

ROGÉRIO TOMAZ

NELSON RODRIGUES: LITERATURA E HOMOEROTISMO EM *O BEIJO NO ASFALTO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Venturelli

**CURITIBA
2011**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
 SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
 COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação do mestrando ROGÉRIO TOMAZ para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados PAULO CESAR VENTURELLI, MILENA RIBEIRO MARTINS e RAQUEL ILLESCAS BUENO arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“NELSON RODRIGUES: LITERATURA E HOMOEROTISMO EM *O BEIJO NO ASFALTO*”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
PAULO CESAR VENTURELLI		aprovado
MILENA RIBEIRO MARTINS		aprovado
RAQUEL ILLESCAS BUENO		aprovado

Curitiba, 30 de maio de 2011

Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo
 Coordenador

AGRADECIMENTOS

Proveniente do latim *gratus*, o substantivo masculino “agradecimento” manifesta o reconhecimento e a declaração de sentir-se grato por algo dado ou feito por outrem. Não há como deixar de manifestar minha gratidão e reconhecer a ajuda daqueles que colaboraram direta ou indiretamente para a concretização deste sonho, externado por meio das palavras e ideias que compõem esta dissertação. Assim, dedico-a:

A Deus, pela vida, saúde e proteção.

Aos meus pais Maria e Jair que com seu carinho, esforço e dedicação investiram em minha formação pessoal e profissional.

Ao Professor e Amigo Paulo Venturelli, pela amizade, paciência, eficiente orientação, pelo carinho e, principalmente, por me revelar a literatura pela ótica dos estudos culturais.

Aos meus queridos familiares Rosane, Rosangela, Fábio Augusto e Paulo Roberto pela compreensão, apoio e motivação.

Às minhas amigas de pós-graduação Charlott Eloize Leviski e Juliana da Silva Passos pelo espírito de alegria e amizade manifestado ao longo deste período.

À Professora Raquel Illescas Bueno e ao Professor Paulo Astor Soethe pela disponibilidade, atenção e preciosas colaborações dispensadas no processo de qualificação.

Aos Professores da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná que com suas disciplinas e conteúdos contribuíram para a descoberta de novos mundos.

Ao Odair, Secretário da Pós-Graduação, pelo auxílio nos processos e pela paciência nas orientações.

Ao meu primeiro orientador de pesquisa Professor Édison José da Costa pelas horas de conversa e apoio em momentos difíceis.

À minha querida amiga Mariana Prado Mueller que acompanhou todas as etapas desta pesquisa, ouvindo-me, apoiando-me e tornando-se um anjo de luz com suas sábias palavras.

Aos amigos Aline, André, Carlos Roberto, Cecília, Dennys, Emanuelle, Elisete, Josimary, Lizandra, Luiz Carlos, Rudinei, Simone, Sueli e Tom pelas conversas que atenuaram em muito o estresse desenvolvido nesse período.

À tia Ci pelo exemplo de vida e amor ao próximo.

À querida e eterna “jumbolina” Mayara Vitória Cisz Cassaniga (*in memoriam*) por ensinar a mim e aqueles que tiveram a rara oportunidade de com ela conviver o doce sabor da vida, do tempo e da infância.

Aos meus queridos avôs e avós paternos e maternos (*in memoriam*) que onde quer que estejam jamais serão esquecidos e que em muito se orgulhariam de seu neto neste momento.

Não existe meio mais seguro para fugir do mundo do que a arte, e não há forma mais segura de se unir a ele do que a arte.

*Johann Wolfgang von **Goethe** – Máximas e Reflexões*

SUMÁRIO

RESUMO.....	8
ABSTRACT	9
INTRODUÇÃO	10
1. A CULTURA HOMOERÓTICA: DAS ORIGENS À DRAMATURGIA RODRIGUEANA.....	14
1.1 O sexo e o corpo: preliminares	14
1.2 Homoerotismo ou homossexualismo	18
1.3 Sob uma perspectiva holística	20
1.4 O homoerotismo na literatura brasileira	31
1.5 Enfim, o teatro e Nelson.....	36
1.6 De “Shakespeare brasileiro” a “maldito”, assim sou eu, Nelson Rodrigues	39
2. NOS CAMINHOS DA IDEOLOGIA.....	48
2.1 Ideologia em Nelson Rodrigues	48
2.1.1 A origem marxista	50
2.1.2 Bakhtin: linguagem e ideologia	55
2.2 Arena de sultões: a ideologia e a crise da masculinidade.....	64
2.3 O discurso jornalístico como veículo do homoerotismo	71
3. POR TRÁS DA CORTINA: A ANÁLISE	82
3.1 O beijo da morte.....	82
3.2 Aprígio: decifra-me ou devoro-te!.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS.....	105
ANEXO I.....	110

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a análise da manifestação do homoerotismo na peça *O beijo no asfalto*, escrita em 1960, pelo dramaturgo Nelson Rodrigues. Ao partir do pressuposto de que a literatura corresponde aos discursos inseridos no contexto cultural e, portanto, caracterizado por ideologias, esta dissertação visa à análise das relações que o homoerotismo, presente na obra rodrigueana, estabelece com os estudos culturais, enfatizando a contribuição para o enraizamento da identidade homoerótica por meio das personagens Arandir e Aprígio e suas interações com o texto e a sociedade da época. Para a concretização deste objetivo, recorreu-se aos conceitos da teoria literária, dos estudos culturais, além de alguns relatos da história e termos sociológicos.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Dramaturgia. Homoerotismo. Ideologia. Representação masculina.

ABSTRACT

This dissertation proposes the analysis of the homoeroticism expression in the play *O beijo no asfalto*, written by the playwright Nelson Rodrigues in 1960. Considering the assumption that literature corresponds to the to the speeches inserted in the cultural context and, therefore, is characterized by ideologies, this dissertation aims to analyze the relations which the homoeroticism in Rodrigues' work establishes with the cultural studies, emphasizing the contribution to the rooting of the homoerotic identity through the characters Arandir and Aprígio and their interactions with the text and the society of that time. Concepts from the literary theory, the cultural studies and some accounts from history, as well as sociological terms have been used in order to achieve the established goal.

Keywords: Nelson Rodrigues. Dramaturgy. Homoeroticism. Ideology. Masculine role.

INTRODUÇÃO

Década de 60. O sonho de um novo país era fortalecido e alimentado pela fundação da nova capital, Brasília, e pelo populismo de Juscelino Kubitschek. Na Europa, em agosto de 1961, a construção do Muro de Berlim dividiu e separou a parte comunista e capitalista da capital alemã e fechou o tradicional caminho de fuga dos alemães orientais para o ocidente. Anos mais tarde, o Presidente João Goulart é deposto com o golpe de 64 e a ditadura militar é instaurada, inaugurando o período de violação dos direitos humanos, das liberdades de expressão e da democracia. Manifestações contrárias ao regime militar eram reprimidas, como as lideradas pelo movimento estudantil e pela *Frente Ampla*. O mundo assistiu atento ao impasse estadunidense e soviético perpassado através da Guerra Fria.

No Brasil, atos institucionais foram decretados: destaque para o AI-5, que conferiu ao presidente plenos poderes para reprimir e perseguir as oposições. O texto atribuía ao chefe de governo a possibilidade de fechar o Congresso Nacional, as Assembleias Legislativas e as Câmaras de Vereadores, legislando em todas as matérias e intervindo nos estados e municípios, sem as limitações emanadas pela Constituição Federal; possibilitava, ainda, a suspensão dos direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e a cassação de mandatos eletivos federais, estaduais ou municipais; dispunha, também, sobre a demissão, aposentadoria e remoção de funcionários políticos; além da restrição das liberdades individuais e suspensão da garantia do *habeas corpus*.

No campo da literatura brasileira, destacavam-se a poesia-práxis; a prosa regionalista representada por Ariano Suassuna, em *A pedra do reino*, e a prosa política que denunciou a violência social e política a que o país foi submetido a partir do golpe militar, de que são exemplos os romances de João Ubaldo Ribeiro, *Viva o povo brasileiro*, e Antonio Callado, *Quarup*. Destaque para o romance psicológico de Clarice Lispector: *A paixão segundo G.H.*, de 1964. Influenciado por correntes artísticas de vanguarda e por elementos da cultura pop nacional e internacional, o tropicalismo, no final da década, misturava tradicionais manifestações da cultura brasileira às inovações estéticas radicais, destacando-se na música, nas artes plásticas, no cinema e teatro.

No cenário internacional, foi no final da década de 50 e início de 60, que um grupo de artistas norte-americanos formado, sobretudo, por escritores e poetas, opôs-se ao consumo e ao capitalismo cada vez mais forte, sendo conhecido como geração *beat*, um dos primeiros movimentos da contracultura que ganhou espaço influenciada pelas ideias de liberdade de *On the Road*, de Jack Kerouac. Ainda neste período, com o amor livre e a não-violência, o movimento *hippie* projetava-se na luta pelos direitos civis, pela igualdade e o antimilitarismo.

Em linhas gerais, pode-se afirmar que a década de 60 revelou-se como marco da revolução comportamental, exteriorizada pelas manifestações socioculturais. Na época, diversos movimentos, caracterizados, sobretudo, pelo pioneirismo, romperam os percalços instituídos pela sociedade patriarcal e cristã e passaram a exprimir seus ideais. Mulheres, *hippies*, negros e homossexuais ganharam voz e iniciaram uma nova definição das formas de cultura e gênero. É nesse contexto que surge a peça rodrigueana escolhida como *corpus* desta pesquisa acadêmica: *O beijo no asfalto*, de 1960.

Nelson Falcão Rodrigues: amor e ódio. Essa dicotomia antagônica descreve com exatidão os apreços da obra rodrigueana. Não existem discursos indecisos quando o assunto são as polêmicas obras do dramaturgo. De reacionário, imoral e farsista a Shakespeare brasileiro: muitos são os escritos e divergentes as opiniões. Ao garimpar o universo e extrair da rocha bruta dos homens os sentimentos, os valores, as atitudes e os comportamentos do cotidiano banal, a obra de Nelson Rodrigues tem merecido destaque no campo dos Estudos Culturais. A influência e a força desses na produção contemporânea resultam na abordagem de temas que, possivelmente, ficariam relegados do campo literário, como, por exemplo, os estudos de gêneros.

Entretanto, ressalta-se que em sentido contrário aos autores que criam uma identidade que reivindica o lugar da diferença, libertando o indivíduo das amarras sociais e morais, a obra de Nelson Rodrigues insere o homoerótico como integrante das instituições sociais. Em outras palavras, embora o cosmos rodrigueano não seja especificamente a temática homoerótica, a inserção de sujeitos no cotidiano com comportamentos homossexuais é uma prática comum.

Conhecido por seu caráter transgressor e quase sempre audacioso, Nelson Rodrigues inseriu em suas obras elementos instigantes que as qualificaram involuntariamente como polêmicas. Diferente da produção literária que contempla a

representação da identidade homoerótica positiva por meio da elaboração de textos que exploram de forma explícita o homoerotismo, *O beijo no asfalto* apresenta esta temática como “pano de fundo”, ou seja, embora este não seja o conteúdo específico da peça, a presença da homossexualidade é o fator desencadeante na mudança de vida das personagens, reforçando o caráter de apresentação da fragilidade humana, uma das certezas da obra rodrigueana.

Diante desse contexto, afirma-se que esta pesquisa acadêmica contribuirá para o estudo do homoerotismo dentro da linha de pesquisa dos estudos culturais. Porque, embora sejam muitos os estudos sobre as controversas questões presentes na dramaturgia de Nelson Rodrigues, pouco se estudou, pormenorizadamente, sobre os pontos que envolvem o gênero homoerótico e suas relações com o contexto social em que se inserem e a literatura brasileira.

As palavras de Sábato Magaldi descrevem com precisão o amadurecimento do público em relação aos temas rodrigueanos, fato este que pode ilustrar o interesse do meio acadêmico pelos “retratos sem retoques do indivíduo”:

As propostas vanguardistas, que a princípio chocaram, finalmente eram assimiláveis por um público maduro para acolhê-las. Ninguém, antes de Nelson, havia apreendido tão profundamente o caráter do país. E desvendando, sem nenhum véu mistificador, a essência da própria natureza do homem. O retrato sem retoques do indivíduo, ainda que assuste em pormenores, é o fascínio que assegura a perenidade da dramaturgia rodrigueana. (MAGALDI, 1998, p. 23)

O primeiro capítulo desta pesquisa constitui-se na base para a discussão da temática homoerótica que será desenvolvida ao longo da dissertação. Para tanto, tornou-se indispensável estabelecer uma interface entre a literatura e outras áreas, como a sociologia e a história, sendo utilizada, também, uma série de conceitos dos estudos culturais e da teoria literária. O enfoque do estudo é a manifestação da cultura homoerótica na história das sociedades ocidentais, dos primórdios aos movimentos emancipatórios, destacando-se a tímida expressão nos cânones da literatura brasileira e o envolvimento instigante com a dramaturgia rodrigueana. Para a confecção do retrato histórico-social do movimento homoerótico e sua representação literária foram utilizadas fontes teóricas como Paulo Venturelli (2001), Mary Del Priori (2011), Jean-Jacques Courtine (2009), Colin Spencer (1996), João Silvério Trevisan (2007), Peter Fry e Edward MacRae (1984), Sábato Magaldi (2004 e 2006), Ruy Castro (2010), entre outros.

Após a apresentação do embasamento teórico acerca do homoerotismo, o trabalho direciona-se, no segundo capítulo, a análise do conceito de ideologia. Sabe-se que é por meio da linguagem, exteriorizada no discurso de seus falantes, que as ideologias, os tabus e estereótipos se perpetuam. Neste caso, o texto dramático de *O beijo no asfalto* configura-se como veículo de expressão do homoerotismo, atribuindo-lhe caráter ideológico e manifestando-lhe o valor social no campo da expressão artística. É válido lembrar que o texto situa-se na sociedade carioca dos anos 60, espaço este em que prevalecem, nas relações sociais, os domínios do discurso masculino, inexistindo lugar para o beijo entre homens. Assim, quando o beijo de Arandir adentra o ideário social por meio das palavras maculadas do repórter Amado Ribeiro, surge o conflito de ideologias. Ao visar à compreensão do conceito de ideologia adotado na análise da peça, remeter-se-á, primeiramente, à concepção marxista para depois aprofundá-la na definição sociointeracional de Mikhail Bakhtin (1993, 2004 e 2006). Contudo, como apontado em momento anterior, o homoerotismo coabita o espaço social ao lado do universo masculino e, por esse motivo, não há como abster-se da reflexão teórica sobre a crise do sujeito na pós-modernidade, muito bem realizada pelo teórico jamaicano Stuart Hall (2006). Consequentemente, deve-se abordar a crise vivenciada pelos seres masculinos com o surgimento de novas identidades, para isso, recorre-se às ideias da escritora francesa Elisabeth Badinter (1993). Por fim, partir-se-á para a análise prática ao verificar como o discurso jornalístico expõe a construção do homoerotismo de Arandir e a recepção desta identidade pelas personagens que habitam o universo do jovem rapaz.

Por trás da cortina: a análise é o terceiro e último capítulo deste trabalho. Neste, realizar-se-á os estudos das personagens Arandir e Aprígio e as relações que estabelecem com o homoerotismo. O beijo no atropelado na Praça da Bandeira é a chave para a manifestação da sexualidade no universo da peça. A análise será desenvolvida com base nos discursos do protagonista Arandir e de seu sogro Aprígio, visando, também, ao entendimento da relação que estas personagens estabelecem com o meio social.

Ao partir do pressuposto de que as obras literárias se constituem fontes inesgotáveis de interpretação, esta dissertação configura-se como uma pequena contribuição para a compreensão da temática homoerótica e apenas uma de muitas facetas da dramaturgia rodrigueana. Boa leitura.

1. A CULTURA HOMOERÓTICA: DAS ORIGENS À DRAMATURGIA RODRIGUEANA

Acredito que a maior tragédia do homem ocorreu quando ele separou o amor do sexo. A partir de então, o ser humano passou a fazer muito sexo e nenhum amor. Não passamos do desejo, eis a verdade. Todo desejo, como tal, se frustra com a posse. A única coisa que dura para além da vida e da morte é o amor.¹

Nelson Rodrigues

1.1 O sexo e o corpo: preliminares

Ao abordar as questões atreladas à diversidade sexual, torna-se impossível não incorrer nas problemáticas relacionadas ao corpo. Venturelli (2001, p. 31) afirma que os campos da sexualidade são “repletos de armadilhas” e que não há como pensá-los “sem pensar o corpo e este é signo”. Segundo o autor, por ser signo, o corpo é observado como elemento ideológico, refratando aquilo que somos. A sociedade, por sua vez, constitui-se pela multiplicidade de comportamentos humanos exteriorizados pelos sujeitos que a compõem. Essas condutas divergentes entrecruzam-se e configuram-se nos diversos posicionamentos presentes em determinado grupo social. Assim, a compreensão acerca da sexualidade

muda segundo diferenças e interesses de classe, segundo pesquisas e teorias que vão experimentando no circuito social do momento histórico e do local que nele ocupamos e de onde nos colocamos para falar sobre a questão. (VENTURELLI, 2001, p. 31)

O pensamento de Venturelli vai ao encontro da visão foucaultiana acerca do sexo. Jurandir Freire Costa (1998) afirma que o filósofo francês nega a espontaneidade criadora do sexo e a suposta gênese cristã e burguesa da atual moral sexual. Para Foucault, as diferenças entre os gêneros foram determinadas historicamente pelas formas de poder. O que pressupõe que o ser masculino deve ser entendido não apenas como uma definição sexual da cultura, mas a partir dessa

¹ CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 413.

determinação de gênero, uma forma que os homens encontraram para exercer socialmente o poder hegemônico. A consequência é a afirmação de que o papel sexual do homem no meio social não é nato, mas histórico e socialmente construído. Os hábitos sexuais foram herdados dos gregos e romanos, abolindo a concepção do sexo enquanto dádiva divina. Portanto, o conceito de Michel Foucault contempla o sexo como prática de disciplina corporal, atrelado aos interesses de classe, de nações ou de grupos sociais emergidos da sociedade capitalista, burguesa e industrial, visão compartilhada pelo autor deste trabalho e que será estendida a esta pesquisa acadêmica.

Observada como tabu, pecado, instinto, natureza, perversão, etc., a sexualidade já foi alvo de muitas contradições. Sobre a questão, recorre-se, ainda, ao pensamento de Foucault (1988, p. 36), o qual afirma que as sociedades modernas não pecaram por condenar o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim pelo fato de reproduzirem seus discursos de forma sigilosa, tornando-o um 'segredo'. Um dos 'guardiões' da sexualidade enquanto assunto velado é a religiosidade. Na seara das religiões monoteístas, por exemplo, como o cristianismo, o judaísmo e o islamismo, o corpo sexuado foi considerado, e em alguns casos ainda é, instrumento de destruição do homem.

