



SEÇÃO: ENSAIOS

Cena e obsceno em *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues

Scene and obscenity in O beijo no asfalto, by Nelson Rodrigues

Jonatas Aparecido

Guimarães¹

orcid.org/0000-0002-5012-7136

jonatasaparecido@yahoo.com.br

Recebido em: 4/2/2020.

Aprovado em: 19/5/2020.

Publicado em: 25/2/2021.

Resumo: Este artigo propõe uma análise da peça *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, sob a ótica dos conceitos de cena e de obscenidade. Essa peça se estrutura em torno de um escândalo causado pelo fato de o personagem Arandir beijar um homem que agonizava no asfalto após ser atropelado, o que feria os códigos morais instituídos à época. Contudo, observa-se que, na peça, esse escândalo não está relacionado apenas com a transgressão moral, mas principalmente com a própria encenação. Nesse sentido, nota-se que a peça agencia diversas encenações, as quais são apresentadas como elementos constituintes da ordem social. Assim, a obscenidade advinda das diversas encenações que se sobrepõem parece colocar em jogo o fato de se estar dentro/fora de cena, ou do acúmulo de representações.

Palavras-chave: *O beijo no asfalto*. Nelson Rodrigues. Cena. Obsceno. Teatro.

Abstract: This article proposes an analysis of the play "The kiss on the asphalt", by Nelson Rodrigues, from the perspective of the concepts of scene and obscenity. This play is structured around a scandal caused by the fact that the character Arandir kisses a man dying on the pavement after being hit, which hurt the morals imposed at the time. However, it is observed that, in part, this scandal is not only related to moral transgression, but mostly to its own scenario. In this regard, we note that the play touts several scenarios, which are presented as components of the social order. Thus, obscenity, which comes from several overlapping scenarios, seems to put at stake the fact of being in / out of the picture, or the accumulation of representations.

Keywords: *O beijo no asfalto*. Nelson Rodrigues. Scene; Obscenity. Theater.

No âmbito do teatro brasileiro, Nelson Rodrigues é considerado um dos nomes mais representativos pela crítica no século XX, tendo escrito dezessete peças, além de contos, crônicas e romances. Sua estreia na dramaturgia ocorreu em 1941, com a peça *Mulher sem pecado*, dirigida por Rodolfo Mayer, tendo sido em 1943 que ele atingiu renome com o lançamento de *Vestido de noiva*, sob a direção de Zbigniew Ziemiński. Todavia, mesmo que tenha alcançado o reconhecimento, ao longo de sua trajetória seus textos teatrais se caracterizam pela polemicidade com que eram recebidos pelo público. Como declara Quaresma (2008, p. 57), além da mudança temática, o dramaturgo teria promovido uma inovação na expressão verbal ao inserir o registro coloquial nos diálogos de suas personagens. Além disso, e principalmente, suas peças colocariam em xeque valores morais e costumes sociais através "de sondagens vertiginosas do inconsciente pessoal e social" (FERREIRA, 2004, p. 120).



¹ Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro (IFTM), Patrocínio, MG, Brasil

Com a peça *O beijo no asfalto* isso não foi diferente. Décima terceira obra teatral do autor, encenada em 1960 sob a direção de Fernando Torres, ela traz ao palco uma história aparentemente simples, mas que envolve questões morais conflituosas para a época. Seu ponto de partida é o beijo dado por Arandir em outro homem, o qual agonizava no asfalto logo após ter sido atropelado por um ônibus na Praça da Bandeira, no Rio de Janeiro. Após esse acontecimento, o jornalista Amado Ribeiro – com o objetivo de vender a maior tiragem de jornais possível – e o Delegado Cunha – com o intuito de se livrar de um escândalo que envolvia seu nome – armam um escândalo sobre a pretensa homossexualidade dos dois homens que irá circular por toda a cidade carioca. Esse escândalo resultará no abandono do emprego por parte de Arandir, na dissolução de seu casamento, culminando em seu assassinato por Aprígio, pai de sua esposa, Selminha.

