

FACULDADES INTEGRADAS SANTA CRUZ DE CURITIBA – FARESC
IN LITTERAS – REVISTA DOS CURSOS DE LETRAS E PEDAGOGIA

TRAÇOS DE MODERNIDADE EM “O BEIJO NO ASFALTO”, DE NELSON
RODRIGUES: UMA ANÁLISE TEXTUAL

OZAKI, Francine Fabiana¹

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo realizar uma leitura crítica da obra rodrigueana “O Beijo no Asfalto” (1961) à luz de seus elementos textuais, visando flagrar em que medida eles auxiliam na construção dos aspectos modernos do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues. Para tanto, utilizamos os conceitos expostos pelo estudioso de teatro Jean-Pierre Ryngaert, em seu Introdução à análise do teatro (1995). Após realizarmos uma breve leitura dos principais temas da peça, partiremos para uma análise, ainda que preliminar, dos elementos textuais da peça, definidos por Ryngaert, a saber: título, gênero, enredo, intriga, espaço, tempo, enunciados e enunciações e personagem.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Análise Textual. Modernidade.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sábato Magaldi, crítico e estudioso da dramaturgia brasileira, afirma em seu texto “A peça que a vida prega” (1998, p. 23) que Nelson Rodrigues havia apreendido profundamente, melhor que ninguém antes dele, o caráter do país e desvendado a essência da própria natureza do homem e fez o que Magaldi chama de “retrato sem retoques do indivíduo” (*Ibid.*, p. 23). Ainda segundo o crítico, Nelson Rodrigues não apenas mergulhou nas características do brasileiro, mas aliou conteúdo e forma, pois sabia que estes se aliam intimamente (*Ibid.*, p. 23). Tendo isso em vista, este trabalho tem por objetivo realizar leitura da obra *O Beijo no Asfalto* (1961), de Nelson Rodrigues, através da análise de seus elementos textuais, para tentar flagrar em que medida eles auxiliam na construção dos aspectos modernos do dramaturgo brasileiro. Para tanto, utilizamos os conceitos expostos por Jean-Pierre Ryngaert, em seu *Introdução à análise do teatro* (1995). O autor francês é estudioso de teatro e professor titular no Instituto de Estudos Teatrais, na Universidade de Sorbonne, Paris III.

¹ Mestre em Estudos Literários, sub-área Estudos da Tradução, na Universidade Federal do Paraná. Bacharel em Letras, Português - Inglês, com ênfase em Estudos da Tradução também na Universidade Federal do Paraná. Professora do curso de Letras das Faculdades Santa Cruz de Curitiba.

Dentre as obras de Nelson Rodrigues, optamos por *O Beijo no Asfalto*, representada pela primeira vez em 7 de julho de 1961, no Rio de Janeiro, pela Sociedade Teatro dos Sete, sob a direção de Fernando Torres, que, segundo afirma Sábato Magaldi, em texto introdutório à coletânea *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 4: Tragédias Cariocas II* (1989), foi escrita a pedido da atriz Fernanda Montenegro e, já nas primeiras semanas, bateu recordes de bilheteria. O que não impediu que a peça sofresse duras críticas nos jornais da época. Até mesmo um dos maiores estudiosos da obra rodrigueana afirma ser “difícil citar *O Beijo no Asfalto* entre as obras-primas de Nelson, em virtude da solução inconvincente.” (RODRIGUES; MAGALDI, 1989, p. 16). Sábato Magaldi ainda afirma que sugeriu várias vezes ao autor que alterasse o desfecho da peça, que considerou melodramático, “se não inverossímil, ao menos não preparado dramaturgicamente de maneira eficaz.” (MAGALDI, 1998, p. 34).

Consideramos relevante uma análise dos elementos modernos dessa peça por esta compor o restrito grupo das peças de Nelson Rodrigues que faz pouco uso do elemento “desagradável” em sua forma mais explícita, como o próprio dramaturgo define como “obras pestilentas, fétidas, capazes de por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia.” (RODRIGUES, 2004, p. 275). *O Beijo no Asfalto*, embora não aborde incesto, estupro e outros tipos de violência como temas principais, como é recorrente na obra rodrigueana, a peça traz a marca desagradável do dramaturgo, “no sentido de que superam ou violam a moral prática e cotidiana” (RODRIGUES, 2004, p. 278), ao abordar a homossexualidade e a corrupção, conforme discutiremos posteriormente neste trabalho.

Após realizarmos uma breve leitura dos principais temas da peça, partiremos para uma análise, ainda que preliminar, dos elementos textuais da peça, definidos por Ryngaert, a saber: título, gênero, enredo, intriga, espaço, tempo, enunciados e enunciações e personagem.