Em *História da Sexualidade I: a vontade de saber*, Michel Foucault explicita que até o final do século XVIII as práticas sexuais eram regidas por três grandes códigos: o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil. Os três determinavam “a linha divisória entre o lícito e o ilícito”, bem como centravam as regras pertinentes ao sexo nas relações matrimoniais. A vida sexual dos cônjuges caracterizava-se por uma série de regras e recomendações, além de estar sob constante vigilância. Os que rompessem com as leis do casamento ou procurassem formas alternativas de prazer tornavam-se dignos de condenação. Na lista dos pecados graves, figuravam o estupro, o adultério, o rapto, o incesto “espiritual ou carnal” e a sodomia ou a “carícia recíproca”. Assim, a sexualidade, especialmente nas sociedades ocidentais, desenvolveu-se a partir da concepção matrimonial, resultando na valorização do núcleo familiar. De acordo com o filósofo francês (1988, p. 103), a fixação do dispositivo da aliança e de sexualidade no formato de grupo familiar corrobora o pensamento de que a família burguesa transformou-se, a partir do século XVIII, no lugar “obrigatório de afetos, de sentimentos, de amor.” As normas cristãs tornaram-se, portanto, a base do clã burguês.

O casamento para a Igreja tornou-se o bálsamo contra as tentações da sexualidade, extinguindo todas as formas de “paixões malignas”. De acordo com o pensamento religioso, não era por amor que os cônjuges deveriam selar sua união, mas, sim, por dever, pela obrigação conjugal em que procriariam e despenderiam esforços para superar os desejos do adultério. Nesta relação contratual, a mulher desempenhava a função de provedora e receptora de um amor que não inspirasse senão a organização familiar. A ela, ainda, atribuía-se o dever de sujeitar-se ao marido, “reverenciando-o, querendo-o, cobrindo-o de vontades e, com sua virtude, exemplo e paciência, ganhando-o para Deus.” (DEL PRIORE, 2011, p. 29). O homem, por sua vez, tornava-se a “cabeça” do casal e dono do desejo sexual. Desta forma, surgia a dicotomia sexual, impondo o homem como ser ativo e a mulher como passivo.

Assim, os afetos presentes nas relações matrimoniais configuravam-se numa relação de sujeições e dependências, traduzindo-se numa vida de clausura e resguardo, fato este que atendia aos interesses da Igreja e das identidades masculinas. Ressalta-se, também, que não era permitida a existência de vaidades físicas, ou seja, a beleza corpórea deveria ser ignorada, bem como qualquer outra forma que enaltescesse o sexo. Os que contrariassem essas regras impregnavam-se do pecado, afastando-se de Deus e aproximando-se de Satã. Com o elevado número de contratos nupciais provenientes de acordo e o não estímulo às práticas sexuais, tornava-se comum a queda do apetite sexual entre os parceiros e o aumento de uma cumplicidade baseada nas atividades domésticas.

Como bem elucidada Del Priore (2011), a ‘domesticação’ deste modo de amor, o amor conjugal, perpassa os limites cronológicos e impunha-se como ideologia nos tempos modernos:

O casamento, leitor, seria, portanto, o remédio que Deus dera aos homens para que estes se preservassem da imundície, e com ele, uma bula informando o “modo de usar”. (DEL PRIORE, 2011, p. 31)

E o amor entre iguais? Qual era a situação dos homens e das mulheres com desejos homoeróticos diante da sociedade que valorizava a família e repudiava qualquer ato que a difamasse? As atividades sexuais extraconjugais e com outra finalidade diversa da procriação eram condenadas. Del Priore (2011, p. 296) relata que até o final dos anos 60 a maioria dos homossexuais optava por viver na

clandestinidade. Viviam seus relacionamentos amorosos nas sombras, com total discrição de seus atos. O fato decorria das constantes perseguições e de toda a sorte de preconceitos a que homens e mulheres eram acometidos. Observada enquanto doença, eram comum os tratamentos médicos-pedagógicos que, agregados a religião, visavam à cura² dos “invertidos”³.

Mas como bem assinalou Venturelli no início desta discussão, ao incorrer na abordagem da sexualidade devem-se retomar as questões relacionadas ao corpo. E pode-se dizer que os séculos XX e XXI, sobretudo, constituem-se nos períodos em que o corpo encontrou-se e, por que não, encontra-se em evidência. Dos primórdios da ciência sexual, com as práticas e análises microscópicas e os estudos anatômicos e fisiológicos, ao desenvolvimento das vanguardas artísticas, o corpo sexuado transformou-se em objeto de indagações, discussões e até pauta do ordenamento jurídico. Foi, também, ponto de repressão de desejos e imposições de comportamentos que resultaram na criação de movimentos emancipatórios. O corpo ganhou projeção enquanto elemento visual e recebeu a conotação sexual que hoje se conhece, ganhando espaço na mídia e na ciência. Com a aproximação do final da década de 60, as práticas e os discursos sobre a sexualidade inseriram-se no viés político e as lutas visando à liberdade sexual passaram a ser constantes (COURTINE, 2009, p. 110).

Os grupos sociais estabeleceram “limites e fronteiras” ao corpo com o intuito de restringir “que tipo de sujeito e que tipo de ação (sexual) seriam permitidas ou não aceitas.” (VENTURELLI, 2001, p. 33). Ocorre que a revolução corporal fez com que a sexualidade se manifestasse de formas variadas, não que se constituíam *per se* “inéditas”, mas, que passaram a coexistir com os gêneros considerados padrão para as sociedades. Trata-se, portanto, de uma era na qual foram estabelecidas novas formas de se lidar com o corpo, agora dissociado de seu caráter meramente reprodutivo.

Se o campo da sexualidade traduz-se, geralmente, como cenário de entraves, o que dizer da controversa obra de Nelson Rodrigues, obcecado pelas

² Na época, eram comuns as aplicações de certos tratamentos que se julgavam eficientes na erradicação da homossexualidade. O transplante de testículos, a convulsoterapia, a injeção de insulina e o confinamento em hospícios psiquiátricos são alguns exemplos.

³ Durante o século XVIII a meados do século XIX, a expressão “invertido” era amplamente utilizada nos discursos sobre a homossexualidade. O termo sugeria que todo homossexual masculino era feminino e, portanto, portador de alguma inversão sexual.

questões que envolvem o comportamento humano, principalmente, quando contemplam tabus e contravenções? E há campo mais fértil para observação desses elementos do que o da sexualidade? Já afirmava Prado (1996, p. 131) que o sexo no teatro de Nelson Rodrigues atrai pelo que tem de “escuso”, “causando volúpias ignominiosas na consciência.” As personagens rodrigueanas apresentam uma pseudoneutralidade que se dissolve ao desenvolver dos atos, revelando instintos vinculados à quebra de algum paradigma sexual, como é o caso do homoerotismo.

1.2 Homoerotismo ou homossexualismo

Dentre as várias questões que envolvem os estudos acerca do amor entre iguais, torna-se comum encontrar na literatura específica a distinção entre os termos *homossexualismo* e *homoerotismo*. A utilização deste último, como forma de designar os enlaces entre sujeitos do mesmo sexo, torna-se cada vez mais frequente e vincula-se a uma abordagem fenomenológica, justificada, por diversos autores, por razões éticas, históricas, culturais ou religiosas (PEREIRA, 2007, p. 104). A expressão surgiu em alternância à palavra *homossexualismo*, conceito que desde a criação em 1869, por Karl Maria Kertbeny, associa-se à uma ideia depreciativa, vinculada como forma de desvio comportamental, sendo “diagnosticado” por muitos anos como patologia.

Venturelli (2001, p. 37), por exemplo, apresenta o pensamento de Martin Green, autor que distingue o significado dos termos. Para Green, a expressão *homoerotismo* relaciona-se “a um modelo cultural de sensibilidade em que as pessoas envolvidas não praticam o sexo entre iguais.” Essas pessoas possuem preferência por determinados tipos de manifestações artísticas na qual a figura do homem torna-se central. Há valorização sensual da beleza física masculina, sem que isso implique, necessariamente, propensão ao sexo. Já o termo *homossexualismo* refere-se à “identidade sexual daqueles que pela comoção, tensão psíquica ou atração abrigam sentimentos por pessoas do mesmo sexo e expressam tais sentimentos por meio de comportamento sexual.” De acordo com o pensamento do autor, ainda, essas duas categorias não são rígidas, há caráter de mobilidade entre elas, pois as “pessoas e as ideias oscilam entre uma e outra.”

Centrado em razões de cunho ético, Jurandir Freire Costa diferencia, também, a utilização das duas expressões. Segundo o psicanalista, o uso das palavras *homossexual*, *homossexualidade* e *homossexualismo*, por suas origens, nutre “o preconceito de onde nasceram, viciando o modo pelo qual descrevemos nossos semelhantes.” Afirmar que alguém é homossexual “implica em reduzir este alguém ao estatuto de uma pessoa desviante.” (COSTA, 1995, p. 15).

Pelos exemplos aqui citados, é possível observar que não há uniformidade interpretativa entre as expressões *homossexualismo* e *homoerotismo*. Desta forma, ao considerar as relações entre iguais como exemplo de discurso literário apresentado de forma estético-literária na dramaturgia de Nelson Rodrigues e ressaltar que foge ao real escopo desta pesquisa a discussão minuciosa acerca das razões etimológicas ou hermenêuticas entre os termos, optou-se pelo uso do vocábulo *homoerotismo* e suas derivações. O autor deste trabalho compactua com o pensamento de José Carlos Barcellos (2006, p. 20) que acredita que este conceito contempla as diferentes formas de relacionamento erótico entre homens⁴, independentemente das configurações histórico-culturais que assumem e das percepções pessoais e sociais que geram, bem como da presença ou ausência de elementos “genitais, emocionais ou identitários específicos.” Esta concepção pode abranger, portanto, da pederastia grega às identidades gays contemporâneas, ou, das enérgicas relações sublimadas às que se baseiam na “conjugalidade ou na prostituição, por exemplo.” Segundo o autor, ainda, o conceito de homoerotismo:

é muito útil, por vários motivos. Em termos de história e crítica da cultura, tem a vantagem de não impor nenhum modelo pré-determinado, permitindo assim que se respeitem as configurações que as relações entre homens assumem em cada contexto cultural, social ou pessoal específico. Em termos de crítica literária, é de vital importância para a análise de determinadas obras, precisamente por não impor a elas ou a seus personagens modelos ou identidades que lhes são estranhos. (BARCELLOS, 2006, p. 20 e 21)

Ressalta-se, também, que o uso do termo *homossexualismo* e suas variantes está atrelado à questão do ato sexual entre indivíduos do mesmo sexo. Nesse sentido, a adoção da expressão se afastará do enredo de *O beijo no asfalto*, uma vez que as relações envolvendo os sujeitos masculinos ficam no plano da

⁴ Barcellos estende o conceito de homoerotismo, também, às relações que envolvem os indivíduos do sexo feminino. Porém, como o universo da peça *O beijo no asfalto* restringe-se ao homoerotismo masculino, optou-se pela denominação “homens”.

sublimação, inexistindo a relação física: o beijo de Arandir no atropelado e o amor velado de Aprígio pelo genro Arandir.

Definida a concepção de homoerotismo, o objetivo a seguir é expor alguns marcos da cultura homoerótica, suas origens terminológicas, o entrave religioso, a criminalização, as tentativas de legitimidade nas sociedades, os indícios e a eclosão da revolução sexual no final da década de 60, bem como o adentrar da questão do gênero no país. Destaca-se que estes apontamentos serão realizados, sobretudo, com base em fatos históricos. Estes relatos visam à apresentação do enlace do homoerotismo nos grupos sociais com o intuito de melhor compreendê-lo quando se iniciar a análise proposta por este trabalho, ou seja, a observação dos aspectos homoeróticos presentes na peça *O beijo no asfalto*.

1.3 Sob uma perspectiva holística

Os Estudos Culturais caracterizam-se por atravessar, de forma explícita, interesses sociais e políticos diversos, dirigindo-se às muitas lutas presentes no interior do cenário atual, dialogando com as diversas áreas das ciências humanas e enaltecendo as vozes das minorias. Nesse contexto, envolto em uma sociedade hegemônica constituída, essencialmente, de sujeitos masculinos e femininos heterossexuais, surge a cultura homoerótica.

Ao longo da história, esse grupo atingiu altos e baixos patamares de representatividade. Na Antiga Grécia, por exemplo, a prática sexual entre homens⁵ era exercida sem repressões, sendo a pederastia, relacionamento entre adultos e adolescentes, a forma mais comum e expressiva de relação sexual envolvendo indivíduos do mesmo sexo. Entretanto, para a sociedade grega não havia distinção entre o desejo e a prática sexual com base no gênero, mas sim pelo comportamento dos participantes em confronto às normas sociais regidas por idade e status social.

O relacionamento entre homens na Antiga Grécia era consequência de fatores culturais, regidos por regras específicas. Os erastes, *ἐραστής*, eram homens aristocratas, adultos, que se relacionavam com adolescentes do sexo masculino, denominados erômenos, *ἐρώμενος*. Esses se tornavam aptos à prática sexual

⁵ O atual conceito de “homossexualidade” foi criado apenas no século XIX, motivo pelo qual não se torna adequado a aplicação do termo à Antiga Grécia.

quando atingiam a fase do *hôraios*, a puberdade. O enlace entre os dois extrapolava a esfera sexual: auxiliava a formação do caráter do jovem e desempenhava papel significativo na transmissão de valores. Os erômenos eram disputados na sociedade grega, tornando-se objeto de desejo, lutas e inspiração para a criação poética. Neste contexto, destacam-se: a poesia homoerótica do final do período arcaico e início do período clássico; a comédia Ática, especialmente de Aristófanes e seus contemporâneos; alguns textos de Platão; um discurso proferido por Ésquines, em Atenas, no ano de 345 a.C., chamado *Contra Timarco*⁶ e a poesia homoerótica do período helenístico.

O surgimento das religiões monoteístas e, em especial, o advento do cristianismo, fez com que os atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo tornassem-se impróprios e passíveis de punições por contrariar a função reprodutora presente na relação homem-mulher. “A sexualidade do homem estava agora tocada pela divindade de Deus (as mulheres eram tão marginalizadas que sequer eram consideradas).” Com esta cisão, a prática do sexo visando à gênese da vida instaurou-se como ideologia dominante e a ideia de sexo como forma de prazer passou a ser repudiada. “Gradualmente, todos os atos ‘desviantes’ tornaram-se pecados graves e flagrantes contra a divindade de Deus.” (SPENCER, 1996, p. 119).

As práticas homossexuais⁷ eram punidas severamente na Europa dos séculos XVI, XVII e XVIII. Segundo João Silvério Trevisan, aqueles que as realizavam:

eram condenados a punições capazes de desafiar as mais sádicas imaginações, variando historicamente desde multas, prisão, confisco de bens, banimento da cidade ou do país, trabalho forçado [...], passando por marca com ferro em brasa, execração e açoite público até a castração, amputação das orelhas, morte na forca, morte por fogueira, empalamento e afogamento. (TREVISAN, 2007, p. 127)

⁶ Em discurso *Contra Timarco*, Ésquines cita a existência das leis atenienses na Antiga Grécia, bem como relata informações acerca dos relacionamentos homossexuais masculinos presentes no período. O sexo entre indivíduos do mesmo sexo baseava-se na consensualidade. As relações envolvendo dinheiro (prostituição) eram condenadas.

⁷ Como bem se elucidou no item anterior, o autor deste trabalho optou pela utilização do termo *homoerotismo* para designar a relação estético-literária presente na dramaturgia de Nelson Rodrigues. No presente item, o leitor se deparará com a expressão *homossexualidade* e suas variantes. Não se trata de contraponto. A grafia dos vocábulos se faz necessária, uma vez que o texto refere-se ao envolvimento sexual consumado entre homens e relata a origem da palavra como signo do relacionamento entre iguais.

De acordo com Peter Fry e Edward MacRae (1984), foi no século XIX que os estudos em torno da homossexualidade começaram a ser desenvolvidos por médicos e psiquiatras que buscavam, sobretudo, razões para justificar essas práticas consideradas “anomalias”. “O sodomita, fustigado pela Bíblia, transforma-se deste modo em um doente.” (COURTINE, 2009, p. 119). Neste contexto, dois médicos destacaram-se como pioneiros na análise do comportamento sexual entre pessoas do mesmo sexo: o médico húngaro Károly Mária Kertbeny e Karl Heinrich Ulrichs. Kertbeny criou a palavra *homossexual* em substituição à pejorativa *pederasta*, termo bastante utilizado na época. Ulrichs, por sua vez, designou as relações sexuais entre indivíduos do mesmo sexo com o termo *uranista*⁸.

Considerado o pioneiro na luta dos direitos homossexuais, Karl Heinrich Ulrichs⁹ definia o amor entre homens como natural e biológico. As ideias do jurista, teólogo e historiador alemão foram difundidas pela Inglaterra, Holanda, Áustria, Estados Unidos e União Soviética, gerando inquietações (VENTURELLI, 2001, p. 03). Nesta época, “a legislação alemã e inglesa, em particular, autorizavam as perseguições contra os homossexuais adultos e consensuais, inclusive em local privado”. (COURTINE, 2009, p. 146).

Em maio de 1895, a condenação de Oscar Wilde, autor do romance *The Picture of Dorian Gray*, marcou a institucionalização da homofobia. O escritor inglês foi condenado a dois anos de prisão pela prática de atos “imorais” com o Lord Alfred Douglas, fato este que adiou o processo de emancipação sexual na Inglaterra.

Em 1897, sob a influência das ideias de Ulrichs, o médico e sexólogo alemão Magnus Hirschfeld, juntamente com Eduard Oberg, Max Spohr e Franz Josef Von Bülow, fundaram o Comitê Científico Humanitário (WhK) que visava à defesa dos direitos homossexuais, apregoando a justiça através da ciência (*per scientiam ad justitiam*¹⁰). Hirschfeld acreditava que o conhecimento científico sobre

⁸ De acordo com Peter Fry e Edward MacRae (1984), “o neologismo *uranista* foi inventado em homenagem à musa Urânia que, no mito contado por Platão, seria a inspiradora do amor entre pessoas do mesmo sexo”.

⁹ A partir do século XIX, os assuntos relacionados à sexualidade entre indivíduos do mesmo sexo deixam de ser observados sob o ponto de vista do pecado e passam a assumir caráter clínico. Ulrichs desenvolveu em seus estudos uma classificação de “tipos homossexuais”. Nela, é possível encontrar o *mannling*, sujeito masculino em aparência e personalidade, o *weibling* que corresponde aos afeminados e o *zwischen-urning* que seria o intermediário entre os dois sujeitos (FRY; MACRAE, 1984, p. 63).

¹⁰ Pelo conhecimento, chega-se à justiça.

as questões envoltas à sexualidade poderia eliminar a hostilidade face ao grupo. O sexólogo revelava-se, ainda, contrário à equiparação da homossexualidade enquanto doença, contrariando, assim, a opinião de muitos dos médicos que compunham o Comitê.

