi – é que tentaremos retratar o lugar que o visual ocupa em cada espaço desenhado pelo fotógrafo no dia do espetáculo, de acordo com suas estratégias ao conseguir apreender dado momento. Nessa esfera, um dos mais importantes registros do dia da representação cênica repousa na arte fotográfica, uma vez que esta nos leva a entender, de forma mais compacta, o texto de Nelson Rodrigues a partir de um momento *ad eternum*. Agora, estabelecendo um contato com a leitura de *O beijo no asfalto* - o documento imagético da peça – procuraremos estabelecer uma relação dialógica.

Vemos que a arte mostra o corpo no espaço e, nessa condição, faremos uma descrição da imagem de forma verbal. Nesse diálogo, entendemos a arte a partir da construção do homem no seu processo de selecionar os melhores ângulos, luz, cor, de acordo com a sua imaginação produtora, pois este cria a obra de arte como uma expressão artística e estética. Não podemos esquecer, então, que a obra de arte, dentro de uma determinada cultura, altera seu conceito, de acordo com as práticas sociais, pois olhar é compartilhar, é ser cúmplice. Aquele que “lê” a fotografia também aponta para ela seus significados, reconstrói aquilo que poderia ser transmitido.

### **3.1 Retratos do *asfalto***

Partindo das proposições empreendidas por Maria Adélia Menegazzo, em seu *A alquimia do verbo e das tintas*, o artista transforma matéria bruta como fazem, metaforicamente, os alquimistas. Nesse sentido, o trabalho com artes é produzido a partir de matéria bruta, como acontece com as palavras, no texto literário e com as tintas, nas artes plásticas. Assim, o trabalho empreendido por Nelson Rodrigues em *O beijo no asfalto*, coloca em evidência o diálogo inter-semiótico entre imagens (fotografias) e o texto dramático; estes elementos transformam-se em um desafio para o leitor que se angustia ao buscar a relação entre os textos imagéticos escritos:

---

<sup>15</sup> PUGA, Dissertação: *Pode ser a gota d'água: em cena a tragédia brasileira da década de 1970*, p. 168

[...] percebendo as imagens – lingüísticas e plásticas, o leitor participa do processo criador do discurso. No entanto, tendo em vista as dificuldades que este discurso se lhe apresenta pela fragmentação e abstração, reforça-se a necessidade do “olhar desconfiado”, ou seja, de não aceitação da aparência primeira da mensagem proposta. O que parece ser desconexo e fragmentário num primeiro momento, pode se tornar fonte absoluta da realidade do homem quando verificado em sua essência. (MENEGAZZO, 1991, p.48)

Por meio da experiência de leitor, vemos que a leitura das fotografias, assim como dos diálogos na peça, é intensa. Ao deparar com a experiência sublime, mesmo suscitando o horror e o prazer em algumas imagens/textos, estes nos dão conforto ao lê-los a partir do contato com a peça. Mesmo entendendo que a fotografia passou por muito tempo despercebida, sem saber se ela realmente era ou não uma arte, não se pode deixar de entender o valor político latente e a recepção. Para Benjamin, “Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril. Sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte”. (BENJAMIN, 1994, p. 176)

A profundidade das imagens revela elementos estéticos importantes, uma vez que com o auxílio da iluminação no palco, as cenas são construídas em determinados ambientes conforme as rubricas de Nelson Rodrigues e observações nas fotos, onde a passagem se dá pela resistência da iluminação em maior ou menor grau. Na peça, a luz é direta sobre os personagens, dando um tom de espanto e palidez, para o cenógrafo da peça, Gianni Ratto, “a quantidade mínima de elementos favorece a grandeza do espetáculo”. Sabe-se que todos esses elementos contribuem para a arquitetura da peça ao ser representada, desde iluminação, cenário, figurino, etc, carregam metáforas que dialogam com o espetáculo.