2 UMA LEITURA DA OBRA

A peça se inicia em uma delegacia onde o repórter Amado Ribeiro relata ao delegado Cunha o acidente que presenciou na Praça da Bandeira. Um homem foi atropelado por um ônibus no centro da cidade. Segundo o repórter, um outro rapaz, Arandir, corre até a vítima e lhe dá um beijo nos lábios. Além do repórter, presenciam a cena o sogro de Arandir, Aprígio, e demais passantes na rua. Amado Ribeiro propõe ao delegado Cunha que, juntos, façam do beijo um evento jornalístico. O delegado, desacreditado devido a um incidente em que fez uma mulher abortar, vê na proposta do repórter uma chance de redenção. Na casa de Arandir, Aprígio, o sogro, relata à filha, Selminha, esposa de Arandir, a cena que presenciou. Nesse

momento também descobrimos que Aprígio tem alguma restrição quanto ao casamento de Selminha. Na delegacia, após ser interrogado e pressionado quanto à sua relação com a vítima, Arandir volta para a casa e descobre que Dália, a cunhada que mora com eles, vai se mudar. Temos indícios de que Dália nutre certos sentimentos por Arandir. No dia seguinte, o jornal vai às ruas. Selminha e Dália sabem da notícia através da vizinha, D. Matilde, e Arandir, através dos colegas de trabalho. Enquanto isso, Amado Ribeiro vai ao enterro e conversa com a viúva. Arandir volta para casa após pedir demissão, mas logo precisa fugir, pois a polícia volta para mais questionamentos. Com a fuga de Arandir, Selminha é levada pela polícia para uma casa da Boca do Mato. Cunha e Amado interrogam-na e como ela continua afirmando que Arandir não conhecia a vítima, eles trazem a viúva para desmentí-la, dizendo que Arandir e o marido haviam tomado banho juntos certa vez. Selminha continua a defender Arandir e o delegado e o repórter abusam sexualmente da moça. De volta à casa, Selminha descobre através de Dália que Arandir está em um hotel pedindo para que a esposa vá vê-lo. Selminha se recusa. Dália vai então encontrar o cunhado e confessa seu amor por ele. Arandir a rejeita, pois ela também não acredita nele e Dália vai embora. Ao sair, a moça cruza com Aprígio, que está chegando ao hotel para interpelá-lo também quanto ao seu relacionamento com o morto. Arandir acusa o sogro de ser apaixonado por Selminha e Aprígio confessa que, na verdade, é apaixonado por Arandir. Aprígio saca uma arma e mata o genro.

É possível verificar na peça que a morte é um tema que permeia todo o enredo. A esse respeito, fala Hélio Pellegrino, psicanalista e autor brasileiro, que faz uma leitura da peça a partir de um viés psicanalítico em seu texto “A Obra e O Beijo no Asfalto”, presente na coletânea de textos críticos reunidos por Magaldi por ocasião da reunião das obras completas de Nelson Rodrigues (1989, p. 356-371). Segundo o psicanalista, Nelson Rodrigues faz aqui uma “meditação dramática sobre a morte” (*Ibid.*, p. 366), pois quando presencia o acidente, Arandir sente um ímpeto por beijar o acidentado, sendo que o beijo “significa, primariamente, aceitação da morte, exprime amor à morte e assunção da morte.” Arandir teria, portanto, beijado a morte em si (*Ibid.*, p. 368-369).

Nesta mesma coletânea de textos críticos, encontramos o texto “O Beijo no Asfalto”, de Walmir Ayala, autor e jornalista brasileiro, em que afirma que, antes de aceitar da morte, Arandir se conscientiza da própria mortalidade ao presenciar o acidente, no que Ayala chama de uma “repentina consciência da perenidade.” (AYALA, *In*: RODRIGUES; MAGALDI, 1989, p. 373). Segundo o jornalista, o que está em discussão na peça não é o pecado, pois vislumbrar a inevitabilidade da morte despertou de forma animalesca em Arandir algo que o

levou a um “ato extremo de fraternidade diante de um mistério maior – o beijo foi algo tão supremo e tão desesperado que anula o sexo e a convenção.” (*Ibid.*, p. 373)

Portanto, o beijo toma proporções que vão além da dimensão física do ato. Sendo assim, reduzi-lo a uma atividade homossexual, como fazem Amado Ribeiro e o delegado Cunha, anula esse vislumbre metafísico. O que nos leva a outro tema presente na peça: a discussão acerca da homossexualidade e, por consequência, da homofobia. Interessante notar que já na década de 60, Nelson Rodrigues coloca em pauta essa questão que vem recebendo destaque nos dias atuais, guardadas as devidas proporções, uma vez que na peça, a violência não chega ao nível físico que vemos atualmente, mas mantém-se a nível moral.

Em *O Beijo no Asfalto*, o repórter e o delegado transformam o ato simbólico de Arandir no momento do acidente em um evento jornalístico, distorcendo-o de forma a parecer um momento de intimidade entre dois amantes, sendo que mais tarde, a tragédia se transforma em assassinato.

Segundo Pellegrino, “Tudo se organiza em torno desse tema (da homossexualidade)” (PELLEGRINO, *In*: RODRIGUES; MAGALDI, 1989, p. 365), sendo que todos os personagens teriam em si uma homossexualidade reprimida. O psicanalista defende que a motivação de Amado e Cunha seria a supressão da própria homossexualidade:

O ódio inconsciente do jornalista e do delegado pela mulher surge em vários momentos da peça de Nelson Rodrigues. Amado Ribeiro prefere as magras, isto é, as mulheres pouco femininas. Cunha, apesar de uma ternura superficial pela filha noiva, também nutre hostilidade feroz pelo sexo oposto (exemplo, a violência contra a mulher grávida que fez com que ela abortasse, cena apenas mencionada). Na inquirição a que submete Selminha, mulher de Arandir, buscando convencê-la da homossexualidade do marido, mostra sem demora o seu sadismo, a sua boçalidade grossa, tão logo surgem os primeiros sinais de resistência da moça. Ambos acabam por seviciá-la, tirando-lhe a roupa, rebaixando-a por desprezo e agressão. (*Ibid.*, p. 362).