A “primeira reivindicação do movimento sob a República de Weimar” (COURTINE, 2009, p. 146) foi a anulação do famigerado Parágrafo 175¹¹, conhecido, formalmente, como §175 StGB. Para isso, o Comitê Científico Humanitário lançou uma petição na qual apelava pela revogação da lei. O documento continha mais de 5.000 assinaturas, incluindo nomes de personalidades como Albert Einstein e Thomas Mann. Contudo, o grupo não obteve êxito na causa e o dispositivo legal não foi anulado.

A partir de 1920, iniciou-se uma primeira idade de ouro que conferiu “à homossexualidade uma visibilidade até então desconhecida” e a literatura contribuiu positivamente para a construção desse cenário (COURTINE, 2009, p. 146). *Sodoma e Gomorra* (*Sodome et Gomorrhe*), publicado em 1923, é o quarto dos sete volumes que compõem a obra *Em busca do tempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*), de Marcel Proust, considerada uma das maiores obras da literatura universal. Nesta, o narrador de Proust afirma que os homossexuais estão presentes em todos os lugares e grupos sociais e descreve-os como seres infelizes, uma vez que vivem a ocultar seu “mal”. *Sodoma e Gomorra* apresenta elementos que complementam a questão do amor, abordando o homoerotismo e seus efeitos sobre o indivíduo e a sociedade. Aborda, também, “a moral dupla, as mentiras e os mistérios da sociedade, deixando claro, entre outras coisas, que “lamentavelmente tanto na sociedade quanto no mundo da política as vítimas são tão covardes que não se consegue considerar os algozes maus por muito tempo.”.

André Gide, por sua vez, enaltece e defende o homoerotismo em *Corydon*, conjunto de ensaios sob a forma de diálogo, publicado separadamente na primeira década do século XX. Por receio de que lhe fossem imputadas as acusações de

¹¹ O Parágrafo 175 do Código Criminal Germânico entrou em vigência em 15 de maio de 1871, considerando as práticas homossexuais como crime. Nas primeiras edições, criminalizava, também, a bestialidade, ou seja, a relações sexuais humanas com animais. Com o passar do tempo, o direito positivo alemão sofreu alterações. Em 1935, quando a Alemanha estava sob o domínio nazista, milhares de pessoas morreram nos campos de concentração em decorrência da sexualidade. O rigor do dispositivo legal foi atenuado em 1973 e revogado totalmente com a reunificação da Alemanha, em 10 de março de 1994.

Oscar Wilde e por conselhos de amigos, as primeiras impressões foram feitas de modo particular e com distribuição controlada. Porém, o escândalo não aconteceu e as reações negativas foram amenizadas com a ajuda de nomes como Proust e Freud. A obra do escritor francês chegou aos leitores somente em 1924.

Anos mais tarde, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, a Alemanha, sob o domínio nazista, perseguiu e exterminou milhares de homossexuais¹², rotulados como escória da humanidade. “Durante a guerra, tanto o Exército como a Marinha dos Estados Unidos classificavam o homossexualismo como “estado psicopatológico característico” e os homossexuais como “psicopatas sexuais.” (SPENCER, 1996, p. 329).

De acordo com Fry e MacRae (1984), em 1933, iniciou-se na Alemanha nazista uma campanha de depuração das bibliotecas de livros considerados “pouco germânicos”. O primeiro alvo desta ação foi o ataque ao Instituto de Hirschfeld em que foram queimados mais de 10.000 obras, fotografias, arquivos e o busto do próprio Hirschfeld.

No final da década de 40, o biólogo e psicólogo¹³ estadunidense Alfred Charles Kinsey realizou um importante estudo sobre o comportamento sexual humano. Os dados observados nesta pesquisa convergiram para a publicação, em 1948, do primeiro relatório sobre a sexualidade humana: *Sexual Behavior in the Human Male*¹⁴. Os resultados apontados por Kinsey foram surpreendentes para a

¹² Nos campos de concentração, os homossexuais, identificados pelo triângulo rosa, juntamente com os judeus e os ciganos foram os grupos que mais sofreram torturas e violência dos nazistas. A edição experimental – número zero – do então *Lampião*, de abril de 1978, afirma que as violências cometidas contra homossexuais pelo regime hitlerista e por Mussolini somente tornaram-se do conhecimento do mundo com o advento dos movimentos gays presentes na década de 70. Ainda de acordo com o periódico, “desde o fim da II Guerra Mundial e mesmo antes, as potências vencedoras já sabiam que pelo menos 125 mil homossexuais tinham morrido nos campos de concentração nazista.” (LAMPIÃO, abril de 1978: 5).

¹³ Antes de iniciar suas pesquisas acerca da sexualidade humana, o Dr. Kinsey dedicava-se ao estudo da entomologia, ramo da zoologia que observa a vida dos insetos. Em um de seus trabalhos, o biólogo reuniu mais de um milhão de exemplares de vespas com o intuito de analisar a história evolutiva da espécie. O resultado do estudo científico foi a conclusão de que nenhuma vespa era igual à outra e que as práticas de acasalamento destes insetos eram extremamente diversificadas. Kinsey observou que a diversidade sexual configurava-se como uma característica comum entre os animais e, inclusive, ao ser humano. Em 1935, após arrecadar recursos financeiros junto à Fundação Rockefeller, Kinsey iniciou seus estudos sobre a sexualidade humana ao preparar um grupo de pessoas que percorreram o território estadunidense com questionários sobre a sexualidade humana, visando estabelecer o panorama do comportamento sexual do ‘homem’.

¹⁴ *O Comportamento Sexual do Homem*.

maioria das pessoas, pois revelaram uma grande diferença entre as expectativas do público ao comportamento sexual predominante na época e a conduta sexual real.

É uma crença comum que os homossexuais não merecem grande preocupação, pois são uma minoria. Este dado foi contestado pelo pesquisador americano Alfred Kinsey [...]. Kinsey não considerava homossexual uma minoria e nem poderia. A metade das pessoas pesquisadas por ele tiveram comportamentos sexuais alternativos antes da puberdade, 33% após a puberdade, com ocorrência entre 16 e 55 anos de idade, em 13% dos homens e 7% das mulheres num período nunca inferior a 3 anos. (TRANSFERETTI, 1999, p. 51 e 52)

De acordo com as pesquisas de Kinsey, os seres humanos não se classificam quanto à sexualidade em apenas duas categorias: heterossexuais e homossexuais; mas, apresentam diferentes graus de uma ou outra característica. Segundo Sohn, Kinsey propôs “uma visão radicalmente nova da homossexualidade, uma experiência corriqueira, segundo ele, porém, mais ou menos intensa e classificada em uma escala de 0 a 6.” Destaca que 37% dos homens, pelo menos uma vez, tiveram uma experiência homossexual e, desse percentual, 4% não tendo tido senão relações sexuais só com uma pessoa do mesmo sexo. Dessa forma, a maioria das pessoas oscilam entre a heterossexualidade e a homossexualidade, descartando qualquer possibilidade de entendimento da prática sexual entre “iguais” como forma de patologia ou desvio (COURTINE, 2009, p. 122).

A teoria kinseyniana influenciou, profundamente, os valores sociais e culturais dos Estados Unidos na década de 60, época em que se iniciava a revolução sexual. Como resultado prático dos estudos de Kinsey, em 1973, a Associação Americana de Psiquiatria removeu a homossexualidade da lista de desordens mentais, não a considerando como anormalidade ou comportamento passível de correção. Em 1986, o mesmo aconteceu com a Organização Mundial de Saúde (OMS) que aboliu a idéia de homossexualidade como doença.

Mas nem tudo são flores. Na Inglaterra da década de 50, o homossexualismo era considerado crime e diversas pessoas foram condenadas à prisão ou punidas em julgamentos públicos sob essa acusação. Em agosto de 1954, a pedido do governo inglês, é criado um comitê departamental do Ministério do Interior cujo objetivo era estudar a lei que tratava da homossexualidade e prostituição, informando as conclusões observadas ao Estado (SPENCER, 1996, p. 344).

Em 1957, o coordenador do Comitê, John Wolfenden, publicou o relatório que dizia que “o comportamento homossexual mutuamente consentido entre pessoas adultas, em caráter privado, não mais deveria ser considerado crime.” (SPENCER, 1996, p. 346). A reação foi imediata, tabloides sensacionalistas da época, como o *Daily Telegraph*, afirmavam que a legalização das práticas homossexuais as espalhariam como epidemia.

No final dos anos 60, paralelamente às reivindicações feministas pela reconsideração das identidades e papéis sexuais presentes na sociedade, alguns homossexuais estadunidenses quebraram o silêncio e puseram fim a uma “clandestinidade dolorosamente sentida como patológica”. O primeiro passo consistiu na mudança de designação: em vez de *homossexuais*, termo utilizado com conotação médica ligada à perversão, adotam a expressão *gays*, presente desde o século XIX. A nova denominação, de caráter neutro, apresentaria a especificidade de sua cultura de forma positiva. Era a gênese do movimento gay, cujo objetivo seria o de mostrar que a heterossexualidade não é a única forma de sexualidade “normal” (BADINTER, 1993, p. 113).

Em 1970, criou-se, em Londres, a Frente de Libertação Gay (em inglês *Gay Liberation Front* – GLF) que se autodefinia como uma organização revolucionária, formada por artistas, estudantes, professores e sociólogos, que visava ao sentimento de falar e agir abertamente sobre a condição da homossexualidade. “A partir do momento em que passaram a se orgulhar de si mesmos, tornou-se possível falar com a família e com os colegas sem sentir a vergonha e a humilhação frequentemente impostas aos jovens gays.” (SPENCER, 1996, p. 349). O grupo destacou-se pela exposição pessoal dos membros, fato que permitiu uma reavaliação de velhos estereótipos homossexuais presentes na época.

O atual movimento de afirmação homossexual originou-se nos Estados Unidos da América, no final de década de 60. Não apenas contrários à Guerra do Vietnã ou aos padrões estadunidenses capitalistas estabelecidos pelo *american way of life*, os grupos minoritários reivindicavam reflexões sobre questões relacionadas à sexualidade e família. Em 28 de junho de 1968, no bar *Stonewal*, tradicional ponto de encontro de homossexuais na cidade de Nova Iorque, um fato marcou a história do movimento no século XX como símbolo de resistência. Numa de suas ações habituais, a polícia nova-iorquina dirigiu-se ao bar para prender os frequentadores do local. Porém, ao chegar, foi recebida com hostilidade, “gays e travestis se

rebelaram e, munidos de paus e pedras, recusaram ser presos.” (SOUZA NETO, 2009, p. 44).

Em terras brasileiras, o movimento de liberacionismo homossexual chegou “com pelo menos uma década de atraso” (TREVISAN, 2007, p. 335). Com o golpe militar de 1964, Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, então presidente da república, recebeu apoio governamental dos Estados Unidos e de multinacionais estadunidenses. Assim, como forma de retribuição, o governo brasileiro declarou guerra aos ideais socialistas, repudiando-os, e promoveu forte repressão policial contra as entidades sociais. Os grupos homossexuais presentes neste período foram, portanto, absorvidos pelas “parcelas da sociedade que lutavam pelo fim da ditadura militar instaurada” e “que nada queriam com reivindicações de minorias.” (VENTURELLI, 2001, p. 04). Instaurava-se o impasse: de um lado, a necessidade maior de derrubar a ditadura militar, de outro, as exigências dos grupos periféricos.

Esta dicotomia, porém, não foi empecilho para que o movimento se fizesse presente e garantisse maior visibilidade no cenário da época. Os homossexuais construíram novo discurso e nova disposição para entrar “em conflito com a estrutura social e política vigente para efetuar mudanças sociais significativas.” (MACRAE¹⁵ *et al.*, 1990, *apud* VENTURELLI *et al.*, 2001).

Embasado em experiências pessoais, João Silvério Trevisan (2007) apresenta uma teoria bastante instigante em relação à eclosão do movimento homossexual no Brasil. Segundo ele, na década de 70, a “compulsória modernização” do país “no terreno cultural” é, paradoxalmente, fruto da atividade militar que ao remeter ao exílio “inúmeros intelectuais”, colocaram-lhes “em contato brutal com o mundo.”.

Quando esses personagens começaram a voltar, graças à anistia instaurada em 1979, trouxeram consigo vivências que haviam absorvido em sua forçada temporada longe do lar. Foi assim que nos chegou, por exemplo, o eurocomunismo. Assim nos chegaram também as inquietações ecológicas, feministas e anti-racistas tal como vicejavam, àquele período, em países capitalistas avançados – Estados Unidos, França, Alemanha, Inglaterra, Itália, Suécia. (TREVISAN, 2007, p. 336)

As experiências vividas por Trevisan levaram-no a constituir na cidade de São Paulo, em 1976, um núcleo de discussão acerca da homossexualidade formado

¹⁵ MACRAE, Edward *et al.* **A construção da igualdade**: identidade sexual e política no Brasil da “Abertura”. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

por homens jovens e esquerdistas, estudantes universitários e profissionais recém-formados. O escritor relata que a participação dos membros era ínfima, sendo que “alguns vinham com vagas propostas liberais e reivindicatórias, enquanto outros pensavam e sentiam com os mesmos entraves ideológicos da velha esquerda.” (TREVISAN, 2007, p. 337). A situação agravava-se pelo fato de que a maioria dos integrantes se autodenominava “anormais”, em decorrência da homossexualidade. Essas condições levaram à dissolução do grupo.

Em 1978, ainda de forma retraída, grupos de mulheres adentravam em temas considerados “sagrados”, como sexualidade e aborto na tentativa de impor certa autonomia metodológica em seus discursos. As discussões sobre racismo, cultura e organização da população afro-descendente também ganhavam espaço. Questões de cunho ecológico, como desastres ambientais, desmatamento de florestas e o plano nuclear brasileiro, “começaram a impulsionar diversos núcleos de ativismo ecológico.” (TREVISAN, 2007, p. 338). A esquerda ortodoxa deparou-se com problemas inéditos que fugiam aos dogmas estabelecidos e que ganhavam espaço com as vozes das minorias.

Trevisan (2007) relata, ainda, que neste contexto, intelectuais, jornalistas e artistas homossexuais de São Paulo e do Rio de Janeiro reuniram-se no apartamento do pintor Darcy Penteado, com o objetivo de criar uma literatura gay latino-americana expressiva feita “por e com o ponto de vista de homossexuais.” Nasceu, assim, o jornal *Lampião da Esquina*¹⁶, em abril de 1978, considerado um “ícone na luta pelos direitos humanos do país”. Rotulado como imprensa alternativa por circular durante o período de ditadura militar, o periódico abordava temas considerados secundários, tais como sexualidade, discriminação racial, artes, ecologia e machismo, apresentando um discurso que “gozava de uma saudável independência [...]. Tratava-se de um jornal que desobedecia em várias direções.” (TREVISAN, 2007, p. 339).

O que nos interessa é destruir a imagem padrão que se faz do homossexual, segundo a qual ele é um ser que vive nas sombras, que prefere a noite, que encara sua preferência sexual como uma espécie de maldição, que é dada aos ademanos e que sempre esbarra, em qualquer tentativa de se realizar mais amplamente enquanto ser humano, neste fator

¹⁶ O jornal *Lampião da Esquina* circulou no período de abril de 1978 a junho de 1981. Ao todo foram publicadas 41 edições (incluindo os números extras). Em formato de tablóide, o periódico nasceu com o objetivo de alterar a imagem marginal da homossexualidade, dando voz a essa classe e revelou-se importante no processo de construção de uma identidade nacional pluralista.

capital: seu sexo não é aquele que se desejaria ter. Para acabar com essa imagem-padrão, LAMPIÃO não pretende soluçar a opressão nossa de cada dia, nem pressionar válvulas de escape. Apenas lembrará que uma parte estatisticamente definível da população brasileira, por carregar nas costas o estigma da não-reprodutividade numa sociedade petrificada na mitologia hebraico-cristã, deve ser caracterizada como uma minoria oprimida. E uma minoria, é elementar nos dias de hoje, precisa de voz. (LAMPIÃO, abril de 1978: 2)

Lampião da Esquina seria essa voz, sendo alvo de ferrenhas críticas. Concomitantemente, iniciaram-se, na cidade de São Paulo os encontros de outro grupo de homossexuais, organizados com o intuito de discutir e agir baseados nas ideias liberacionistas. Trevisan foi um dos membros. Segundo ele, o grupo pequeno, compunha-se de jovens atores, profissionais liberais e estudantes e serviu como “matriz para todos os demais que viriam depois.” (TREVISAN, 2007, p. 339). A partir deste momento, o Movimento de Liberação Homossexual no Brasil originava-se das diversas aglutinações resultantes de pequenos clubes fechados que, à sua maneira, reuniam-se e buscavam uma identidade enquanto grupo social.

A primeira atuação pública do grupo ocorreu em 08 de fevereiro de 1979, na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, num debate público que envolveu: “de um lado, estudantes e profissionais da esquerda universitária” que “protestavam sua fidelidade ao dogma da luta de classes e ao carisma do proletariado”; de outro, jovens homossexuais que, embora preocupados com as questões sociais presentes na época, abraçavam a “originalidade” de sua causa e reivindicavam seus direitos enquanto cidadãos, uma vez que não eram abarcados pela sociedade. Os primeiros representavam a “luta maior, segundo a qual haveria prioridades revolucionárias”. Já os segundos constituíam a “luta menor” (TREVISAN, 2007, p.343).

Durante a discussão, “um esquerdista ortodoxo” afirmou que a causa homossexual “não passava de uma escamoteação da luta de classes”. João Silvério Trevisan relata que esta afirmação o irritou profundamente. Assim, subiu em uma cadeira e pediu “às pessoas no auditório que relatassem fatos concretos de como os homossexuais” eram “escamoteados justamente em nome de luta de classes”. No auditório, a reação foi instantânea: homens e mulheres “visivelmente emocionados e sem medo de aparecer publicamente como homossexuais, levantaram-se para relatar as experiências pessoais de discriminação de setores progressistas contra eles, por sua orientação sexual”. Houve trocas de palavra insultuosas entre os

representantes do movimento estudantil e os homossexuais que participavam do evento. Ao todos foram três horas de debate e, segundo Trevisan, as camisas molhadas de suor “davam a sensação de que o movimento homossexual brasileiro acabava de conquistar o espaço que lhe era devido. Nossa luta estava finalmente na rua.” (TREVISAN, 2007, p. 343). Para Fry e MacRae, este debate

marcou [...] a crescente importância do movimento homossexual como interlocutor legítimo na discussão dos grandes assuntos nacionais. Além disso, foi uma experiência catártica que aumentou a confiança dos participantes e deu impulso à formação de outros grupos similares em São Paulo e outras cidades como também em vários estados. (FRY; MACRAE, 1984, p. 23)

Uma das consequências mais sólidas desta discussão realizada na USP foi, nas palavras do próprio Trevisan (2007), o surpreendente interesse de candidatos a integrar o grupo, que a partir deste momento, consagrou-se, denominando-se *Somos* – nome “expressivo, afirmativo, palindrômico, rico em semiótica e sem contra-indicações”. O grupo cresceu rapidamente e exigiu a reorganização de sua estrutura. Os encontros eram realizados nas casas dos membros onde havia “troca de ideias e discussão, de uma forma mais sistematizada.”