Naturalmente, a peça traz à cena o escândalo causado pelo conflito com as convenções sociais da época. Porém, cabe questionar: o que de fato provocaria tal escândalo? À primeira vista, uma resposta poderia apontar para a suposta homossexualidade dos homens que teriam se beijado, o que feriria as convenções morais da época. Por outro lado, talvez se possa dizer que seu principal motivador seja a própria encenação, a qual parece questionar os limites entre o teatro e as relações sociais. Sobre isso, cabe lembrar o que afirma Vasconcelos ao dizer que, no teatro de Nelson Rodrigues, “a realidade e ficção fazem parte de uma mesma moeda. Fica evidente, portanto, a mutabilidade e fragmentação a que o indivíduo se submete, um elemento de natureza social que se organiza literariamente na obra do dramaturgo” (VASCONCELOS, 2006, p. 113). Nessa ótica, talvez se possa relacionar o escândalo ao próprio questionamento dos limites entre a ficção e os valores sociais instituídos, de modo que o jogo de velar e desvelar, colocar e retirar da cena se confundem com as próprias relações instituídas na sociedade.

Seguindo esse raciocínio, Paulino e Walty (2005), discorrendo sobre o texto literário, afir-

nam que ele se caracteriza pelo seu trabalho encenativo. Por esse prisma, a literatura seria um discurso em cuja enunciação se desdobra “em uma pluralidade de eus e tus, que se relacionam numa cadeia enunciativa assumidamente representada. Nesse sentido, poderíamos afirmar que a enunciação na literatura encena o próprio jogo da linguagem.” (PAULINO; WALTY, 2005, p. 3). Ao trazer para sua teorização o modo enunciativo do discurso literário, as autoras retomam a conhecida tríade benvenistiana: em toda instância enunciativa há sempre um eu, que fala para um tu sobre um ele, situado em um espaço e um tempo determinados. Desse modo, ao desdobrar-se em uma cadeia enunciativa, o discurso literário encena uma série de ideologias situadas sócio-historicamente. Portanto,

[...] mesmo no discurso que se quer realista, a enunciação literária se torna uma encenação da fala cotidiana, lançando sobre ela um estranhamento de natureza estética e crítica. Ao desterritorializar o discurso, o autor faz com que essas falas se voltem contra as próprias enunciações encenadas: seus agentes e seu contexto.

Vê-se, portanto, que não se trata de definir a linguagem literária necessariamente como espaço da conotação, ou de buscar elementos que definam a literariedade do texto, mas de perceber essa linguagem no contexto interativo da enunciação, levando em consideração que ela se faz trânsito social entre interlocutores historicamente situados (PAULINO; WALTY, 2005, p. 8).

Mesmo que as autoras tratem mais propriamente do texto literário, elas estendem o escopo de sua proposta ao teatro, quando analisam a autoencenação promovida pela peça *Os mistérios de Irma Vap*, de Charles Ludlam. As autoras comentam que durante a peça, encenada originalmente por Marco Nanini e Ney Latorraca, os próprios atores explicitam o caráter de representação do teatro, conforme já se observa no próprio título que tem a palavra vampiro em anagrama. Assim, os atores fazem um movimento constante de entrar no palco, voltar aos bastidores e vir de novo à cena, vestindo a cada nova entrada uma roupa diferente, além de comentar o que ocorria nos bastidores. Conforme ressaltam as autoras, “esse jogo de vestir e (des)vestir, mais do que linguagem cênica, é linguagem encenada, e,

mais do que isso, evidencia que toda linguagem é encenada, figurada." (PAULINO; WALTY, 2005, p. 4). Nesse sentido, talvez se possa entender a proposta dramatúrgica de Nelson Rodrigues como um modo de enunciação que, em sua relação com a história e com a sociedade, encena os diversos discursos estabelecidos.

