

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### O BEIJO NO ASFALTO: LINGUAGEM, PERSONAGENS, GÊNERO

José Francisco Quaresma (UEL)

RESUMO: É comum ver atribuído a Nelson Rodrigues o título de pioneiro da moderna dramaturgia brasileira. Sua arte distinta é sustentada por uma linguagem nova. Em *O beijo no asfalto* essa linguagem evolui e alcança uma forma sintética, com semântica particular, que empresta aos diálogos das personagens uma constituição absoluta e precisa, revelando-se fundamental no sentido de reforçar a singularidade de sua escrita. Neste trabalho, além de se observar a questão acima, buscar-se-á aludir a questões semiológicas e examinar, a partir da personagem protagonista, a qual o autor denomina herói, o motivo que o faz designar sua obra como tragédia carioca.

PALAVRAS-CHAVE: dramaturgia brasileira, Nelson Rodrigues, *O beijo no asfalto*.

Nelson Rodrigues (1912-1980) atinge o sucesso, em 1943, com *Vestido de noiva*, seu segundo texto teatral, cujo valor o alçou à categoria de poeta e tornou a obra referência histórica do teatro brasileiro. Entretanto, nos anos seguintes, com a produção de novas peças, é imediatamente ridicularizado pela crítica, acusado de pequeno burguês neurótico, imoral e obsessivo (LINS 1979: 163).

De acordo com Magaldi (1992: 143), *O beijo no asfalto* foi escrito para a companhia Teatro dos Sete, a pedido da atriz Fernanda Montenegro e teve sua estréia no Rio de Janeiro no ano de 1961, sob direção de Fernando Torres. Portanto, observa-se um autor que compõe para ser encenado. De livre lavra ou sob encomenda, um novo texto, salvo percalços causados pela censura, deve rapidamente partir para sua complementação cênica (MAGALDI 1992: 12).

Nelson Rodrigues é autor maduro ao escrever *O beijo no asfalto*, seu décimo terceiro texto dramático, cujo enredo pode ser assim descrito: Um homem da rua perde o equilíbrio, cai e é atropelado por um ônibus. Um outro homem, transeunte (Arandir), socorre o acidentado, que na agonia da morte lhe pede um beijo. Ele atende aquele último pedido e beija no outro a morte que se aproxima. Assistem à cena o sogro de Arandir (Aprígio), alguns populares e um repórter de polícia (Amado Ribeiro). Este, mancomunado com um delegado de polícia (Cunha), articula a partir do episódio um

romance de homossexualidade e de crime, acusando Arandir, que é aos poucos envolvido pela calúnia, cercado pela zombaria e desprezo, primeiro dos estranhos e, depois, dos que lhe são íntimos. Afinal, também de si próprio se envenena e passa a duvidar do significado de seu gesto. Vê-se rodeado de olhos que o distinguem e dedos que o apontam. Devido ao clima de obsessão, Arandir abandona o emprego, refugia-se num hotel ordinário e envia recado para a mulher (Selminha) ir ao seu encontro. Convite negado, quem chega é a cunhada (Dália) e, em seguida o sogro (Aprígio). Este, após expulsar a filha do recinto revela a Arandir um amor incontido e o mata a tiros.

É impossível deixar de atribuir a Nelson Rodrigues o papel de renovador da literatura dramática brasileira, cujo gênio influenciou muitos outros dramaturgos, não somente quanto ao aspecto da mudança temática, porém, notadamente quanto à expressão verbal que reflete a linguagem coloquial. Sábado Magaldi, estudioso da obra do autor, destaca a singularidade de sua escrita:

enquanto os dramaturgos da geração anterior adotavam um diálogo artificial, com um tratamento diverso da linguagem corrente, ele restringiu a expressão cênica a uma absoluta economia de meios, conseguindo de cada vocábulo uma ressonância admirável. Tem-se a impressão [...] que as palavras só poderiam ser as que se encontram ali, como uma cadeia de notas exatas, as únicas capazes de obter o maior rendimento rítmico e auditivo. (MAGALDI 1997: 218)