No início da década de 80, já havia outros grupos homossexuais ativistas nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Niterói, Belo Horizonte, Salvador, Brasília, Recife, João Pessoa e no interior do Estado de São Paulo.

Em agosto de 1978, a equipe editorial de *Lampião da Esquina* respondia a inquérito policial sob a acusação de atentar à moral e aos bons costumes da época. Em carta da Polícia Federal, requeria-se que os jornalistas fossem processados judicialmente e enquadrados na Lei n.º 5.250, de 09 de fevereiro de 1967, que regulava sobre a liberdade de manifestação do pensamento e de informação, a chamada “Lei de Imprensa”. Trevisan (2007) relata que o inquérito foi arquivado, embora os integrantes tenham sido interrogados e fotografados criminalmente.

Em terras brasileiras, a partir da década de 70, o surgimento dos movimentos sociais tornou-se de fundamental importância para a abertura da cultura homoerótica na sociedade, conforme elucida Paulo Venturelli no artigo *O branco, a duplicidade e a representação como signos da morte*:

Com status de doença, de desvio, com todos os mecanismos vivos para mantê-la à margem, a homossexualidade muitas vezes foi radiografada

como reles caricatura. Mas é a partir dos anos setenta, quando os movimentos sociais se organizam de modo mais efetivo e em especial grupos de homossexuais lutam pelo “processo de construção de sua cidadania”, que a literatura com esta temática ganha maior visibilidade. (VENTURELLI, 2005, p. 141)

A militância por meio de grupos que reivindicavam direitos e discutiam os assuntos relacionados à homossexualidade de modo não-patológico iniciou a quebra de regras da sociedade patriarcal e da moralidade religiosa, nas quais os papéis sociais relacionados aos sexos eram severamente estratificados. Pela busca representativa enquanto gênero, a voz tímida do movimento elevou-se e visou, se não à total aceitação, ao espaço de manifestações na totalidade das representações sexuais do Brasil contemporâneo.

1.4 O homoerotismo na literatura brasileira

E como se manifestava o homoerotismo no cenário literário nacional? Segundo Trevisan (2007, p. 249), as primeiras referências homoeróticas notificadas na literatura brasileira provêm do poeta barroco Gregório de Matos, conhecido, “em razão de sua virulência”, como *Boca do Inferno*. A alcunha surgiu pela ousadia nas críticas à Igreja Católica e a cidade de Salvador. Seus inimigos eram imortalizados no tom irônico de seus versos ferozes, “muitas vezes de expressão claramente homoerótica”. É o que aconteceu ao Governador do Estado do Brasil, Antônio Luís da Câmara Coutinho, a quem Gregório de Matos compôs o “retrato cruel em poemas de incomparável ironia barroca”:

Vá de retrato/ por consoantes,/ que e eu sou Timantes/ de um nariz de
tucano/ pés de Pato./ [...] **Na gargantona/ membro do gosto/ está
composto/ o órgão mais sutil/ da voz fanchona./ Vamos à giba:/ mas eu
que intento,/ se não sou vento/ para poder trepar/ lá tanto arriba?/ [...]**
**Chamam-lhe autores,/ por falar fresco/ dorso burlesco,/ no qual
fabricaverunt/ peccatores./ [...]** **Vamos voltando/ para a dianteira,/ que
na traseira/ o cu vejo açoutado/ por nefando./ [...]** **Pois que seria,/ que
eu vi vergões?;/ serão chupões,/ que o bruxo do Ferreira/ lhe daria./**
[...]. Grifo próprio. (MATOS, 1969, p. 219-223)

Em contraponto aos termos satíricos e explícitos de Gregório de Matos, o poeta romântico da segunda geração, Manuel Antônio Álvares de Azevedo, revela traços homoeróticos discretos em sua obra. Trevisan discorre sobre “o medo do

amor entendido como realização sexual”, o que o autor compreende como alusão à “homossexualidade implícita do jovem poeta.” (TREVISAN, 2007, p. 250). Não que a obra poética de Azevedo seja repleta de conteúdo homoerótico, mas não se torna uma hipótese absurda o interesse do poeta pelo tema. Para ilustrar, Trevisan apresenta o posicionamento do crítico Antonio Candido que sugere uma ambígua relação entre as duas personagens da peça *Macário*, de 1852. Ao carregar Macário desmaiado em seus braços, Satã elogia a beleza do jovem e lhe diz: “Se eu não fosse Satã, eu te amaria, mancebo...”

Ainda como exemplos de resquícios homoeróticos encontram-se as cartas destinadas ao amigo Luís Antônio da Silva Nunes, companheiro da época em que o escritor cursava Direito na Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Destaque para a carta apaixonada em que o poeta romântico despede-se, antes de morrer aos 21 anos, daquele que supostamente seria seu amante:

“Luís, há aí não sei quê no meu coração que me diz que talvez tudo esteja findo entre nós [...] Minha amizade, Luís, talvez tenha de viver de novo daquele meu passado de saudades. [...] Se algum dia eu morrer moço ainda, na minha febre de ambiciosas esperanças, há em algumas de minhas cartas a ti uma história inteira de dois anos, uma lenda, dolorosa sim mas verdadeira, como uma autópsia de sofrimentos. [...] Luís, é uma sina minha que eu amasse muito e que ninguém me amasse. [...] São sonhos – sonhos... Luís. Assim como eu te amo, ama-me. Não esqueças entre as campinas do Rio Grande [...] do teu amigo.” (TREVISAN, 2007, p. 253)

Anos mais tarde, em *O Ateneu*, de 1888, Sérgio, alter-ego de Raul Pompéia, relembra suas memórias de infância e adolescência no colégio interno que também dá nome ao romance. A narrativa faz analogia entre a escola (microcosmo) e a sociedade (macrocosmo), ou seja, a sociedade é refletida na escola. A temática homoerótica é apresentada de forma discreta nos episódios de abuso sexual entre os rapazes que habitam a instituição de ensino. Dois anos depois, Aluísio de Azevedo descreveu a relação amorosa entre a prostituta Léonie e a adolescente Pombinha em *O cortiço*.

Contudo, uma das maiores obras da literatura brasileira a abordar a questão do homoerotismo surgiu na segunda metade do século XIX, mais precisamente em 1895, pelas mãos do escritor cearense Adolfo Caminha. Trata-se do romance *Bom-Crioulo*, protagonizado, pela primeira vez em nossa literatura, por um negro e homossexual. O enredo apresenta a história de amor entre o grumete branco Aleixo e o marinheiro negro Amaro, também conhecido como Bom-Crioulo. O

homoerotismo é retratado pelo escritor com naturalidade, sendo que a relação amorosa entre os dois rapazes constitui a espinha dorsal da obra, decompondo-a a exaustão, como se pode observar no trecho a seguir:

Ao pensar nisso Bom-Crioulo sentia uma febre extraordinária de erotismo, um delírio invencível de gozo pederasta... Agora compreendia nitidamente que só no homem, no próprio homem, ele podia encontrar aquilo que debalde procurara nas mulheres. [...]

— Passou a mão no lugar úmido, tateando, e verificou, cheio de indignação, cheio de tédio, com um gesto de náusea a irreparável perda que sofrera inconscientemente durante o sono – um verdadeiro esgotamento de líquido seminal, de forças procriadoras, de vida, enfim, que “aquilo” era sangue transformado em *matéria*! Se ao menos tivesse gozado... Mas não sentira nada, absolutamente nada, mesmo em sonho! Dormira toda a noite, como um porco, e o resultado ali se achava no lençol – quase um rio de goma prolífica! (CAMINHA, 1998, p. 40 e 41)

“Poucas vezes a literatura brasileira produziu uma obra tão corajosa e direta sobre amores proibidos.” (TREVISAN, 2007, p. 254). Porém, a audácia do autor custou o silêncio crítico sobre toda a sua obra. O livro foi proibido em bibliotecas escolares e públicas. Acredita-se que as cenas de homossexualismo sejam as responsáveis pelas contestações e vetos. Os críticos da época não receberam a obra com bons olhos e, muitos deles, condenaram-na. Após muitos percalços, *Bom-Crioulo* mereceu edições novas e confiáveis a partir da década de 80, sendo traduzido para diversos idiomas e publicado em países como Estados Unidos, Alemanha, França e México (TREVISAN, 2007, p. 255).

Mário de Andrade, também enveredou sua temática às questões homoeróticas, se não de forma totalmente explícita e aberta, constituiu-as de modo, mais ou menos, insinuante. A vida sexual do escritor paulista sempre fora motivo de especulações, fato que o constrangia e o fazia sofrer. Exemplo disso foi a alcunha que a *Revista de Antropofagia*, liderada pelo ex-companheiro de vanguarda Oswald de Andrade, atribuiu-lhe em tom pejorativo: “o nosso Miss São Paulo traduzido em masculino”.

Em *Contos novos*, publicado postumamente em 1947, o autor reúne 09 contos escritos durante um período de crise pessoal. “Frederico Paciência”, um dos contos que compõem a obra, levou 18 anos para ser finalizado. O enredo conta a história da amizade dúbia entre dois adolescentes, Frederico Paciência e Juca, com sinais evidentes de conotação homossexual. O clímax ocorre quando dois dias após a morte do pai de Frederico Paciência, os jovens expulsam um homem interessado

nos negócios do falecido e resolvem descansar no quarto. Juca admira fascinado o amigo deitado na cama, enquanto Frederico falava. Percebendo o “lance”, Frederico Paciência pára de conversar e observa Juca com os mesmos olhos de desejo. O clima é quebrado pela imagem do morto que se interpôs “com uma presença enorme, recente por demais, dominadora.”

“Percebi o mutismo dele, entendi por que era, mas não podia, custei a retirar os olhos daquela boca tão linda. E quando nossos olhos se encontraram, quase assustei porque Frederico Paciência me olhava, também como eu estava, com olhos de desespero, inteiramente confessado. Foi um segundo trágico, de tão exclusivamente infeliz. Mas a imagem do morto se interpõe com uma presença enorme, recente por demais, dominadora. Talvez nós não pudéssemos naquele instante vencer a fatalidade em que já estávamos, o morto é que venceu.” (ANDRADE, 1996, p.87)

Na busca de Trevisan (2007) por um breve panorama do homoerotismo na literatura brasileira, surge a figura do carioca João do Rio. “Curiosíssimo e esquecido escritor”, João Paulo Coelho Barreto, famoso jornalista, foi fundador da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). Aos 18 anos, publicou dois contos com conteúdo altamente homoerótico: *Impotência*, em que um velho efeminado recordava seus amores frustrados por colegas do colégio e pelo jardineiro, e *Ódio*, que narrou a mórbida obsessão de um rapaz movido pelo delicioso prazer de espancar um colega, como para quebrar o espelho que reflete “o desespero do amor”. Traduziu, ainda, para a língua portuguesa algumas obras do escritor inglês Oscar Wilde. Por seu culto “ao esteticismo decadista e à vida social, que ele retratava em suas crônicas jornalísticas – mas também por sua conhecidíssima homossexualidade”, João do Rio foi chamado de *Oscar Wilde tupiniquim* (TREVISAN, 2007, p. 260).

O jogo de ambiguidades presente em *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956 por João Guimarães Rosa, traduz-se numa das mais significativas e polêmicas obras da literatura brasileira. Ao apresentar o sertão como universo de suas personagens, Rosa relata a trajetória de Diadorim e Riobaldo ao longo do Rio São Francisco, traduzindo-se numa espécie de transformação metafísica. Nesse épico da linguagem, o jagunço Riobaldo ama secretamente seu companheiro Diadorim sem saber que ele, de fato, é mulher. Vive-se num mundo de conflitos, com aproximações e afastamentos provenientes de uma paixão supostamente proibida, um amor que não se realizou, pois ambos são homens e essa era, na conduta ética

do sertão, uma relação inimaginável (TOMAZ, 2009, p. 85). O enigma de Diadorim revela-se com a morte: descobre-se que ele é mulher. Porém, a Riobaldo cabe a dúvida: teria ele amado o reflexo feminino de um homem, “ou o homem pressentido nessa mulher masculinizada que era Diadorim?” (TREVISAN 2007, p. 263).

Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo mundo sair. Eu fiquei, e a mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. [...] E disse. Eu conheci! Como em todo tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que também só soube... que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, da coronha... (ROSA, 1986, p. 530)

Riobaldo nutria um sentimento afetivo por Reinaldo, porém, qualquer possibilidade de consumação descartava-se em virtude das convenções sociais e morais. Em diversos momentos da obra, o jagunço expressa a atração física pelo amigo, mas a reprime com o intuito de não se comprometer. O amor entre os dois é, portanto, de natureza homoerótica, pois o afeto de Riobaldo nasce por uma pessoa que ele julgava ser do sexo masculino. Consoante às condutas éticas do meio em que se inseria, ele guarda este amor, submetendo-se às imposições morais de uma sociedade machista.

Na fase pós-moderna da literatura brasileira, diversos escritores referem-se ao homoerotismo. O conto *Paixão segundo João*, publicado em 1969 na obra *A guerra conjugal*, de Dalton Trevisan, narra o triângulo amoroso vivido entre Pedro, José e Maria, na qual esta compreende que seu marido pertence a outro homem.

Outra escritora que merece destaque é Cassandra Rios, pseudônimo de Odete Rios. Para ela, o homoerotismo é uma “forma especial de amar”. A escritora adentrou no cenário literário aos 16 anos com a publicação de *Volúpia do pecado*, de 1948, obra financiada pela mãe. Nas décadas de 60 e 70, Cassandra estava em alta com suas polêmicas e, de acordo com Trevisan, chegou a vender trezentos mil exemplares de seus livros. A autora sofreu forte censura sob o período da ditadura militar por motivos “pornográficos”, ou seja, descrever o amor entre mulheres. Sua obra foi considerada sublitteratura por ofender aos princípios morais vigentes na época, motivo que lhe rendeu a alcunha de “pervertida”. Ao todo, 36 de seus livros foram proibidos pela censura. A temática presente em sua obra mistura lesbianismo, religião e política, numa combinação explosiva. Algumas de suas personagens

vivenciam a sexualidade como ideia de culpa. É o que ocorre no romance *Anastácia*, em que a protagonista de mesmo nome matava as mulheres que mais amava por elevar esta forma de amar ao patamar de pecado.

Contudo, a partir da década de 70, as obras com temáticas homoeróticas revelam-se de forma significativa e firmam-se na história da literatura brasileira: em 1970, Caio Fernando Abreu lançou o romance *Limite branco*; Aguinaldo Silva, militante ativista dos movimentos pró-homossexualidade, publicou, em 1975, *Primeira carta aos andróginos*; Darcy Penteado é o autor de *A Meta*, de 1976 e Silviano Santiago de *Stella Manhattan*, de 1985. Destacam-se, ainda, Ana Cristina César, Antonio Bivar, Antonio Cícero, Bernardo Carvalho, Glauco Mattoso, Herbert Daniel, Ítalo Moriconi, Jean-Claude Bernardet, João Gilberto Noll, Jomard Muniz de Britto, Lima Trindade, Luis Capucho, Marcelino Freire, Roberto Piva, Valdo Mota e Waly Salomão.

Muitos desses escritores sobrepujaram as dificuldades sociais e morais, quebrando os paradigmas arraigados pela ideologia dominante. O resultado é a criação de uma talentosa literatura com vocação à sensibilidade e sensualidade, sem resquícios de banalidade ou pornografia.

1.5 Enfim, o teatro e Nelson

O periódico *Lampião da Esquina*, no final do primeiro semestre de 1981, publicou uma reportagem cuja manchete apresentava o seguinte questionamento: “O teatro é uma arte guei?”. Assinado pelo jornalista Antônio Carlos Moreira, o texto apresenta a eclosão de peças encenadas na época com temática explicitamente homoerótica. Os espetáculos lotaram salas nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Contudo, questiona-se: que motivos levaram tantos expectadores aos teatros? De acordo com Moreira, há algumas possibilidades de responder a esta pergunta.

A primeira relaciona-se ao fato de que, naquele período, houve abrandamento da Censura Federal aos assuntos ditos proibidos, considerados tabus pela sociedade vigente, o que possibilitou a existência deste “boom”. Levanta, também, a hipótese de que os empresários teatrais descobriram um assunto em

potencial a ser explorado em suas encenações – o homoerotismo – atraindo os curiosos e interessados pelo tema. Por fim, há os que dizem que a exploração dessa temática configurava-se como modismo e, em breve, seria sobrepujada por outra momentânea.

Em *Devassos no paraíso*, Trevisan (2007, p. 276) já afirmava que, no Brasil, a experiência homoerótica liga-se mais intimamente aos textos teatrais do que às páginas literárias. O autor relata que a aparição do tema surgiu, ainda, no século XIX, no Rio Grande do Sul, com o dramaturgo José Joaquim de Campos Leão, conhecido como Qorpo Santo, que em quatro meses redigiu quase vinte peças. Mais adiante, na década de 30, o Brasil constituía-se como “província mergulhada no mais virginal pudor”, status este mantido pela manipulação da classe dominante. Nesse período, a sociedade encontrava-se envolta em uma “homofobia radical” que se arraigava nas “condenações do nazismo alemão ao homossexualismo”. Em 1931, Coelho Neto escreveu *O patinho torto ou Os mistérios do sexo*, peça que cria um jogo de ambiguidades reproduzido pela mocinha que foi criada como mulher, mas que na verdade é homem. Contudo, o tema é abordado pelo dramaturgo com discrição e a temática homoerótica não se constituía objetivo deste. Este traço foi seguido, também, pelo modernista Oswald de Andrade, ao apresentar figuras caricatas de homossexuais, associadas, constantemente, à decadência burguesa. A veia preconceituosa de Andrade é justificada por Trevisan (2007, p. 278) como decorrente da proximidade “cada vez maior com o Partido Comunista [...], pautado pelo rigor do moralismo stalinista”. Ressalta-se que, na época, Stalin promovia severa perseguição aos homossexuais, justificando a prática entre iguais como fruto da “decadência burguesa-capitalista.”