Voltando especificamente a *O beijo no asfalto*, pode-se visualizar tal encenação em diversos níveis. Quanto ao plano da história, as encenações são multiplicadas pelos personagens em diferentes contextos. Amado Ribeiro e o Delegado Cunha, por razões pessoais, estabelecem uma grande encenação em torno do beijo dado por Arandir no homem que estava prestes a morrer. O primeiro, no registro jornalístico, publica uma matéria sobre o acontecimento decorrido na Praça da Bandeira; o segundo, no domínio policial, instaura um inquérito cujo objetivo insidioso seria descobrir quais as reais relações entre os dois homens. Nesse contexto, eles levam sua pantomima às últimas consequências, afirmando que Arandir e o convalescente eram um casal homossexual, como se vê quando D. Matilde, vizinha de Selminha, lê para esta a notícia publicada no jornal: "não foi o primeiro beijo! Nem foi a primeira vez" (RODRIGUES, 2004, p. 75). Para conseguir atingir seu intuito, jornalista e delegado usam de diversos estratégias para colocar em dúvida a sexualidade dos dois homens, como obrigar a viúva do atropelado a declarar para Selminha que já os havia visto tomando banho juntos.

Também o personagem Aprígio, que havia presenciado a cena do atropelamento e do beijo, procura convencer Dália, sua irmã, e Selminha, sua filha, da homossexualidade dos dois homens por motivos que à primeira vista pareceriam ser ciúmes da filha. Entretanto, no núcleo familiar, o que se percebe são várias encenações utilizadas para encobrir as relações de desejo. Aprígio declara na última cena que tinha ciúmes não de Selminha, mas de Arandir. Na cena anterior, Dália também declara que amava o marido da irmã e que seria capaz de morrer por ele. Além disso, Arandir também revela que havia desejado a cunhada ao vê-la tomando banho. Com isso, a encenação traz

ao palco múltiplos interditos, que se encontram velados, por sua própria condição, nas relações sociais, inclusive o próprio desejo homossexual.

Como se vê, *O beijo no asfalto* é constituído de várias peças dentro de uma mesma peça. Não apenas os personagens constroem essa *mise-en-scène* múltipla, como a própria proposta dramatúrgica poderia ser definida pela encenação dessas encenações. Por esse viés, instauram-se diferentes instâncias e modos enunciativos sob o lugar da família, do poder policial, do jornalismo. O que está em jogo é a própria forma como a sociedade se constitui de encenações que forjam seus costumes e sua moral, de modo que se determina aquilo que deve estar em cena e o que deve estar fora dela. Assim, o teatro do dramaturgo joga com o espectador ao trazer para a cena delicadas questões morais, com o objetivo de "açoitar o público", colocando rapidamente cenas e falas que provocam a vergonha, o nojo e o medo, através de tabus e absurdos mil" (SALOMÃO, 2000, p. 64-65).

Sob esse aspecto, vale retomar a pergunta feita anteriormente: o que motivaria o escândalo em torno do beijo de Arandir? Como mencionado, tal escândalo seria motivado pela própria encenação. Em outras palavras, o escândalo seria ele mesmo uma forma de encenação como resposta ao fato de se colocar em cena algo que deveria ser mantido fora dela, o obsceno. O que importa não é o fato de Arandir ter beijado outro homem na boca, mas ter feito isso em público, como se vê na passagem seguinte: "**Amado** (*exaltadíssimo*) – E você olha. Fazer isso em público! Tinha gente pra burro, lá. Cinco horas da tarde. Praça da Bandeira. Assim de povo. E você dá um *show*! Uma cidade inteira viu!" (RODRIGUES, 2004, p. 68, grifo do autor). Nesse trecho, a praça se apresenta como um palco diante do qual o "público", a sociedade, se aglomera, fazendo com que qualquer ato se torne imediatamente visível. Consequentemente, o gesto motivador da polêmica assume esse caráter pelo fato de trazer o obsceno ao cenário de atuação social. É como se a homossexualidade fosse um fato cuja existência é reconhecida, mas que deve

ser velada em nome de uma moral constituinte, sendo que, na peça, a maior transgressão não é o ato em si, mas o fato de se trazê-lo à tona. Em termos teatrais, o escândalo central da peça seria, então, a réplica social à cena protagonizada por Arandir, que acaba por desvelar uma série de outros desejos interditados.