Encerradas as fases das peças denominadas psicológicas e míticas, de acordo com a organização efetuada por Sábado Magaldi (1992: 01), o autor volta-se para a fase que denominou tragédias cariocas e, então, intensifica os aspectos da singularidade da escrita ao adotar mais profundamente os prosaísmos do cotidiano. A inovação advinda da utilização da linguagem corrente, coloquial, se manifesta nos diálogos das personagens que, antes de alcançar a cena teatral se institui como literatura dramática renovadora. Assim, ao utilizar a linguagem simples das conversas do homem comum, com o uso de gírias, modismos e, mesmo imperfeições gramaticais, como salienta Célia Berrettini (1980: 160), o autor avança para o emprego de frases incorretas, réplicas incompletas, por vezes interrompidas, com espaço para monossílabos, exclamações ou interrogações, algumas nem sempre respondidas, o que, no caso de *O beijo no asfalto*, contribui sobremaneira para a atmosfera de suspense, de acordo com o trecho abaixo:

AMADO: (feroz e exultante) D. Selminha, o banho é um detalhe mas que basta! Pra mim basta! O resto a senhora pode deduzir.

SELMINHA: (lenta e estupefata) O senhor quer dizer que meu marido!...

AMADO: (forte) Exatamente!

CUNHA: (também feroz) Seu marido, sim! Seu marido! Batata! (Selminha olha, ora um, ora outro. Está lívida de espanto)

AMADO: (ofegante) Ou a senhora prefere que eu fale português claro?

SELMINHA: (que se crispa para uma crise de histeria) Prefiro. Fale, sim! Fale português claro!

AMADO: Bem. É o seguinte.  
CUNHA: (bestial) Escracha! Escracha que eu já estou de saco cheio!  
(RODRIGUES 2004: 59)

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 (1989: 360-1) para a utilização do “diálogo sincopado ou policetado, sólido e nervoso”, cuja semântica tem a capacidade de agir como uma “cirurgia de alta precisão”, conforme expõe o seguinte fragmento:

DÁLIA: Olha Arandir! (*Arandir aparece. Vem cansado e febril. Selminha lança-se nos seus braços*).  
SELMINHA: (*na sua ternura ansiosa*) Demorou, meu bem!  
ARANDIR: A polícia, sabe como é. (*Selminha passa a mão pelo rosto do marido*)  
SELMINHA: (*amorosa*) Pálido! (*Selminha tira o lenço do marido e enxuga o rosto*)  
ARANDIR: Morto de sede!  
SELMINHA: (*para a irmã*) Água!  
ARANDIR: Polícia é uma gente que. Dália, meu anjo. Água, sim?  
SELMINHA: (*para a irmã*) Gelada.  
ARANDIR: (*para a cunhada*) Gelada.  
DÁLIA: Está suado.  
SELMINHA: Mistura do filtro e gelada. (*Dália sai*)  
SELMINHA: Tira o paletó.  
ARANDIR: (*tirando o paletó*) Calor.  
SELMINHA: Gravata.  
ARANDIR: (*tirando a gravata*) Duas horas lá. (*Dália entra com o copo*)  
DÁLIA: Fresquinha. (*Arandir segura o copo com as duas mãos*)  
ARANDIR: (*antes de beber*) Água linda! (*Arandir bebe, de uma vez só. Devolvendo o copo*) Você é um anjo!  
DÁLIA: Outro?  
(RODRIGUES 2004: 28-9)

Importante observar a imagem de corte cirúrgico utilizada por Pellegrino, cuja finalidade pode se traduzir como elaboração de efeito com o objetivo de atrair e prender o leitor/espectador. A eficácia dramática observada em *O beijo no asfalto*, assim como em outras obras dessa fase do autor tem uma explicação singular. Em 1951, Nelson Rodrigues iniciou com muito sucesso, no jornal carioca *Última Hora*, a publicação de *A vida como ela é...*, na qual contava diariamente uma história diferente, misto de crônica e conto e, conforme explica Magaldi, o autor declarou ter experimentado naqueles contos, personagens e situações que posteriormente desenvolveu em

peças teatrais. O enredo de *O beijo no asfalto* fez parte dessa experiência (MAGALDI 1992: 57).