Nas fotografias<sup>16</sup>, em geral, observamos que há pouca utilização de elementos cênicos, uma vez que:

Simplicidade é o lema ao qual devemos nos ater; uma adjetivação decorativa pode levar melancolicamente a orgasmos de prancheta, mas o projeto assim concebido revelará sua inconsistência dramática. Por quê? Porque uma cenografia somente é “bela” quando deixa de ser gratuitamente bonita, assimilada como deverá ser pelo espetáculo, lembrada como um dos detalhes interpretativos do texto, amalgamada no contexto de um projeto geral em constante evolução. (RATTO, 1999, p.24)

---

<sup>16</sup> As fotos provavelmente foram feitas por ensaio no dia do espetáculo, devido o ângulo de captação do fotógrafo. Arquivo da FUNARTE.

Relendo Ratto (1999), acerca da cenografia, vemos que a imagem (*fotografia 01*) traz uma carga de simplicidade ao retratar os poucos elementos em cena, pois para ele, “a cenografia é um personagem”. Nessa perspectiva Tadeus Kowzan, diz que,

A tarefa primordial do cenário, sistema de signos que também se pode denominar aparato cênico ou cenografia, consiste em representar o lugar: lugar geográfico (paisagem com pagodes, mar, montanha), lugar social (praça pública, laboratório, cozinha, café) ou os dois de uma só vez (rua dominada por arranha-céus, salão com vista para a torre Eiffel). O cenário ou um de seus elementos pode também significar tempo: época histórica (templo grego), estação (tetos cobertos de neve), hora (sol poente, lua). Além de sua função semiológica de fixar a ação no espaço e no tempo. O cenário pode conter signos relacionados com as circunstâncias mais diversas. (KOWZAN, 1977, p.74)

Para maior clareza acerca da mensagem visual que as fotografias da peça trazem, temos que observar nas fotos a caixa de elementos básicos que a comunicação visual apresenta, como direção, forma, ponto, linha, tom, cor, proporção, dentre outros. “Os elementos visuais são manipulados com ênfase cambiável pelas técnicas de comunicação visual, numa resposta direta ao caráter do que está sendo concebido e ao objetivo da mensagem”.(DONDIS, 2007, p.23)

Donis A. Dondis em *Sintaxe da linguagem visual* delinea o impacto da fotografia por meio do uso da câmara, isso por conta do modo de vida contemporâneo.

O último baluarte da exclusividade do “artista” é aquele talento especial que o caracteriza: a capacidade de desenhar e reproduzir o ambiente tal como este lhe aparece. Em todas as suas formas, a câmara acabou com isso. Ela constitui o último elo entre a capacidade inata de ver e a capacidade extrínseca de relatar, interpretar e expressar o que vemos, prescindindo de um talento especial ou de um longo aprendizado que nos predisponha a efetuar o processo. Há poucas dúvidas de que o estilo de vida contemporâneo tenha sido crucialmente influenciado pelas transformações que nele foram instauradas pelo advento da fotografia. (DONDIS, 2007, p.14)

Segundo a autora, quando vemos somos capazes de criar imagens mentais, então, ver passou a significar compreender. “E esse ato de ver significa expandir nossa capacidade de entender uma mensagem visual, e, o que é ainda mais importante, de criar uma mensagem visual”. (DONDIS, 2007 p.13) E não esquecer que a evolução da linguagem começou com a percepção das imagens, para hoje, termos a linguagem verbal.

### 3.2 Do asfalto ao palco: um olhar sobre os retratos da vida

Vemos nas fotografias que a luz é pouca no palco, lembrando sempre um lugar com um ambiente tumultuado, amalgamado por situações problemáticas. Em primeiro plano (verificar *fotografia 01*), vemos o repórter Amado Ribeiro sentado numa cadeira, nessa disposição, demonstra a hierarquia social sobre os demais personagens que estão atrás, sobre o plano de fuga, partindo do pressuposto que no texto é ele, Amado Ribeiro, quem articula toda a trama para resolver seus problemas e do delegado.