Observando isso, cabe aqui estabelecer uma definição mais detalhada para o conceito de obsceno, observando sua aplicabilidade como operador de leitura para a peça. Pelo que se visualizou até o momento, o obsceno é aquilo que deveria ser encoberto como fruto de uma interdição social, mas que em alguns momentos ultrapassa a esfera privada se infiltrando e se propagando pelo espaço público. Entretanto, Pereira e Martinelli, discorrendo sobre as reflexões de Baudrillard a esse respeito, defendem que contemporaneamente esse conceito poderia ser visto pela ótica da transparência:

Essa associação entre obscenidade e transparência só existe contemporaneamente. No universo moderno, da representação, o obsceno é outra coisa, é o que permanece fora da cena, nas trevas do sistema de representação. Ele é, ainda, o "recalcado", e, enquanto tal, possui uma energia de ruptura, de violência escondida. Já no universo contemporâneo, a obscenidade indica uma sobrerrepresentação: nem escondido, nem recalcado, é a transparência do social, do sexo, da história, do político, como sentido, como evidência. A transparência e a obscenidade levam, portanto, ao êxtase da representação (PEREIRA; MARTINELLI, 2010, p. 1234).

Para as autoras, como se vê, haveria duas acepções do termo: no universo moderno, ele seria aquilo que deveria ser velado, recalcado; no contemporâneo, não seria nem o velado nem o recalcado, mas indicaria uma sobrerrepresentação definida pela transparência. Contudo, na segunda acepção, o termo ainda se liga ao jogo de velar e desvelar instaurado nos domínios de poder estabelecidos. Importa, então, notar que ambas as acepções envolvem o movimento de estar fora/dentro da cena, ainda que sob a perspectiva do excesso, de forma que essa encenação se constitui de significantes de ordem social, política, histórica e psicanalítica.

Tendo em vista tais observações, a proposta dramaturgical de *O beijo no asfalto* parece ser a de agenciar o jogo cênico que se realiza em todos esses níveis. Será lançado, portanto, um olhar crítico sobre a multiplicação de representações desencadeadas pela cena do beijo, sendo que todas elas irão circular em torno da obscenidade sexual. Discorrendo sobre a escrita desse texto teatral, algumas leituras têm afirmado que ela se compõe de um estilo sintético e incisivo, conforme declara Quaresma:

Percebe-se, portanto, na forma de construção do texto uma escrita sintética, organizada numa atmosfera de vibrante tensão. Talvez essa objetividade tenha contribuído, conforme expõe o crítico e psicanalista Hélio Pellegrino para a utilização do "diálogo sincopado ou policedado, sólido e nervoso", cuja semântica tem a capacidade de agir como uma "cirurgia de alta precisão" (QUARESMA, 2008, p. 58).

Sem discordar do que afirmam esses trabalhos, talvez se possa acrescentar que, mesmo com essa escrita sintética composta de diálogos rápidos e precisos, o texto teatral da peça se caracteriza também pela proliferação de discursos sociais que se sobrepõem. O gesto realizado por Arandir traz à tona a obscenidade, que, após ser arrancada do lugar subterrâneo na sociedade, apresenta-se como um excesso de cena circulando sempre em torno do mesmo eixo. Os personagens sempre lançam questionamentos quanto à possível homossexualidade dos dois homens a partir de sua posição enunciativa – delegado, jornalista, amigo de trabalho, vizinha, esposa, cunhada, sogro –, mas nunca se chega a uma resposta concreta. Em vez disso, ao seguir a linha puxada por aquele gesto, percebe-se que ela compõe um tecido em cuja trama se entrecruzam outras obscenidades subjacentes a desejos interditos.

Ainda sobre a questão do excesso de representação, pode-se dizer que o jornal Última hora, onde trabalhava Amado Ribeiro, seria o palco, por excelência, do obsceno, como se revela no diálogo entre o jornalista e Aprígio:

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 é 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!

Aprígio – Mas eu não entendo!

