

O beijo no asfalto e as estruturas de apelo

Sérgio Ferreira¹

Resumo: Análise das estruturas de apelo ao leitor na obra *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, através da identificação dos pontos de indeterminação e possibilidades de preenchimento pelo leitor/espectador.

Palavras-chave: estruturas de apelo; pontos de indeterminação; leitor/espectador.

Abstract: Analysis of the structures of appeal to the reader in the drama work *O beijo no asfalto*, by Nelson Rodrigues, through the identification of the points of indetermination in its structure and the possibilities they offer to the reader/spectator to fill them.

Keywords: structures of appeal; points of indetermination; reader/spectator.

Introdução

A decisão por um estudo mais aprofundado sobre as questões referentes ao teatro e suas manifestações surgiu durante as aulas da disciplina de Drama no curso de mestrado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, quando surgiram as interrogações sobre como o efeito da encenação poderia ser detectado no texto dramático. Dentre as inúmeras opções de peças e autores nacionais de qualidade, optou-se por Nelson Rodrigues. A escolha justifica-se pela admiração e respeito pela obra desse autor polêmico que começou a escrever muito cedo, e que com o passar dos anos conquistou o merecido reconhecimento da crítica especializada.

Dos textos teatrais que compõem a fase da produção de Nelson Rodrigues conhecida como *Tragédias Cariocas*, escolheu-se a peça *O Beijo no Asfalto*, em que o dramaturgo, sempre provocativo, instiga o leitor a participar do drama e respirar a atmosfera trágica da peça. Além disso, esse texto é considerado um marco na carreira de Nelson Rodrigues. 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 das 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.

¹ Mestre em Teoria da Literatura pela PUCRS. Professor da Faculdade Cenecista de Osório

A estrutura fragmentada do drama é um dos aspectos que exige do leitor a busca constante de conexões entre as partes e o seu consequente envolvimento com o texto. Sendo assim, busca-se entender o papel do leitor/espectador no processo que ocorre entre o texto criado pelo autor e sua possível concretização, analisando os efeitos dos pontos de indeterminação e outras estratégias de apelo. Para verificar essas reações do leitor/espectador ao texto teatral, buscou-se embasamento na teoria do efeito estético de Wolfgang Iser, que discute as diferentes formas de interação entre o texto e o leitor e os modos de concretização das narrativas literárias.

Iser fundamenta a sua teoria na existência de pontos de indeterminação no texto, lacunas que devem ser preenchidas pelo leitor. Assim, a frequência de indeterminações é o que vai propiciar uma maior ou menor interação com o leitor. No ensaio intitulado *O processo da leitura: uma abordagem fenomenológica*, o teórico enfatiza a importância da relação entre o texto e o leitor para a sobrevivência da obra literária. Para ele o texto deve envolver a imaginação do leitor que, vendo-se estimulado nele a participar, transforma a leitura num ato prazeroso. Para verificar os pontos de indeterminação, é necessário que se divida a narrativa em partes e que se verifique em cada uma delas a presença de lacunas que atraiam o leitor para a ação.

A observação dos aspectos ligados à leitura e à interação do texto com o leitor, exige igualmente, um estudo sobre os sistemas de signos e sua estruturação no drama, uma vez que o texto teatral prevê, mesmo enquanto argumento ou pauta dramática, a sua representação no palco. Ao ser encenado, esse gênero de texto é regido por signos verbais e não verbais que o modificam. Kowzan, assim como Girard e Ouellet, analisam em suas obras os signos empregados no teatro. As constatações a que chegam esses autores nos permitem identificar no texto os signos referentes à palavra pronunciada pelo ator e ao tom que a modifica, à mímica facial, ao gesto, à movimentação em cena, à caracterização das personagens, ao cenário, à música e à iluminação.

A escolha desses teóricos se justifica na medida em que proporciona uma análise abrangente dos sistemas de signos que, articulados entre si, dão concretude aos elementos ficcionais do drama, as personagens e as ações. Nesse universo semiótico deve-se destacar a figura do ator, ? com os signos que o recobrem, cercam ou que emite que ele se responsabiliza por transformar diante da platéia um homem ou uma mulher a tal ponto que ficamos convencidos de estar na presença da própria personagem e não mais na daquele que a encarna. O elenco de atores, entretanto, só possui valor de significação quando projeta convincentemente o material humano que provoca a ficção dramática.

