



## PALAVRA E SILÊNCIO EM O BEIJO NO ASFALTO DE NELSON RODRIGUES<sup>1</sup>

### ***Eixo Temático - 35 -RESISTÊNCIAS E SUBVERSÕES INVENTIVAS NO TEATRO, NA DANÇA E NA PERFORMANCE: INTERFACES ENTRE SEXUALIDADES E GÊNEROS NAS ARTES DA CENA***

Alberto Ferreira da Rocha Junior/Alberto Tibaji <sup>2</sup>

#### **RESUMO**

Discutiremos a relação entre palavra e silêncio a partir da personagem Aprígio, de *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues. A peça é urdida na relação entre silêncio e palavra, merecendo uma análise do texto, da encenação e de sua recepção crítica. O silêncio de Aprígio sobre o amor que nutre pelo gênero só é quebrado ao final, quando ousa dizê-lo antes de matar Arandir. A vocalização do desejo se restringe, em termos ficcionais, a um breve momento, já que tudo parece indicar que, tendo assassinado a única pessoa que possivelmente soube de seu desejo homossexual, Aprígio fará seu amor retornar ao silêncio. Em contraposição, a imprensa e seu palavreado irrefreável tentará tornar real uma homossexualidade hipotética de Arandir.

**Palavras-chave:** O beijo no asfalto, Nelson Rodrigues, Silêncio, LGBTQIAPN+, Visibilidade.

#### **INTRODUÇÃO**

O teatro de Nelson Rodrigues é um teatro da memória. Álvaro Lins já anunciava isso ao analisar *Vestido de Noiva*: “Nelson Rodrigues, em *Vestido de noiva*, fez o que se poderia chamar uma tragédia da memória” (Lins, 1993, p.191). Fato é que uma grande quantidade de textos de Nelson Rodrigues são exercícios de recontar um fato ocorrido no passado. *Vestido de noiva* pode ser lida como a história de uma mulher que sofre um acidente e que tenta reconstruir sua identidade. Logo no início da peça, a protagonista afirma “[m]e esqueci de tudo. Não tenho memória - sou uma mulher sem memória” (Rodrigues, 1993, p.351) e ao longo da peça vai montando seu próprio quebra-cabeças e tentando entender quem ela é e o que aconteceu com ela. *Valsa nº6* é outro exemplo de personagem que perdeu a memória e

<sup>1</sup> O autor é Bolsista Produtividade FAPEMIG/CNPq e este trabalho é um dos produtos do projeto financiado pelos referidos órgãos.

<sup>2</sup> Professor Titular Aposentado da Universidade Federal de São João del-Rei- UFSJ, [tibaji.alberto@gmail.com](mailto:tibaji.alberto@gmail.com).



que tenta lembrar quem é e o que aconteceu com ela: “[s]ó não sei o que estou fazendo aqui... (olhando em torno) Nem sei que lugar é este...” (Rodrigues, 1993, p.398). Em *Toda nudez será castigada*, a peça começa com Herculano chegando em casa e recebendo uma fita com a gravação da voz de Geni, que conta sua versão dos fatos ocorridos:

Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei. (*Ao mesmo tempo que Geni fala, ilumina-se parte do palco. Aparecem Patrício e as tias. Enquanto durar a fala de Geni, Patrício e as tias permanecerão imóveis e mudos.*) Herculano, ouve até o fim. Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão pouco! (*com triunfante crueldade*) (*violenta*) Há uma coisa que você não sabe, nem desconfia, uma coisa que você vai saber agora, contada por mim e que é tudo (Rodrigues, 1993, p.1052)

Como afirma Elen de Medeiros (2019):

A dramaturgia de Nelson Rodrigues é amplamente amparada pelo recurso memorialístico: trata-se de um teatro da memória. Em toda sua obra dramática existe uma memória a ser reconstruída: algo do passado que se faz presente, que atormenta suas personagens e que joga constantemente a dúvida sobre o fato narrado, ao mesmo tempo em que despedaça a narrativa e joga com os detalhes na reconstrução de um todo que jamais haverá.

Um dos melhores exemplos desse teatro da memória é, talvez, a obra *Boca de Ouro*. A personagem que dá título à peça só existe pela palavra de d. Guigui. É a palavra que faz presente a personagem. A palavra apresenta. A palavra proferida por d. Guigui.

A tragédia é dividida em três atos e em cada um deles, d. Guigui narra e descreve um Boca de Ouro diferente sem que a plateia, ou quem lê o texto, possa definir qual dessas narrativas é a verdadeira história de Boca de Ouro. Note-se, por exemplo, que a cena de abertura da peça, mostra uma personagem que não tem seus dentes de ouro. Boca está sentado na cadeira do dentista e pede que o profissional arranque todos os seus dentes e coloque todos os dentes de ouro, o que vai lhe valer o apelido de Boca de Ouro.<sup>3</sup> Se formos para a última cena da peça, Boca de Ouro está morto e desdentado “[u]m já disse que é o Boca de Ouro de araque” (Rodrigues, 1993, p.939), diz o locutor de rádio. Ou seja, a peça inicia e acaba com um Boca de Ouro que não é Boca de Ouro, já que não possui seus dentes de ouro, o que contribui para a ideia de que Boca de Ouro é o que dizem dele, mais especificamente, ele é o que d. Guigui diz dele. Se quisermos avançar na metáfora, ele é “um’ boca que não diz de si, que é dito por outras bocas.