Amado (*exultante e feroz*) – Aprígio, você não me compra. Pode me cantar. Me canta! Canta! (*riundo, feliz*) Eu não me vendo! (*muda de tom*) Eu botei que. Presta atenção. O negócio é bem bolado pra chuchu! Botei que teu genro esbarrou no rapaz. (*triunfante*) Mas não esbarrou! Ai é que está. Não esbarrou. (*lento e taxativo*) Teu genro empurrou o rapaz, o amante, debaixo no lotação. Assassinato. Ou não é? (*maravilhado*) Aprígio, a pederastia faz vender jornal pra burro! Tiramos, hoje, está rodando, trezentos mil exemplares (RODRIGUES, 2004, p. 96, grifos do autor).

Nesse excerto, a fala de Amado revela a espetacularização promovida pelo jornal, borrando os limites entre o público e o privado. Em suas palavras, a explicação dos acontecimentos decorridos no momento do atropelamento pouco importa, sendo que a comprovação do que se afirma parece não poder ser realizada. Em vez disso, a real preocupação se concentra na armação do excesso cênico que será veiculado. A manchete que teria “o tamanho de um bonde” e a palavra “crime” escrita “com todas as letras” exibem o caráter apelativo da notícia, em que se deve chamar a atenção acima de tudo. Além disso, o jornalista joga com as interdições morais à “pederastia” e ao assassinato como meios de se atingir muitas vendas, declarando a encenação ali construída ao afirmar que “o negócio é bem bolado pra chuchu”. Dessa maneira, o jornal se exhibe como o local de afirmação do obsceno, uma vez que enuncia os episódios pelo acúmulo de cenas, ou, talvez, por ser espaço privilegiado para colocar em jogo o que está fora ou dentro da cena. Trazendo um fato histórico à discussão, ainda cabe observar que o Última hora foi um jornal sensacionalista e populista fundado em 1951 por Samuel Wainer. Isso significa que a peça traz à sua enunciação outra cena enunciativa situada histórico-politicamente, não só como uma forma de crítica a esse tipo de jornalismo, mas também, e muito mais, como um modo de expor o caráter cênico da moralidade social.

Igualmente, os outros personagens também parecem se apresentar como atores na multiplicação de cenas com que se constrói a obscenidade. Assumindo seus papéis sociais ideologicamente demarcados, eles irão constituir o jogo cênico em que as representações em torno da sexualidade de Arandir e do homem atropelado se superpõe: o delegado monta exagerada encenação com o falso objetivo de descobrir se o fato foi um acidente ou um assassinato; os colegas de trabalho de Arandir interpretam uma debochada situação em que ele teria ficado viúvo de outro homem; a vizinha lê de forma pantomímica o jornal para Selminha; o sogro encena o papel de pai para tentar convencer a filha da homossexualidade de seu marido. Assim, o agenciamento de todas essas vozes produz um efeito em eco, como se reproduzisse a mesma pergunta diversas vezes sob diversos lugares de enunciação, mas nunca encontrando uma resposta definitiva.

Ao rasurar os limites entre a realidade e a ficção, o conjunto de encenações construídas sobre o caráter dos dois homens afigura também o modo como o próprio indivíduo é construído socialmente como personagem. A esse respeito, é interessante observar uma possível relação entre as noções de personagem e de *persona* social, de modo a se observar o modo como esse borrar de fronteiras entre o real e o fictício mobiliza elementos de ordem ideológica. Carlos Reis, discutindo sobre o conceito de personagem, propõe a noção de “figuração”, que levaria em consideração a discursividade para a análise da construção das personagens. Essa perspectiva abre novas possibilidades teóricas, permitindo que se relacionem, como destaca o próprio autor, questões de ordens identitárias, histórico-literárias, retóricas, políticas etc. Nessa linha, o autor afirma que

A figuração ficcional questiona, assim, a rigidez das molduras ficcionais e pode conduzir à sua ruptura; ao mesmo tempo, valoriza-se no ato de fazer personagem (de ficção) o movimento da imanência à transcendência, movimento que convoca os componentes sociais, psicológicos, ideológicos e ético-existenciais manifestados pelas personagens (e com especial densidade pelas grandes personagens) (REIS, 2015, p. 27).