*Fotografia 01* - Ítalo Rossi e Cláudio Correa e Castro em *O beijo no asfalto*. Fotógrafo desconhecido. Cedoc-FUNARTE

Na *fotografia 01*, a cena acontece no Distrito Policial, correspondente à Praça da Bandeira. Estão reunidos na sala: o delegado Cunha, o repórter Amado Ribeiro e o detetive Aruba. A cena é um diálogo em que o repórter conversa com o delegado para criar um fato em conluio – a suposta homossexualidade de Arandir, a partir do visto, um sensacionalismo para escamotear outros, como os atos grotescos do delegado e também a profissão fracassada do repórter que precisa de matérias para ganhar dinheiro e mídia. Para representar a imagem de um ambiente com a agressividade policial, temos um cenário com modulações de negros profundos no palco, em contraste com o tom luminoso das indumentárias, o figurino do

delegado Cunha, camisa em manga, gravata despojada, suspensórios dando força de autoridade com o uso constante do revólver na mão e na cintura, conforme rubricas. “*Distrito policial correspondente à praça da Bandeira. Sala do delegado Cunha. Este, em mangas de camisa, os suspensórios arriados, com um escandaloso revólver na cintura*”. (RODRIGUES, 1995, p.8)

De acordo com Kowzan:

No teatro, “o habito faz o monge”. A indumentária transforma o ator X ou o figurante Y em marajá hindu ou em *clochard* parisiense, em patrício de Roma antiga ou em capitão de navio, em pároco ou cozinheiro. [...] A indumentária assinala o sexo, a idade social, a classe social, a profissão, uma posição social ou hierárquica particular (rei Papa), a nacionalidade, a religião, e determina às vezes a personalidade histórica ou contemporânea. (KOWZAN, 1977, p.71)



Fotografia 02 - Francisco Cuoco, Fernanda Montenegro e Maria Esmeralda em O beijo no Asfalto. Teatro Ginástico, 1961. Fotógrafo desconhecido. Cedoc FUNARTE

Com relação ao figurino, Roland Barthes (1975) afirma que as vestimentas ajudam na composição do espetáculo e tem o papel fundamental de dar clareza e ajudar a ler melhor a representação teatral, dando fundamental importância ao entender que o figurino torna para o artista o adereço íntimo da formação da personagem e também dá um posicionamento na narrativa do recorte de tempo/espço realizados. Na *fotografia 01* a cena acontece na casa de Selminha, estão reunidos Arandir, Selminha e Dália, nesse momento, conversam sobre o

acidente no asfalto e sobre a sua estada no distrito policial: “SELMINHA (*angustitada*) – Meu bem. Mas claro. Nunca. Ou você. DÁLIA – Você viu o rapaz morrer? ARANDIR (*crispado*) - Quem? Dália (*sôfrega*) – Era rapaz?” (RODRIGUES, 1995, p. 36)

O figurino cênico da peça *O beijo no asfalto* é composto por cores que desenham a personalidade das personagens e estimulam a dramaturgia corporal do espetáculo, uma vez que as roupas escolhidas pelo figurinista Gianni Ratto, se observadas pelas fotografias, dão a dimensão de quem e como são as personagens conforme estudos de laboratório e de época. Nesse sentido, segundo Ratto “... o figurino é exatamente aquela imagem impalpável de algo que pode vir a ser, o que surge de uma soma de solicitações técnicas, históricas”.

E, para o diretor russo Alexander Tairov, “Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente a segunda pele do ator”. É importante observar que o figurino das personagens é marcado por uma época da história, pelo estilo de narrativa da história, pelo perfil psicológico das personagens, dentre outros. Situando com esses elementos o tempo do espetáculo na representação. A estética do figurino com a narrativa dá à personagem a personalidade.



