

**Apontamentos sobre a dissimulação no teatro rodrigueano:  
o caso *o beijo no asfalto***

Adauto Locatelli Taufer\*

**RESUMO**

A problemática em torno dos paradigmas que determinam o que é verdadeiro e o que é falso é o *leitmotiv* para – neste artigo – investigarmos aspectos que representam a dissimulação em *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues. As investigações de Starobinski, para quem sociedade se constitui sobre as bases sólidas das convenções que determinam *como ser* e *como agir* na complexa malha social e; de Michel Foucault, para quem o limite entre a falsidade e a verdade é uma zona perigosa, constituem, entre outros, pressupostos teóricos que alicerçam as análises empreendidas neste texto. Partindo do pressuposto de que a máscara é um simulacro, de fato, ela atua como se fosse uma espécie de portal de entrada e de saída que temos para percorrer os labirintos das relações sociais. Um dos principais objetivos desse artigo é apontar as diferentes máscaras sociais utilizadas pelas personagens rodrigueanas na referida obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dissimulação; Máscaras; Nelson Rodrigues; Teatro Contemporâneo

**ABSTRACT**

The paradigms that determine what is true and false are the reason for to investigate aspects that represent the dissimulation in *O beijo no asfalto*, by Nelson Rodrigues. Starobinski's investigations, for whom the society is built upon the solid bases of the conventions that determine how to be and how to act in the social complex mesh; Michel Foucault, for whom the limit between falsehood and truth is a dangerous zone, thanks to the multiple facets that cover the lie -, constitute on the theoretical presuppositions that form the base to the analysis inside. Assuming that the mask is a simulacrum, in fact, it acts as if it was a kind of entry and exit portal that we have in order to travel the maze of social relations. The main goal of this article is to point the different social masks used by "rodriguean" characters on the referred work.

**KEYWORDS:** Contemporary Theater; Dissimulation; Mask; Nelson Rodrigues

---

\* Doutor em Letras – Áreas de Concentração: Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas – pelo PPGLT da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Professor de Língua Portuguesa, de Literatura e de Produção Textual, lotado no Departamento de Comunicação, do Colégio de Aplicação da UFRGS – Cap-UFRGS. [adautotaufer@gmail.com](mailto:adautotaufer@gmail.com). Telefones para contato: (51) 3459-9014 (51) 3308-6979 ou (51) 9824-9720.

## Introdução

Este artigo promove uma investigação literária, que se pauta pela busca do estabelecimento de um diálogo entre a Literatura e a Filosofia, tendo por base as teorias de Foucault, como fundamentação desta, enquanto as ideias de Starobinski justificam aquela. O tema aqui abordado é a representação da dissimulação no teatro de Nelson Rodrigues. Nosso objetivo é promover a investigação, a descrição, a análise e a interpretação da falsidade no teatro rodrigueano, cuja obra escolhida, neste texto<sup>1</sup>, para a concretização do propósito é *O beijo no asfalto* (1961), presente no quarto volume do *Teatro completo de Nelson Rodrigues* (1990). Não se trata apenas de um modelo que registra a ocorrência dessa característica no texto dramático rodrigueano. É, antes, a representação do comportamento real, projetado no palco da ficção, que defendemos. Além disso, a escolha do tema decorre da constatação de que a utilização das máscaras sociais, como um meio de garantir a sobrevivência e a inserção do sujeito na complexa malha da tessitura social, é uma constante no teatro desse dramaturgo. Optamos por esse viés, também, porque verificamos que há poucos estudos registrados sobre esse tema na obra rodrigueana. Escolhemos analisar o texto dramático por constatarmos uma carência de estudos literários relacionados ao gênero dramático. Escolhemos, ainda, a perspectiva da personagem para registrar a ocorrência da falsidade no teatro de Nelson Rodrigues, porque julgamos ser essa uma das formas mais eficazes de se analisar esse gênero literário, uma vez que esse ser ficcional – por meio do discurso direto – tem a possibilidade de revelar o modo como age, pensa; enfim, como se constitui, ao leitor.

É tácito que há certa dificuldade de se estabelecer uma zona limítrofe entre a falsidade e a verdade no âmbito das relações sociais. Para reforçar isso, propomos uma discussão centrada no pensamento de Michel Foucault, em cujos pressupostos teóricos se verifica que o limite entre o falso e o verdadeiro é uma zona perigosa, devido – sobretudo – às múltiplas facetas que revestem a mentira: uma prática social tão necessária à sobrevivência do indivíduo. Também, a partir dos escritos de Jean Starobinski, fundamentamos a ideia de que não existem “verdades absolutas”, a partir da adoção de máscaras sociais. Buscamos, com isso, provar que a força de muitos fatos

---

<sup>1</sup> No texto integral, outras duas peças rodrigueanas são analisadas sob a ótica das representações da dissimulação, a saber: *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária* e *Toda Nudez Será Castigada*. Devido ao limite de laudas para a escritura do artigo, escolhemos apenas *O Beijo no Asfalto* para emprendermos as análises realizadas sob a ótica da dissimulação no teatro rodrigueano.

históricos está na falsidade. Posteriormente, quando abandonamos o universo ficcional, constatamos que nele os eventos se organizam na esfera do *como se fosse*, e percebemos ser a verossimilhança – conferida graças aos dados do tempo e do espaço, da caracterização das personagens, entre outros – a responsável por garantir os efeitos do real dessa falsa realidade (re)criada e (re)inventada, tida como verdadeira.