<sup>3</sup> Observe-se que durante toda a peça, a personagem só é designada como Boca de Ouro, sem nome próprio, fortalecendo a ideia de que ele é o que se conta dele.



Importante também notar que em outras peças, as personagens precisam que alguém diga algo para que esse algo seja feito, como o momento em que Paulo pede à sua irmã, Moema, em *Senhora dos afogados* “Diz agora que o mar me chama” (Rodrigues, 1993, p.724), ao que Moema responde “O mar te chama” e Paulo dirige-se ao mar, esse mar que tudo devora. Assim, é a palavra que, na obra de Nelson Rodrigues, constrói o trágico. Podemos dizer que o trágico está justamente na palavra, já que a palavra me dá o ser privado de ser, como diria Maurice Blanchot (2011), inspirado em Hegel, “[a] palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser” (p.331). Em suma, ainda que a palavra torne algo presente, como é o caso de Boca de Ouro, é apenas a partir de sua ausência, que a palavra o torna presente, daí o trágico.

Acentuamos, de modo sucinto, a importância da palavra na obra de Nelson Rodrigues e sua inegável relação com a memória e o trágico, a partir da leitura que Ângela Leite Lopes (2007) realizou da obra do dramaturgo pernambucano. Cumpre agora avançar para a região do silêncio, com a qual a palavra não cessa de dialogar.<sup>4</sup>

A contraparte dessa presença e do papel da palavra na obra de Nelson é justamente o silêncio e o recalque. Tudo aquilo que não pode ser dito. Tudo aquilo que não deve ser dito. Com certa frequência, Nelson diz aquilo que não deve ser dito. Coloca em palavras o que deveria ficar em silêncio.

### **Metodologia e Referencial Teórico**

Em relação às discussões teóricas, os textos *Epistemologia do armário*, de Eve Kosofsky Sedgwick (2008) e *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*, de Judith Butler (2015) nos ajudam a questionar a noção de identidade quando utilizada para discutir alguns aspectos do teatro que trata de sexualidades dissidentes. Assim, é importante compreender com Butler e com Sedgwick que não há continuidade necessária entre sexo biológico, orientação sexual e identidade de gênero e que o gênero (*gender*) - e por que não a orientação sexual - exige uma performatização contínua. Ambas as autoras são referência para

---

<sup>4</sup> É preciso registrar que fui aluno de Ângela Leite Lopes na graduação em Teatro na UNIRIO, durante a qual cursei uma disciplina monográfica sobre a obra de Nelson Rodrigues, sob sua responsabilidade. A disciplina estava baseada em sua tese de doutorado, defendida em 1985. Antes disso, Ângela Leite Lopes já havia publicado outros dois textos sobre o teatro de Nelson Rodrigues. Sua tese foi inicialmente publicada em português, em 1993, pela Editora UFRJ associada à Editora Tempo Brasileiro. Em 2007, recebeu uma segunda edição, revista e ampliada, pela Editora Nova Fronteira.



o que se convencionou chamar hoje em dia de estudos de gênero e estudos *queer*. Na pesquisa, nosso objetivo é utilizar seus estudos, no sentido de questionamento de normas estabelecidas para gênero e sexualidades dissidentes, sem incorrerem na armadilha de criarmos normas para o que seria um teatro *queer*. Além disso, mais especificamente em relação ao texto de Sedgwick, discutiremos como algumas imagens próprias de uma cultura ocidental heteronormativa, estabelecida por e para reproduzir uma dominação masculina, tais como a penetração, a relação entre “pela frente” e “por trás” e a necessidade de trazer para a luz (fazer sair do armário), atravessam nossos procedimentos e metodologias de pesquisa e de produção de conhecimento.

### Resultados e Discussões

A peça *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, já foi encenada por diferentes companhias teatrais e possui três transcrições filmicas nacionalmente reconhecidas. A peça é liberada pela censura em junho de 1961<sup>5</sup> e estreia no dia 7 de julho do mesmo ano, no Teatro Ginástico no Rio de Janeiro, com Osvaldo Loureiro no papel de Arandir. O enredo, como ocorre na maioria das peças de Nelson Rodrigues, é construído a partir de um fato que é sempre narrado, mas nunca encenado: Arandir, ao se defrontar com um homem que agoniza a seus pés depois de ter sido atropelado por um loteação, beija o moribundo na boca. O repórter Amado Ribeiro, depois de ter publicado matéria em que sugere que o Delegado Cunha teria dado um chute na barriga de uma grávida e em decorrência disso ela teria abortado, convence o delegado a ambos acusarem Arandir de ser homossexual e posteriormente de ter empurrado o rapaz para que morresse atropelado, num ato de paixão e ciúmes. O texto, portanto, não apresenta em nenhum momento Arandir como um homem homossexual, ficando a surpresa para o final da peça, quando Aprígio, sogro de Arandir, após matá-lo com dois tiros, pronuncia o nome de seu genro, mas já diante de um cadáver. É, portanto, apenas no final do texto que se revela efetivamente uma personagem homossexual — Aprígio —, numa