Nesse sentido, para Pellegrini, o beijo de Arandir seria, portanto, uma ameaça à repressão da homossexualidade, tanto do repórter quanto do delegado, e por isso eles precisam de alguma forma transformá-lo em um ato terrível, e nesse caso, criminoso.

Uma outra leitura possível é a de que o próprio exemplo do interrogatório de Selminha venha a demonstrar o oposto. A brutalidade, ou a “boçalidade grossa”, como coloca o psicanalista, mostra a atitude homofóbica de ambos que veem a tentativa de Selminha de defender a sexualidade do marido como algo que deve ser punido. A forma que se utilizaram foi a maneira mais brutal de violência de um homem para com uma mulher: a sexual, em uma tentativa de mostrar sua fragilidade e impotência em relação ao “sexo forte”.

Para sustentar seu argumento de que os personagens todos têm uma homossexualidade latente e reprimida, Pellegrino cita como exemplo Arandir, ao duvidar de si mesmo no final, e Aprígio. Difícil sustentar o exemplo de Aprígio na medida em que ele é o único personagem, conforme descobrimos no final, que de fato é homossexual. Arandir, em defesa própria, diz à Dália que não beijaria outro homem se este não estivesse morrendo. Voltamos assim ao tema da morte. Se o beijo se coloca como um ato homossexual, isso anularia sua pureza e seu status de instrumento para o contato com a morte, que o próprio psicanalista defende. Arandir chega a ficar em dúvida no final, sim, não a respeito do beijo, mas se esbarrou no rapaz ou não.

De modo geral, pode-se dizer que Nelson Rodrigues pretende, na peça, jogar luz sobre não apenas a questão da sexualidade em si, mas da intolerância, que, embora retratada de uma forma datada, não deixa de ser uma discussão nos dias de hoje. Nesse sentido, essa questão se coloca também como uma forma de crítica social contra a mentalidade de uma época.

Em *O Beijo no Asfalto*, também nas figuras de Amado Ribeiro e o delegado Cunha, é possível observar que Nelson Rodrigues critica a imprensa e a polícia. Segundo Sábado Magaldi, a partir de peças como *O Boca de Ouro* e *Viúva, porém honesta*, verifica-se que, para Nelson Rodrigues, “não há qualidade ética na figura do jornalista. Pode-se alegar que se trata de personagem isolada, que não representa a categoria profissional. Essa pintura, somada à das outras peças, completa o melancólico painel. E não se deve esquecer que o jornal prestigia, abrindo enormes manchetes, o sensacionalismo criminoso do repórter. Redator e jornal confundem-se na prática funesta. A imprensa, para Nelson Rodrigues, não observa limites na impostura.” (RODRIGUES; MAGALDI, 1989, p. 16).

Ao dar à imprensa tamanho poder de construir e destruir reputações, Nelson Rodrigues questiona aquilo que Magaldi chama de “unanimidade burra”, proclamando o valor do ato individual, o beijo dado por Arandir, com o intuito de mostrar a “profunda solidão do homem e a importância da fidelidade ao pensamento individual, não contaminado pelas crenças massificadas” (*Ibid.*, p. 8).

Em resposta à peça, Paulo Francis, crítico de teatro e jornalista do *Última Hora*, que corresponde ao jornal para o qual trabalha Amado Ribeiro, em artigo datado de 12 de julho de 1961, poucos dias após a estreia, afirma que “não sabia que éramos tão importantes.” (FRANCIS, 2011, p. 237). No dia seguinte, 13 de julho de 1961, em novo artigo, Francis escreve:

[...] tenho certeza de que Nelson Rodrigues não quis escrever uma peça contra este jornal, é uma ideia que não pode ocorrer a ninguém. Não que ele não tivesse direito humano de fazer isso, se quisesse. Mas tenho certeza de que não foi sua intenção, pelo que me é dado compreender do que ele escreve. Mas a peça resulta diferente da

intenção do autor, cai no redemoinho político em que vivemos, queira Nelson Rodrigues ou não. De onde se conclui, evidentemente, que todos os caminhos levam à política, inclusive o apolítico, o “sexual”, como o autor gosta de dizer. (*Ibid.*, p. 239)

Em contrapartida, na linha da interpretação dada por Magaldi, Pellegrino afirma que:

[...] a calúnia se infla, em função do jornal, da força que este tem como arauto do homem impessoal [...], que pensa por todos e impõe a todos a sua maneira de pensar. O prestígio do jornal de escândalos, capaz de corromper reputações, verdade, vidas, fatos, é um dos aspectos mais vigorosamente realizados na peça de Nelson Rodrigues. O homem comum, pouco diferenciado, tem que de alguém, de alguma entidade, ou poder, que lhe tire de sobre os ombros a liberdade e a responsabilidade. (PELLEGRINO, *In*: RODRIGUES; MAGALDI, 1989, p. 364).

Nesse sentido, pode-se interpretar o desfecho, tão criticado por Magaldi, como uma metáfora do destino que aguarda aqueles que se levantam ou não contra essa massificação do pensamento: àquele que age individualmente, não se importando com a reação da sociedade, cabe a perseguição, a violação de seus direitos, até de sua família, e por fim a morte; àquele que não tem a coragem necessária para agir, resta a repressão autoinfringida, uma não aceitação de quem realmente é, o que faz com se sinta obrigado a se afastar daqueles que amam e, ao deparar-se com alguém que teve a coragem de fazer o que ele próprio não teve, sente a necessidade matá-lo, ou seja, anulá-lo.