De acordo com os apontamentos de Moreira (Lampião, junho de 1981: p. 13), nesse período, ainda, era comum a atribuição de formas estereotipadas à homossexualidade, revelando-a de modo debochado e preconceituoso. A exceção surgiu com a peça *Gata em teto de zinco quente*, de Tennessee Williams, encenada em 1958. Importado de terras estrangeiras, o espetáculo causou espanto e protestos na sociedade da época, conforme relato do ator Nildo Parente:

Naquela época, homossexualismo era o maior tabu. Eu me lembro que em 58, quando ainda era aluno da Escola de Teatro, fui assistir "Gata em Teto de Zinco Quente", que tocava de raspão no assunto, e as pessoas, ao verem o espetáculo, ficavam assustadas, sem ação, e até indignadas, porque essas coisas não eram colocadas no dia a dia, não eram tocadas. O

Ziembinski falava um "puta que pariu", que abalava. Tinha gente que, inclusive, saía no meio do espetáculo. [...] (LAMPPIÃO, junho de 1981: 13)

Em *Panorama visto da ponte*, de Arthur Miller, encenada, também, em 1958, na cidade de São Paulo, dois homens se beijavam no centro do palco com intensidade e despertavam a repulsa da plateia, chegando ao ponto de serem vaiados. De acordo com Miguel Carrano, ator que interpretava uma das personagens:

Em "Panorama Visto da Ponte", quando eu levava um beijo do Leonardo Villar, o teatro inteiro vinha embaixo. Vaias, protestos, pessoas saindo, gritos de "que viadagem", era uma barra. Eu esperava, a qualquer momento, que o público invadisse o palco e nos linchasse. (LAMPPIÃO, junho de 1981: 13)

A rápida síntese aqui construída permite verificar a nítida diferença entre as formas de recepção dramática das peças com conteúdo homoerótico encenadas no início dos anos 80 e àquelas representadas nas décadas de 30 a 60. Destaca-se que na primeira metade da década de 60, a sociedade brasileira engatava os primeiros passos rumo à ditadura militar, instaurada, oficialmente, com o golpe de 1964. Adentrava-se, portanto, no período em que as liberdades individuais passaram a ser suprimidas e as manifestações artísticas, contrárias à ideologia da época, rechaçadas. Então como justificar a liberalidade promovida nas dramaturgias do final da década de 70 e primórdios da década de 80? O elemento divisor de águas para a transformação deste paradigma advém da revolução de costumes que se sucedeu, também, em meados da década de 60, conforme apresentada em momento anterior nesta pesquisa acadêmica.

Envolto a este cenário político-cultural, em que havia repressões aos direitos fundamentais do cidadão, como o de liberdade, manifestações e criação de movimentos que reivindicavam seus lugares na sociedade, surge a dramaturgia de Nelson Rodrigues.

No teatro moderno, as obras do escritor pernambucano foram responsáveis por muitas controvérsias de ordem moral. O dramaturgo qualificou seus próprios textos como um "teatro desagradável". O fato se justifica pela autenticidade com que exibiu os temas observados pela sociedade carioca como tabus. A presença do homoerotismo, por exemplo, acentuou conflitos morais com exacerbação da culpa em algumas de suas peças. Não há como negar, entretanto, que essas personagens

com características homoeróticas criadas por Nelson Rodrigues possam ser consideradas indícios da construção e do fortalecimento de uma nova perspectiva: uma identidade homoerótica presente na história da literatura brasileira que se caracteriza pela vanguarda da temática, antecedendo aos movimentos sociais presentes a partir do final da década de 60. Trevisan (2007, p. 279) afirma que o homoerotismo apresenta-se de maneira “criativa e instigadora” na obra dramática rodrigueana e caracteriza-o como “o mais original dos modernos dramaturgos brasileiros”.

Diversas são as personagens que figuram o homoerotismo na obra de Nelson Rodrigues: a relação lésbica entre Glória e Teresa presente em *Álbum de família* (1946); o garçom Pola Negri, descrito como dotado de “frenética volubilidade”, de *Perdoa-me por me traíres* (1957); o travesti e ex-fugitivo da FEBEM Dorothy Dalton, de *Viúva, porém honesta* (1957); mais um garçom para a lista, Odésio, habitando o espaço da prostituta Geni, e o jovem problemático Serginho, ambos de *Toda nudez será castigada* (1965); o enrustido Teófilo e o problemático Zé Honório, de *O casamento* (1966) e Osvaldinho, acusado pela mãe de ter vários vícios, inclusive o de ser “bicha”, de *Anti-Nelson Rodrigues* (1973), são apenas alguns exemplos.

1.6 De “Shakespeare brasileiro” a “maldito”, assim sou eu, Nelson Rodrigues

Polêmica e dicotômica. Estas palavras traduzem com fidelidade as impressões que as obras do pernambucano Nelson Falcão Rodrigues deixaram em muitos leitores. Há quem diga que o universo das personagens rodrigueanas seja fruto do contato experimental do autor com as dificuldades por que passou. Há aqueles que defendem o talento do dramaturgo e há os que repudiam a genialidade a ele atribuída. Em entrevista concedida ao jornal *O Estado de São Paulo*, em 26 de julho de 1996, o crítico literário Wilson Martins ilustra uma dessas divergências. Segundo Martins, a publicação da biografia *O anjo pornográfico*, de Ruy Castro, fez com que Nelson Rodrigues deixasse de ser um escritor popular, tornando-se “popularíssimo”. Para ele, a obra biográfica conferiu ao dramaturgo “uma estrutura que ele não tinha e que sua obra, marcada pela psicanálise amadora, não justifica.”

Porém, um fato é incontestável: a dramaturgia rodrigueana marca o início do teatro brasileiro moderno e faz com que Nelson Rodrigues assine seu nome no rol dos grandes escritores da literatura brasileira.

Em 06 de fevereiro de 1981, praticamente dois meses após a morte do autor, Tristão de Athayde publicou um necrológio no *Jornal do Brasil* enfatizando o atraso da dramaturgia em adentrar ao cenário da modernidade. Para ele, a estreia de *Vestido de noiva*, em 1943, foi a “complementação teatral retardada, mas genial, da revolução modernista. [...] Pois, com Nelson Rodrigues, o teatro se transformou [...] no gênero mais representativo das letras do nosso século XX.” (MAGALDI, 2006, p. 117).

Donos de um estilo inconfundível, os textos da dramaturgia rodrigueana distinguem-se pelo hibridismo de elementos do gênero dramático. O autor não utiliza o trágico enquanto gênero puro, mas incorpora a ele características de tragicomédia, comédia, melodrama, farsa e comédia de costumes. Em *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Sábato Magaldi, responsável pela organização desta coletânea, divide as 17 peças escritas pelo autor em três diferentes grupos temáticos: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas. Este último grupo, objeto de estudo desta pesquisa acadêmica, é composto pelas seguintes peças: *A falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de ouro* (1959), *O beijo no asfalto* (1960), *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962), *Toda nudez será castigada* (1965) e *A serpente* (1978).

A dramaturgia de Nelson Rodrigues mistura elementos do realismo, como a objetividade, aliada ao ficcionismo áspero que proporcionam ao leitor ou expectador uma mistura provocante. O estilo presente nas tragédias cariocas incorpora o diálogo direto e rápido, valorizando a linguagem coloquial e a liberdade cênica. O uso de falas curtas apreende a realidade de maneira perspicaz, concedendo à peça de teatro maior aproximação ao verossímil. O autor excede-se na utilização das rubricas que, além de instruir os atores para a interpretação do texto dramático, favorecem o leitor no ato da leitura.

Contudo, a crítica literária da época primava pelo conteúdo das peças míticas e psicológicas. As tragédias cariocas, por sua vez, rotulavam-se como melodramáticas e eram mencionadas, constantemente, como literariamente inferiores. Uma das justificativas para este fato seria a ênfase nos aspectos do cotidiano urbano, que muitas vezes confundia-se com o apelo popular, mas, que em

hipótese alguma lhe atribuem caráter de inferioridade. De acordo com Sábato Magaldi, “a retomada, em termos exigentes, das técnicas do melodrama, o cultivo paroxístico do mau gosto, a revalorização do *kitsch*¹⁷ configuram uma estética popular, distante das regras acadêmicas do teatro erudito” (MAGALDI, 2004: 136).

O distanciamento da literatura eloquente é reforçado pelo uso da linguagem típica do cotidiano da classe média carioca. Entretanto, além da coloquialidade vibrante, a dramaturgia rodrigueana revela as angústias de uma sociedade vítima da repressão sexual e explora todos os atos decorrentes dessa sexualidade reprimida. Por abordar o mundo dos desejos inconfessáveis e dos instintos coibidos, as obras de Nelson Rodrigues foram recepcionadas como perversoras da moral, dos bons costumes e da família, sendo muitas vezes censuradas e rotuladas como “pornográficas”. Poucos eram os que as observavam enquanto literatura. As dificuldades, todavia, não se restringiram apenas à crítica literária. Por receio da opinião pública e por certo puritanismo doutrinário, alguns atores e atrizes negaram-se a encenar os espetáculos rodrigueanos, ao que Nelson defendia-se: “Evidentemente, o meu texto não é culpado se o espectador resolver projetar em mim sua própria obscenidade.” Foi o que aconteceu, por exemplo, com a prostituta Geni, de *Toda nudez será castigada*, personagem que após alguns desencontros foi interpretada pela atriz Cleyde Yáconis.

Em 15 de maio de 1965, praticamente um mês antes da estreia de *Toda nudez será castigada*, a Revista *Fatos e Fotos* publicou a reportagem *A peça da discórdia*. Nela, há o relato da tempestade antecipada fruto da recepção da sétima tragédia carioca escrita pelo autor pernambucano. Segundo o periódico, a polêmica iniciou-se nos bastidores da peça, pois o dramaturgo procurava uma atriz intérprete de “uma das mais fortes personagens femininas de sua galeria dramática”: a

¹⁷ Segundo o dicionário da língua portuguesa *Houaiss*, o adjetivo alemão *kitsch* caracteriza-se “pelo exagero sentimentalista, melodramático ou sensacionalista, frequentemente com a predileção do gosto mediano ou majoritário, e pela pretensão de, fazendo uso de estereótipos e chavões inautênticos, encarnar valores da tradição cultural”. O termo apareceu em torno de 1860 e 1870, na cidade de Munique, e incorporava o vocabulário dos artistas e colecionadores de arte, designando o mau gosto artístico e produções consideradas de qualidade inferior. As origens da acepção de *kitsch* podem ser observadas no romantismo, pela ênfase na expressão dos sentimentos e das emoções, o que na literatura externou-se com o melodrama e a literatura popular. As idéias de cópia e artificialidade são geralmente atribuídas aos objetos e produções denominadas *kitsch* e estão presentes na música, nas artes visuais, na literatura, etc. A acepção do termo popularizou-se na década de 1930, quando os críticos Theodor Adorno, Hermann Broch e Clement Greenberg o definiram como oposição às pesquisas inovadoras da arte moderna e da arte de vanguarda. Ao pensar o *kitsch* enquanto conceito marxista de “falsa consciência”, Adorno o insere como elemento da indústria cultural e da produção de massas.

prostituta Geni que entraria em cena com o busto nu e dizendo “nomes feios”. Nelson Rodrigues convidou Gracinda Freire, Teresa Raquel e Fernanda Montenegro. Todas recusaram o convite. Gracinda Freire assim se posicionou: “Depois da leitura das três primeiras páginas, tive a convicção de que jamais poderia interpretá-lo. A personagem principal me repugnou. Nelson Rodrigues é o maior comerciante do teatro. É o dono absoluto da indústria do sensacionalismo.” Já Teresa Raquel procurou justificar-se de modo mais diplomático: “Nelson queria que eu assinasse o contrato sem ler *Toda nudez será castigada*. Li e recusei. Não por uma questão de puritanismo, mas de categoria. A peça é ruim.” Fernanda Montenegro afirmou que o convite não fora aceito em razão de compromissos já firmados. O enlace ocorreu com o “sim” de Cleyde Yáconis, que aceitou o convite, segundo ela, por três fatores positivos: o autor, o diretor e o elenco. “Não me considero moralmente superior a Jeanne Moreau, da mesma forma que não a considero uma prostituta. Não vejo porque recusar o papel. Uma atriz não julga *a priori*, mas representa. *Toda nudez será castigada* deve ser julgada depois, e não antes.” (MARIA, Célia. A peça da discórdia. **Fatos e Fotos**, Brasília, ano V, n. 224, p. 12-14, mai. 1965). Outro exemplo de como as obras de Nelson Rodrigues foram recepcionadas em seu contexto histórico-social advém do romance *O casamento*.

No início de 1966, o jornalista e político Carlos Lacerda encomendou a Nelson Rodrigues a criação de um romance que seria publicado sem pseudônimos¹⁸, entregando ao dramaturgo um cheque de dois milhões de cruzeiros como parte do pagamento do trabalho a ser realizado. Lacerda pretendia transformar a obra no primeiro livro de sua editora: a Nova Fronteira.

Após dois meses, o escritor procurou pelo jornalista e entregou o seu primeiro e único romance: *O casamento*. A apenas um dia do casamento de Glorinha e Teófilo, o ginecologista, Dr. Camarinha, flagra o futuro genro de Sabino aos beijos com seu assistente. O médico sente-se na obrigação de relatar o incidente ao pai da noiva, que se revela perdido frente ao fato. Esse é o ponto de partida da narrativa rodrigueana que mescla ironia e um “carnaval de incestos e perversões às vésperas de um casamento.” Carlos Lacerda leu, ficou “assustadíssimo” e resolveu não publicar o livro (CASTRO, 2010, p. 350). Pelos

¹⁸ Sob o pseudônimo de Suzana Flag, Nelson Rodrigues publicou cinco folhetins: *Meu destino é pecar* (*O Jornal* – 1944), *Escravas do amor* (*O Jornal* – 1944), *Minha vida* (*O Jornal* – 1946), *Núpcias de fogo* (*O Jornal* – 1948) e *O homem proibido* (*Ultima Hora* – 1951). Como Myrna publicou *A mulher que amou demais* (*Diário da Noite* – 1949).

laços de amizade e diplomacia, o jornalista ofereceu o texto a Alfredo Machado, que o aceitou e publicou-o em sua Editora, a Eldorado. Nas primeiras duas semanas de setembro daquele ano, *O casamento* vendeu oito mil exemplares, disputando a preferência dos leitores com o novo romance de Jorge Amado, *Dona Flor e seus dois maridos*, publicado pela Editora Record, também de propriedade de Machado.

Embora o sucesso profissional o acompanhasse, Nelson Rodrigues passava por dificuldades em sua vida pessoal. Na noite de 17 de setembro de 1966 aconteceria a festa de lançamento de *O casamento*. O evento, porém, foi cancelado em decorrência da morte do irmão do escritor, Mário Filho. Quase um mês depois, o então Ministro da Justiça do Presidente Castello Branco, Carlos Medeiro Silva, publicou no Diário Oficial da União, em 12 de outubro de 1966, a Portaria N.º 344-B¹⁹ que declarou proibida a “edição, distribuição e venda, em todo o território nacional, do livro “O casamento”, de autoria de Nelson Rodrigues, editado pela Livraria Eldorado S/A, na Cidade do Rio de Janeiro, Estado da Guanabara.” (RODRIGUES, 2006, p. 264).

Castro (2010) relata que a chegada do documento às redações fez com que os jornais procurassem por Nelson Rodrigues com o intuito de ouvi-lo e “ele reagiu com uma fúria de que poucos o julgavam capaz”:

“Essa é uma medida odiosa e analfabeta”, disse Nelson ao “Jornal do Brasil”. “Sinto uma profunda e definitiva vergonha de ser brasileiro. O livro é de um moralismo transparente, taxativo e ostensivo para quem sabe ler e para quem não é analfabeto nato ou hereditário. Caso se confirme a notícia, vou espernear com todas as minhas forças, porque não estamos no faroeste e ainda há leis no Brasil que devem ser respeitadas. Eu acredito que a Justiça imporá a obra nas livrarias. Outra esperança que tenho, apesar de tudo, é a de que não assistirei à queima pública do meu livro como numa cerimônia nazista. (CASTRO, 2010, p. 351)

Os agentes do Departamento de Ordem Política e Social – DOPS percorreram as livrarias de Curitiba, do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Brasília com a missão de apreender os impressos da obra. Neste momento, restavam poucos volumes nas prateleiras, pois as duas primeiras edições estavam praticamente esgotadas e o livreiro Alfredo Machado preparava-se para rodar a terceira edição. O próprio jornal em que Nelson Rodrigues escrevia, *O Globo*, publicou um tópico de primeira página defendendo a proibição do livro. O texto

¹⁹ Cópia da Portaria N.º 344-B encontra-se disponível para leitura no item “Anexo I” desta dissertação.

afirmava que a obra do dramaturgo atentava contra “os princípios basilares da nossa organização social, e entre esses o do matrimônio.” (CASTRO, 2010, p. 352).

O *casamento* foi liberado oficialmente um ano após o veto a sua circulação, em 1967 (RODRIGUES, 2006, p. 264). Hipocrisias à parte, não houve restrições aos fogosos suspiros da viúva Dona Flor que, casada com Teodoro, não conseguiu resistir à volúpia do espírito Vadinho e acabou feliz andando pelas ruas de Salvador com seus dois maridos, “enaltecendo” o sacramento do matrimônio.

Magaldi (2006, p.151) afirma que aqueles que não se assustam com a “aparente violência temática de Nelson Rodrigues” sabem que as obras do escritor pernambucano guardam o horror “do mundo deturpado pelo erro” e classifica o dramaturgo como “um moralista atônito diante da existência imperfeita”, ou, ainda, “um moralista às avessas”. De fato, Nelson Rodrigues, por intermédio de sua dramaturgia, lutou contra o espírito coletivo e repressor presente numa época em que o moralismo hipócrita ocultava uma sexualidade velada que teimava em se exteriorizar. Assim, por tocar em questões coletivas, seus textos chocavam, incomodavam e tornavam-se polêmicos. O dramaturgo pernambucano defendia-se: “Mais importante são os ovários da alma. Os verdadeiros órgãos sexuais estão na alma!”

Em *O beijo no asfalto*, de 1960, objeto deste estudo, o homoerotismo é representado pelas personagens Arandir e Aprígio, respectivamente, genro e sogro. No texto dramatúrgico, certa dos estigmas que deve defender e cega pelo preconceito que a toma, a sociedade atribui a Arandir uma identidade alheia. Aprígio, por sua vez, transparece a imagem de um velho ranzinza, amargurado e frustrado com a vida. Além de camuflar a sexualidade, pois é ele a verdadeira personagem homoerótica da peça, seu comportamento causa dubiedade em relação à filha Selminha, pois não se sabe ao certo se ele se preocupa com a felicidade dela ou com o amor que sente pelo genro. Isso ocorre, pois “desde o começo, está sugerido que Aprígio nutre amor incestuoso pela filha.” (MAGALDI, 2004, p. 144). Ressaltam-se, ainda, as constantes críticas que o sogro faz a Arandir, criando uma barreira que omite os seus reais desejos.