Para Etienne Souriau, a presença de um núcleo de personagens principais é essencial para o teatro. A presença delas, juntamente com outros fatores que se relacionam, mesmo que indiretamente, com o teatro, e o estabelecimento de uma ação entre eles, é o que vai garantir a realização de uma peça. Souriau analisa, a partir das forças concentradas em cada personagem, as diferentes funções que elas representam dentro do universo teatral, assim como as múltiplas situações dramáticas geradas por esse sistema de forças. Assim, pode-se identificar no texto que personagem tem a função de força temática, aquele que conduz a situação dramática; ou então as outras funções, que podem estar ligadas a uma mesma personagem, a saber: o bem desejado; o obtentor; o oponente; o árbitro e o adjutor.

As orientações sobre a semiótica aplicada à arte dramática, aliada à análise das funções e situações dramáticas, propiciam a identificação das estratégias de apelo no texto, são essenciais para que se possa verificar o envolvimento e a participação do receptor em *O beijo no asfalto* de Nelson Rodrigues, a partir dos seus pontos de indeterminação.

1 Antecedentes críticos

1.1 A produção de Nelson Rodrigues

Durante os anos em que escreveu seus dezessete dramas, podemos notar uma variação de temas e procedimentos na obra teatral de Nelson Rodrigues, caracterizando a evolução e as diferentes fases da produção do dramaturgo.

Embora aproximações biográficas não expliquem o texto literário, a dramaturgia de Nelson Rodrigues parece ser dos raros casos em que a vida e obra convergem. Nos dramas do autor se observam a predominância do pessimismo, do absurdo, do individualismo, bem como o poder do destino que norteia a vida dos personagens. Esses traços exorcizam, talvez, no plano da ficção, as dificuldades sofridas pelo autor, como ele mesmo admite: “E confesso: - o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou se não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado a última lágrima de paixão, o assassinato de Roberto” (RODRIGUES, 1977). Nelson Rodrigues assistiu ao assassinato do irmão em 1929 na redação do jornal *A Crítica*, que pertencia ao seu pai, Mário Rodrigues.

Todo esse contexto pessoal, a ironia do destino, parece ter contribuído para a produção teatral de Rodrigues e influenciado a sua temática. O autor nunca se recuperou das tragédias familiares e elas estão no substrato das histórias mais inocentes que compôs. Dentre as características mais marcantes da obra rodrigueana, podemos destacar a morbidez, a ironia feroz, o grotesco, a polêmica, a amargura, a crueldade, presentes nas peças psicológicas, nas míticas e nas tragédias cariocas, que é como Sábato Magaldi classifica a dramaturgia do autor (cf. MAGALDI, 1993, p. 4).

Nelson Rodrigues, fazendo uso de uma linguagem aberta, simples e direta, retrata a realidade suburbana, mostrando e analisando o que de pior existe no ser humano, num cotidiano pessimista e desesperado que não aponta soluções para os seus problemas. Suas personagens são dotadas de neuroses, psicopatias e taras, expondo as feridas de todas as classes sociais, através de fatos que nenhum autor de então ousara descrever, e que certamente escandalizavam a sociedade, mesmo alcançando sucesso de bilheteria e público.

As peças são divididas nos tradicionais três atos e as cenas são curtas. Entretanto, não existe um intervalo temporal entre os atos: o segundo ato começa com a réplica do fim do primeiro e o terceiro segue o fim do segundo. De acordo com essa divisão, vê-se que a primeira parte apresenta a história, a segunda a desenvolve e a terceira a conclui, de acordo com a sequência consagrada pelo teatro clássico.