Na análise que propusemos sobre a representação da dissimulação no teatro de Nelson Rodrigues, preocupamo-nos em estabelecer as conexões entre o texto literário e o referencial teórico, principalmente no que diz respeito às ideias defendidas por Foucault acerca da tríade *discurso-poder-verdade*. Procuramos, também, comprovar a falsidade ideológica sustentada pelas personagens como única alternativa para sobreviverem no complexo universo social descrito por Nelson Rodrigues. Além dessa abordagem, apresentamos uma correspondência entre algumas personagens e suas respectivas máscaras sociais. Para registrar a presença dos diferentes papéis sociais, por meio da adoção e do desnudamento dos múltiplos disfarces das personagens, centramos nossas análises nas seguintes instituições: imprensa e polícia, família e casamento. Nesses segmentos, identificamos a máscara que melhor se ajusta à face das principais personagens que as adota.

## 1 O tênue limite entre falsidade e a verdade

Michel Foucault, em muitas de suas reflexões acerca da definição da verdade, afirma que não podemos dissociá-la de dois importantíssimos componentes: o discurso e o poder que, juntamente com a verdade, formam a tríade da supremacia da sociedade capitalista. Para ele, essa díade (*discurso-poder*) é crucial para a construção da verdade. Esse trinômio indissociável, *discurso-poder-verdade*, é indispensável para a manutenção da minoria nas esferas que dominam a complexa engrenagem que move a sociedade. Com relação ao discurso, Foucault, em *A ordem do discurso*, afirma que:

É sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma polícia discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos. [...] O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa de consciência do ser. [...] O

discurso se anula, assim, em sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante. (FOUCAULT, 1998, p. 35-49) [grifo nosso]

Ainda com relação ao discurso fabricado, construído e adequado às convenções sociais, Foucault assinala que:

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. [...] O discurso [...] não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que [...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 1998, p.9-10)

No que diz respeito ao poder, Roberto Machado, em “Por uma Genealogia do Poder”, na introdução da obra *Microfísica do poder*, de Michel Foucault, destaca que o poder disciplinar “não destrói o indivíduo; ao contrário, ele o fabrica. O indivíduo não é o outro do poder, realidade exterior, que é por ele anulado; é um de seus mais importantes efeitos” (MACHADO, 1996, XX). Além de se referir à constante disciplina poderosa a que estamos submetidos, Machado (1996, XX) nos apresenta uma significativa reflexão acerca do modo como somos produzidos pelas instâncias vigilantes do poder, porque

a ação sobre o corpo, o adestramento do gesto, a regulação do comportamento, a normalização do prazer, a interpretação do discurso, com o objetivo de separar, comparar, distribuir, avaliar, hierarquizar, tudo isso faz com que apareça pela primeira vez na história esta figura singular, individualizada – o homem – como produção do poder. (MACHADO, 1996, XX)

A manutenção e aceitação do poder são, portanto, asseguradas pela garantia de que

ele [o poder] não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir. (FOUCAULT, 1996, p. 8)

E, finalmente, no que concerne à verdade, nos pressupostos teóricos do filósofo francês encontramos a defesa de uma ideologia que categoriza esse questionamento filosófico, inato à condição humana, como se ele fosse um subconjunto emaranhado nos domínios do poder. Segundo Foucault:

O importante, creio, é que *a verdade não existe fora do poder ou sem poder*. [...] A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, *os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros*, os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 1996, p.12) [grifo nosso]

Com base no exposto acima, Foucault conclui que a verdade está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem. “Regime” da verdade.

As referências de que nos valemos para melhor elucidar algumas das principais ideias acerca do posicionamento de Foucault, no que diz respeito à problematização da controvérsia gerada em torno do conceito da verdade, podem – num primeiro momento – sugerir ao leitor que estamos desviando o foco das nossas reflexões. Na verdade, essa quantidade significativa de alusões que fazemos à obra desse filósofo tem a finalidade de demonstrar quão imbricados estão os conceitos de *discurso-poder-verdade*. Este último componente da tríade só é legitimado pelas instâncias da díade *discurso-poder*, ou seja, a construção, a eficácia, a fabricação e a imposição da verdade – entre outros – estão diretamente relacionadas aos efeitos causados pela produção do discurso e pelos órgãos de legitimação do poder. Diante de tudo isso, não podemos nos esquecer de observar que existe na filosofia foucaultiana uma forte relatividade na concepção daquilo que é verdadeiro. Ora, se a verdade é construída e fabricada por quem domina as artimanhas do discurso e, conseqüentemente, por quem detém o poder, é perfeitamente aceitável que falsidades se constituam em verdades e vice-versa. Sendo assim, estabelecer um limite entre esses modelos de conduta moral é uma tarefa bastante complexa, uma vez que esses protótipos mutáveis estão a serviço do discurso e do poder, que também estão sujeitos a mudanças.