Esse procedimento de testar aspectos e personagens em um outro gênero literário para depois elaborar e finalizar a obra dramática expõe uma face de pesquisador da personalidade do autor, aliás, pouco difundida. Pode-se entender que o tema previamente já lhe era atraente e significativo. O fato de esse experimento ser feito na forma de conto pode transferir para a obra dramática, de alguma forma, características peculiares e inerentes aquele gênero narrativo, notadamente no que se refere à condensação da ação, pois o tempo do desenvolvimento da intriga, quer dizer, o tempo dramático entre a ação mobilizadora do enredo e o desenlace prospera em *O beijo no Asfalto* de forma rápida, precisa e exata. Ainda sobre o aspecto redutivo, mesmo que o número total de personagens da obra ultrapasse uma dezena, em poucos momentos pode-se observar a incidência de maior número que três personagens inclusos em cada cena. Com respeito às rubricas indicativas do espaço e das ações das personagens, estas são sintéticas e objetivas, descrevendo sumariamente o ambiente cenográfico requerido, transferindo para o diálogo das personagens toda a gama de informação referente aos espaços cênico e dramático. Como é o caso do lugar onde se passa a última cena, o quarto de hotel onde Arandir está hospedado. Para o autor parece não interessar os detalhes do espaço físico do aposento, mas apenas a atmosfera que o mesmo transmite ao desenvolvimento do enredo. A cena anterior termina com Selminha decidida em não ir ao encontro do marido e, com asco, enfatiza o motivo da decisão: o beijo de seu marido tem a saliva de um outro homem. Nelson Rodrigues escreve a rubrica do quinto quadro da seguinte forma: “(Trevas. Quarto de hotel ordinário, onde Arandir está hospedado. Jornais pelo chão. Supõe-se que Dália acaba de chegar. Arandir segura a cunhada pelos dois braços.)” (RODRIGUES 2004: 72).

Embora não se deva considerar positiva qualquer investigação sobre como determinadas imagens ligadas à vida pessoal do autor possam vir a enobrecer sua criação poética, Nelson Rodrigues sempre destacava um fato marcante em sua vida e de importante conseqüência em sua obra teatral: a tragédia do assassinato do irmão Roberto em plena redação do jornal de propriedade da família. Magaldi (1992: 22) resalta uma confissão do escritor, relatada em seu livro de memórias no qual ele avalia a dimensão desse fato trágico: “o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto.”

Talvez as conseqüências dos episódios dramáticos da vida pessoal do autor tenham influenciado, de alguma forma, a essência de sua criação artística, o que, segundo Pompeu de Souza (1989: 329), fez com que esta recaísse num “mergulho na mortal eternidade do Homem, um mergulho nas entranhas universais da alma humana”. Em sua arte instintiva, porém pouca coisa é proposital e há que se considerar ali a existência de grande número de partos e falecimentos. Conclui o crítico, “a matéria-prima de seu teatro é o parto e a morte”. A vida funciona como o intervalo entre um e outro acontecimento (SOUZA 1989: 329).

Magaldi também reforça o que se diz acima ao citar a afirmação do autor de que seu teatro era uma meditação sobre o amor e a morte. Em seus textos o amor, ou melhor, o ser amado – como sucede em *O beijo no asfalto* é geralmente objeto de disputa entre dois ou mais consangüíneos. Isso ocorre em “nove de suas dezessepe peças e o desfecho trágico é comum em quatorze delas”, momentos em que “a morte raramente é natural, mas sempre acompanhada de algum tipo de violência.” (MAGALDI 1992: 21-2).