O público que assiste às peças de Nelson pode experimentar as mais diversas sensações, que vão desde o riso até a tristeza profunda em questão de instantes. Antes mesmo das cortinas serem abertas, há uma expectativa sobre o que vai surgir. No exato momento em que o pano sobe, há nos espectadores uma certa disponibilidade, uma abertura para captar o que sucederá. Nas peças denominadas “tragédias cariocas”, as primeiras cenas convidam os espectadores a soltarem-se de suas poltronas, numa atmosfera de alegria e distração que pode se transformar em constrangimento. “Nelson parece aproveitar esse momento descontraído, que ele mesmo criou, para “açoitar o público”, colocando rapidamente cenas e falas que provocam a vergonha, o nojo e o medo, através de tabus rompidos e absurdos mil” (SALOMÃO, 2000, P. 64-65).

1.2 O beijo no asfalto

Na peça *O Beijo no Asfalto*, vemos a destruição do indivíduo pela máquina social corrupta, com uma multiplicidade de planos de ação servindo ao objetivo do esclarecimento mútuo (cf. HELIODORA, 1993, p. 222).

Arandir, o personagem principal dessa tragédia carioca, é uma vítima que preserva a inocência, revoltado contra a máquina que tenta destruí-lo sem que obtenha sucesso, uma vez que não consegue identificar os responsáveis pela situação na qual foi colocado. Desses, sabe-se apenas que são pessoas interessadas em manter seus cargos. Respeitam somente os valores ditados pelos órgãos superiores aos quais pertencem e onde pretendem continuar, adquirindo importância aparente no exercício de determinadas funções. Em *O Beijo no Asfalto* vê-se claramente uma intenção de denunciar, de defender o direito que todos temos de viver de acordo com nossas convicções, apesar das pressões, salvaguardando nossa dignidade.

A história da peça é de uma absoluta simplicidade aparente. Vida e morte, grandeza e miséria, pureza e abjeção se misturam, e tudo se exprime através de uma linguagem lapidar, vogorosa, mobilíssima em seu ziguezague nervoso, capaz de criar uma atmosfera semântica de tensão dentro da qual a ação se desenvolve, respirando essa atmosfera e, ao mesmo tempo, ajudando a criá-la (cf. PELLEGRINO, 1993, p. 158-59).

Nessa peça, Nelson Rodrigues inova também na forma de apresentar o diálogo que, além de ajudar o autor a construir a sua tragédia, combina-se com a ação para formar uma unidade absoluta.

A força do diálogo em *O Beijo no Asfalto*, com seus pontos de ruptura, fazendo com que o público participe da ação ao deduzir os elementos implícitos e ao identificar-se com a trama pela cotidianidade, chama a atenção da crítica. Nesse sentido, “o fracionamento do diálogo, sua total rejeição à temática da obra, a não ser pelas pequenas e rápidas intromissões de frases irrelevantes que, realmente, ocorrem nos diálogos cotidianos de cada um de nós, é um dos pontos altos de *O Beijo no Asfalto*” (HELIODORA, 1993, p. 222).

A peça é dividida em três atos: no primeiro, estabelece-se a situação do beijo e a intriga gerada pelo repórter e pelo delegado de maneira escandalosa. No segundo, a mentira se expande e os personagens, um a um, vão sendo envolvidos por ela. No terceiro, a mentira alcança as últimas consequências e cada um dos personagens mostra o que realmente é. Cada personagem chega até onde sua verdade íntima o leva, e o conflito entre a verdade de Arandir e toda a hipocrisia (consciente ou não) que o cerca atinge o ponto em que não há reconciliação possível (HELIODORA, 1993, p. 224).

O que se pode dizer da peça, e o que Nelson Rodrigues, com talento e originalidade, pretende nos mostrar, é que o homem necessita passar por todas as dificuldades, por todo o sofrimento para que consiga atingir um grau de purificação.

2 O texto literário e a interação com o leitor

O estudo do texto dramático deve levar em consideração alguns aspectos importantes que farão com que possa entender melhor a sua posição num contexto histórico, bem como as condições em que foi escrito, as influências que sofreu ao longo dos anos, as possibilidades ou impossibilidades de representação, o público para o qual foi dirigido e outros tantos receptores que poderão determinar as características de sua representação.