## 2 As máscaras sociais

A palavra *persona*<sup>2</sup> é derivada do vocábulo latino equivalente à *máscara*, que se refere às máscaras usadas pelos atores no drama grego para dar significado aos papéis que estavam representando nas encenações teatrais. Os termos *pessoa* e *personalidade*, por sua vez, também estão relacionados a esta palavra de origem latina. Os povos antigos, de distintas culturas, utilizavam a máscara como um amuleto ou disfarce. Como amuleto, cuja função era a de estabelecer um elo entre os homens e as forças da natureza, uma vez que os antigos acreditavam poder, com a ajuda de tais artefatos, pedir socorro aos deuses para auxiliá-los contra os maus espíritos que traziam a doença e a fome. Além disso, para os povos primitivos, a máscara era um objeto religioso usado nos rituais, para garantir a caça e a fertilidade; afastar maus espíritos; venerar os antepassados; ou louvar esses mesmos deuses que os socorriam dos perigos a que estavam expostos. Como disfarce, as máscaras, na Grécia Antiga, por exemplo, exerciam a função de amplificadores de som e representavam as características das personagens teatrais, conforme a situação dramática encenada. Cada *persona* vestia a máscara da tristeza, da dor, da alegria, enfim, do estado de espírito que iria representar.

Hoje, entretanto, esses artefatos são mais lembrados como símbolo do teatro: as duas máscaras que representam estados de espírito diametralmente opostos, ou seja, de alegria e de tristeza, numa clara alusão ao teatro trágico e ao teatro cômico gregos. A respeito das tradições gregas, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, afirmam que

assim como as civilizações de Minos e Micenas conheceram as máscaras rituais de cerimônias e das danças sagradas (...), conheceram as máscaras do disfarce, as máscaras teatrais. Aliás, foi esse último tipo de máscara, figurando um personagem (prosopon), que deu nome à *pessoa*. Essas máscaras de teatro, geralmente estereotipadas sublinham os traços característicos de um personagem: rei, ancião, mulher<sup>3</sup>, servidor etc. (CHEVALIER e GHEERBRANT 2002, p. 598) [grifo dos autores]

<sup>2</sup> Vocábulo que, posteriormente, originará a palavra *personagem*.

<sup>3</sup> Os atores eram exclusivamente homens no teatro grego, por isso, quando tinham de representar uma mulher em cena, vestiam a máscara feminina.

Ainda sobre a caracterização da máscara no teatro grego, Juanito Brandão, em *Teatro grego: origem e evolução*, estabelece uma caracterização mais específica do que a dos autores acima referidos, quando descreve a função desse importante artefato das encenações do Teatro Clássico. Para Brandão, a máscara da tragédia

procura traduzir o patético e a dor: rugas profundas, sobrelhas contraídas, órbitas saltadas, olhos arregalados, boca aberta. Inicialmente *individual*, a máscara tomou com o tempo um aspecto *geral*, isto é, *passou a representar não um indivíduo, mas um tipo*: rei, tirano, rainha, mensageiro... (BRANDÃO, 1992, p. 57) [grifos nossos]

e a máscara da comédia, segundo Brandão,

era um aperfeiçoamento e um verdadeiro retoque das máscaras que sempre foram usadas no culto dionisíaco. Fabricada de trapos embebidos em gesso ou barro pastoso, eram modeladas em fôrmas, recebendo por fim uma pintura. Adaptava-se-lhe, quando necessário, como na máscara trágica, uma cabeleira postiça e uma barba. A máscara cômica *sempre foi uma carantonha monstruosa e ridícula*. Somente os moços e as moças usavam máscaras regulares e bonitas. É preciso mencionar uma categoria de máscaras cômicas especiais que se constituíam de combinações irreais: nuvens, aves, vespas, rãs... (BRANDÃO, 1992, p.81) [grifos nossos]

A partir destas ideias, é possível concluir que, no Teatro Clássico, quando as personagens encenavam uma tragédia, os traços eram horripilantes, mas se representavam comédias, hilariantes. As emoções eram acintosas e profundamente marcadas pelo traço do exagero, para que não houvesse nenhuma dúvida do que ocorria no íntimo daqueles que as interpretavam. A máscara, para os atores gregos, tinha a função de revelar (e não de esconder) os mais profundos estados das suas almas. O padre, o médico, o pai, o militar, o vilão ou o herói, por exemplo, mantinham a aparência de acordo com as convenções coletivas, que ditavam o que deveriam fazer, falar, vestir, entre outros. Percebemos, portanto, que as máscaras estereotipavam as personagens, impossibilitando – de certo modo – o processo criativo de suas construções, por parte do ator e, com isso, originando o que chamamos de personagem-tipo.