Um homem casado beija, casuisticamente, a boca de outro homem que acaba de ser atropelado. O fato seria extinto neste momento, se não fosse a presença mal intencionada do repórter Amado Ribeiro que observara a atitude do jovem. Com o intuito de aumentar as vendas do jornal *Última Hora*, o jornalista

procura pelo Delegado Cunha e propõe a ele a investigação do caso, sugerindo, ainda, a criação de um romance policial, baseado em um crime passionnal homoerótico. Arandir, autor do beijo, é interrogado pelos criadores da farsa que o intimidam e questionam sua sexualidade. Aprígio, sogro de Arandir, presenciou o ato ao lado do genro na Praça da Bandeira e, enquanto o rapaz encontrava-se no distrito policial, dirige-se à casa da filha Selminha para relatar o acontecido e encher a cabeça da jovem com desconfianças. Quando Arandir chega a casa, é recepcionado pela esposa e pela cunhada Dália. Assustado, conta as duas o que sucedera naquele dia. No início do segundo ato, o beijo estampa a primeira página do periódico, sugerindo o romance entre os dois homens. Pouco a pouco, a notícia toma conta do universo de Arandir. A esposa é informada pela vizinha que levanta dúvidas acerca da sexualidade do rapaz. No trabalho, após lerem a reportagem, os colegas de Arandir tratam-no com desprezo. Envergonhado, o jovem pede demissão e retorna ao lar, deparando-se com a hostilidade da esposa. Arandir garante a ela que o atropelado era um desconhecido. Enquanto isso, Amado Ribeiro procura pela viúva do morto e a chantageia no intuito de que ela confirme o envolvimento de seu marido e Arandir. Já no ato final, Selminha é levada a casa na Boca do Mato, onde o repórter e o delegado, supostamente, interrogam-na. Humilhada, a jovem ouve a viúva do atropelado afirmar que Arandir costumava frequentar sua casa e que já presenciara ele e o marido no banho. Longe dali, Arandir abandona a residência e se hospeda num hotel, deixando recado para que Selminha o procure. Ela o ignora. Dália solidariza-se com o cunhado e ao nutrir sentimentos que extrapolam o amor familiar, procura por Arandir. Contudo, assim como os demais, Dália duvida das palavras de Arandir, sendo expulsa do quarto por ele. Por fim, enfrentam-se sogro e genro. Aprígio procura Arandir e afirma que perdoaria tudo, menos o beijo no asfalto. Atira no rapaz que morre. Fim da tragédia.

A origem do texto é tão curiosa quanto à ação dramática. Em 1960, a atriz Fernanda Montenegro pediu ao dramaturgo que escrevesse uma peça para seu grupo de teatro, *Sociedade Teatro dos Sete*. E Nelson assim a fez em 21 dias, inspirando-se na história de Pereira Rego, repórter do jornal *O Globo* que foi atropelado por um ônibus antigo, conhecido no Rio de Janeiro como arrastandália. No momento do atropelamento, uma mulher tentou socorrer o jornalista que, ao pressentir a morte, pediu à jovem que o beijasse. Avesso ao convencionalismo, o autor mudou o enfoque de um campo meramente situacional

para o da criação dramaturgica e estreou mais uma de suas polêmicas tragédias cariocas (CASTRO, 2010, p. 314-315).

Escrita numa fase bastante produtiva, *O beijo no asfalto*, intitulada por Nelson Rodrigues *tragédia carioca em três atos*, estreou em 07 de julho de 1961, dirigida por Fernando Tôrres, no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, e logo nas primeiras semanas teve recordes de bilheteria. Uma rápida análise estrutural permite observar que as ações são desencadeadas na cidade do Rio de Janeiro, cenário este comum a outras peças do dramaturgo, com ênfase no distrito policial, na casa do Grajaú de Selminha e Arandir e na casa da Boca do Mato. Estes espaços são iluminados sucessivamente, sugerindo a sensação de deslocamento, técnica teatral inovadora para a época. A ação desencadeia-se de forma linear e constitui-se demasiadamente movimentada, exteriorizada por diálogos entrecortados, segmentados, configurando-se nas vozes de personagens em estado constante de tensão. Ressalta-se que nas didáscalias são comuns atitudes ou qualidades como “agarrando”, “urrrando”, “ofegante”, “com angústia”, “taxativa” e outras. Como consequência da linearidade, o tempo é cronológico, o que faz com que o leitor observe o desenrolar das ações de Arandir: do beijo ao homicídio. Os diálogos entre as personagens, em discurso direto, são curtos e reticentes, multiplicando-se em orações incompletas, características da linguagem coloquial. As orações curtas, recurso tão bem utilizado pelo dramaturgo, conferem maior velocidade, movimento e dinamismo ao texto. Realizadas as apresentações de enredo e estrutura, será iniciado o estudo da ideologia.

Sendo a literatura uma forma de expressão artística que traduz uma visão reflexiva sobre a sociedade, neste caso, representada pela dramaturgia, e considerando as ideologias, os elementos da cultura homoerótica e o contexto social presente na década de 60, período em que a obra, objeto desta pesquisa, foi publicada e encenada, será iniciada no próximo capítulo a apresentação do conceito de signo e ideologia em Bakhtin com o intuito de compreender as relações que estes conceitos estabelecem com o discurso rodrigueano, exteriorizado pelas personagens de *O beijo no asfalto*. De modo mais específico, observar-se-á a temática homoerótica frente às ideias vigentes na sociedade carioca da época, enfatizando o contraponto com a identidade masculina.

Para finalizar, reporta-se ao pensamento de Piza (2005) que justifica o porquê do choque entre os valores sociais e os conflitos das personagens rodrigueanas.

Com isso, Nelson também tocou num nervo sensível da cultura brasileira, no sentido mais amplo do termo. Pois, por baixo do manto de harmonia – da cordialidade, da simpatia – que envolve o cotidiano brasileiro, de suas famílias tão emotivamente comprometidas, ele vê atrações mal resolvidas, confissões humilhantes, taras incontroláveis, juízos desesperados. E isso não encaixa no figurino da auto-imagem nacional. É por tantas dimensões que sua obra deve ser reencenada *ad aeternum*. (PIZA, Daniel. Um olho puritano, o outro malicioso. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 dez. 2005. Suplemento Cultura, p. D 11)

2. NOS CAMINHOS DA IDEOLOGIA

*Sie wissen es nicht, aber sie tun es.*²⁰
Karl Marx

2.1 Ideologia em Nelson Rodrigues

A linguagem constitui a base da filosofia bakhtiniana, atuando como mediadora nas relações entre o homem e o ambiente em que se insere, bem como no intercâmbio entre este homem e seus iguais. Como instituição social, ela se faz presente na composição dos enunciados, quer sejam orais ou verbais, perpetuando-se e evoluindo. Sabe-se, ainda, que a linguagem caracteriza-se como “um dos campos mais ricos para o observador dos fenômenos ideológicos”, pois “põe a nu os valores das sociedades” (KONDER, 2002, P. 151) por meio dos signos.

Fiorin (2006) afirma que os comportamentos humanos são influenciados pela linguagem. Os discursos, elementos linguísticos combinados que veiculam o modo do falante observar a realidade, têm em si um sistema de valores, ou seja, estereótipos do comportamento humano que podem se revelar de forma positiva ou negativa. Os discursos são, também, os responsáveis pela transmissão dos chamados tabus comportamentais, assuntos polêmicos que supostamente interferem nos preceitos “morais” de um grupo social. É por meio da linguagem que esses estereótipos propagam-se aos sujeitos de determinada sociedade e nela ditam comportamentos. Muitas vezes esses estereótipos introduzem-se

de tal modo na consciência que acabam por ser considerados naturais. Figuras como “negro”, “comunista”, “puta” têm um conteúdo cheio de preconceitos, aversões e hostilidades, ao passo que outras como “branco”, “esposa” estão impregnadas de sentimentos positivos. Não devemos esquecer que os estereótipos só estão na linguagem porque representam a condensação de uma prática social. (FIORIN, 2006, p. 55)

Esta reflexão permite que se caminhe para o novo desafio deste Capítulo: a apresentação do homoerotismo presente na peça *O beijo no asfalto*, de Nelson

²⁰ Não sabem o que estão fazendo, mas fazem-no.

Rodrigues, frente às ideologias da sociedade da época e, sobretudo, os confrontos com a identidade masculina, exteriorizada por seus discursos. Na dramaturgia rodrigueana, campo de representações ideológicas, o homoerotismo apresenta-se de forma inovadora e configura-se na abertura de uma nova perspectiva à temática. Ao utilizar o teatro moderno para expor o tema, Nelson Rodrigues rompe com os tabus da época e relata, de forma conflituosa, o adentrar de um assunto velado na intocada instituição familiar e no convívio social dos indivíduos da década de 60. O texto literário torna-se, portanto, o responsável pela construção do homoerotismo do qual ele fala, atribuindo-lhe caráter ideológico e veiculando-se através da literatura que manifesta o seu valor social no campo da expressão artística.

Bertolt Brecht já havia sinalizado que o teatro moderno constitui-se como palco de conflitos ideológicos, ou seja, de acordo com o pensamento do dramaturgo alemão, a dramaturgia deve ser concebida como cenário de discussões ideológicas e ofertada ao expectador como objeto estético a ser “observado, analisado e ponderado” com a finalidade de provocar neste ouvinte “a consciência e a ação política para a superação das injustiças sociais.” (SIQUEIRA, 2006, p. 10).

As peças rodrigueanas foram objetos de críticas ferrenhas por ferirem os ideais da imaculada família carioca. Castro (2007) ilustra essa ideia ao relatar um incidente ocorrido durante as primeiras apresentações de *O beijo no asfalto*, em 1961:

“Protesto em nome da família brasileira!”, gritou um expectador exaltado, em cena aberta de “Beijo no asfalto”.

Todos se voltaram para ele: os outros espectadores, o elenco, os contra-regras. Era como se aquele homem de gravata, sobraçando uma honesta pasta, representasse ali, na platéia do Teatro Ginástico, a típica célula familiar brasileira de 1961, composta de marido, mulher, amante, um casal de filhos, a sogra, a cunhada, o gato e o papagaio. Alguém ainda tentou reagir:

“Cala a boca!”

Mas outras vozes se juntaram à do homem de pasta:

“Isto é um acinte!”

“Onde está a polícia que não fecha esta indecência?”

O motivo da revolta era uma fala de Selminha, interpretada por Fernanda Montenegro, quando ela tentava defender a virilidade de seu marido Arandir (Oswaldo Loureiro) contra as sórdidas insinuações do delegado Cunha (Ítalo Rossi) de que Arandir seria homossexual. [...] (CASTRO, 2010, p. 313)

Na época em que a peça, *corpus* desta pesquisa, foi escrita e encenada, a ideologia da masculinidade encontrava-se arraigada como paradigma na cultura dominante. A apresentação de um romance homoerótico, sugerido por um jornal

sensacionalista, configurava-se de forma polêmica e contraditória, devendo ser evitada e apagada da sociedade. Siqueira (2006, p. 160) relata que só é possível identificar uma ideologia “se dois conjuntos de crenças, no mínimo, entram em conflito”, fato que marcará as divergências ideológicas “entre os grupos de referência.”

A repulsa, a não aceitação dos atos que “transgridam” os valores éticos e morais de uma comunidade, exterioriza-se através de seres preconceituosos e doentios. Como já observado, em *O beijo no asfalto*, a construção sobre a sexualidade de Arandir provém de uma manchete ficcional publicada por Amado Ribeiro, repórter interesseiro obcecado pela venda de jornais. Alimentada de forma incessante pela imprensa, a notícia ganha proporções que fogem às expectativas de Arandir e extrapolam o imaginário social. O beijo ofertado como último pedido ao moribundo é a chave para a desconstrução da personagem. A sociedade, certa dos princípios que a orientam e dos discursos que a compõem, defende os “bons” costumes e repudia os atos “desviantes”, conferindo ao protagonista uma identidade homoerótica que não lhe pertence.

Iniciar-se-á, portanto, os próximos itens com a elucidação teórica sobre as concepções bakhtinianas de signo e ideologia, bem como se remeterá, primeiramente e de forma sucinta, ao pensamento de Karl Marx acerca da questão ideológica. Estas ações fazem-se necessárias para que o objetivo deste capítulo, descrito anteriormente, seja alcançado.

2.1.1 A origem marxista

De forma empírica, é comum atrelar a noção de *realidade* a *conhecimento*: o que é sensivelmente perceptível leva à ideia de que de fato é conhecido. A reflexão desta questão permite concluir que o desprendimento do nível sensorial, obtido por meio da abstração teórica, caracterizará em si o saber. Leandro Konder (2002, p.16) afirma que o sujeito “precisa construir interpretações abstratas, baseadas em informações que não podem ser imediatamente cotejadas com a experiência *vivida*.”

Ao construir essas “interpretações abstratas”, o homem aproxima-se e afasta-se do conhecimento. Essa pseudo-incoerência pode ser facilmente elucidada

pela ideia da *douta ignorância*, apregoada pelo renascentista Nicolau de Cusa²¹: o verdadeiro sábio é aquele que se reconhece ignorante, ou seja, quanto mais o sujeito conhece, mais ele percebe o quanto ainda tem para conhecer.

O infinito mundo da ciência cinge-se de definições, imagens, presunções, teorias, experimentações, valores e discursos que instigam e fascinam a todos que a ele chegam. Implícito a estes elementos, encontra-se um conceito em que a simplicidade de seus sons não revela a sua complexidade semântica: a ideologia.

Etimologicamente composto do grego *idea* (ideia) e *logos* (ciência), o termo foi utilizado pela primeira vez pelo filósofo Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy, no livro *Eléments D'Idéologie*, escrito em 04 volumes, entre 1801 a 1805. Na obra, o escritor francês compreendia a ideologia como uma nova ciência, a ciência das ideias, em que os homens refletiriam com maior fidelidade o real, evitando os delírios do subjetivismo e aperfeiçoando o mundo em que viviam (KONDER, 2002, 22). As ideias eram compreendidas como fenômenos naturais e manifestavam-se na relação entre o homem e o meio. Portanto, o real conhecimento da natureza humana atrelava-se à origem dessas ideias e o modo como eram desenvolvidas.

Ainda no século XIX, ao criticar sem rodeios a teoria de Hegel sobre a concepção do Estado racional, Karl Marx apresentou a ideologia de forma crítica, designando-a como a distorção na construção do conhecimento, constituindo-se numa forma de alienação. Neste sentido, Terry Eagleton afirma que:

a teoria da ideologia de Karl Marx é provavelmente mais bem entendida como parte de sua teoria da alienação [...]. Em certas condições sociais, argumenta Marx, os poderes, produtos e processos humanos escapam ao controle dos sujeitos humanos e passam a assumir uma existência aparentemente autônoma. (EAGLETON, 1997, p. 71)

Os fenômenos descritos por Marx (os poderes, produtos e processos) exercem forte influência sobre os homens quando deles são afastados, resultando numa relação de domínio e sujeição, reduzindo-os a meros objetos de sua própria atividade. Desse modo, o sujeito “vê-se alienado”, tornando-se “estranho ao que criou, aos frutos de seu trabalho e de sua produção, estranho, definitivamente, a si

²¹ Nicolau de Cusa foi Cardeal da Igreja Católica Romana e filósofo humanista. Considerado o pai da filosofia alemã, é importante personagem na transição do pensamento medieval ao renascentista. Entre seus pensamentos, destaca-se a divisão do saber humano em dois níveis: o *intelectual* e o *racional*, em que o primeiro confere ao homem a noção mística de Deus e o segundo origina-se na sensibilidade, dualismo muito peculiar ao pensamento místico. Destaca-se a obra *Da docta ignorantia*, de 1440.

mesmo.” (RUSS, 1994, p. 352). De forma análoga, pode-se exemplificar esta questão com o dinheiro: fruto da criação humana, ele adquiriu exponencial ascensão nos enlances sociais, passando a dominá-los.

Outro exemplo são os veículos utilizados na difusão de informações jornalísticas, o que, convencionalmente, chama-se imprensa. No exercício de seu escopo social, esta instituição tem por objetivo transmitir conhecimentos sobre assuntos de interesse coletivo destinados a determinado grupo social. Contudo, o discurso veiculado pode sofrer alterações em decorrência de interesses econômicos, ideológicos, etc., transformando a imprensa em objeto de alienação. É o que ocorre em *O beijo no asfalto*. Ao visar à defesa de interesses próprios, o repórter Amado Ribeiro manipula pessoas e utiliza-se do discurso jornalístico para a comercialização de jornais com base no pseudo-romance por ele criado. As informações veiculadas pelo meio de comunicação adentram o universo da peça, alimentando o ideário social e resultando no fim trágico da personagem Arandir, assunto este que será abordado em item próprio, ainda, neste Capítulo.

Não se pretende estabelecer um estudo minucioso acerca das concepções ideológicas sob a ótica marxista, mesmo porque o foco deste trabalho é outro. Porém, a apresentação destas ideias torna-se necessária, pois é no pensamento do autor alemão que o conceito de ideologia enquanto distorção da realidade originou-se.

A compreensão do conceito de ideologia em Marx exige uma rápida remissão ao seu pensamento filosófico. Na época em que a industrialização, a propriedade privada e o assalariamento estavam em alta, o sistema burguês era predominante e impedia a participação dos operários nos meios de produção. A este grupo restavam, apenas, os males provenientes da forma de organização social.²²

O autor percebeu, assim, que o proletariado era a classe dos sujeitos propensos a rebelar-se contra o sistema vigente e que a filosofia alemã seria o campo de concretização deste axioma: “A cabeça dessa emancipação é a filosofia, seu coração é o proletariado. A filosofia não pode se realizar sem a superação do

²² O pensamento aqui elucidado constitui a base do conceito marxista de alienação. A Revolução Industrial e as idéias de posse e propriedade afastavam o trabalhador dos meios de produção que se constituíam em ferramentas, matéria-prima, terra e máquina. Estes, por sua vez, tornaram-se propriedade privada do capitalismo.

proletariado, e o proletariado não pode ser superado sem a realização da filosofia”. (MARX²³ *et al.*, 1959, *apud* KONDER *et al.*, 2002).

Certo de que o movimento operário era o ponto de apoio à crítica radical da sociedade burguesa e que para vencê-la seria necessário chegar à raiz da alienação, o autor alemão concentrou esforços no desenvolvimento da filosofia do trabalho, concebido por ele como meio de transformação individual e do mundo. Em decorrência das diferenças sociais e da exploração da atividade laboral, o trabalho era visto como algo desagradável, ligado à ideia de sofrimento. Destarte, diferente de Hegel, Marx analisou criticamente as condições laborais impostas aos indivíduos, destacando a redução da força à categoria de mera mercadoria.

Em *Manuscritos econômico-filosóficos*, de 1844, Marx balizou a função do dinheiro na sociedade. Nas palavras de Konder:

à medida que a sociedade passa a girar em torno do mercado, à medida que se generaliza a produção de mercadorias, todas as coisas vão passando a ser *vendáveis*, o valor delas vai passando a ser medido e pode se traduzir em dinheiro. (KONDER, 2002, p. 36)

A inversão de valores e as distorções da ideologia são consequências deste processo. Numa crítica aos pensadores neo-hegelianos da época, Karl Marx e Friedrich Engels partiram do pressuposto de que ao aderir ao pacto social e cederem as parcelas de liberdade ao Estado, os indivíduos fortaleceriam uma ideologia individualista em que eram levados à indução de se pensarem descontextualizados da história, fato que minimizava a interdependência entre eles. Pouco depois, em *A ideologia alemã*, os autores retornam à compreensão dos fenômenos ideológicos como exacerbação das representações, afirmando que os “homens sempre fizeram falsas representações sobre si mesmos, sobre o que são ou deveriam ser.” (MARX; ENGELS, 1999, p. 17).