Os estudos teatrais mostram que tanto o texto quanto sua representação e recepção são historicamente variáveis e determinantes para o seu destino.

A variabilidade de concretizações, que é o objeto da análise da Estética da Recepção, mostra que não se pode levar em consideração somente o texto em si mas também as ações envolvidas na resposta a ele. Em relação à representação, também os aspectos ligados à recepção devem ser considerados, como por exemplo a composição do público, as suas expectativas, seus códigos, etc. O entendimento dos aspectos relacionados à recepção, seja do texto, seja da representação, nos mostra a “evolução das normas, dos códigos e das estratégias de leitura” (PAVIS, 1995, p. 133).

Estudos de Estética da Recepção revelam o quanto a parte “não escrita” do texto é capaz de estimular a participação do leitor, estimulando-o a completar o que já está explícito. Por mais simples e insignificante que possa parecer, o texto oferece ao leitor a oportunidade de expandir sua mente, quando não diz tudo, seja das ações ou dos valores apresentados. Esse artifício é usado para captar a atenção do leitor que se divide entre o momento presente e o futuro, consequência da falta de acabamento ou inferioridade da história principal.

Esse processo de preenchimento das partes não escritas, faz com que o leitor seja atraído e participe de algo maior do que os limites impostos pelo texto escrito. Dessa forma, o leitor altera-o, modifica sua significação, transforma-o num produto que é o resultado do processo de interação. Sobre os vazios deixados, Iser observa que eles

“se oferecem para ocupação do leitor. [...] Quando isso sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual tais vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor” (ISER, 1979, p. 91).

O processo de interferência no texto por parte do leitor faz com que uma outra realidade não expressa no texto venha à tona, atribuindo-lhe outros sentidos além daqueles explícitos no plano do discurso ou da ação.

As interferências que o leitor faz durante o ato da leitura, ou seja, a maneira com que ele preenche as lacunas deixadas no texto, difere de um indivíduo para outro. Cada leitor, ao tomar contato com o texto, decide, de maneira particular, como vai preenchê-lo, tornando o processo dinâmico. Temos para o mesmo texto possibilidades diferentes, ligadas às leituras particulares de cada leitor, e que fazem com que o texto em si seja inesgotável. Mesmo uma segunda leitura pode propor uma variação que difere da primeira e que está relacionada com “a mudança de circunstâncias do mundo do leitor” (ISER, mimeo, p.8).

Se o leitor/espectador tivesse a cena ao vivo diante de seus olhos, não poderia usar a imaginação. Quando assistimos a uma peça não podemos mais imaginar, salvo nos momentos de incompreensão do que se passa diante de ações narradas e não encenadas. No teatro existe uma relação inextricável com o público – e esta não deve ser ignorada – pois o texto dramático, quando levado à representação, considera o espectador, e entre cena e platéia deve haver uma “consciência profunda”. Esta relação entre o mundo apresentado ou representado pelo texto dramático e o seu espectador observa-se também entre o mundo ficcional projetado pela obra literária e o seu leitor: ambos, leitor e espectador, experimentam novas realidades, enquanto organizam e reorganizam as informações oferecidas. A leitura é a única forma de realização de um texto. O preenchimento alternado dos pontos de indeterminação varia de acordo com o contexto em que os leitores estão inseridos, ocasionando a permanência e validade da obra de arte literária.

Diferente da Estética da Recepção, que se atém às condições históricas da recepção documentada do texto, a estética do efeito preocupa-se em entender os

processos de elaboração produzidos através dos textos literários, tendo como objeto da atenção a interação entre texto e contexto, bem como entre texto e leitor. Segundo Iser, “o efeito estético deve ser analisado na relação dialética entre texto, leitor e sua interação. Ele é chamado de efeito estético porque – apesar de ser motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes” (ISER, 1996, p. 17).