Observamos também o aspecto de crítica social na peça através da caracterização do personagem Cunha, o delegado. Desacreditado pela imprensa devido a um episódio em que fez uso da violência física contra uma mulher, o delegado entra no esquema de Amado Ribeiro em busca de redenção, pois quer voltar a ter credibilidade junto a seus superiores. E para isso, não mede esforços. Cunha utiliza da força policial, representada aqui por seu subordinado, o investigador Aruba, para coagir testemunhas e, ao lado do jornalista, construir a versão criminosa da história.

Iris Vasconcelos, em artigo para a revista *Dramaturgia em Cena*, de 2006, aborda a questão das instituições decadentes representadas por Nelson Rodrigues e a coloca como resultado do próprio trabalho do “teatro desagradável”, na medida em que são representativas da crise dos valores burgueses. Segundo Vasconcelos, “A família, a Igreja e a ordem oficial, representada pela polícia, como é o caso do delegado em *Toda Nudez Será Castigada*, são instituições decadentes.” (VANCONCELOS, 2006, p. 113).

No entanto, um dos principais temas abordados pela peça é a dúvida. Todo o enredo é permeado por dúvidas que desestabilizam os personagens e suas certezas. Segundo Pellegrino:

A peça de Nelson Rodrigues é a história de uma dúvida, de sua pululação venenosa a partir dos detritos que cada personagem carrega consigo. O beijo dado por Arandir ao agonizante é a substância dessa dúvida. Ele vai desencadear o lado tenebroso da alma de cada um, sua grandeza, conspurcada e negada, transformar-se-á, por obra do mal que cada um carrega consigo, numa gangrena em expansão (PELLEGRINO, *In: RODRIGUES; MAGALDI*, 1989, p. 362)

De fato, a primeira dúvida que se estabelece é acerca da forma como se deu o beijo, não o que o motivou. Não temos acesso a essa cena diretamente. Sabemos apenas através do relato dos personagens que o presenciaram, mas que não se mantêm consistentes entre si. Tanto Aprígio quanto Arandir mudam seus relatos conforme a dúvida se alastra através da notícia do jornal. Aprígio altera seu discurso quanto ao fato do acidentado já estar morto quando Arandir lhe dá o beijo. Ao relatar à filha, Selminha, no primeiro ato da peça, Aprígio afirma:

APRÍGIO (*realmente confuso*) – Não tem cabimento e olha: – deixa eu contar. Perdi o fio. Ah! Teu marido correu na frente de todo mundo. Chegou antes dos outros. (*Com uma tristeza atônita*) Chegou, ajoelhou-se e fez uma coisa que até agora me impressionou pra burro.

SELMINHA – Mas o que foi que ele fez?

APRÍGIO (*contido na sua cólera*) – Beijou. Beijou o rapaz que estava agonizante. E morreu logo, o rapaz. (RODRIGUES; MAGALDI, 1989, p. 97, grifos meus).

No entanto, no terceiro ato, quando Dália vai avisá-lo de que a polícia levava Selminha, Aprígio, irritado por ver a filha caçula defendendo o genro com tanta veemência, afirma:

APRÍGIO (*desesperado*) – Cala boca! (*Muda de tom e falando com súbita ferocidade*) Eu estava junto de meu genro. Quando ele se abaixou, eu estava ao lado. Juntinho, ao lado. E vi e ouvi tudo. (*Baixo e violento*) Olha! Ninguém pediu o beijo! (*Radiante*) O rapaz já estava morto! (*Ibid.*, p. 139, grifos meus).

Arandir, por sua vez, na cena final da peça, também é tomado pela dúvida no que diz respeito ao momento do acidente. Mas, nesse caso, Arandir não tem certeza de que não esbarrou no rapaz:

ARANDIR – Diz lá que eu empurrei o rapaz. Como se eu. E não entendo a viúva. (*Falando para si mesmo*) Será que eu esbarrei no rapaz? Sem querer, claro. Mas nem isso. Não toquei no rapaz. (*Memorizando para si mesmo*) Uma senhora vinha em sentido contrário. O rapaz estava em cima do meio-fio. Aqui. Eu me desviei da senhora. Mas não cheguei a tocar no rapaz. [...] (*Ibid.*, p. 147).

Embora, em sua fala, Arandir diga ter certeza, o fato de que ele continua rememorando a cena, repassando a posição de cada um dos envolvidos, mostra que, na verdade, ele ainda está tentando convencer a si mesmo mais do que à Dália, que está presente na cena.

A segunda dúvida gira em torno da sexualidade de Arandir. Plantada no enredo pela história de Amado e Cunha que, ao forjarem provas, envenenaram as mentes não apenas da população leitora do jornal, mas também dos demais personagens envolvidos, Selminha, Dália, Aprígio e o próprio Arandir.

Embora defenda o marido veementemente para o delegado e o repórter, Selminha relembra algumas manias do marido, “certas delicadezas”, e o fato de que ele era virgem ao casar-se com ela. E ainda afirma que iria desconfiar sempre cada vez que um homem olhasse para seu marido (*Ibid.*, p. 146). Dália, ao declarar seu amor a Arandir, diz não julgá-lo ou condená-lo e pergunta: “Você o amava?” (*Ibid.*, p. 150). Aprígio sente a necessidade de interpelar o genro pessoalmente após a notícia de que o genro e o acidentado se conheciam, vai ao hotel onde Arandir está escondido e afirma: “Você conhecia o rapaz! Conhecia! Eram amantes!” (*Ibid.*, p. 151).