Fotografia 03 - Fernanda Montenegro, Sergio Britto, Cláudio Correa e Castro e Ítalo Rossi em *O beijo no Asfalto*. Fotógrafo desconhecido. Cedoc-FUNARTE

Nas *fotografias 03 e 04*, vemos que Selminha é constantemente coagida pelo delegado e pelo repórter, pois as demonstrações dos braços e mãos que protegem o corpo, confirmam a agressividade que sofre por eles, enquanto o delegado tenta convencê-la de que os dois (esposo e o morto) eram amantes. A cena acontece numa casa na Boca do Mato, estão presentes, o delegado Cunha, Amado Ribeiro, Aruba e Selminha. É o momento em que tentam provar para Selminha que os dois se conheciam e tinha um relacionamento, causando-lhe desprezo e humilhação.

AMADO – A polícia sabe que havia. Havia entre seu marido e a vítima uma relação íntima.

SELMINHA – (*no seu espanto*) - Relação íntima?

AMADO – Uma intimidade, compreendeu? Um tipo de intimidade que não pode existir entre dois homens. Um instante Cunha. A viúva já desconfiava. O negócio do banheiro, entende? E quando leu o “Beijo no asfalto”, viu que era batata.”. (RODRIGUES, 1995, p.79)

A relação estética entre essas linguagens mostra que o artista transforma a arte e o indivíduo contemporâneo. Assim como o próprio desnudar da (suposta) identidade de Arandir diante do Outro, a fotografia também revela o registro do espetáculo teatral ao deslindar o estético escritural de Nelson Rodrigues no “clarão” *versus* “tensão” que as imagens fotográficas e as didascálias provocam no receptor/leitor/espectador, aqui alocadas como forma de dialogar e mostrar como a fotografia e as didascálias podem (re) construir o espetáculo.



Fotografia 04- Ítalo Rossi e Fernanda Montenegro em *O beijo no asfalto*. Cedoc-FUNARTE



Fotografia 05 - Fernanda Montenegro e Zilka Salaberry em *O beijo no asfalto*.

Ao lermos as fotografias, percebemos que dão o preenchimento exato sobre a peça, signos estes que completam o que parece não estar nas partes escritas por Nelson Rodrigues, pois o nosso olhar começa a fazer a reconstituição, se é que é possível, pela interferência do que conseguimos ver/ler, e a partir daí, dar mais sentido. Na *fotografia 05*, observamos o retrato de Arandir estampada na primeira página do jornal *Última Hora*, com o título um tanto poético “Beijo no asfalto”, verificamos também que no palco, a luz é direta sobre os personagens, dando um tom de espanto e palidez.

Entendemos Selminha com uma inflexão de sonho refletido pelo olhar por não acreditar no jornal “Última hora” que fora entregue pela dionisíaca de olhar dissimulado, dona Matilde – vizinha alcoviteira - que se anima por ser a portadora da novidade. E também os olhares de espanto e desespero da irmã de Selminha, a Dália. Conforme fragmento da peça:

D. MATILDE (indicando o jornal) – Já leu?

[...]

DÁLIA (no seu espanto) – Última hora!

D. MATILDE (eufórica) – O título!

Selminha (lenta e estupefata) – O beijo no asfalto! (muda de tom) O retrato do atropelado! E aqui o Arandir na delegacia! (RODRIGUES, 1995, p.63)

O jornal impresso fora escrito por Amado Ribeiro e vira documento e, para o teatro, o discurso como signo que traduz uma situação social. Nesse segmento, importa acrescentar que:

A expressão lingüística no teatro é um sistema de signos constituídos não só de signos do discurso, mas também de outros signos [...] o discurso teatral, que deve ser o signo da situação social de uma personagem, é acompanhado pelos gestos do ator, completado por seu figurino, pelo cenário, etc, que são igualmente signos de uma situação social. (BOGATYREV, 1977, p.24)

O estudo da fotografia é importante porque dá a dimensão do que o espetáculo foi, ou seja, um olhar sobre a peça, ao perceber que há também, além da arte de captação do fotógrafo, há também outros signos internos no momento da representação, como: ator, figurino, maquiagem, sonoplastia, iluminação, voz, dentre outros elementos.