3 O beijo no asfalto e as estruturas de apelo ao leitor

3.1 A peça

Encenada pela primeira vez em 1961, no Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, a peça *O beijo no asfalto*, mesmo batendo recordes de bilheteria nas primeiras semanas, escandalizou a moralista família brasileira da época. No dia de estréia, muitas foram as manifestações de indignação por parte da platéia que, em protesto, se manifestava em voz alta em cena aberta. A peça fora escrita em 21 dias, a pedido da atriz Fernanda Montenegro para a sua companhia Teatro dos Sete. Nelson Rodrigues baseia-se na história do repórter Pereira Rego, de *O Globo*, atropelado no Largo da Carioca. A diferença é que antes de morrer o repórter pedira um beijo a uma pessoa que se debruçara para socorrê-lo, e essa pessoa era uma jovem. No espetáculo, Rodrigues faz com que o atropelado peça um beijo a um homem ? em torno do atropelamento e do beijo que Nelson Rodrigues tece a sua tragédia. Nela, um repórter e um delegado sem escrúpulos se unem com o objetivo de criar um escândalo a partir daquele beijo no asfalto e, assim, alcançar sucesso e reconhecimento profissional.

O beijo no asfalto, apesar dos problemas enfrentados durante a temporada, como a renúncia de Jânio e a ameaça de uma guerra civil, trouxe sucesso para a companhia de Fernanda Montenegro, ficando sete meses em cartaz. Incentivado pelos responsáveis pelo “Teatro dos Sete”, Nelson inseriu alguns palavrões ao texto, o que ainda não havia acontecido em suas peças.

Durante as apresentações era comum que alguém saísse indignado no meio do espetáculo. Nelson interpelava a pessoa, perguntava o motivo da indignação e, muitas vezes, conseguia convencê-la a voltar e assistir a peça até o final (CASTRO, 1992, p. 315).

As referências na peça ao jornal *?ltima hora* e a Samuel Wainer, chefe de Nelson na época, provocaram a sua demissão depois de dez anos de trabalho dedicados àquele vespertino.

Além de representar um momento novo na carreira do autor, *O beijo no asfalto* traduz ao mesmo tempo a revisão dos valores morais da sociedade. Ambientada no subúrbio do Rio de Janeiro, a peça é um retrato da baixa classe média carioca que, numa trama original e nada convencional, capta o interesse do leitor/espectador com provocações que acontecem desde a primeira cena.

3.2 A estrutura da peça

O beijo no asfalto conta a história de um rapaz que é atropelado. Antes de morrer ele pede um beijo na boca a um homem que correu para socorrê-lo, Arandir. Esse é o fato que desencadeia toda a trama. A partir dele, os conflitos se multiplicam.

A história se desenrola cronologicamente entre o final de um dia e o dia seguinte. O espaço é a cidade do Rio de Janeiro, em locais como a Praça da Bandeira, o Grajaú e a Boca do Mato. O leitor da peça é guiado no universo do texto por uma sucessão de histórias iniciadas, interrompidas por cortes bruscos e novamente retomadas, tendo como centro a figura de Arandir e o beijo que ele deu no moribundo, fio condutor que liga todas as demais ações.

A peça é representada em três atos que estão divididos em treze quadros, dos quais sete se passam na casa de Selminha e Arandir (um no quarto do casal). Os outros acontecem em vários locais, intercalados com os diálogos na casa dos protagonistas.

Arandir, homem casado, com uma vida aparentemente tranquila e feliz, é vítima da ambição de pessoas sem escrúpulos. Sua trajetória é marcada por golpes que vem de todos os lados com o objetivo de destruí-lo. Ele enfrenta as acusações do delegado e do repórter, as brincadeiras maldosas dos companheiros de firma, perde o emprego e a esposa o abandona. Ele está encurralado, pressionado pelos olhares de toda uma comunidade que também não entende o beijo no asfalto. A avalanche de oposições soterra a força temática do protagonista, que perde todos os bens almejados: a sua honra e o amor de sua mulher.

Entretanto, como afirmava Aristóteles, as peripécias, ou a ocorrência de fatos inesperados, num drama, produz melhores efeitos no público, mobilizando suas emoções (COSTA, 2001, p. 24), e de reviravoltas surpreendentes a intriga está cheia.