Uma terceira dúvida então se estabelece como consequência da segunda: Arandir conhecia a vítima? Na peça, temos duas personagens distintas, aparentemente sem relação entre si, que afirmam ter visto o rapaz que se acidentou procurando por Arandir, uma no trabalho (D. Judite) e outra no bairro (a vizinha D. Matilde). Não temos indícios na peça de que as personagens se conheciam ou sequer frequentavam o mesmo círculo. A única relação entre elas é o fato de que conheciam Arandir. Portanto, é de se estranhar que ambas afirmem ter visto o rapaz procurando por Arandir.

Outra interpretação possível seria pensar em ambas as personagens como “tipos”. Segundo as rubricas, D. Judite é o “tipo convencional de datilógrafa. Inclusive os óculos.” (*Ibid.*, p. 116). Já D. Matilde, embora não tenhamos uma descrição física da personagem, demonstra uma visível satisfação por ser a portadora das más notícias para Dália e Selminha. Descrita como “melíflua e pérfida”, D. Matilde demonstra “apoplética satisfação” ao mostrar o jornal às moças (*Ibid.*, p. 112). Por isso, poderia ser um tanto difícil levar a sério os depoimentos de duas personagens que representam o estereótipo de mulher fofoqueira. Fica então a dúvida se elas estariam falando a verdade ou não.

No entanto, a dúvida principal, que leva a todo o desenrolar da peça, é a motivação do beijo. Dentre os textos críticos a que tivemos acesso, a opinião geral parece ser sempre a de que Arandir está falando a verdade, ao afirmar que o rapaz pediu-lhe um beijo. Sábado Magaldi, ao resumir o enredo, afirma: “O acontecimento deflagrador da tragédia: um atropelado, antes de morrer, pede ao desconhecido Arandir, que passava casualmente e correu para socorrê-lo, um beijo na boca.” (*Ibid.*, p. 8). Também nessa linha, Hélio Pellegrino afirma: “Um homem perde o equilíbrio, cai e é atropelado por uma lotação. Um outro homem da rua

(Arandir) se debruça sobre o agonizante para socorrê-lo. O moribundo lhe pede um beijo e ele o dá” (*Ibid.*, p. 361). Já Paulo Francis, em resenha já citada, afirma que: “Nesse mundo de contos de fadas, quase todas más, sobressai a inocência do herói.” (FRANCIS, 2011, p. 237).

Conforme já afirmamos anteriormente, não temos acesso à forma como o beijo se deu, portanto, não temos como saber o que de fato o motivou. Sendo assim, como saber quem estaria falando a verdade? Em um turbilhão de emoções como as que transbordam em cada um dos personagens na peça, como saber a capacidade de discernimento destes não estaria deturpada? Portanto, mais difícil que saber quem estaria falando a verdade, seria saber se alguém de fato está falando a verdade.

E é nesta incerteza, causada pela simples ausência de uma cena, que se baseia toda a construção do moderno nesta peça de Nelson Rodrigues. Cabe ao leitor do texto dramático conformar-se de que não haverá certezas, como Machado de Assis e seu Bentinho. Ao diretor ou encenador de uma montagem, caberá decidir se deixará transparecer ou não sua interpretação própria dos fatos envolvidos na peça.

Para efeitos de ilustração, citamos a adaptação fílmica de 1980, dirigida por Bruno Barreto. Na cena inicial, vemos a vítima no asfalto, momentos depois do acidente, com velas acesas ao longo do corpo. Ao longe, é possível ouvir as sirenes se aproximando. O rapaz acidentado já está morto, caído de bruços. É possível pensar que, se Arandir tivesse beijado a vítima de forma tão pura, não teria colocado o corpo de volta no chão de forma mais respeitosa, mais ritualística, em vez de meramente larga-lo no chão, de bruços?

Sendo assim, entendemos que a modernidade em Nelson Rodrigues encontra-se no foco nos personagens e em seus conflitos internos, seus dramas e obsessões, que são também os nossos, estampados em sua forma mais animalésca e vil, ou seja, desagradável. A partir disso, seguiremos agora para uma breve análise dos elementos textuais da peça, no intuito de verificar, em que medida, elas auxiliam na construção dessa modernidade.

2.1 TÍTULO E GÊNERO

Segundo Ryngaert, o título é a forma utilizada pelo autor para anunciar ou confundir o sentido da peça, oferecendo informações que, por mais frágeis que sejam, merecem ser consideradas. O gênero em que a peça se insere costumava impor certa tradição aos títulos. Enquanto tragédia, as peças clássicas traziam por título o nome do protagonista. As peças contemporâneas não mais obedecem a essa tradição. Na prática, ainda segundo o estudioso francês, os títulos interessam enquanto um primeiro sinal da obra de que irá obedecer ou não às tradições (RYNGAERT, 1995, p. 36-38).

O mesmo se aplica ao gênero. Mas trata-se do que Ryngaert chama de “indicação ambígua, já que abrange indiferentemente uma forma de ficção”. Quando aparece, “é uma forma que o autor de colocar-se sob uma bandeira cultural ou de manifestar com ironia que não se deixou enganar pela sua relação com a tradição.” (*Ibid.*, p. 38).