<sup>5</sup> A decisão exarada por Ascendino Leite, Chefe do Serviço de Censura da Guanabara foi transcrita em matéria no Jornal do Brasil e vale ser transcrita em parte: “[a]colho o parecer dos ilustres censores. Libero a peça, sem cortes. Proíbo-a para a radiotelevisão e até 18 anos. Dispensio o ensaio geral, tendo em vista a qualidade do elenco que a levará à cena. Se pudesse elevaria a proibição para menores até 21 anos. A lei não me permite” (Ascendino, 28 jun. 1961).



## IX Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade

V Seminário Internacional Corpo, Gênero e Sexualidade

V Luso-Brasileiro Educação em Sexualidade, Gênero, Saúde e Sustentabilidade

reviravolta de inspiração trágica que coincide com uma espécie de reconhecimento: é Aprígio a personagem homossexual.<sup>6</sup>

A peça é toda urdida na relação entre silêncio e palavra, merecendo uma análise detida do texto, da encenação e de sua recepção crítica. O silêncio de Aprígio a respeito do amor que nutre pelo genro só é quebrado ao final, quando ousa dizê-lo antes de matar Arandir. Mas a vocalização do desejo se restringe, em termos ficcionais, a um breve momento, já que tudo parece indicar que, tendo assassinado a única pessoa que possivelmente soube de seu desejo homossexual, Aprígio fará seu amor retornar ao silêncio. Em contraposição, a imprensa e todo seu palavreado irrefreável tentará tornar real uma homossexualidade hipotética de Arandir. A imprensa tenta de todo modo arrancar Arandir de dentro de um armário que não conseguimos saber se existe. E, ao final, querendo se proteger de um segundo tiro a ser disparado por Aprígio, Arandir, “[t]orcendo-se, abre o jornal, como uma espécie de escudo ou bandeira” (p.989). Como compreender essa cena final, senão na encruzilhada do trágico? Arandir, para se defender, tenta se utilizar justamente de folhas repletas de palavras impressas que o acusaram e injuriaram insistentemente ao longo de toda a peça. Mas Nelson Rodrigues não toma uma posição unívoca nesse final: o jornal, e suas palavras, pode ser escudo ou bandeira; ou seja, proteção, esconderijo, orgulho e perigo. E a ficção termina quando o juramento pode ser realizado, dizendo o nome do amor: Arandir. Mas se na ficção Aprígio só nomeia seu amor diante de seu cadáver – “Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver” (p.989) –, no espaço da sala de teatro, ou no ato da leitura, onde ficção e realidade se cruzam, o inesperado reconhecimento de quem é Aprígio associado à reviravolta da situação marcam indelevelmente plateia e leitoras/es, arquivando, por meio da ficção, o silêncio de um amor que, socialmente, não ousa dizer o seu nome.

### Considerações finais

O que se pode perceber é que se em termos sociais o silêncio em relação à orientação sexual pode ser lido como condenável, tal é a atitude esperada em geral. Contudo, em termos teatrais, o silêncio pode gerar dramaticidade, teatralidade e reflexão. Como é a sexualidade humana? A orientação sexual é imutável nos seres humanos? O que significa dizer que a orientação sexual é um espectro com muitas nuances? Se uma pessoa se entende como

<sup>6</sup> Magaldi (1992) considera que o texto termina com um “golpe melodramático de folhetim” (p.144).



homossexual, por exemplo, sua orientação sexual é sempre idêntica, desde que desperta para isso até sua velhice? Outra questão importante seria: sair do armário é uma imposição? Há diferentes modos de se sair do armário? Em que medida o contexto em que a pessoa está inserida deve ser levado em consideração? Nesse sentido, silenciar, às vezes, mas nem sempre, pode ser um modo de se proteger, e fazer silêncio, uma ocasião para a compreensão do mundo LGBTQIAPN+.

### Referências

ASCENDINO Leite volta atrás e autoriza regravação de “Pernambuco, você é meu”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 jun. 1961. Primeiro Caderno, p.5.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p.309-351.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LINS, Álvaro. Uma tragédia da memória. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p.191-192.

LOPES, Ângela Leite. **Nelson Rodrigues: trágico, então moderno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MEDEIROS, Elen de. Memória, narrativa e o trágico moderno. In: **Moringa**, João Pessoa, UFPB, v.10, nº1, jan.-jun 2019, p.149-162.

RODRIGUES, Nelson. O beijo no asfalto. In: **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p.941-989.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the closet**. Los Angeles: University of California Press, 2008.