Assim, ao qualificar sua peça como tragédia o autor instiga a curiosidade do leitor no sentido de encontrar os elementos constitutivos do gênero. O *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis (2003: 415), traz a seguinte informação: “peça que representa uma ação humana funesta muitas vezes terminada em morte”, explicação que corresponde ao eixo dramático de *O beijo no asfalto*. Entretanto, na busca de alcançar maior esclarecimento acerca da distinta classificação, vale observar o que diz o médico psicanalista Hélio Pellegrino, em texto analítico da obra do autor.

Nelson Rodrigues, tendo encontrado em si mesmo, através da vertente mítica, os temas fundamentais de sua equação pessoal e de sua dramaturgia, caminha ao encontro, não do homem imortal, mas do 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. (PELLEGRINO 1989: 358-9, grifo do autor)

Ao homem, como pura interioridade, da primeira fase do escritor, se sucede o homem carioca, o homem do subúrbio, o ser humano particularíssimo nascido do homem geral mitológico, por isso divinizado e elevado à categoria de herói. Obviamente um herói-homem-comum, com seu pensamento, suas dúvidas, sua causa e sua verdade. Um ser passível de contradições, cômico de sua pequenez diante do mundo, afastado da figura clássica do herói e não circunscrito no mundo heróico.

Em *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, Anatol Rosenfeld (1982: 42) apresenta uma proposição de Augusto Boal da figura do herói real, não mítico. Mas lamenta que a tipificação tenha sido apenas citada sem qualquer aprofundamento. Rosenfeld, entretanto, não deixa de argumentar que o herói, quer seja mítico ou real, não pode ser entendido como mero protagonista. Certamente porque certas personagens protagonistas, conforme expõe Pavis (2003: 310), embora sejam o centro da ação e do conflito e a partir delas o autor organize todo o desenvolvimento da intriga, são dotadas de passividade e outros atributos morais não condizentes com o caráter do herói, isto é, não são capazes de empenhar suas vidas por uma causa relevante.

Curiosamente, Rosenfeld cunha na década de 60, data contemporânea à escrita de *O beijo no asfalto*, a expressão *herói humilde*. Mesmo que sua criação não tenha sido a partir de reflexão sobre a obra de Nelson Rodrigues, vale observar o que expressa o *Dicionário do teatro brasileiro*:

Com suas análises e reflexões, o novo conceito insere-se [...] na tradição teatral do homem visto negativamente como produto das condições políticas, econômicas e sociais, incapaz de enfrentar as forças que se desencadeiam contra ele, naufragando num mundo mediado pelos processos que o oprimem. (GUINSBURG, FARIA & LIMA 2006: 156)

Nelson Rodrigues apresenta seu herói e o circunscreve com um caminho traçado de acordo com suas ações. O ato heróico de Arandir está em correr para prestar socorro ao agonizante no momento do acidente. Entretanto, quase ao mesmo tempo em que realiza seu ato heróico ele cede ao pedido do moribundo e se defronta, então, com a consciência existencial de sua finitude, o que determina sua ruína. Ocorre que Arandir não cai em desgraça unicamente por causa de suas ações, mas pelo modo como estas são interpretadas a partir de um processo minucioso de manipulação. Fragilizado diante da pressão, mesmo tendo consciência da grandeza e da pureza de sua atitude, a hostilidade da qual é vítima o estigmatiza, esmaga e o destitui de objetivos e responsabilidade. Sua verdade perde valor devido a um mecanismo que se interpõe como violento poder de comunicação. O que gera o medo e expõe a covardia, evidenciada de forma clara ao deixar Selminha, sua mulher amada, ser presa pela polícia. Esconde-se ao invés de ostentar uma reação ativa.