Em Marx, a ideologia encontra-se enraizada na questão da divisão social do trabalho que acarretou o surgimento das classes sociais. As consequentes distorções no campo ideológico são reflexos da ação não-coletiva dos homens, o que proporciona ao Estado o poder de estruturar-se como figura independente e posicionar-se, nas palavras do pensador, como *comunidade ilusória*.

²³ Marx-Engels-Werke *et al.* Berlim: Dietz, 1959, v. I, p. 391.

Neste contexto, Leandro Konder (2002) assinala que ao nascer no interior de uma sociedade cindida, ou seja, onde os homens não agem coletivamente, o Estado compromete-se a esta cisão de tal maneira que as suas ações serão inevitavelmente influenciadas pelas ideias e representações dos setores privilegiados. Assim, segundo Marx:

As idéias (*Gedanken*) da classe dominante são, em cada época, as idéias dominantes; isto é, a classe que é a força *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força *espiritual* dominante. A classe que tem à sua disposição os meios de produção material também dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção espiritual, o que faz com que a ela sejam submetidas, ao mesmo tempo e em média, as idéias daqueles aos quais faltam os meios de produção espiritual. As idéias dominantes nada mais são do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, as relações materiais dominantes concebidas como idéias; portanto, a expressão das relações que tornam uma classe a classe dominante; portanto, as idéias de sua dominação. (MARX; ENGELS, 1999, p. 72)

Ressalta-se, contudo, que as célebres divisões marxistas não se estendiam apenas às classes distintas, como a burguesia e a classe operária. Aqueles que detinham o *poder material*, também subdividiam-se e escolhiam porta-vozes, denominados, por Marx, *ideólogos ativos*, responsáveis pela universalidade dos interesses da classe, ou seja, torná-los comuns a todos os integrantes da sociedade. Nas palavras de Konder:

Compreende-se, portanto, que Marx tenha se dedicado a fundo a estudar construções culturais que ele sabia serem ideológicas, como a filosofia de Hegel, as teorias econômicas de Adam Smith e de David Ricardo ou os romances de Balzac [...]. Nas obras desses *ideólogos*, cuja perspectiva se limitava aos horizontes da burguesia, o pensador socialista encontrava magníficos elementos de conhecimento, que o ajudavam a refletir criticamente sobre a sociedade do seu tempo. (KONDER, 2002, p. 43)

O leitor desta pesquisa deve estar questionando o porquê da remissão ao pensamento marxista acerca do conceito de ideologia. Esta rápida abordagem fez-se necessária, pois, embora se caracterize pelo viés político, constituirá a base para o desenvolvimento dos estudos sobre a ideologia: Georg Lukács, Karl Mannheim, Max Horkheimer, Herbert Marcuse e Theodor Wiesengrund Adorno são apenas alguns dos “contemporâneos” que se inspiraram na filosofia de Karl Marx para o desenvolvimento de seus estudos. Entre estes, destaque para Mikhail Bakhtin, que no final da década de 20 do século passado descobriu o signo linguístico como signo social e ideológico, relacionando a consciência individual à interação social.

2.1.2 Bakhtin: linguagem e ideologia

Mikhail Bakhtin, linguista e filósofo, é considerado um dos maiores pensadores do século XX. Segundo ele, “todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem.” (BAKHTIN, 2006, p. 261). Logo, para que se possa compreender as percepções bakhtinianas acerca do conceito de ideologia, torna-se indispensável a reflexão sobre sua teoria da linguagem.

Com o pseudônimo de Volochínov, o escritor russo publicou *Marxismo e filosofia da linguagem*, em 1929, época em que as idéias do fundador da Escola de Linguística de Genebra, Ferdinand de Saussure, estavam em voga. A obra do linguista suíço, *Curso de Linguística Geral*, apresentava as diretrizes históricas da linguística do século XIX, dando ênfase à abordagem *sincrônica*, àquela que estudava a língua como uma totalidade funcional num momento dado no tempo (STAM, 1992, p. 29).

Baseado nessa orientação sincrônica, Saussure apregoava que a *langue* deveria ser o enfoque da linguística, ou seja, o sistema da linguagem, com suas unidades básicas e regras de combinação. Às emissões concretas possibilitadas por este sistema, a *parole*, caberia o papel de coadjuvante.

Saussure postulou a linguagem como constituinte de um sistema sólido, estável e não sujeito a mudança, composto por elementos linguísticos idênticos a eles mesmos que preexistem ao falante, ao qual compete, apenas, a função de reproduzi-los. Na visão saussuriana, esses elementos estão acima de qualquer envolvimento ideológico.

O pensamento de Bakhtin atenuou o valor atribuído à *langue* ao ressaltar o discurso²⁴ compartilhado pelos indivíduos em interação social, em outras palavras, a *parole*. De forma dialética, a visão bakhtiniana de linguagem contrapõe a visão saussuriana na medida em que esta contempla a fala como fenômeno individual e o sistema linguístico como fenômeno social, numa ideia de oposição, enquanto àquela se recusa a separar o individual do social.

²⁴ Para o desenvolvimento deste trabalho, adotar-se-á o conceito de *discurso* de José Luiz Fiorin, presente no livro *Linguagem e ideologia*: “O discurso são as combinações de elementos linguísticos (frases ou conjuntos constituídos de muitas frases), usadas pelos falantes com o propósito de exprimir seus pensamentos, de falar do mundo exterior ou de seu mundo interior, de agir sobre o mundo.” (FIORIN, 2006, p. 11).

Assim, na concepção filosófica do autor russo, o sistema linguístico caracteriza-se não somente por ser abstrato, mas, fundamentalmente, por apresentar-se como criação coletiva, constituído pelo diálogo cumulativo e interacional entre “eu” e o “outro”, entre muitos “eus” e muitos “outros”.

Bakhtin observa a linguagem como um fenômeno essencialmente social e histórico, sendo o enunciado a unidade básica de análise linguística. O enunciado, por sua vez, caracteriza-se como fruto da interação entre os indivíduos de determinado grupo social, produzido em contextos reais e concretos e inserido numa dinâmica comunicativa. Este processo denomina-se *interação verbal*, sendo responsável pela constituição “da realidade fundamental da língua”:

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN, 2004, p. 123)

O autor apregoa, ainda, que a enunciação é fruto da interação de dois indivíduos socialmente organizados. A palavra é conduzida ao interlocutor, tornando-se função deste, e apresentará variações se “se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos (pai, mãe, marido, etc.).” O autor afirma, ainda, que essa “orientação da palavra em função do interlocutor tem uma importância muito grande”, comportando, segundo sua filosofia, duas faces: proceder de alguém e se dirigir a alguém. Dessa forma, ela é o produto da interação do locutor e do ouvinte, “toando” como expressão a um em relação à coletividade (BAKHTIN, 2004, p. 113).

A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra se apóia sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (BAKHTIN, 2004, p. 113)

Leandro Konder elucida com nitidez a concepção social de linguagem bakhtiniana. Segundo ele, para Bakhtin, a linguagem é sempre social: “é só nela que o sujeito pode tomar consciência de si mesmo e nela o sujeito depende necessariamente do outro.” Ao falar, o sujeito dirige-se ao outro e apoia-se “num

caminho já percorrido, em coisas que já foram ditas” e que lhe permitem acreditar que o outro poderá lhe responder a novos enunciados (KONDER, 2002, p. 114). Ou seja, ao interagir socialmente, o sujeito se constitui ouvindo e assimilando as palavras e os discursos alheios do(s) outro(s). Desta forma, as palavras e os discursos serão incorporados ou não ao seu discurso, processando-os de modo a que se tornem, em parte, as palavras do sujeito e, em parte, as palavras do outro.

Como visto, segundo Bakhtin, todo discurso se constitui na fronteira entre o individual e o social. A essa simbiose em que as vozes ecoam através de processos interativos, estabelecendo relações de sentido, denomina-se *dialogismo*. Este princípio requer a produção e a compreensão de todo enunciado no contexto daqueles que o antecederam e no contexto dos enunciados que sobrevirão a eles. A enunciação nasce como resposta a um enunciado anterior, e espera, por sua vez, uma resposta sua:

A palavra, a palavra viva, indissociável do convívio dialógico, por sua própria natureza quer ser ouvida e respondida. Por sua natureza dialógica, ela pressupõe também a última instância dialógica. Receber a palavra, ser ouvido. É inadmissível a solução à *revelia*. Minha palavra permanece no diálogo contínuo, no qual ela será ouvida, respondida e apreciada. (BAKHTIN, 2006, p. 356)

Ao pensar a palavra como elemento intrínseco ao dialogismo, pode-se afirmar que a língua evolui historicamente e perpetua-se na comunicação social entre os sujeitos. Porém, para que essas conexões possam ser estabelecidas e providas de sentido, necessário faz-se a existência da enunciação. Para Bakhtin, as unidades da língua, analisadas pela fonologia, pela morfologia e pela sintaxe não chegam a explicar o funcionamento real da linguagem. Dessa forma, propõe o “conceito de *translinguística*, que teria como objeto o estudo dos enunciados, o que significa dizer o exame das relações dialógicas entre eles, dado que são necessariamente dialógicos.” (FIORIN, 2008, p. 20).

Como constituintes das unidades reais de comunicação, os enunciados apresentam características peculiares: a) a não repetibilidade, os enunciados são únicos, “cada vez tendo um acento, uma apreciação, uma entonação próprios” (FIORIN, 2008, p. 20); b) autoria, os enunciados possuem autores que expressam posicionamentos próprios; c) réplica, todo enunciado é resposta a outro enunciado; d) existência de destinatário, o enunciado é sempre direcionado a alguém; e)

presença de juízos, valores e emoções; f) heterogeneidade, há dois posicionamentos: o seu e aquele em oposição ao qual se constrói; g) dialogicidade, “a enunciação como tal só se torna efetiva entre falantes.” (BAKHTIN, 2004, p. 127).

Nesse contexto, o grande xeque-mate da filosofia bakhtiniana é a percepção de que o mundo real, a realidade, perceptível ou não ao olhar humano, nos é apresentado por intermédio da linguagem. José Luiz Fiorin exemplifica esta questão ao afirmar que um “objeto qualquer do mundo interior ou exterior mostra-se sempre perpassado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações dos outros”. (FIORIN, 2008, p. 19). Assim, ao ouvir a descrição de um resumo político ou uma discussão entre um casal de namorados, na voz de um sujeito que observa e não participa ativamente²⁵ do processo de enunciação, percebe-se, no discurso do falante, o relato de idéias ou posicionamentos próprios que maculam o fato em si. Em outras palavras, ao discurso serão impregnados impressões ou pontos de vista alheios aos envolvidos no discurso original e que distorcerão a realidade. Segundo Fiorin:

Não há nenhum objeto que não apareça cercado, envolto, embebido em discursos. Por isso, todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam. Por conseguinte, toda palavra dialoga com outras palavras, constitui-se a partir de outras palavras, está rodeada de outras palavras. (FIORIN, 2008, p. 19)

No meio social em que vive, o sujeito bakhtiniano é rodeado por discursos, os quais o permeiam e o constituem. Este meio social, a sociedade, divide-se em classes ou grupos com interesses próprios que, geralmente, divergem das demais vozes. Ao deparar-se com um discurso diferente do seu, surge o conflito. A linguagem observada sob esse prisma consiste, para Bakhtin, no palco de conflitos em que é impossível o afastamento das relações de poder. Na década de 60, a sociedade brasileira caracterizava-se por apresentar discursos predominantemente masculinos acerca da sexualidade e do papel dos gêneros no convívio social. Em *O beijo no asfalto*, o homoerotismo atribuído a Arandir, revelado por intermédio do texto jornalístico, adentra o meio social carioca da época, conflitando com os ideais de masculinidade que a permeavam. Ou seja, a partir do momento em que o beijo entre iguais passar a habitar o espaço da peça, ele torna-se objeto de conflito,

²⁵ Ao utilizar o termo “ativamente”, pretende-se afirmar que, embora, tenha presenciado o fato, o locutor, simplesmente, ouviu os discursos sem posicionar-se.

“destoando” das vozes que representam a ideologia dominante. Contudo, pondera-se, aqui, que a teoria bakhtiniana não leva em consideração apenas as vozes sociais, ela, contempla, também, as individuais.

Este processo evoluirá para dois novos pontos: os signos e a ideologia.

Bakhtin foi o precursor na teorização da ideologia sob o campo semiótico, atribuindo ao signo caráter eminentemente ideológico. No primeiro capítulo de *Marxismo e filosofia da linguagem*, ele afirma que “tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo”, logo, “tudo que é ideológico é um signo. *Sem signos não existe ideologia*”. (BAKHTIN, 2004, p. 31).

Os signos bakhtinianos constituem-se objetos naturais específicos, sendo que “todo produto natural, tecnológico ou de consumo pode tornar-se signo e adquirir, assim, um sentido que ultrapasse suas próprias particularidades.” (BAKHTIN, 2004, p. 31). Nas palavras de Bakhtin (2004), converte-se em “signo o objeto físico” que continua a integrar a “realidade material”, porém, passa a refleti-la e refratá-la, “numa certa medida, uma outra realidade”, reproduzindo-a com fidelidade ou distorcendo-a. Segundo ele, a foice e o martelo, observados enquanto instrumentos de produção, caracterizam-se pelo desempenho de uma função. Contudo, ao convertê-los em signo, neste caso, a transformação em insígnia da extinta União Soviética, revestem-se de sentido puramente ideológico.

Terry Eagleton, ao explicar esta dicotomia bakhtiniana, apresenta o “domínio dos signos e o da ideologia” como elementos “coextensivos”, ou seja, “a consciência só pode surgir na corporificação material dos significantes, e como esses significantes são em si mesmos materiais” (EAGLETON, 1999, p. 172), não se tornam apenas efeitos da realidade, mas passam a integrá-la.

Conforme Bakhtin, “o domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes”. Em outras palavras, a ideologia não é algo exterior ao signo, mas intrínseca a ele: onde se encontra o signo, encontra-se o ideológico, donde conclui que “tudo que é ideológico possui um valor semiótico.” (BAKHTIN, 2004, p. 32).

Contudo, para que se possa atribuir um valor ao signo, ou melhor, imputar-lhe uma significação, necessária faz-se a observação do contexto no qual ele se insere, uma vez que é neste processo que ocorre a afluência do campo de domínio do signo com o campo de domínio do fator ideológico que ele representa. O signo ideológico não é apenas “um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um

fragmento material desta realidade.” Todo fenômeno que atua enquanto signo ideológico possui uma representação material, “seja como som, massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer.” (BAKHTIN, 2004, p. 33). É sob este prisma que a realidade do signo torna-se objetiva. Para que um signo possa ser compreendido, é necessário aproximá-lo de “outros signos já conhecidos”, ou seja, “a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos.” (BAKHTIN, 2004, p. 34).

Existem diferenças peculiares no domínio semiótico, uma vez que são diversos os campos de representações. Assim, para cada domínio da esfera ideológica existe uma forma de orientar a realidade e refratá-la a sua própria maneira. Entretanto, por mais diferentes que sejam os signos, eles assemelham-se pelo fato de serem constituídos como sistema a partir de alguma forma de organização social.

Na interação social, a relação signo-ideologia reforça-se com a presença da consciência individual, entendida por Bakhtin, também como um fato puramente sócio-ideológico. Para Domício Proença Filho, Bakhtin

considera também a consciência individual como um fato sócio-ideológico e entende que a linguagem implica um contexto histórico-social: o homem se transforma num ser histórico e social, segundo ele, a partir dos signos que lhe comunicam o mundo. E estes signos são sempre impregnados de ideologia, uma vez que esta reflete as estruturas sociais. (PROENÇA FILHO, 1997, p. 71)

Como observado em momento oportuno, a esfera de relações deste ser histórico e social é composta por enunciados que se impregnam de significações, atrelados a inúmeros contextos por ele vividos. Desta forma, “toda comunicação envolveria a interação de um falante, um destinatário e um “personagem” (de que se fala)” que se envolvem num horizonte coletivo que “possibilita a compreensão dos elementos ditos e não ditos.” (PROENÇA FILHO, 1997, p. 71).

Neste sentido, a teoria bakhtiniana é peremptória ao assegurar que:

Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social. (BAKHTIN, 2004, p. 34)

Em suma, a consciência constrói-se no processo de comunicação social: quando o indivíduo interage com a sociedade e situa-se historicamente. Os discursos do sujeito são formados ao apreender as vozes sociais que cercam a realidade em que está submerso e, ao mesmo tempo, suas inter-relações. Como a heterogeneidade é uma característica do real, este sujeito não absorve apenas uma voz social, mas várias, as quais ecoam entre si numa espécie de discursos emaranhados. No entanto, o mundo interior do indivíduo constitui-se de diferentes vozes que podem concordar ou discordar com a realidade apresentada. Ressalta-se que o conteúdo discursivo da consciência pode ser alterado.

Deste modo, segundo Bakhtin, o ideológico encontrará seu verdadeiro lugar no “material social particular de signos criados pelo homem”, sendo que “sua especificidade reside, precisamente, no fato de que ele se situa entre indivíduos organizados, sendo o meio de sua comunicação.” (BAKHTIN, 2004, p. 35).

“Os signos só podem aparecer em um *terreno interindividual*.” Para que os signos possam ser constituídos, não basta colocar dois *homo sapiens* frente a frente. “É fundamental que esses dois indivíduos estejam socialmente organizados, que formem um grupo (uma unidade social): só assim um sistema de signos pode constituir-se.” (BAKHTIN, 2004, p. 35).

Para Bakhtin, a consciência individual necessita ser explicada a partir de um ponto de vista social e ideológico. Em outras palavras, a consciência adquire forma e existência quando se depara com os signos organizados nas formas de relações sociais. “Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis.” Bakhtin conclui: “a lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica [...]. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada.” (BAKHTIN, 2004, p. 36).

É na linguagem que o “aspecto semiótico” e o “papel contínuo da comunicação social” aparecem de maneira clara e completa, o que leva Bakhtin a dizer que “a palavra é o fenômeno ideológico por excelência.”

Por ser um código estabelecido socialmente e compartilhado pelos membros de uma sociedade, apenas a palavra pode organizar e tornar clara uma ideologia. No real, toda palavra é absorvida por sua função de signo, não comportando nada que não se atrele a esta função. “A palavra é o modo mais puro e sensível da relação social.” É na palavra, ainda, que se revelam as formas básicas, as “formas ideológicas gerais da comunicação semiótica.”