Importa observar que o conceito de figuração proposto por Carlos Reis permite observar a construção do personagem por uma perspectiva através da qual ele se relaciona com componentes diversos advindos das relações sociais. Por essa razão, o personagem deixaria de ser visto como uma moldura fixa para ser observado como um processo em constante movimento, cujas máscaras se constituem, também, de elementos de ordem social e discursiva colocados em cena no texto literário, ou, no caso em específico, teatral. Isso não significa o simples estabelecimento de uma transposição linear da ideia de pessoas empíricas para a ficção, mas do reconhecimento de que a construção do personagem trabalha também com elementos exteriores ao texto literário, que poderiam ser comuns à constituição da *persona* dos indivíduos sócio-históricos. Luiz Costa Lima discorre sobre a relação entre os papéis sociais e a modelagem da *persona*, defendendo que não há uma demarcação rígida dos papéis assumidos pelo indivíduo, embora se pressuponha que este se posicione frente ao arranjo de uma sociedade cujos lugares são determinados de modo relativamente coercitivo. Com base nisso, o teórico reflete sobre a interação entre *persona* e os papéis sociais:

Apenas não sendo eles [os papéis sociais] socialmente impostos, há uma interação ativa entre a feitura da *persona* e a "escolha" de seus papéis, i. e., não é porque a *persona* é tímida, inibida, arrojada ou corajosa que os papéis se lhe apresentam como se estivessem pré-traçados. [...] Muito menos a maneira como a *persona* se expõe e se atualiza será constante. Ou variável apenas diacronicamente. [...] O importante a considerar é que a armadura da *persona* é sempre uma plástica argila, passível de desenhos até mesmo contraditórios. Manter-se sempre igual a si mesmo equivaleria a destruir sua própria armadura (LIMA, 1991, p. 46).

Com isso, a partir do momento em que personagem e *persona* são elementos plásticos em constante construção de acordo com posições sociais variáveis, ambos podem ser vistos como componentes que encenam determinadas relações ideológicas construídas historicamente. Se esse ponto de contato pode ser observado nos processos miméticos em geral, na peça *O*

beijo no asfalto a caracterização dos sujeitos como personagens potencializa o caráter cênico das relações sociais. Desse modo, o excesso de representação se vincula às próprias feições de Arandir, a partir do momento em que o escrutínio de sua vida leva à construção de várias *personas* distintas. É como se fosse colocado sobre o palco um mesmo ator a encenar diversas personagens distintas, como máscaras sobrepostas, que tensionam as convenções ideológicas e revelam o traço performático dos indivíduos e das instituições sociais. Os incessantes questionamentos sobre o caráter de Arandir (note-se o vínculo que o termo caráter, a partir do grego, tem com a noção de personagem nas línguas inglesa – *character* – e francesa – *caractère*) apenas levam à construção de novas máscaras, sem chegar a um rosto definitivo. Contudo, é essa própria ausência de fixidez diante do multiplicar de questões sobre Arandir que faz com que as encenações sucessivas coloquem em xeque os tabus cristalizados.

Em vez de respostas, as questões remetem continuamente a outras encenações em que a sexualidade reprimida dos vários personagens está subjacente. No âmbito familiar, ao final da peça, isso virá à tona de um modo explosivo quando Dália e Arandir revelam o desejo secreto que têm um pelo outro, e Aprígio declara o desejo homossexual que sente por este. Isso culminará em uma cena vertiginosa na qual o sogro assassina o genro com dois tiros. Este, no momento de sua morte, enrola-se em uma folha de jornal como se fosse um escudo ou bandeira, como se vê descrito na rubrica: "Arandir cai de joelhos. Na queda, puxa uma folha de jornal, que estava aberta na cama. Torcendo-se, abre o jornal, como uma espécie de escudo ou bandeira. [...] Num espasmo de dor, Arandir rasga a folha. E tomba enrolando-se no jornal" (RODRIGUES, 2004, p. 104). Como se pode notar pela didascália, ao se enrolar no jornal Arandir irá morrer coberto pelo véu de obscenidade ao qual seu nome foi vinculado. Nessa perspectiva, cabe observar que Aprígio, desde o namoro de sua filha com o genro, havia jurado nunca dizer o nome deste, mas que o faria apenas a seu cadáver. Isso se realiza na última cena, quando, ao