Conforme salienta Magaldi (1992: 24), o autor está preocupado apenas em pintar a absoluta solidão do herói, o que o faz abandonar uma série de outras possibilidades de conflito. E o estado dramático de solidão não se mostra apenas em Arandir, estende-se aos demais, para o qual contribui a linguagem utilizada, estranha semântica a marcar com bruscos pontos finais as falas das personagens, cujo efeito ocasiona uma pausa lacônica que se prolonga a cada réplica. Essa opção pelo isolamento pode ser o motivo pelo qual Selminha não se incomoda em saber que Dália tem interesse por Arandir que, por sua vez, também não expressa consciência de que é objeto do amor da cunhada.

É comum ver atribuída a *O beijo no asfalto* a pecha de melodrama. E muitas vezes a forma dramática se presta a adjetivar a obra de Nelson Rodrigues. Mesmo Magaldi (1992: 143), imbuído de toda a cerimônia e discrição ao tratar seu objeto de estudo, ainda registra em sua análise “a impressão melodramática do desfecho, em que o sogro confessa amor ao genro e atira nele.” É possível que a denominação seja dada apenas por considerar inverossímil a cena final, como se não houvesse por parte do autor nenhum cuidado anterior no sentido de oferecer pistas para esse desenlace. Evidente que o exercício da dúvida se deve a maestria do escritor, exímio em opor obstáculos para desestabilizar o leitor e o espectador, indicando um caminho e indo por outro.

Cabe, então, analisar Aprígio. A personagem que está no foco da impressão aventada por Magaldi, já que ela utiliza o diálogo sincopado com a propriedade de quem não pretende dar mostras de si e encontra no artifício um instrumento de perfeita sintonia com o seu caráter. Jamais diz tudo; afirma e nega sem fazê-lo; interrompe o diálogo quando quer se pronunciar autenticamente e não pode. Nelson Rodrigues manipula contra Aprígio e o expõe. Este, em tempo algum pronuncia o nome de

Arandir, mas pode dizer *meu genro* com toda a grandeza que o pronome possessivo empresta à sua elocução. Assim, o genro é seu, de alguma forma exclusividade sua, e não o marido e cunhado das filhas, mas somente seu. Esse caráter paradoxal da personagem se notabiliza como grande desafio para o ator intérprete, quer pela criação quer pelos signos necessários à sua perfeita composição e transmissão ao espectador. Conforme expressa Staiger (1975: 120), o texto de Nelson Rodrigues toma a sua grande forma no palco, “espaço fundamental para o espírito da obra dramática.”

O epílogo, - devido à revelação do insólito amor do sogro pelo genro e a genuína violência da cena enquanto atmosfera e formulação do diálogo, - impõe ao espectador e, naturalmente ao leitor, o exercício de rememorar toda a trajetória da obra, com a atenção requerida para minuciosa averiguação, descobrindo a sutileza das pistas nas quais Aprígio oferece indícios de sua verdade interior, já que, como observa Magaldi (1992: 69), “Nelson Rodrigues abominava as idéias massificadas, os juízos fundados na aparência, as explicações óbvias para qualquer fenômeno.”

Ainda com a finalidade de extinguir dúvidas sobre a atitude do autor em classificar sua obra como tragédia, - o que estende ao protagonista de *O beijo no Asfalto* o papel de herói, como dito anteriormente, - vale apresentar algumas considerações observadas em Emil Staiger, quando trata do estudo e utilização do trágico em *Conceitos fundamentais da poética*. Esclarece o autor que, provinda do grego e referente à poesia dos tragediógrafos clássicos, muitas dessas obras não terminam de forma trágica. Em alguns casos os aspectos discordantes entre homens e deuses observados no decorrer da trama, ao final são esmaecidos, tendendo para a acomodação. Assim, como salienta Staiger, não há destruição da razão e existência humana, nem tampouco ocorre a explosão do mundo de qualquer homem, povo ou classe. Portanto, é trágica não apenas a crise, mas o fracasso irreversível, o desespero mortífero que não visualiza salvação. É previdente que se considere que nem toda obra denominada “tragédia” poderá ser considerada “trágica”. Deste modo compreendido, o trágico não se relaciona à dramaturgia, mas à metafísica:

sem Deus nenhum homem pode sobreviver como homem. Portanto, nem toda desgraça é trágica, mas apenas aquela que rouba ao homem seu pouso, sua meta final, de modo que ele passa a cambalear e fica fora de si. [...] Para que o trágico cause efeito e espalhe sua força fatal, deverá atingir um homem que viva coerente com sua idéia e não vacile um momento sobre a validade desta idéia. (STAIGER 1975: 148-9)