A classificação de *O beijo no asfalto* como tragédia deve-se ao fato de que alguns elementos apontados sobre esse gênero nas definições de Aristóteles na *Poética*, podem ser encontrados na peça. Segundo o teórico da tragédia, primeiro, a história deve terminar em catástrofe com uma ação dolorosa; segundo, o herói deve passar da felicidade à infelicidade em consequência de um erro de julgamento, suscitando a catarse do temor e da piedade (ARISTÓTELES, 1968, p.74, 82-83).

Na peça de Nelson Rodrigues esses elementos podem ser identificados na trajetória de Arandir que, de uma vida pacata e feliz, passa a viver atormentado pela calúnia inventada pela imprensa e pelo preconceito de todos que o rodeiam. A sua punição é a morte. No entanto, sabe-se que para o herói cair em desgraça é necessário que ele cometa um erro de julgamento. No texto, esse erro pode ser atribuído a Arandir porque ele não faz julgamento algum. Seu passo da felicidade – conjugal e profissional – se dá quando ele beija o atropelado, num gesto de misericórdia, mas, segundo seu sogro, Aprígio, aquele foi um beijo de despedida de um amante. Assim, se Arandir julgou poder ocultar uma opção de gênero, é aí que ele se engana. O enredo, porém, põe em dúvida Aprígio, tendo em vista os interesses deste. Outra possibilidade de erro de julgamento poderia estar relacionada à confiança que Arandir deposita no amor de Selminha, sua esposa, e nesse sentido ele se engana,

uma vez que ela também não acredita nas suas palavras. A culpa trágica, portanto, e seu conseqüente reconhecimento no clímax da peça, não fica esclarecida, cabendo ao leitor interpretar os fatos.

Nelson Rodrigues, com tais recursos dramáticos, encaixa-se bem no perfil dos seres talentosos que o texto aristotélico descreve ao se referir aos deveres dos poetas, ao fazer com que as suas personagens vivam violentamente as emoções, requisito básico para o entrosamento com o público (COSTA, 2001, p. 32).

3.3 As estruturas de apelo

Na peça *O beijo no asfalto*, Nelson Rodrigues abandona a busca da perfeição e do homem imortal, características da fase inaugural de sua obra, voltada para o plano mítico, para revelar um homem mortal, morador do subúrbio carioca, cheio de contradições, contaminado pelos acontecimentos característicos da rotina das cidades grandes. Na nova fase encontram-se os temas dramáticos da fase anterior, porém, com outra abordagem, com estrutura e linguagem característicos de um ambiente de pessoas simples.

As personagens criadas pelo autor estão mais próximas do cotidiano, da realidade, são dotadas de neuroses, psicopatias e taras, expondo todas as feridas da sociedade. Assim também são os temas que, não raras vezes, chocam e horrorizam, certamente porque identificados pelo público como partes de sua própria vivência.

A identificação do público com as situações dramáticas apresentadas no texto/espetáculo, assim como a simplicidade da linguagem, por si só justificariam a interação entre obra e leitor/espectador, pois permitem uma variabilidade de concretizações e, conseqüentemente, a participação do leitor em algo que vai além dos limites do texto.

Nelson Rodrigues não se satisfaz em apenas observar esse entrosamento. Ele quer que o público viva o texto, dando-lhe um caráter dinâmico, despertando diferentes

reações e, assim, fazendo com que cada indivíduo tenha a chance de exercitar a sua imaginação, transformando-se num co-autor da obra.

Para atingir o dramatismo, Nelson utiliza várias estratégias. Uma delas é a criação de diálogos que sofrem cortes frequentes, obrigando o leitor a completá-los. Por serem interrompidos a todo momento, os diálogos, além de exigirem a participação do leitor, contribuem para criar um clima nervoso, tenso, no qual a ação se desenvolve.

A disposição das frases em cada um dos quadros que compõem a peça também é importante para a composição da ação dramática, que se avoluma a cada fala das personagens. No seu texto, a palavra é ação, altera a história ao induzir as personagens a agirem por seu apelo pragmático, gerando um encadeamento de fatos de causalidade ineludível.