matar seu amado, grita por ele três intensas vezes. Portanto, o próprio nome de Arandir é construído como algo interdito que só pode ser dito por meio de um êxtase representativo.

Seguindo esse raciocínio, parece que todo o texto da peça é permeado de sentenças que não podem ser proferidas. Pellegrino (2004), discorrendo sobre um fato bastante apontado pela crítica como uma característica da linguagem de *O beijo no asfalto*, afirma que Nelson Rodrigues “inaugura 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, 2004, p. 265). Com efeito, os diálogos são constituídos a todo instante de frases que não são concluídas:

Aprígio (*sem ouvi-la* [a Selminha] e com mais vivacidade do que desejaria) – Você não acha? Não acha que. Eu, por exemplo. Eu não faria isso. Nem acredito que outro qualquer. [...]

Aprígio (*com mais vivacidade do que desejaria*) – E você. Conhece? Diga: – conhece o seu marido?

Selminha – Oh, papai!

Aprígio – Conhece?

Selminha – Ou o senhor acha que.

Aprígio – Responda.

Selminha – Evidente. [...]

Aprígio – (*incerto*) [...] Mas digamos que seu marido. Uma hipótese. Que seu marido não fosse, sim, exatamente, como você pensa. Você gosta do seu marido a ponto de aceitá-lo mesmo que. [...] (RODRIGUES, 2004, p. 64. grifo do autor).

Ressurgentes ao longo da peça, essas construções fragmentadas fazem alusão ao não dito, como se cada sentença fosse perpassada por algo que lhe é subentendido. No domínio do desejo e da sexualidade, os diálogos trazem a presença da interdição, deixando entrever o obsceno, em um nível simbólico, justamente pelo corte presente nas frases. Em outras palavras, é o próprio ato de velar que deixará exposta a presença do obsceno. Entretanto, nesse jogo de esconder e revelar, de um modo paradoxal, a proibição não deixa de ser proferida levando, portanto, ao domínio do obsceno, em seu multiplicar de cenas.

Como descrito anteriormente, em tudo isso a proposta dramática encena e contrapõe diversas cenas enunciativas estabelecidas socialmente. Nisso reside uma reflexão metalinguística em que a evasão continua dos diferentes discursos encenados parece levar a um questionamento dos limites da representação teatral. É como se houvesse uma busca de uma realidade que se revela inalcançável pela sobreposição infundável de vozes e discursos. Em um sentido contrário do que se poderia esperar, a hiper-representação do obsceno acaba por levar ao vazio. Sobre isso, Campos (2006) faz uma leitura de Baudrillard afirmando que ele oporia

[...] a hipervisibilidade do obsceno à “constelação do segredo” que, com suas luzes e sombras, daria espaço à imaginação, à metáfora. Segundo ele, num aparente paradoxo, “estar em cena” exageradamente, o excesso de exposição (tudo estar cruamente visível), leva ao vazio (CAMPOS, 2006, p. 12).

A hipervisibilidade da obscenidade, vista desse modo, poderia possibilitar uma leitura das construções cênicas de *O beijo no asfalto* como um olhar para a sua própria construção que remeteria ao “mistério” e ao “segredo”, na impossibilidade de se alcançar a realidade.