Arandir não resiste ante a grandeza de seu ato heróico e às conseqüências advindas deste, portanto, tem sua vida destruída e caminha para um fim trágico. A morte se mostra inevitável, pois antes da trágica cena final o protagonista já aventa a possibilidade de uma morte voluntária acompanhado de Selminha, conforme expressa à cunhada diante da ausência da esposa ao encontro, em sua fala no quinto e último quadro do terceiro ato: “Arandir: - Amo tanto que. (*muda de tom*) – Eu ia pedir. Pedir à Selminha para morrer comigo [...] Eu e Selminha! Mas ela não veio!” (RODRIGUES 2004: 76).

Não fosse a grandeza de sua verdade, cujo cúmplice é o espectador ou leitor, estas palavras deixariam transparecer uma conclusiva fuga covarde. Seus oponentes – os arquitetos da destruição, assim como a testemunha da evidência cabal de sua relação com o morto – a viúva, sabem de sua inocência. O herói, morto ou assassinado, é salvo por sua verdade, pela crença nessa verdade.

Interessante evidenciar em *O beijo no asfalto* alguns elementos do texto dramático, aqui absolutos em sua riqueza poética porque carregados de simbolismo. Primeiro, o próprio nome da obra. Pode-se depreender do título a imagem do homem a beijar a terra num ato de sutil reverência. Nelson Rodrigues escreve sobre o homem urbano, logo seu solo é o chão do asfalto, e o gesto de Arandir ao socorrer o acidentado está a compreender as palavras do Senhor no Gênesis quando diz: porque tu és pó, e em pó te hás de tornar. Depois, a ação principal norteadora do enredo - o incidente do beijo - acontece no espaço diegético, isto é, fora de cena, mas é tão formalmente materializada na forma narrativa que cada leitor ou espectador a tem viva em sua memória, particularmente idealizada. Outro elemento a ser destacado é o tempo dramático da ação. Entre o primeiro quadro do primeiro ato e o último do terceiro ato, o desenlace, decorrem três dias. O martírio de Arandir dura igual e simbolicamente os mesmos três dias entre a morte e a ressurreição de Jesus Cristo. São coincidências que indicam clara proposição do autor em inserir na obra elementos do universo simbólico e espiritual.

Pompeu de Souza (1990: 329) destaca o tratamento estético empreendido por Nelson Rodrigues às raízes e substância do amor e do ódio, “o nascimento de um e de outro, arrastando as criaturas, irremediavelmente, para o seu destino de morte.” O beijo de Arandir na boca do agonizante significa, conforme expressa Hélio Pellegrino, “primariamente, aceitação da morte, exprime amor à morte e assunção da morte” (1990: 369). Estranhamente, o enredo tem início com Arandir assumindo a morte, e termina com o seu amor, Selminha, negando-o, pois ela não vai ao seu encontro e o abandona.