Ainda com relação à máscara, Chevalier e Gheerbrant, introduzem a ideia de que:

As máscaras preenchem uma função social (...) elas tentam, por esse meio, subtrair o homem e todos os valores dos quais ele é depositário

da degradação que atinge todas as coisas (...). Ou, também, segundo esse mesmo autor “a máscara, que não passa de uma aparência do ser que ela representa (...). A máscara é mediadora entre duas forças e indiferente em relação a qual delas vencerá a luta perigosa entre o cativo e o captador. (CHEVALIER e GHEERBRANT 2002, p. 598-99)

Se, como afirmam os autores, a *persona* (máscara) preenche uma função social, tão necessária ao convívio, e, se esse recurso não passa de uma aparência do ser, é perfeitamente possível afirmarmos que as ideias de Chevalier e de Gheerbrant estão em perfeita sintonia com as de Nietzsche<sup>4</sup>, quando este afirma ser “a mentira/disfarce uma prática social necessária ao sujeito” (NIETZSCHE, *apud* MACHADO, Roberto. 2002, p. 44).

Com relação ao caráter mediador de que os autores postulam, é importante frisarmos a intermediação que a máscara faz entre as relações que estabelecemos conosco e com a sociedade, ora vestindo o disfarce do cativo, ora do captador. Nesse sentido, a máscara impede ou atenua o violento choque que se processa, devido – sobretudo – às diferentes posturas ideológicas e culturais, entre os sujeitos.

A *persona* que assumimos, ou representamos no palco das relações sociais, é a forma pela qual nos apresentamos ao mundo. É o caráter que tomamos para nós; por meio dela nos relacionamos com os outros. A *persona*, portanto, inclui todos os nossos papéis sociais, que incorporamos nas mais variadas situações impostas pelas relações com a sociedade, as quais estabelecemos para existirmos e para nos constituirmos como sujeitos.

Diariamente, colamos a máscara à nossa face e ao nosso corpo, seja em relação às vestimentas que escolhemos para usar, seja no que diz respeito ao estilo de expressão pessoal que adotamos. Abordada sob essa perspectiva, a *persona* parece ser algo totalmente depreciativo, mas não é: ela serve para nos proteger das diversas ideologias e atitudes sociais. Esse acessório de proteção é, também, um instrumento valioso para que a comunicação e a relação entre as pessoas se processem de modo eficaz e contínuo, quando utilizado corretamente no plano das convenções sociais. Além dessas funções, a máscara tem a propriedade de disfarçar, simbolizar alguma identificação, esconder e revelar os estados mais recônditos da nossa personalidade. A partir dessas convenções pré-estabelecidas para o perfeito “encaixe” do sujeito ao seio social, afirmamos que as

---

<sup>4</sup>Apud MACHADO, Roberto. 2002.



máscaras que garantem as diversas possibilidades de inserção do indivíduo nesse famigerado meio são construídas sob uma forma autoajustável à face de cada um, cujo principal ingrediente utilizado para confeccionar a “massa estruturadora” é a dissimulação.

Ao reconstruir a história da palavra *civilização* e ao analisar a sua doutrina clássica, Jean Starobinski, em *As máscaras da civilização: ensaios* (2001), examina a linguagem e os argumentos utilizados na França dos séculos XVII e XVIII para lançar uma crítica às condutas mascaradas e às convenções da sociedade daquele período. Como forma de polidez e de refinamento dos costumes, a dissimulação – a partir da adoção das máscaras sociais – vem sendo usada (em grande escala) para a promoção do engano e da falsidade, para, com isso, legitimar as formas de violência e de opressão. Ao realizar tal estudo, esse autor é enfático ao afirmar que a dissimulação é a grande responsável pelo processo de corrupção social. Sobre isso Starobinski sugere, quando admite o quanto:

nossas ideias e investigações são falsas em todos os pontos o são sobre o que consideramos como sendo a civilização. Se perguntássemos à maioria no que consiste a civilização, a resposta seria: a civilização de um povo é o *abrandamento dos seus costumes*, a urbanidade, a *polidez* e os conhecimentos difundidos de maneira que *as conveniências aí sejam observadas e façam às vezes de leis*; tudo isso não me representa senão a máscara da virtude e não da sua face, e a civilização não faz nada pela sociedade se não lhe dá o fundo e a forma da virtude: foi do seio das sociedades abrandadas por todos os ingredientes que acabo de citar que nasceu a corrupção da humanidade. (STAROBINSKI, 2001, p.19) [grifos nossos]

De acordo com as investigações de Starobinski, a sociedade se constitui sobre as bases sólidas das convenções que determinam *como ser e como agir* na complexa malha social. Essas bases, com efeito, são construídas sobre um terreno movediço, em cujas camadas mais aparentes se percebe o abrandamento dos costumes e da polidez, como leis da “política da boa vizinhança”. Estas, sem dúvida, devido à camuflagem, governam os indivíduos, que, para serem inseridos no seio da sociedade, devem mostrar a sua face mais virtuosa, deixando as outras facetas escondidas nas zonas abissais que os coabitam. Assim, nasce a corrupção da humanidade.