Na *fotografia 06*, vemos o olhar enviesado de Dália e o posicionamento corporal de timidez e malícia para a irmã Selminha e o cunhado Arandir, outro elemento importante na fotografia é o quadro da última ceia (ao fundo) em que o próprio Cristo anuncia aos discípulos

que será traído por um deles. Nesse sentido, observamos o diálogo entre o texto sagrado com o rodriguiano. Da mesma forma que Jesus Cristo foi traído por Judas; Selminha também é traída pela irmã Dália ao declarar para Arandir que sempre o amou e que o aceitava em sua suposta condição homossexual, demonstrando a dimensão do amor que nutre pelo cunhado. Dália está próxima de um quadro da Santa Ceia o qual representa a construção familiar. No entanto, pode-se remeter à idéia de partilha do mesmo homem por duas irmãs, ademais pelo próprio pai.



*Fotografia 06* - Fernanda Montenegro, Oswaldo Loureiro e Suely Franco em *O beijo no asfalto*.  
Fotógrafo desconhecido. Cedoc-FUNARTE

Aqui tomamos a *fotografia 06* da mesma forma que o signo lingüístico: a materialização do amor de Selminha por meio do uso da palavra, conforme fragmento. A representação de ambos por meio dos corpos dos atores ganha proeminência e mostra o sofrimento e o desespero causado pela violência que sofrem da família (microcosmo) e da sociedade (macrocosmo).

SELMINHA– Uma pergunta só.

ARANDIR – Não Selminha, não! Eu não estou em estado, compreende? Eu não estou em estado de.

SELMINHA – (*doce, mas irredutível*) – Arandir, olha pra mim, olha.

ARANDIR – (*com sofrida docilidade*) – Fala!

SELMINHA – O que o jornal diz. É só isso que eu quero saber. Só isso, meu bem. O que o jornal diz é verdade? (RODRIGUES, 1995, p.63)



Fotografia 07 - Fernanda Montenegro, Suely Franco e Zilka Salaberry em 'Beijo no Asfalto'. Teatro Ginástico, 1961. Fotógrafo desconhecido. Cedoc-Funarte

Já na *fotografia 07* é a passagem em que a vizinha Matilde traz o jornal para Selminha e Dália ver a matéria “Beijo no asfalto”. Então, faz do jornal o seu objeto como representante de uma realidade para revelar perante as vizinhas, o mundo de Arandir que está na primeira página. Aqui é mostrado por meio da fotografia o duelo de forças entre as irmãs e a satisfação da vizinha, o rosto de Arandir estampado no jornal.

D. MATILDE (*indicando o jornal*) – Já leu?

SELMINHA – O resultado das misses?

D. MATILDE – Não leu?

SELMINHA (*já com uma curiosidade nova e inquieta*) – Não vi o jornal!  
D. MATILDE (*radiante por ser portadora da novidade*) – O retrato do seu marido,  
d. Selminha!  
SELMINHA (*ao mesmo tempo que apanha o jornal*) – Onde?  
DÁLIA – De Arandir?  
D. MATILDE (*apoplética de satisfação*)  
(RODRIGUES, 1995, p.41)

Para Muraro, a fotografia é um documento que leva a reviver o espetáculo, mesmo sob o prisma de outra natureza.