Segundo Magaldi, *O Beijo no Asfalto* recebeu de seu autor a classificação de “Tragédia Carioca”. Ao lado de *A Falecida* (1953) e *Boca de Ouro* (1959), “promove a fusão entre as peças psicológicas e as míticas.” (MAGALDI, 1998, p. 29). Sendo assim, é possível notar que a peça não segue a tradição das tragédias clássicas, uma vez que não traz como título o nome de seu protagonista, mas sim a ação ao redor da qual se constrói o enredo, o beijo no asfalto. O que não deixa de ser uma forma de ironia, uma vez que este o fato em torno do qual toda a trama se constrói e, no entanto, é o único a que não temos pleno acesso.

2.2 ENREDO E INTRIGA

Construir o enredo, segundo Ryngaert, trata-se de identificar e enunciar as ações dos personagens de forma neutra, sem esquecer nenhuma das ações, organizando-as cronologicamente (RYNGAERT, 1995, p. 56). No entanto, algumas dificuldades se colocam ao tentar-se reconstruir o enredo: a) isolar as ações propriamente ditas, distinguindo-as dos sentimentos e discursos, ao mesmo tempo sem negligenciar os discursos que levam à ação; b) o enredo nem sempre pode ser estabelecido de forma objetiva, sem dúvidas ou interferência de um ponto de vista (*Ibid.*, p. 56).

No enredo de *O Beijo no Asfalto*, Nelson Rodrigues opta por não fazer inovações, como as inversões que verificamos em *Vestido de Noiva*, ou o uso de *flashbacks* para narrar elementos passados, como verificamos em *Boca de Ouro*, por exemplo. De fato, a narrativa se dá de forma linear e não enfrentamos dificuldades para acompanhar as mudanças temporais. O que é possível verificar nesta peça é o que Magaldi chama de “flexibilidade do cinema” que Nelson Rodrigues incorpora em suas peças (MAGALDI, 1998, p. 23), em que situações diferentes se alternam, tecendo um intrincado jogo de cenas que se sucedem a uma velocidade muito semelhante à edição cinematográfica.

Embora o enredo não apresente inovações, é na construção da intriga que observamos os traços de modernidade. Segundo Ryngaert, a intriga oferece uma visão mais abstrata da peça, pois “está ligada à construção dos acontecimentos, a suas relações de causalidade, quando o enredo considerava apenas uma sucessão temporal dos fatos.” (RYNGAERT, 1995, p. 63). Nesse sentido, identificar a intriga seria “avaliar a progressão exterior de uma ação dramática, examinando como as personagens se livram de situações conflitantes que

conhecem.” (*Ibid.*, p. 63), tendo como primeiro passo a identificação do conflito central, embora a intriga não se reduza meramente a esse conflito. (*Ibid.*, p. 64). Segundo Massaud Moisés, em seu *Dicionário de Termos Literários* (1988), “enquanto o enredo denota a totalidade das causas e efeitos que se organizam no caso da narrativa, a intriga semelha a redução, ao essencial, dessa totalidade. A intriga constituiria o relato sucinto, abreviado, mas atento à noção de causalidade, dos eventos que se entrelaçam na direção de um fim.” (MOISÉS, 1988, p. 174-175).

Como é possível observar pela divergência nas definições de “intriga” tanto de Ryngaert quanto de Moisés, este não é um conceito fechado, não sendo possível, portanto, afirmar com autoridade que tal evento é a intriga da obra. Portanto, o que estabelecemos aqui é uma possibilidade de aplicação desse conceito na peça de Nelson Rodrigues, bem como os demais, como fizemos com o enredo, por exemplo.

Em *O Beijo no Asfalto*, um conflito estabelece-se em torno do beijo que Arandir deu após o acidente, cena esta que a peça não mostra, embora seja o gatilho que desencadeia toda a trama. Para além do fato em si, a relação conflituosa está na forma como cada personagem compreendeu aquele ato: homossexualidade ou vislumbre da morte. É a partir daí que as dúvidas começam a criar raízes e abalar suas certezas, levando ao desfecho final.

2.3 O ESPAÇO

Segundo Ryngaert, o espaço se estabelece a partir das indicações das rubricas e das alusões no texto. No entanto, “uma indicação, mesmo precisa, pode ocultar muitas outras, e um silêncio pode significar tanto que o lugar não tem importância como que tem importância demais.” (RYNGAERT, 1995, p. 83). Ryngaert também afirma que “nem todas as indicações são operatórias; elas podem pertencer ao campo do poético, procedendo por indução e dando lugar à imaginação do leitor que constrói sua encenação.” (*Ibid.*, p. 83).

Na peça *O Beijo no Asfalto*, observamos que as rubricas e o texto não apresentam muitas marcações de espaço. Sabemos delas através da descrição dos quadros. Como cenários, temos a delegacia, a casa de Selminha no Grajaú, o escritório da firma onde trabalha Arandir, a casa na Boca do Mato para onde Selminha é levada, o quarto do repórter Amado Ribeiro e o quarto de hotel em que Arandir se hospeda. Sabemos também que o acidente que Arandir presenciou se deu na Praça da Bandeira.

No caso desta peça, notamos que as indicações de cada cena trabalham, na verdade, no sentido de construir um espaço maior, em macro, que é a cidade onde se dá a ação. A partir

dessas indicações e também da denominação do gênero da peça (Tragédia Carioca), sabemos que é no Rio de Janeiro.