Podemos ousar, ao ler Starobinski, e afirmar que a máscara é um simulacro social, de fato. Ela atua como se fosse uma espécie de portal de entrada e de saída que temos para percorrer os labirintos das relações sociais. Visto sob esse prisma, o disfarce é um

*mal necessário*. Mas será que é um mal mesmo? Se for algo que nos proteja, não pode ser encarado como tal, um inimigo, e sim como um bem, um aliado! Se, por um lado, a máscara nos corrompe, por outro, ela assegura a nossa sobrevivência, garantida a partir do desenvolvimento de um falso eu (aparência) que busca um modo de preencher as lacunas, criadas para não entrarmos em contato com nossa verdadeira essência. Confeccionamos nossas máscaras, desse modo, para ocultar o lado *nebuloso* da nossa personalidade, o nosso *verdadeiro* eu.

### 3 O império da falsidade no teatro rodrigueano

A dissimulação é o principal fator que garante a legitimação da construção da *verdadeira* identidade do sujeito na sociedade que o absorve, absolvendo-o ou o condenando. O caráter dual da *persona* se processa, portanto, em, no mínimo, duas vias: uma para a satisfação de si e outra para a satisfação do outro.

O teatro de Nelson Rodrigues está repleto de dissimulações, que reiteram o caráter dual das personagens, que utilizam múltiplos disfarces (máscaras) para viver e sobreviver no meio social. Tais personagens dissimuladas fingem ser o que não são, defendem, veementemente, convicções contrárias à sua natureza; enfim, sustentam *verdades* nas quais não creem e com as quais, muitas vezes, não compactuam, mas que delas necessitam para se locomover pelos estreitos e perigosos labirintos das esferas pública e privada. Para registrar a presença dos diferentes papéis sociais, através da adoção de máscaras e do desnudamento das múltiplas dissimulações das personagens, centramos nossas análises nas seguintes instituições: imprensa e polícia, na *esfera pública*; família e casamento, na *esfera privada*. Nesses segmentos, identificamos a máscara que melhor se ajusta à face das principais personagens.

#### 3.1 A esfera pública

Ao lermos a peça teatral *O beijo no asfalto*, deparamo-nos com a fragilidade e com a solidão do ser humano, representado, sobretudo, por Arandir, que, repentinamente, vê-se impotente diante de uma farsa na qual é envolvido<sup>5</sup>. O grande

---

<sup>5</sup> Ao prestar auxílio a um homem que foi vítima de um atropelamento, Arandir é caracterizado pela imprensa como homossexual porque dá um beijo na boca do atropelado agonizante, para atender ao último desejo do moribundo.

articulador desse embuste é a esfera pública que mobiliza a sociedade, forja provas, ameaça os envolvidos, abusa do poder que lhe é conferido, para aniquilar um gesto de solidariedade e compaixão destinado a um moribundo no ato da sua morte. Todos – família, imprensa, polícia e sociedade – contribuem para que a farsa montada pelo repórter e pelo delegado assumam o caráter de verdade absoluta.

A imprensa e a polícia são as duas instituições de domínio público responsáveis por toda a movimentação das personagens rodrigueanas no palco, ambientado no Rio de Janeiro, no início dos anos 60. A trama desenvolve-se desde o instante em que o repórter presencia a cena do atropelamento (seguido de morte), até o trágico desfecho das ações dramáticas.

Especificamente na peça *O beijo no asfalto*, Nelson Rodrigues reserva à imprensa a posição central na vida das personagens. O jornal *Última Hora*, personificado na figura do antiético, inescrupuloso e persuasivo repórter Amado Ribeiro – em conluio com a polícia, que tem o corrupto delegado Cunha como principal expoente, são os grandes articuladores da farsa engendrada, envolvendo Arandir num suposto relacionamento homossexual. Esse personagem central muda rapidamente de *status* social, ou seja, de marido fiel e dedicado, ele salta, a partir da publicação de uma manchete sensacionalista e tendenciosa, para o estrado de homossexual enrustido, a partir de um beijo dado em um moribundo desconhecido, vítima de atropelamento. Por meio dessa notícia sensacionalista, a sociedade carioca dos anos 60, retratada por Nelson Rodrigues, mostrará que se contaminou com o vírus do falso moralismo, a espinha dorsal desta e de outras tantas peças rodrigueanas.

Nelson Rodrigues utilizou o beijo inocente dado por Arandir no atropelado para fazer uma apologia da dissimulação, do juízo de valor baseado na aparência em detrimento da essência, da hipocrisia que caracteriza as relações sociais e familiares, das convicções equivocadas de uma sociedade preconceituosa e, principalmente, influenciável. O beijo que Arandir deu na boca do atropelado teria passado despercebido e, talvez, nem teria causado tanto espanto e repúdio, se não tivesse sido presenciado pelo repórter Amado Ribeiro. Este típico representante da *imprensa marrom* vê naquele gesto espontâneo do marido de Selminha o *furo de reportagem* mais importante do ano, a sua grande chance de se promover e de multiplicar a vendagem do periódico.