O teatro imobilizado no fotograma ou nos croquis, deslocado do tablado e da convivência com o seu público não é mais o teatro. É um sinal de uma obra de arte, um desenho imortalizado que permite reviver, supor e por vezes recriar no futuro obras de outra natureza. Entretanto o sinal, essa figura impressa sobre um suporte bidimensional, conserva em estado latente uma informação histórica e uma experiência estética. (MURARO, 1985, p.15)



*Fotografia 08* - Sérgio Britto e Carminha Brandão em *O beijo no asfalto*. Fotógrafo desconhecido. Cedoc-FUNARTE

A observação sobre a (*fotografia 08*), é o momento em que o repórter Amado Ribeiro e o delegado Cunha chantageiam a viúva para que testemunhe o envolvimento de Arandir com seu marido. Veremos um trecho onde a palavra fala pela imagem e cria em nós uma espécie de tela mental, possibilitando interpretar e viajar para dado momento histórico:

AMADO – A senhora vai repetir aqui. (*indica Selminha, sem dizer-lhe o nome*) A senhora conhece o Arandir?  
VIÚVA – Conheço.  
AMADO (*para Selminha*) – Conhece! (*para a viúva*) E conhece de onde?  
VIÚVA – De minha casa.  
AMADO – Frequentava a sua casa. Muito bem. (*para Selminha*) Ia lá! (*para a viúva*) Agora conta aquilo. Aquilo que a senhora me contou. Aquilo, sim!  
CUNHA (*para Selminha*) – Presta atenção.  
VIÚVA – De fato. Uma vez, ele foi lá em casa. Foi lá em casa e os dois. (*pára, em pânico, olhando para o delegado, ora o repórter, ora Selminha*)  
AMADO – Os dois. Continue!  
VIÚVA – (*sôfrega de um jato*) – Os dois tomaram banho juntos. (RODRIGUES, 1995, p.77)

Uma última observação (*fotografia 09*) é o momento em que Arandir em desespero conversa com Selminha sobre a dimensão que está tomando o beijo que deu no agonizante, então a única pessoa da qual confia e crê acreditar nele é ela.

ARANDIR – Era alguém! Escuta! Alguém que estava morrendo. Selminha. Querida, olha! (*Arandir agarra a mulher. Procura beijá-la. Selminha foge com o rosto*) Um beijo.

SELMINHA – (*debatendo-se*) – Não!

(*Selminha desprende-se com violência. Instintivamente, sem consciência do próprio gesto, passa as costas da mão nos lábios, como se os limpasse.*) (RODRIGUES, 1995, p.66)



*Fotografia 09* - Fernanda Montenegro e Oswaldo Loureiro em "Beijo no Asfalto". Teatro Ginástico, 1961. Fotógrafo desconhecido. Cedoc-FUNARTE

Como postula o historiador e romancista John Berger na coletânea de ensaios *Modos de ver*, as imagens afetam e refletem a sociedade diante do olhar que damos a partir do que sabemos ou do que acreditamos. “Olhar é um ato de escolha. Como resultado dessa escolhas, aquilo que vemos é trazido para o âmbito do nosso alcance – ainda que não necessariamente ao alcance da mão. [...] (BERGER, 1999, p.10) E o autor ainda dispara:” Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos. (BERGER, 1999, p.11). Por esse sentido, é possível entender que toda imagem apresenta um prisma sobre o ver.

Uma imagem é uma cena que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, destacada do lugar e do tempo em que primeiro fez sua aparição e a preservou – por alguns momentos ou séculos. Toda imagem incorpora uma forma de ver. Mesmo uma fotografia. Porque as fotografias não são, como se presume freqüentemente, um registro mecânico. O modo de ver do fotógrafo é reconstituído pelas marcas que ele faz na tela ou papel. Contudo, embora toda imagem incorpore uma maneira de ver, nossa percepção ou apreciação de uma imagem depende também de nosso próprio modo de ver. (BERGER, 1999, P.11-12)