Na esteira dessa discussão, talvez as reflexões de Nancy Huston possam acrescentar uma nova visão a essa questão. Para a autora, a principal característica da mente humana seria a capacidade de fabular. Desse modo, a disposição para construir narrativas seria constitutiva do ser humano e o Sentido seria resultante dessa capacidade. Dito de outro modo, não haveria uma realidade dada *a priori*, mas seria tudo interpretado, ficcional. Isso não quer dizer que a forma como o ser humano vivencia a realidade seria resultado de falsidades, e sim que na sua busca pelo Sentido esta não pode existir de outra forma, a não ser pela fabulação: “Enxertada nessas ficções, constituída por elas, a consciência humana é uma espécie fabulosa... e *intrinsecamente fabuladora*. Somos a espécie fabuladora” (HUSTON, 2010, p. 26).

Nesse sentido, a constituição cênica, ou fabuladora nos termos de Huston, presente na peça em questão seria ela própria a construção

da realidade. Assim, o texto realista de Nelson Rodrigues, no sentido de uma peça que tem forte teor referencial, aponta para o caráter ficcional dos valores morais da sociedade, de forma que não haveria uma essência a ser apreendida, mas importa expor o caráter flutuante que constitui o jogo cênico. Ao agenciar as diversas cenas, portanto, a proposta dramática demonstra a sua própria ficcionalidade, sem apagar o caráter referencial de sua linguagem. Concomitantemente, o rótulo "tragédia carioca" traz à cena enunciativa da peça o gênero trágico, desprovido, entretanto, de herói ou "catarse". Em *O beijo no asfalto* tem-se uma moira social que tece a trama mórbida do destino do homem, levando-o ao fracasso e à miséria existencial. Visualizando essa imagem, o jornal no qual Arandir se enrola ao morrer é o próprio tecido do destino, o qual, ao se rasgar, indica o amargo corte no fio que determinava sua sina.

Referências

- CAMPOS, Érica Cristina Procópio. *Do obsceno à cena*. Disponível em: http://www.facom.ufjf.br/documentos/downloads/projetos/2sem_2005/pdf/ECampos.pdf. Acesso em: 12 jan. 2020.
- COSTA LIMA, Luiz. *Persona e sujeito ficcional*. In: *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- ELMIR, Cláudio Pereira. A ficção e o maravilhoso no discurso jornalístico. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 35, n. 2, p. 127-147, jul./dez. 2009. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2009.2.5350>.
- FERREIRA, Sérgio. *O beijo no asfalto e as estruturas de apelo*. Disponível em: <http://www.facos.edu.br/galeria/129102010021301.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2020.
- HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Tradução Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- PAULINO, Graça; WALT, Ivete. Leitura literária: enunciação e encenação. In: MARI, Hugo; WALT, Ivete; VERSIANI, Zélia. (org.). *Ensaio sobre leitura*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2005. v., p. 138-154.
- PELLEGRINO, Hélio. A obra e o beijo no asfalto. O beijo no asfalto. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo: tragédias cariocas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 262-272.
- PENA, Ondina Pereira; MARTINELLI, Verônica. O Real é Morto: Baudrillard e Lacan, dissidentes da comunicação. *Revista Mal-estar e Subjetividade*, Fortaleza, Universidade de Fortaleza, v. 10, n. 4, p. 1221-1243, dez. 2010.

QUARESMA, José Francisco. O beijo no asfalto: linguagem, personagens, gênero. *Terra roxa e outras terras*, Curitiba, v. 14, p. 56-65, dez. 2008.

REIS, Carlos. *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1212-6>.

RODRIGUES, Nelson. O beijo no asfalto. In: *Teatro completo: tragédias cariocas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 51-104.

SALOMÃO, Irã. *Nelson, feminino e masculino*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

VASCONCELOS, Iris Helena Guedes de. Do Universal ao Nacional: Aspectos da Dramaturgia de Nelson Rodrigues. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de. (org.). *Dramaturgia em cena*. Maceió: EDUFAL, 2006.

Jonatas Aparecido Guimarães

Professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro (IFTM). Dedicou-se aos estudos do personagem, do sujeito e da máscara nas literaturas modernas e contemporâneas.

Endereço para correspondência

Jonatas Aparecido Guimarães

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro

Avenida Liria Terezinha Lassi Capuano, 255

Chácara das Rosas, 38747792

Patrocínio, MG, Brasil