Segundo Iris Vasconcelos, até década de 30, a capital carioca foi o núcleo de irradiação das produções teatrais brasileiras e, a partir de então, passou a dividir a posição com a capital paulista. Para Vasconcelos, o Rio de Janeiro, durante muito tempo, representou a “grande utopia para os habitantes das regiões periféricas do país.” (VASCONCELOS, 2006, p. 111). Até mesmo por questões de colonização, o Rio, que chegou a ser capital do Brasil, recebeu uma herança colonialista, sendo que aristocracia, e mais tarde a burguesia, se estabeleceu ali, fazendo com que a cidade, durante muito tempo, fosse considerada o polo intelectual do país. Enquanto São Paulo é o grande polo industrial, símbolo da modernização do país, o Rio ainda apresenta traços de assimilação do “velho mundo”. Ainda segundo Vasconcelos, “considerada como maravilhosa, a cidade tem um cenário rico em beleza natural, cheio de contornos exuberantes vindo a se harmonizar com o mito de erotismo exacerbado de suas mulheres transbordantes de sensualidade”, o que faz dela o cenário ideal para as tragédias rodrigueanas (*Ibid.*, p. 111).

Já os cenários individuais, parecem ser construídos de forma a sempre encurralar Arandir. Começamos a peça na delegacia e vamos para a casa, ao que tudo indica ser a sala, da casa vamos para o escritório da firma, mas ao voltamos para casa, estamos agora no quarto. Enquanto Selminha é levada para a casa na Boca do Mato, perdemos Arandir de vista, mas voltamos a encontra-lo num quarto de hotel. O espaço ao redor dele vai sempre se fechando, até que chegamos ao espaço derradeiro, “quarto de hotel ordinário”, que podemos pressupor que não é grande, onde Arandir encontra seu destino.

É nesse sentido que entendemos a construção do espaço como demonstrativo da modernidade de Nelson Rodrigues, na medida em que trabalham no sentido de levar o foco ao personagem, enfatizando sua solidão em meio aos demais. Voltamos ao tema da crítica à imprensa e à “unanimidade burra” a que se referia Sábato Magaldi, mostrando o quanto está só aquele que se arrisca a se levantar contra o pensamento corrente.

2.4 O TEMPO

Segundo Ryngaert, “o tempo tem uma dimensão metafórica equivalente àquela do espaço. Pode assim existir um tempo próprio a cada personagem, que traduz suas preocupações e os choques das diferentes subjetividades.” (RYNGAERT, 1995, p. 92). Também como o espaço, as marcas estão diluídas no texto, no espaço, nas personagens, no ritmo do espetáculo. Em *O Beijo no Asfalto*, o tempo da ação é curto e é ditado pela

velocidade que a linguagem imprime. As falas são curtas e entrecortadas e as cenas rapidamente sucedem uma à outra, no sentido de que pouco tempo pareceu ter passado entre elas.

Presumimos que se passam aproximadamente dois dias, que equivaleriam a duas edições do jornal. A passagem do primeiro dia se dá de forma clara, ao término do primeiro ato. Arandir chega da delegacia, conversa com a esposa e a cunhada e o ato se encerra. No início do segundo ato, Arandir já saiu para trabalhar e Dália se prepara para sair de casa. A passagem do segundo dia se dá de forma mais obscura. Aprígio vai procurar Amado Ribeiro e ambos conversam. Quando a cena termina, voltamos para a casa de Selminha onde esta já está com o jornal nas mãos e Dália avisa que Arandir está no hotel.

Ryngaert também afirma que “a prática moderna, que joga muito mais com a elipse, não se preocupa com a fratura, passando ao leitor ou ao espectador a tarefa de ocupar mentalmente o tempo em que os personagens não estão em cena.” (*Ibid.*, p. 93). É interessante notar como é baseado nisso em que a trama se constrói. Ao leitor, não é permitido saber exatamente como o beijo se deu, portanto cabe a ele ocupar mentalmente essa lacuna, de acordo com o que aceita ou não dos discursos dos demais personagens.

2.5 ENUNCIADOS E ENUNCIACÕES

Segundo Ryngaert, afirma que, por uma convenção tácita, admite-se que, no teatro, “falar é fazer”. No entanto, as situações dramáticas podem variar. Um personagem fala por diversos motivos: para agir sobre outro personagem, para comentar uma ação ou para anunciar outra. As falas, portanto, organizam sua relação com o mundo no uso que o personagem faz da linguagem (RYNGAERT, 1995, p. 103).

É no uso da linguagem que a peça *O Beijo no Asfalto* se destaca dentro da obra rodrigueana. Pellegrino, também citado por Magaldi no texto introdutório, a define como “o diálogo sincopado, alusivo, no qual o discurso é bruscamente interrompido por um ponto final, para logo reiniciar-se e ser de novo cortado, com uma precisão de alta cirurgia.” (PELLEGRINO, *In*: RODRIGUES, MAGALDI, 1989, p. 360).

Sábato Magaldi define o diálogo como “nervoso”, puxando a ação e ultrapassando o sistema de perguntas e respostas. Segundo o estudioso, os pontos finais que interrompem as falas não têm como função exclusiva a reprodução do ritmo natural de fala, mas criam uma dinâmica ágil para as réplicas. E conclui: “todas as falas, essenciais, interligam-se, no sentido de construir a arquitetura dos quadros e, finalmente, da peça.” (RODRIGUES; MAGALDI, 1989, p. 15).

Como vimos no item anterior, é essa inovação nos diálogos que também é responsável pela rapidez da própria ação em si. O movimento que a linguagem impõe à fala leva também a um aumento da tensão na peça.