O jornal *Última Hora*, em princípio, seria beneficiado com a venda de milhares de exemplares, contendo a reportagem de capa O BEIJO NO ASFALTO; já o repórter

ganharia prestígio, fama e reconhecimento dos leitores. A polícia, por sua vez, deixaria de ser a principal pauta dos assuntos da sociedade carioca por ter agredido uma mulher grávida, provocando a morte da criança no ventre da mãe. E o delegado Cunha, autor da agressão à gestante, teria a chance de recompor a sua imagem tão denegrida pelo, agora aliado, repórter Amado Ribeiro. Com base nessa perspectiva, o repórter e o delegado dissimulam falso moralismo numa perspectiva oportunista. É importante notar a atitude ambígua da imprensa em relação à polícia: isto é, antes do atropelamento, o repórter era o algoz do delegado; depois, eles passam a ser aliados. Há, portanto, uma forte dose de cinismo que alicerça a relação desses personagens e instituições. O cinismo, não se pode deixar de lembrar, é um dos principais ingredientes da dissimulação, é uma máscara social poderosa e muito eficaz para engendrar situações convenientes ao sujeito.

Os representantes da esfera pública armam-se de muitas estratégias para inserir Arandir numa falsa realidade, vestindo nele a máscara do homossexual disfarçado em chefe de família, marido exemplar. O inescrupuloso repórter não mede esforços para *provar* a suposta homossexualidade de Arandir. No enterro do atropelado, Amado Ribeiro vai até o velório e chantageia a viúva, utilizando – inclusive – o argumento da força física. Após ameaçar a viúva, Amado a convence de fazer parte da farsa envolvendo seu falecido marido e Arandir. O fato de que a viúva traía ou não o marido é ambíguo dentro desse diálogo, pois não fica claro se ela realmente tinha um amante ou se é mais uma das mentiras sustentadas pelo dissimulado e oportunista repórter falso-moralista para conseguir dela o que quer: a confissão de que Arandir e seu marido eram, de fato, amantes.

E, para coroar o plano arquitetado com a ajuda do delegado, o repórter publica uma reportagem sensacionalista em que acusa Arandir de ter assassinado seu amante; depois, Amado aposta todas as suas fichas nessa perigosa mesa de jogo com o intuito de induzir o sogro a assassinar seu genro, alegando que Aprígio estaria lavando sua honra com sangue, livrando a sociedade de um pederasta e que, por isso, não seria condenado. É importante salientar que, para a imprensa, pouco importa se Arandir realmente é ou não um homossexual criminoso. O que interessa é que ele aparente essa condição. E, quanto mais fatos forjados incrementassem esse suposto relacionamento anormal, concluído com um assassinato, mais o jornal sensacionalista *Última Hora* venderia seus exemplares, o que, juntamente com a reabilitação da polícia, é o principal motivo de toda dissimulação do repórter e do delegado.

A verdade real não tem valor algum nessa história, pois o que interessa é a verdade dissimulada, (re)construída e (re)arranjada ao bel-prazer da esfera pública que domina as artimanhas discursivas e detém as instâncias do poder. O hábil repórter sabe que a sociedade, regida por valores falso-moralistas, delicia-se com suas reportagens sensacionalistas. Amado Ribeiro, então, oportuna e estrategicamente, oferece *pão e circo* aos seus leitores.

O falso envolvimento entre Arandir e o morto encontra representantes que, na sociedade, reiteram a farsa montada pela imprensa e pela polícia. Em primeiro lugar, o meio social aparece representado na fala de uma vizinha, irônica e preconceituosa, do casal Arandir e Selminha. D. Matilde é sarcástica ao se dirigir à residência do casal, com um exemplar do *Última Hora* nas mãos, para exigir explicações acerca da manchete de capa envolvendo o marido de Selminha. Além de ser alvo da irônica e mordaz língua da vizinha pérfida, Arandir é hostilizado pelos colegas de trabalho, que o transformam no motivo de chacota da repartição. Ao lado da imprensa e da polícia, Nelson Rodrigues escolheu essas duas facções para, também, representar o pensamento da sociedade falso-moralista que se volta ferozmente contra Arandir. Sua família também compactua com a dissimulação engendrada pelo repórter sensacionalista. A esposa, a cunhada e principalmente o sogro duvidam da inocência do acusado de assassinato e pederastia.

### **3.2 A esfera privada**

A esfera privada é, sem dúvida, o grande palco sobre o qual se desenvolvem todas as ações dramáticas, em que as personagens rodrigueanas exercitam, a todo o momento, suas potencialidades de dissimulação e, para isso, adotam os disfarces mais adequados à realidade na qual desejam se inserir. A família, por excelência, é a grande representante desse setor. Nela, Nelson Rodrigues dá voz a seres complexos, degradados e dissimulados que chocam o leitor, incomodando-o, porque ele se reconhece nas personagens rodrigueanas e, por esse motivo, muitas vezes, as repudia. Esse desconforto que muitos sentem diante dos textos do dramaturgo pode ser perfeitamente explicado pelo grau de profundidade com que são abordadas as relações familiares das suas personagens, cuja densidade dos sentimentos envolvidos (levados às últimas consequências) permite revelar a essência dos instintos mais cruéis e violentos da natureza humana, presos nas zonas abissais das múltiplas personalidades. Talvez seja

essa uma das prováveis explicações para que muitos se sintam pouco à vontade diante do texto rodrigueano, considerando-o desagradável. As vidas criadas por esse autor chocam porque representam, no plano ficcional, a natureza animalesca do ser humano, que violentamente é recusada no plano da realidade. Nesse sentido, é permitido pensar que as vidas ficcionais projetam no palco, sob uma luz implacável e nada difusa, a verdadeira identidade humana com todas as suas máculas.