Contudo, o fator emblemático que mais se manifesta em toda a situação é o que mostra o enredo pregresso e é revelado por Selminha na cena da tortura, momento alto de tensão, tanto da personagem quanto da trama. Arandir estava se dirigindo a uma agência bancária para penhorar sua aliança de casamento, signo de união, para com o dinheiro obtido pagar o aborto de seu primeiro filho, primogênito e sucessor, concebido numa relação estável com a mulher amada, e por um motivo absolutamente fútil. Este é o golpe de misericórdia do autor no sentido de colocar seu herói na condição mais terrena possível. Arandir não poderia se dirigir para o endereço do penhor com naturalidade, sendo, portanto, dominado por um estado de tensão e angústia. Nesse evento as idéias de amor, vida e morte estão devidamente colocadas lado a lado, como destaca Magaldi ao mostrar que Nelson Rodrigues via na aflição humana o caos, a desordem e a morte:

Arandir condenou-se à morte no momento em que desejou penhorar a aliança para ter em mãos o dinheiro que permitiria à mulher praticar o aborto.

Envolveu-se ele numa trama, de que resultou ser assassinado. Ironicamente, novo ciclo deve iniciar-se, quando Selminha der à luz o filho de Arandir. O nascimento responde à morte. (MAGALDI 1992: 79)

Esse aspecto, presente em várias obras do autor, foi percebido pelo encenador Antunes Filho ao realizar, em 1981, o espetáculo *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*. O diretor lê a obra do dramaturgo sob a perspectiva de *O mito do eterno retorno* de Mircea Eliade e ressalta o fato de em algumas peças a ação encerrar-se deixando um dos personagens grávidos, em condições de continuidade do ciclo de vida.

Ronaldo Lima Lins (1979: 214) salienta a capacidade que o autor tem de se identificar com os mitos da sociedade que o gerou e particularmente como soube explorar os elementos da tragédia ou da comédia, consciente ou inconscientemente, colocando o homem da grande cidade como substrato original. Nelson Rodrigues, como poucos, soube circunscrever a ambientes prosaicos e enunciar através de personagens suburbanos assuntos de tamanha profundidade existencial e filosófica, em grau de elevada sofisticação. Assim, são oportunas as palavras de Lins, no sentido de espelhar o grau de fraqueza com que cenários e personagens traduzem e expressam, frente ao mundo, sonhos e desalentos:

É, com efeito, na impossibilidade de transformar-se que se acha o ponto fundamental de sua angústia e o vírus que contamina o universo rodriguiano. Como se estivessem fechados dentro de um círculo invisível que apenas lhes desse a alternativa da mentira os personagens de Nelson Rodrigues entram necessariamente em desespero assim que vivem porque o mesmo não contém dentro de si as sementes de mudança que seriam indispensáveis para corrigi-lo e dar-lhe nova significação. Incapazes de se transformarem e de transformarem o meio ambiente que os cerca (e também os corrompe, num círculo vicioso cujo fim só pode ser o desespero), os personagens rodriguianos deixam-se arrastar pela única tendência dominante, e degeneram, deterioram-se como frutos contaminados. (LINS 1979: 216-7)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERRETTINI, Célia. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FARIA, João Roberto. *O Teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- GUINSBURG, J, João R. Faria e Mariângela A. Lima. *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/MEC, 1979.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PELLEGRINO, Hélio. "A obra e O beijo no asfalto". Nelson Rodrigues. *Teatro completo, Tragédias Cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RODRIGUES, Nelson. *O beijo no asfalto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SOUZA, Pompeu de. Introdução. Nelson Rodrigues. *Teatro completo, Tragédias Cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

#### O BEIJO NO ASFALTO: LANGUAGE, CHARACTERES, GENRE

ABSTRACT: The pioneer of Brazilian modern dramaturgy is commonly attributed to Nelson Rodrigues. His distinct art is supported by a new language. In *O beijo no asfalto* this language evolves and reaches a synthetic form, with particular semantics, that loans to the character's dialogues an absolute and precise constitution, revealing itself fundamental on the sense of reinforce the singularity of his writing. This work, other than observe the question above, searches to allude semiologics questions and exam, starting from the main character, which the author nominates the hero, the motive that makes him designate his work as a Carioca Tragedy.

KEYWORDS: Brazilian dramaturgy, Nelson Rodrigues, *O beijo no asfalto*.

Recebido em 30 de setembro de 2008; aprovado em 11 de dezembro de 2008.