2.6 A PERSONAGEM

Para Ryngaert, “a personagem é uma encruzilhada de sentido. Há necessariamente trocas entre a personagem analisada como uma identidade ou até como uma substância, a personagem vetor da ação e a personagem sujeito do discurso. São essas trocas que lhe conferem toda a sua complexidade.” (RYNGAERT, 1995, p. 130-131). Já para Décio de Almeida Prado, o personagem é a “totalidade da obra, nada existe senão por seu intermédio” (PRADO, *In*: CANDIDO et al., 2009, p. 84)

De fato, tratar dos personagens em qualquer obra de ficção é sempre um grande desafio. Por isso, vale a pena ressaltar, que esta é uma leitura que se baseia em uma análise preliminar, devido às limitações de tempo e espaço, que tem em vista apenas ressaltar os aspectos modernos da obra em questão.

Ao pensarmos os personagens de *O Beijo no Asfalto*, a primeira questão que se coloca é a definição do protagonista. Se pensarmos na definição clássica de que o protagonista é aquele que muda ao longo da ação, vemos aqui uma inversão. Ao considerarmos Arandir o protagonista, visto que é em torno dele e de seu ato que o enredo se desenvolve, vemos que, ao longo da ação ele é o único personagem que não sofre mudanças. De fato, ele é tomado pela dúvida, especialmente nas cenas finais. No entanto, a dúvida se dissipa e ele agarra-se mais uma vez a seu ato, que acredita ser puro e lindo, e grita: “Eu não me arrependo! Eu não me arrependo!” (RODRIGUES; MAGALDI, 1989, p. 149).

Os demais personagens todos sofrem mudanças na medida em que suas certezas são abaladas e precisam posicionar-se diante disso. Selminha rejeita o marido, Dália aceita e perdoa o cunhado, Aprígio decide acabar com a vida do genro após declarar seu amor por ele. No entanto, de forma geral, todos acabam por não acreditar na inocência de Arandir.

Hélio Pellegrino faz uma distinção entre os heróis míticos e trágicos na obra de Nelson Rodrigues, definindo o herói mítico como aquele que ultrapassa os limites da carne, revelando sua grandeza ao mesmo tempo em que mostra quanto é pequeno. “Eles são intemporais, pois lançam suas raízes na matriz da alma humana – também intemporal – e deles não se pode esperar que sejam o retrato do homem histórico, mas a sua transposição transfigurada para o plano do mito.” (PELLEGRINO, *In*: RODRIGUES; MAGALDI, 1989, p. 358). Já o herói trágico é “o homem que morre. ‘Esse bicho da terra tão pequeno’, mergulhado na sua ecologia

específica, morador do subúrbio, crivado de contradições, envenenado de banalidade, mas vivo, vivo na sua condição trágica de ser marcado pelo pecado e pela morte [...]” (*Ibid.*, p. 358).

Entender Arandir enquanto herói mítico ou trágico depende da interpretação que se tem da obra. Se acreditarmos na inocência do herói, que, de fato, o moribundo pediu-lhe um beijo e Arandir fez o que lhe foi pedido, podemos aproximá-lo muito mais de um herói mítico que trágico. Nesse sentido, a grandeza de seu ato anula o sentido sexual do beijo, como citado no início deste artigo, elevando a uma atitude de extrema pureza, digna dos grandes heróis.

No entanto, se interpretarmos que o que impulsionou o beijo foi, de fato, o vislumbre da fragilidade da vida, e essa revelação foi o que levou Arandir a beijar um homem que acabara de morrer, podemos aproximá-lo de um herói trágico que, enquanto homem, pequeno diante da grandeza do mundo, teve uma grande revelação e reagiu a isso instintivamente.

Vemos aqui os traços de modernidade de Nelson Rodrigues não na escolha de apenas uma das interpretações, mas o modo como construiu sua peça de forma a deixá-las em aberto, cabendo ao leitor/espectador escolher. Nesse sentido, ao transmitir a responsabilidade ao leitor, Nelson Rodrigues nos impulsiona a fazer uma outra escolha: a de pensar individualmente, não aceitando ser parte da “unanimidade burra” que tanto critica.

REFERÊNCIAS

AYALA, Waldir. “O Beijo no Asfalto”. *In: RODRIGUES; MAGALDI. Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, vol. 4: Tragédias Cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. pp. 372-373.

FRANCIS, Paulo. “O Beijo no Asfalto (I)”. *In: Folhetim*, n. 29, edição especial, 2010-2011. p. 237-238.

MAGALDI, Sábato. “A peça que a vida prega”. *In: MAGALDI, Sábato. Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998. pp. 23-40.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1988.

PELLEGRINO, Hélio. “A Obra e O Beijo no Asfalto”. *In: RODRIGUES; MAGALDI. Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, vol. 4: Tragédias Cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. pp. 356-371.

PRADO, Décio de Almeida. “A Personagem no Teatro”. *In: CANDIDO, Antonio, et al. A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. pp. 81-101.

RODRIGUES, Nelson; MAGALDI, Sábato (org.). **Teatro Completo de Nelson Rodrigues**, vol. 4: Tragédias Cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RODRIGUES, Nelson; MAGALDI, Sábato (Org.). **Teatro Completo de Nelson Rodrigues**, vol. 1: Peças Psicológicas. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VASCONCELOS, Iris Helena Guedes de. Do Universal ao Nacional: Aspectos da Dramaturgia de Nelson Rodrigues. *In: Dramaturgia em Cena*, 2006, pp. 103-120.