Segundo Adriana Facina, em *Santos e canalhas*, livro que propõe uma análise antropológica de algumas obras de Nelson Rodrigues, a família é o principal alvo das críticas contundentes desse dramaturgo. Essa instituição é representada sob o viés da degradação e da falência dos valores morais. Para Facina:

Embora sejam muito variadas as formas de organização familiar, pode-se dizer que a questão da degradação da família patriarcal ou semipatriarcal, como modelo capaz de englobar os indivíduos, é uma constante. [...] Embora as famílias que aparecem na dramaturgia rodrigueana não sejam patriarcais, há a dramatização da ruína da hierarquia familiar, com ênfase na perda do poder do *pater familias*<sup>6</sup> e no rompimento – como o *incesto* e a *traição* – nas relações interpessoais. Desse modo, o incesto e a traição rondam as relações entre *pais e filhos*, *maridos e esposas*, *cunhados e cunhadas*, *primos e primas*, *irmãos e irmãs*, e mesmo *sogro e genro*. (FACINA, 2004, p.97-107) [grifos nossos]

A partir disso, pode-se inferir que os membros que integram as famílias rodrigueanas são movidos pelos instintos sexuais presentificados pelo incesto e pela traição, que perseguem os seus destinos. O sexo, como uma das principais manifestações do desejo humano, é a mola-mestra das ações das personagens. Grande parte dos disfarces adotados por elas é justificada pelas suas necessidades de esconder, reprimir, sublimar ou, ainda, esconder a identidade ou a orientação sexual que não podem ser reveladas no seio sociofamiliar, regido pelos mais rígidos e hipócritas padrões falso-moralistas. A repressão e a liberação do desejo são garantidas graças à multiplicidade de máscaras sociais, que permitem aos sujeitos sustentarem uma postura que agrade aos seus pares e outra que lhes agrade.

De volta à análise de *O beijo no asfalto*, o linchamento moral contra o inocente beijo dado no moribundo chega a contaminar e a abalar os laços familiares de Arandir. Sua esposa, sua cunhada e seu sogro, por razões diversas, duvidam da sua inocência e passam a crer na versão mentirosa dos fatos, criada pelo inescrupuloso repórter que está

<sup>6</sup> Destaque feito pela autora.

mancomunado com um delegado de reputação duvidosa. Selminha, depois de ser conduzida (inicialmente, pelo relato do pai (Aprígio) e da vizinha e depois pela dupla persuasiva e altamente repressora, Amado e Cunha), acredita que seu marido teve a intenção de realizar tal gesto comprometedor, e passa a desconfiar da orientação sexual de Arandir. Aprígio é enfático quando pergunta à filha se ela tem certeza de que realmente conhece o marido. Com isso, ele faz uma insinuação clara à filha de que o genro pode ter uma vida dupla. A princípio, o pai de Selminha se revela como um homem de valores morais rígidos e de reputação imaculada, um autêntico defensor dos valores tradicionais, um exemplar *pater familias*. Por trás desse discurso moralista contra o genro, no entanto, Aprígio esconde o verdadeiro sentimento que nutre em relação ao marido de sua filha, descoberto somente no desfecho da peça, quando o sogro revela ao genro que todo o seu ódio, na verdade, era amor profundo. Nesse final surpreendente, Nelson Rodrigues desnuda Aprígio, tirando-lhe os véus que, durante toda a peça, cobriam o seu moralismo ferrenho. Quando ocorre essa revelação contundente, o leitor descobre que, além de falso-moralista (o que ele diz é contrário ao que ele sente e pensa), Aprígio vestia a máscara do falso gênero, ou seja, as insinuações que fez sobre a orientação sexual *anormal* de seu genro são, na verdade, uma projeção da sua homossexualidade enrustida. Com essa revelação, a ruína da hierarquia familiar, com ênfase na perda do poder do *pater familias* – postulada por Adriana Facina – encontra justificativa em *O beijo no asfalto*. É interessante notar que, ao longo da leitura da peça, o leitor é levado a crer que há um desejo incestuoso alimentado por Aprígio em relação à sua filha mais velha, Selminha. Tal suspeita é levantada por Dália, irmã mais nova de Selminha. O que, num primeiro momento, parece ser uma ameaça à privacidade dos sentimentos que Aprígio nutre em relação a Arandir, transforma-se em alívio diante da suspeita levantada pela filha caçula. Para Aprígio é substancialmente mais favorável que exista uma suspeita de que ele deseje sexualmente a filha e não o genro. Sua identidade sexual, nesse caso, ainda estaria salvaguardada. Atormentado pelos demônios internos e pelo desejo que sente pelo genro, Aprígio compactua com a farsa, que transformou um gesto de compaixão humana num crime passional, criada para macular a conduta incólume do marido de Selminha. Depois de alimentar graves insinuações contra a orientação sexual do genro, persuadindo a filha a crer na homossexualidade do marido, Aprígio confessa o amor e o ciúme que sentia em relação a Arandir e, imediatamente, após essa confissão Aprígio mata Arandir, o objeto do seu desejo proibido; não morre, contudo, a sua orientação sexual.