A maneira como as ações se desenvolvem também é outro artifício que Rodrigues utiliza para atrair o leitor/espectador para o texto. Dentro de cada um dos treze quadros da peça, existe um ponto de tensão que é cortado, deixando lacunas que são identificadas e preenchidas pelo leitor a cada leitura, estabelecendo, dessa forma, um processo de comunicação com o texto.

A grande incógnita da peça parece estar na confirmação da homossexualidade de Arandir. Toda a trama conduz a esse julgamento através de aparências até certo ponto forçadas. No entanto, ao leitor/espectador resta essa lacuna de indeterminação. Seria Arandir um homossexual?

Considerações finais

A proposta do estudo da relação entre texto e leitor na obra de Nelson Rodrigues teve como motivos desencadeadores o fato de entenderem-se as análises da crítica como forma especializada de leitura e porque revela momentos-chave da recepção da obra *O beijo no asfalto*.

A leitura das interpretações da peça de Nelson demonstra a polêmica e a admiração

que a mesma suscitou durante a sua trajetória de recepção. O alvo do julgamento de seus críticos tem sido quase sempre o realismo e o despojamento da literatura rodrigueana, em suas sondagens vertiginosas do inconsciente pessoal e social, como acontece na tragédia de Arandir.

A análise estrutural da peça identificou os lugares de maior interação entre a obra e o leitor através da localização de pontos de indeterminação no texto com a decomposição da história de Arandir, evidenciando que, depois do beijo desencadearam-se reações paradoxais perante o ocorrido, compreende-se a que estratégias o autor recorreu para construir um de seus dramas de maior impacto.

Dessa forma, é possível verificar que a técnica de Rodrigues, caracterizada pela seqüência de cortes e suspense da ação, pelos diálogos interrompidos e pelos sistemas de signos teatrais de teor afetivo, constitui um estímulo eficiente à interação no ato da leitura em *O beijo no asfalto*.

As ações na peça rompem-se através de cortes bruscos e, assim, estimulam conexões que o leitor deve estabelecer para que possa entender-lhes o sentido. Dessa forma, proporcionam inúmeras possibilidades de leitura e compreensão e explicam por que *O beijo no asfalto* constitui o momento de maior controvérsia de opiniões na carreira do dramaturgo, demonstrando o amadurecimento de Nelson como escritor, tanto estruturalmente quanto pela mudança na escolha de temas na sua dramaturgia.

A partir desse processo de análise, transparece:

- a) que, a partir da análise estrutural da narrativa dramática, podemos situar o que nela está indeterminado, como abertura para observar a interação e participação do leitor no processo de interpretação da obra;
- b) que o alto índice de lacunas da obra rodrigueana incentiva a interação do leitor com o texto ao possibilitar, seja nos diálogos, seja nas rubricas, o exercício de sua imaginação e criatividade.

Em virtude desses achados, constata-se que, se analisado sob o olhar dos leitores,

O beijo no asfalto tem sua permanência evidenciada a partir do momento em que periodicamente suas leituras são renovadas. A constância da leitura, refletida na atualização interpretativa dos leitores, indica a validade como obra de arte dramática.

A análise da peça, ato por ato, revela que as estruturas de apelo permitem a atuação da platéia ou dos leitores que, a partir dos vazios detectados, chegam a várias concretizações, atestando que o teatro de Nelson Rodrigues pode continuar a abalar os preconceitos, ao lançar luz sobre o direito à diferença.

Referências e obras consultadas

- 1- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1968.
- 2- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- 3- AYALA, Walmir. *O beijo no asfalto*. In: MAGALDI, Sábato (Org.). *Nelson Rodrigues. Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- 4- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- 5- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- 6- CAFEZEIRO, Edwaldo & GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: da Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ-FUNARTE, 1996.
- 7- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. 17. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- 8- CHIARA, Ana. A paixão do escândalo: Nelson Rodrigues, o homem que chora por um olho só. *Range Rede (Revista de Literatura)*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 4, n. 4, p. 17-23, 1998. Dossiê Nelson Rodrigues.
- 9- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- 10- COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 2001.
- 11- DAWSON, S. W. *O drama e o dramático*. Lisboa: Lysia, 1975.
- 12- FRAGA, Eudinyr. Nelson Rodrigues e o Expressionismo. *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*, Florianópolis: UFSC, n. 28, p. 89-103, 1º sem 1994.