Ademais, com base nas imagens alocadas, armazenadas em duração temporal, procuramos observar a representatividade da imagem por meio da palavra, não no sentido de correlação, mas de entender o espetáculo pelas suas várias nuances, desde a construção feita por Nelson Rodrigues até a sua materialização pelo cenógrafo Gianni Ratto, o diretor Fernando Torres e demais componentes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O teatro é como uma árvore milenar que nunca morre. Vida de mil estações, suas folhas e frutos renovam-se constantemente e quando caem viram adubo revitalizante: o que nasce novamente, embora pertencendo à mesma raiz, é reciclado na textura, nas cores, no perfume.*

*Gianni Ratto*

O teatro de Nelson Rodrigues vem estruturado por uma grande responsabilidade para pensar os conflitos internos dos seres humanos e carregados de problemáticas que hodiernamente a sociedade enfrenta, mas que por horas, prefere esconder, às vezes, de si mesmo. Então, como classificar Nelson Rodrigues? Homem ou personagem? Talvez não seria uma resposta um tanto fácil de ser respondida, mas diante de seu processo escritural, parece que ao escrever já deixava na pigmentação das folhas a construção do seu próprio personagem. “Atrás de si, além da obra dramaturgica, deixou a marca de uma personalidade extremamente controvertida que se divertiu em criar personagens violentos e chocantes. Inclusive a própria figura de Nelson Rodrigues”. (RODRIGUES, 1981, p.5)

Desde cedo foi um homem carregado de histórias oriundas de matérias cotidianas e folhetinescas que vai transformar de vez e dar elementos básicos para a visão de vida do autor Pois, “aos treze anos ingressou na carreira jornalística, como repórter policial do jornal *A manhã*, que pertencia a seu pai”. (RODRIGUES, 1981, p.3); outra experiência que fez parte do processo de registro para os palcos é a temática da morte advinda da experiência no jornal e na própria família. Pois, o irmão fora assassinado por engano na própria redação de *A crítica*, no ano seguinte, o pai morreu de desgosto, anos depois morre outro irmão, e não podendo deixar de lembrar que Nelson Rodrigues morria de tristeza de saudade da família e da sinfonia de tosse que o cercava por conta da tuberculose. Mesmo assim, se faltasse conteúdo, com certeza, teria uma forma de deixar o conflito um pouco mais agriçoce.

O estudo d’*O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, ancorada em teóricos dos Estudos Culturais permitiu observar a construção do sujeito e a identidade cultural na modernidade. Principalmente porque Nelson Rodrigues faz da peça o seu instrumento de contribuição social ao olhar para questões que para os anos sessenta ainda eram tidos como lutas de grupos de minorias. Apesar da base teórica desse estudo, os autores citados são categóricos ao

confirmar que os estudos de cultura vêm para celebrar o que antes era rechaçado pelas forças de poder exercidas dentro da sociedade, como acontece na peça, onde o vulcão demolidor do personagem é o poder da mídia e da polícia.

Contribuições importantes também dizem respeito ao agrupar dentro de uma dissertação, informações, sobre a peça *O beijo no asfalto*, de 1960, seus elementos estruturais e a leitura das fotografias da representação teatral em 1961 e, sobretudo dos personagens que perpassaram pela peça, ao criar “um teatro extremamente desagradável, que trata dos desejos inconscientes, dos conflitos não resolvidos, enfim do nosso eu mais profundo”. (RODRIGUES, 1981, p.104) Contudo, é pelo enriquecimento que deu ao teatro é que outorgamos a Nelson Rodrigues o papel de desbravador do palco “rompendo com quase todas as tradições cênicas, jogou com vários planos dramáticos, instaurando a simultaneidade temporal e de ação no teatro brasileiro”. (RODRIGUES, 1981, p.106)

## REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades. Ed. 34, 2003.

ALCANDRE, Jean-Jacques. *As articulações do espaço teatral*. Folhetim – teatro do pequeno gesto. Rio de Janeiro, n.16, jan-abr. 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. Ed. Victor Civita. São Paulo. 1973.

BHABA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.2005.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BOGATYREV, Petr. O signo teatral. In: INGARDEN, Roman *et alii*. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Org. e trad. Luiz Arthur Nunes *et al*. Porto Alegre: Globo, 1977, p. 15-32.

BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. As identidades como espetáculo multimídia. In: \_\_\_\_\_. *Consumidores e cidadãos*. Ed. UFRJ. 1995.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 127-128.

COUTO, Mia. *O fio das missangas: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jeferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltenir Dutra. 2. ed. São Paulo, 1994.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FERREIRA, Sérgio. *O beijo no asfalto e as estruturas de apelo*. Disponível em: [www.facos.edu.br/galeria/129102010021301.pdf](http://www.facos.edu.br/galeria/129102010021301.pdf). Acesso em 20 de outubro de 2010.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. Ateliê Editorial. 1998.

FREUD, Sigmund, 1856-1939. *Os Pensadores: Freud*. Seleção de textos de Jayme Salomão; Tradução de Durval Marcondes *et. al.* São Paulo: Abril Cultural, 1978

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Dp&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende . [et all]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOHNSON, Richard. *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Organização e tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7. ed. Letras 2007

KOWZAN, Tadeus. O signo no teatro. *In: INGARDEN et all. O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Tradução de Luiz Arthur Nunes [e outros]. Porto alegre. Editora Globo, 1977.

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Ed. Livraria Francisco Alves Editora S.A. 1979.

MAGALDI, Sábado. *Teatro de ruptura: Oswald de Andrade*. Editora Global. 2004.

\_\_\_\_\_. *Iniciação ao teatro*. São Paulo. Editora Ática. 1981

\_\_\_\_\_. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1998.

MARQUES, Francisco. *Um teatro hiperbólico. A flor e a náusea de Nelson Rodrigues*. São Paulo, Revista Cult, Ano IV, pp. 42-49, dezembro de 2000.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande, MS: CECITEC/UFMS, 1991.

MURARO, Mariângela (Org.). *Imagens do teatro paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Centro Cultural São Paulo, 1985.

NOLASCO, Edgar Cezar; GUERRA, Vânia Maria Lescano (Organizadores). *Discurso, alteridades e gêneros*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2006.

PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Aline Andrade. *Sobe o pano: a crítica teatral moderna e a sua legitimação através de Vestido de Noiva*. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Ignorância do sempre*. Ateliê Editorial, 2000.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem de teatro. In CANDIDO, A. *et all. A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PUGA, Dolores. *Pode ser a Gota D'água: em cena a tragédia brasileira da década de 1970*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia. 2009.

QUARESMA, José Francisco. *O beijo no asfalto: linguagem, personagens, gênero*. Revista Roxa e outras terras. UEL. Revista de estudos literários. Dezembro de 2008.

RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora SENAC/SP, 1999.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RODRIGUES, Nelson. *O beijo no asfalto: tragédia carioca em três atos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo, tragédias cariocas I*. Organização e introdução de Sábato Magaldi. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo: volume único*. Organização geral e prefácio Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

\_\_\_\_\_. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e exercícios por Helena Pires Martins. São Paulo: Abril coleção, 1981.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade Estadual de Campinas. 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

SOUZA. Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2007.

\_\_\_\_\_. *Traço crítico*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1993.

\_\_\_\_\_. *Tempo de Pós-crítica: ensaios*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLIAM. Raymond. *Cultura*. Ed. Paz e terra: São Paulo, 2000.

<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/nelson-rodrigues/biografia-de-nelson-rodrigues/>. Acesso em 27 de abril de 2010.

<<http://www.funarte.gov.br/portal/2009/12/03/serie-depoimentos-nelson-rodrigues-entrevistado-por-fernanda-montenegro/>>. Acesso em 01 de junho de 2010.

<http://www.funarte.gov.br/portal/2009/12/11/galerias-de-imagens-de-pecas-de-nelson-rodrigues/>

Acesso em 01 de junho de 2010. Acesso em 01 de junho de 2010.