A imprensa e a polícia articulam uma trama mentirosa, envolvendo o inocente e desinteressado gesto de Arandir, mas a farsa mais significativa que se revela ao leitor é a falsidade de gênero de Aprígio. Dália, cunhada de Arandir, é a única personagem que se solidariza com a dor e com a solidão, sofridas pelo cunhado ao longo da progressão das ações dramáticas. Mesmo duvidando dele, ela aceita a sua suposta vida dupla devido ao amor que nutre pelo marido de sua irmã. Para sufocar e, ao mesmo tempo, para viver esse amor, Dália se transforma – ao se dissimular atrás da máscara da irmã dedicada – atuando como uma espécie de suporte para o sofrimento de Selminha e defensora da versão dos fatos sustentada por Arandir.

### Considerações finais

A arte da dissimulação é uma constante no teatro de Nelson Rodrigues. Não restam dúvidas de que as personagens construídas por esse dramaturgo são multifacetadas, dotadas de várias nuances. Elas são concebidas como um microcosmo privado que sintetiza os elementos degradados do macrocosmo público, regido pela falsa moral que fundamenta todas as formas de convívio social. Desse modo, o universo rodrigueano é construído sobre uma estrutura aparente e flutuante, em que, no fundo, impera o caos e reina a dissimulação absoluta.

No que diz respeito às máscaras adotadas pelas personagens de Nelson Rodrigues, Victor Hugo Adler Pereira, em *Nelson Rodrigues e os teatros da modernidade* (1995), no capítulo intitulado “Nelson Rodrigues: a máscara e a dobra”, registra que a máscara, na obra desse dramaturgo, tem a função de desmascarar as tradições gastas. Para Adler Pereira,

a máscara surge num regime discursivo entre a aparência e a essência. A máscara aponta para uma verdade que foi soterrada sob as convenções de várias ordens – certamente por força de pressões sociais – o teatro, assim, será o espaço privilegiado de revelação de uma realidade interna. (PEREIRA, 1995, p. 82)

É necessário, portanto, esconder para depois revelar e, assim, surpreender o leitor. Como afirma Anatol Rosenfeld, em *Texto/contexto I*, “ao se disfarçar, o ator revela a essência do homem. Disfarçando-se, ele se revela, revelando as virtualidades humanas” (ROSENFELD, 1996, p. 31-34). A partir dessa reflexão de Anatol Rosenfeld, podemos afirmar que, no teatro de Nelson Rodrigues, a máscara tem uma função contrária ao



teatro grego. Enquanto os autores clássicos utilizavam o recurso cênico para revelar o estado de espírito da personagem e a máscara era, portanto, parte da indumentária do ator, Nelson Rodrigues se vale dela, num primeiro momento, para esconder a verdadeira identidade das personagens, revelando-a somente no último ato. A máscara no teatro rodrigueano não é física, como no teatro clássico, mas psicológica.

No desfecho de *O beijo no asfalto*, percebemos a consagração da falsidade e dos múltiplos disfarces das personagens. Do início ao fim dessa obra, podemos perceber que o universo familiar existe sob a égide de uma moral, ou melhor, de uma falsa moral, que castra a liberdade das personagens e as coloca à mercê da repressão sexual, da culpa e do sofrimento, porque toda a vez que a personagem se desnuda, ou seja, que revela a sua verdadeira essência, liberta da dissimulação, ela é profundamente castigada. Para se desnudar, Aprígio teve de matar o objeto de seu desejo. Ao despir-se da máscara de zeloso pai de família e de defensor da moral e dos bons costumes, foi castigado porque não pôde concretizar o amor que sentia por Arandir, seu genro. No teatro rodrigueano, portanto, as personagens atuam constantemente movidas pelo complexo jogo do esconde-revela. Quando elas assumem a sua verdadeira essência, são severamente punidas. Assim sendo, ao revelar seu amor não correspondido por Arandir, Aprígio teve de matar o genro porque não teria a possibilidade de concretizar sua relação com o marido de sua filha. Arandir não teria como corresponder ao sentimento nutrido por Aprígio porque, ao contrário do sogro, não possuía tendências homossexuais. Aprígio exemplifica um comportamento constante das personagens rodrigueanas: quando a personagem se desnuda, ela é duramente penalizada.

## REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Junito. *Teatro grego: origem e evolução*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso* (Aula Inaugural no Collège de France. Pronunciada em 2 de Dezembro de 1970). 4. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1996

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. 2ª ed. São Paulo: Graal, 2002.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e os teatros da modernidade*. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) da UFRJ. Orientador: Prof. Dr. Affonso Romano Sant'Anna – março de 1995.

[RODRIGUES, Nelson](#). *Teatro completo de Nelson Rodrigues: tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

*Data de submissão: 04/07/2013*

*Data de aprovação: 21/09/2013*