- 13- GIRARD, G., OUELLET, R., RIGAULD, C. *O universo do teatro*. Coimbra: Almedina, 1980.
- 14- GUZIK, Alberto. Beijo no Asfalto é jogo cênico intenso. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, jul 2002. 2º caderno. Disponível em:<<http://www.estadao.com.br>. Acesso em: 15 abr. 2003.
- 15- HELIODORA, Barbara. *O beijo no asfalto*. In: MAGALDI, Sábato (Org.). *Nelson Rodrigues. Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- 16- INGARDEN, R. et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977.
- 17- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- 18- _____. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Tradução de Maria Ângela Aguiar. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, Série Traduções*, Porto Alegre, v.3, nº 2, 1999.
- 19- _____. *O processo da leitura: uma abordagem fenomenológica*. Trad. de Vinícius Figuera. Porto Alegre: PUCRS, 2001. (Mimeo).
- 20- KOWZAN, Tadeusz. O signo no teatro. In: INGARDEN, R. et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977.
- 21- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984. v.2.
- 22- _____. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- 23- LIMA, Luiz Costa (Org) *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- 24- LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- 25- _____. Nelson Rodrigues outra vez: o bandido e o felino predador. *Range Rede (Revista de Literatura)*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 4, n. 4, p. 24-33, 1998 – Dossiê Nelson Rodrigues.
- 26- _____. Apenas ali, depois do túnel. In: MAGALDI, Sábato (Org.). *Nelson Rodrigues. Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- 27- LOPES, Ângela Leite. Nelson Rodrigues e a cena do estilhaçamento. *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*, Florianópolis: UFSC, n. 28, p. 67-87, 1º sem 1994.
- 28- _____. Nelson Rodrigues e o fato do palco. *Monografias 1980*, Rio de Janeiro:

MEC/INACEN, 1983.

29- LUIZ, Macksen. Um teatro desagradável. In: MAGALDI, Sábato. (Org.). *Nelson Rodrigues Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

30- MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: _____. *Nelson Rodrigues. Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

31- MAGALDI, Sábato. Panorama do teatro brasileiro. *Difusão Européia do Livro*, 1962.

32- _____. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

33- MARCONI, Marina de Andrade, LAKATOS, Eva Maria. *Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados*. São Paulo: Atlas, 1982.

34- NUNES, Luiz Arthur. Nelson Rodrigues: um realismo processado. In: MAGALDI, Sábato (Org.). *Nelson Rodrigues. Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

35- _____. O melodrama com naturalismo no drama rodriguiano. *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*, Florianópolis: UFSC, n. 28, p. 89-103, 1º sem 1994.

36- PAVIS, Patrice. *Estudos teatrais*. In: ANGENOT, Mark et al. *Teoria literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: D. Quixote, 1995.

37- PELLEGRINO, Hélio. *A obra e o beijo no asfalto*. In: MAGALDI, Sábato (Org.). *Nelson Rodrigues. Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

38- PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues: obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

39- _____. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*, São Paulo, Perspectiva 9. ed., 1992.

40- _____. *Teatro em progresso*. São Paulo: Martins, s.d.

41- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

42- PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

43- QUEIROZ, Raquel de. Nelson Rodrigues na literatura brasileira. In: MAGALDI, Sábato (Org.). *Nelson Rodrigues. Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

- 44- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- 45- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. V. 1,2,3,4.
- 46- _____. *O reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- 47- _____. *Teatro desagradável*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1949.
- 48- ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- 49- 45- SALOMÃO, Irã. *Nelson, feminino e masculino*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.
- 50- SESSEKIND, Flora. Nelson Rodrigues e o fundo falso. In: *Concurso Nacional de Monografias – 1976*. Brasília: MEC/FUNARTE/SNT, 1977.
- 51- SOURIAU, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993.
- 52- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- 53- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- 54- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- 55- ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.