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos e bem formados. A palavra constitui o meio no qual se introduzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais. (BAKHTIN, 2004, p. 41)

Ao considerar a literatura²⁶ uma forma de expressão artística que traduz a visão reflexiva sobre a sociedade e, portanto, campo de domínio ideológico, pretende-se retomar as principais concepções bakhtinianas acerca da linguagem e da ideologia com o intuito de estendê-las, posteriormente, ao *corpus* desta pesquisa: a análise do homoerotismo presente na tragédia carioca *O beijo no asfalto*, conforme elucidado em momento anterior.

A concepção de linguagem em Bakhtin é entendida como processo de interação social, fundamentada nos princípios do *dialogismo* e da unidade das diferenças ou *heterogeneidade*.

No diálogo com outro (dialogismo), o indivíduo é relacionado à ideia de sujeito social, histórica e ideologicamente situado, que se constrói na interação com o outro. Seu conhecimento encontra-se fundamentado nos discursos que produz. Ressalta-se que o dialogismo pode ser aplicado à relação entre as línguas, as literaturas, os gêneros, os estilos e até mesmo entre as culturas, pois todos esses itens trazem em comum a linguagem.

O sujeito bakhtiniano pode modificar seu discurso em função das sobreposições dos outros discursos, logo, o sujeito não é a fonte primária do sentido. Entra-se no campo da heterogeneidade. O ambiente social corresponde à dialogização da heterogeneidade de vozes sociais. Os enunciados construídos pelos sujeitos soam constitutivamente ideológicos, pois são respostas ativas às vozes interiorizadas. Dessa, eles não correspondem apenas à expressão de uma consciência individual, alheia à realidade social, uma vez que é formada pela presença das vozes sociais em circulação na sociedade.

Caminha-se ao signo e à ideologia. De modo sucinto, a ideologia pode ser compreendida como a dimensão da experiência social, na qual significados e

²⁶ Para Bakhtin, a literatura é uma forma de comunicação ideológica.

valores são produzidos. O signo, por sua vez, mais do que um mero reflexo ou substituto da realidade, constitui-se materialmente no sentido de ser produzido dialogicamente no contexto de outros signos sociais.

Para Bakhtin, a ideologia comporta várias esferas que identificam áreas da produção intelectual humana: a arte, a ciência, a moral, a ética, a filosofia, a religião, etc. Cada campo da criatividade ideológica ou esfera ideológica tem signos específicos para fazer referência à exterioridade e, conseqüentemente, um modo peculiar de representá-la e refratá-la.

A ideologia e o signo constituem-se elementos intrínsecos, inseparáveis. “Se a ideologia não pode ser divorciada do signo, então o signo também não pode ser isolado das formas concretas de intercâmbio social.” É nestas relações que o signo sobrevive e “essas formas de intercâmbio devem estar relacionadas com a base material da vida social.” (EAGLETON, 1999, p. 172).

Posições ideológicas contendoras podem se encontrar na mesma comunidade linguística, e isso significa que o signo se torna “uma arena da luta de classes”. Nesta acepção de ideologia, o autor de *Marxismo e filosofia da linguagem* comenta que classes sociais distintas utilizam o mesmo sistema linguístico e que, por conseguinte, os signos são embebidos de valores axiológicos contraditórios. Em virtude disso, segundo o filósofo russo, “o signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes.” (BAKHTIN, 2004, p. 46). E nesse entrave, “a classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente.” (BAKHTIN, 2004, p. 47).

Em outras palavras, para Bakhtin, a realidade é representada na linguagem de forma tensa, pois é nela que convivem, concomitantemente, divergentes interpretações acerca dos referentes. Como o signo é ideológico e utilizado por diferentes classes sociais que conferem a ele valores distintos e contraditórios, nasce esta tensão. Não se pode esquecer do diálogo entre discursos que concebem os objetos de forma diferentes.

É na polifonia de Bakhtin que se iniciará o estudo das ideologias presentes na dramaturgia de Nelson Rodrigues.

ou implícitas às palavras do outro, elas só iluminam o poderoso pano de fundo das mil vozes que nos rodeiam. (TEZZA, 1988, p. 55)

2.2 Arena de sultões: a ideologia e a crise da masculinidade

Como se pôde observar, até o presente momento, recorreu-se à seara teórica para abordar termos essenciais à compreensão da análise prática da manifestação do homoerotismo em *O beijo no asfalto*. Na peça, as ideias homoeróticas ganham forma nos enunciados das personagens que habitam o drama. Ao pensá-las, remete-se ao último item teórico deste Capítulo: a crise do sujeito pós-moderno e a crise da masculinidade. Para tanto, serão apresentadas algumas características das *personas* rodrigueanas, o pensamento crítico de Stuart Hall acerca da crise de identidade e o perfil do gênero masculino situado no mundo de novas identidades, baseado no estudo da escritora francesa Elisabeth Badinter.

No romance, o narrador possui a função de enunciar o discurso, tornando-se o protagonista da comunicação narrativa e o estruturador da história. Na dramaturgia, esse mediador é dispensado e as personagens tornam-se o principal elemento de formação do texto dramático, uma vez que articularão o desenvolvimento das ações. Embora tente se distanciar da *persona*, o autor sempre se inclina à condução das personagens, “não como espectros ou marionetes”, mas como representações de que se vale para comunicar seu modo de ver o mundo (MOISÉS, 1987, p. 212).

As personagens das peças de Nelson Rodrigues, construídas, sobretudo, a partir dos hábitos urbanos do Rio de Janeiro das décadas de 50 e 60, evidenciam-se por um destino não-flexível, rígido, traduzido numa espécie de fatalismo em que os acontecimentos são afixados com antecedência pelo destino. São homens e mulheres regidos por impulsos que sobrepõem os ditames morais do meio social e caracterizam-se como figuras frágeis, ignorantes, incoerentes, desesperadas e enlouquecidas frente aos assuntos da existência humana. Para o dramaturgo, “a ficção para ser purificadora precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós” (CASTRO, 2010, p. 273).

Nesse cenário de seres animados, é comum o contato do leitor ou espectador com personagens envoltos as problemáticas sexuais que insistem em não se resolver. Aliás, o ato sexual é geralmente o fator de destruição dessas personagens. É devido ao sexo que elas corrompem, são corrompidas ou até sucumbem à morte. No texto dramático de Nelson Rodrigues, a liberação dos desejos reprimidos, do instinto, do grotesco, funciona como impulso para uma mudança brusca no enredo da peça, submetendo as personagens a situações que as levam a um fim trágico. Destaque para o grotesco, pois no “mundo atual, famoso por sua deformidade – isto é, por sua falta de identidade e de harmonia –, o grotesco renuncia a nos fornecer uma imagem harmoniosa da sociedade: ele reproduz “mimeticamente” o caos em que ele está nos oferecendo sua imagem retrabalhada” (PAVIS, 2008, p. 188).

Em *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*, Ronaldo Lima Lins assim se posiciona sobre a erupção de valores das personagens rodrigueanas:

Já se disse que o mundo de Nelson Rodrigues é uma abertura que dificilmente pode ser comparada a qualquer realidade. Não resta dúvida: é de fato um mundo em crise o mundo que ele nos apresenta. Seus personagens acham-se atormentados por emoções tão profundas, por sentimentos tão intensos que, ao entrar em cena, deixam lugar para muito pouca coisa além de sua terrível angústia. Trata-se de um tipo de sofrimento moldado em curiosa forma que, em sua passagem, frequentemente, ao invés de compaixão ou solidariedade, desperta a repugnância ou a náusea no espectador. (LINS, 1979, p. 131)

A apresentação dessas personagens em crise remete-se, de forma análoga, ao pensamento de Stuart Hall sobre a crise de identidade, vivenciada pela sociedade pós-moderna. Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Hall (2006, p. 07) afirma que as antigas identidades, que durante anos equilibraram o mundo social, encontram-se enfraquecidas, cedendo lugar a “novas identidades” e fracionando o “indivíduo moderno”, até então observado como “sujeito unificado”. Este processo amplo de mudança é denominado pelo teórico de “crise de identidade”. Segundo ele, há transformação nas estruturas e “processos centrais das sociedades” que resultaram no abalo dos “quadros de referência” que concedem forte sustentabilidade aos sujeitos no mundo social.

As identidades modernas encontram-se, portanto, “descentradas”, “deslocadas ou fragmentadas”. Essa mudança a que se refere Hall estrutura-se a partir do final do século XX, em que a solidificação de questões presentes na

sociedade moderna, como classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, fragmenta-se, modificando as identidades pessoais e alterando a ideia da integração entre sujeitos.

Quando há esta perda de um “sentido de si estável”, tem-se o que se chama “deslocamento ou descentração do sujeito”. O deslocamento do sujeito de seu lugar no mundo social e cultural e de si próprio constitui a crise de identidade para o indivíduo. O teórico vai além e incita ao questionamento de que a pluralidade desses processos de transformação assume caráter “fundamental e abrangente” indagando se não é a modernidade que está em transformação (HALL, 2006, p. 09).

Ao assumir a existência da crise, Hall problematiza a questão distinguindo três concepções acerca do sujeito e da relação com a identidade: a) sujeito do iluminismo; b) sujeito sociológico e c) sujeito pós-moderno.

A compreensão do *sujeito no iluminismo* baseia-se na existência de um indivíduo “totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação”, cujo centro origina-se no próprio interior, no “núcleo”, expressando-se no nascimento e perdurando no seu desenvolvimento, podendo acompanhá-lo ao longo de sua existência.

Na concepção de *identidade sociológica*, há consciência da interação entre o sujeito sociológico, caracterizado por seu interior, e a sociedade, ou seja, o exterior, situando “valores, sentidos e símbolos – cultura – dos mundos que ele/ela habitava.” (HALL, 2006, p. 11). Em outras palavras, ocorre o equilíbrio deste sujeito em relação aos ambientes culturais por ele habitado, tornando ambos mais “unificados e predizíveis”.

Neste intercâmbio, o indivíduo até então considerado portador de uma identidade coesa e estabilizada, fragmenta-se, sendo constituído por diversas identidades, “algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”. Como consequência dos processos de mudanças nas estruturas e instituições sociais, as identidades que as compunham passam a desmoronar-se, transformando o processo de identificação, no qual se projeta as identidades culturais, em provisório e problemático. Nasce, portanto, o *sujeito pós-moderno* que se define pela ausência de uma identidade “fixa, essencial ou permanente.” (HALL, 2006, p. 12).

De acordo com esta concepção, a identidade transforma-se de forma contínua em relação aos modos pelos quais os sujeitos representam-se ou interpelam-se nos sistemas culturais que o permeiam, definindo-se, portanto,

historicamente. Este processo possibilita ao sujeito a apropriação de identidades distintas em circunstâncias diversas “que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente.” Ainda segundo o teórico jamaicano, os sujeitos compõem-se de identidades contraditórias que se impulsionam em diferentes posições, resultando no deslocamento das identificações. “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.” Com a multiplicação dos “sistemas de significação” e “representação cultural”, os sujeitos passam a ser confrontados por uma variedade “desconcertante” e gradual de identidades possíveis, “com cada uma das quais poderíamos nos identificar – aos menos temporariamente.” (HALL, 2006, p. 13).

Confluente ao pensamento do sujeito pós-moderno em Hall, Kellner (2001, p. 298) afirma que com o aumento do ritmo, das dimensões e da complexidade das sociedades, a questão da identidade torna-se gradativamente mais instável e frágil. Segundo o autor, o sujeito “autônomo e auto constituído” fragmenta-se e desaparece em decorrência dos processos sociais que nivelam as individualidades na sociedade racionalizada, burocratizada, consumista e dominada pela mídia.

Se as identidades que compõem a pós-modernidade encontram-se em crise, o que dizer das personagens masculinas que habitam o universo da tragédia rodrigueana escolhida como *corpus* de análise desta dissertação?

É do conhecimento de todos a preponderância da representação masculina ao longo da história das sociedades. Numa alusão figurativa, Trevisan (1998, p. 73) afirma ser expressivo e simbólico o gesto do jogador de futebol que, ao se alinhar na barreira do gol, protege especificamente sua genitália, como se as demais partes do corpo fossem de importância secundária. Segundo o autor, o universo masculino recusa tudo o que possa sugerir dano ou perda do pênis, “metaforizados em dano ou perda da própria identidade.” Contudo, a supremacia do gênero masculino e, conseqüentemente, sua heterossexualidade estão em crise nos tempos modernos. Os pontos de referencia da masculinidade deixaram de ser visíveis e o homem do final do século XX passou a desconhecer-se. Os questionamentos sobre a sexualidade masculina iniciaram a partir da década de 70, época em que eclodiram os movimentos das minorias. Já nos anos 80, o indivíduo masculino tornou-se um problema a ser resolvido e os fatores como classe, idade, raça e preferência sexual passaram a segmentar o universo do homem. De referencial a ser multifacetado: este é o homem do século XXI. Os teóricos dos estudos de gêneros afirmam que o

surgimento e a fortificação dos movimentos feminista e gay proporcionaram a redefinição geral no quadro das identidades sociais, com conseqüente quebra nos paradigmas masculinos tão trabalhados na construção social.

Badinter (1993, p. 04) afirma que a incumbência de ser homem na sociedade exige dos seres masculinos um esforço que não parece ser exigido das mulheres. Enquanto que a feminilidade surge de forma quase natural, a masculinidade deve ser alcançada a alto preço. Apesar de todas as precoces responsabilidades femininas, não se diz as moças ““seja mulher”, com a mesma ênfase compulsória da famosa exortação feita aos meninos: “seja homem!””. (TREVISAN, 1998, p. 78). A autora francesa relata, ainda, que o sujeito masculino é constantemente desafiado a provar sua virilidade, autoafirmando sua identidade sexual. Destaca, porém, que “ser viril” não lhe é uma qualidade inata, mas sim construída socialmente. Contrária à identificação feminina, a identidade do homem manifesta-se “mais por evitar alguma coisa do que propriamente desejar alguma coisa”. Em outras palavras, o processo de formação da identidade masculina constitui-se na afirmação daquilo que não se pode ser. Assim, ser homem significa:

não ser feminino; não ser homossexual; não ser dócil, dependente ou submisso; não ser efeminado na aparência física ou nos gestos; não ter relações sexuais nem relações muito íntimas com outros homens; não ser impotente com as mulheres. (BADINTER, 1993, p. 117)

Ao construir sua identidade, o menino define-se primeiramente de forma negativa, ou seja, aprende em geral o que não deve ser, antes de aprender o que pode ser, e muitos delimitam a masculinidade simplesmente afirmando o que não é feminino, pensamento este demonstrado na citação acima. (HARTLEY, 1959, *apud* BADINTER, 1993, p. 34). Badinter (1993, p. 99) revela, ainda, que há três etapas negativas pelas quais os indivíduos masculinos devem passar com o intuito de definir sua masculinidade: a primeira consiste na separação materna; seguida da distinção radical em relação ao sexo feminino e, por fim, provar para si e para os outros de que não é homossexual. Nas relações sociais, a ideologia predominante é a de que o homem de “verdade” prefere, sexualmente falando, a mulher. A relação com a posse feminina afasta qualquer espectro que ouse rondar as dúvidas acerca da identidade masculina. Não ser homossexual é a garantia da masculinidade e, por conseguinte, a heterossexualidade une-se intrinsecamente à identidade masculina.

Hoje em dia, uma das características mais evidentes da masculinidade é a heterossexualidade. A definição do gênero implica espontaneamente a sexualidade: quem faz o que, e com quem? A identidade masculina está associada ao fato de possuir, tomar, penetrar, dominar e se afirmar, se necessário pela força. A identidade feminina, ao fato de ser possuída, dócil, passiva, submissa. “Normalidade” e identidade sexuais estão inscritas no contexto da dominação da mulher pelo homem. Dentro desta óptica, a homossexualidade, que implica uma dominação do homem pelo homem, é considerada, senão uma doença mental, pelo menos uma perturbação da identidade de gênero. (BADINTER, 1993, p. 99)

De fato, a eclosão do movimento gay vem tirar o sono do universo masculino. Os homossexuais passam a recusar a heterossexualidade como norma psicológica e única forma reconhecida de manifestação da sexualidade, além de questionar determinados aspectos das instituições masculinas e seus privilégios. Organizada como minoria, a cultura homoerótica apresenta-se dotada de cultura própria, estilo de vida, expressão política e reivindicações quanto à sua legitimidade. Segundo Badinter (1993, p. 114), o aspecto negativo deste processo foi o enfoque do grupo enquanto minoria, pois dificultou a observância do amor entre iguais como aspecto da sexualidade humana. Se, no espaço de dez anos, o pensamento homoerótico evoluiu em decorrência da nova cultura, a sociedade heterossexual não acompanhou essa transformação, “conservando muitos de seus preconceitos e de suas fantasias negativas.” Na década de 80, os gays tomaram consciência de que o conceito de homossexualidade era bem mais amplo do que o de identidade sexual e de que os homossexuais eram homens como os demais. Portanto, mesmo que a homossexualidade se apresente como rejeição aos papéis tradicionais, a sexualidade não se determinará pelo gênero (BADINTER, 1993, p. 115). A partir deste momento, os estudos homoeróticos passam a observar, cautelosamente, a diferenciação entre “identidade” e “orientação sexual”.

Os estudos dirigidos ao gênero masculino, os *men's studies*, reconhecem que a masculinidade não se apresenta de forma singular. Os trabalhos desenvolvidos nas áreas de antropologia social e cultural e as pesquisas históricas e sociológicas demonstram que não há um modelo de masculinidade universal, válida para todos os tempos e lugares. Para Badinter (1993, p. 27), “a masculinidade não é uma essência, mas uma ideologia que tende a justificar a dominação masculina.” As sociedades ocidentais, segundo a autora, apresentam-se como ótimo campo para observação da multiplicidade dos modelos masculinos. As diferenças exteriorizam-

se de acordo com a época, a classe social, a raça e a idade do homem. Por ser ideologia, a masculinidade é ensinada e construída, por isso, passível de ser alterada.

A ideia do masculino enquanto sexo forte desfez-se. Hoje o gênero se define como “sexo fraco, portador de numerosas fragilidades, físicas e psíquicas.” (BADINTER, 1993, p. 35). Cólera, angústia, medo das mulheres, impotência, ojeriza aos homossexuais, perda de suas referências, ódio de si e do outro, queda nas relações de amizade são apenas alguns dos fantasmas que assombram o homem moderno, aquele que chora.

A linguagem dramática de Nelson Rodrigues revela o universo masculino repleto de incertezas e frustrações, exteriorizado em processos de decadência moral e psíquica. Aos moldes de Josef K., protagonista do romance kafkaniano *O Processo*, Arandir, de *O beijo no asfalto*, torna-se vítima de seu próprio ato: o beijo na boca de outro homem em praça pública. Enquanto indivíduo heterossexual, recém-casado, o jovem era admirado pelos vizinhos, amado pela esposa e pela cunhada. Porém, a exposição pela mídia de seus supostos instintos homoeróticos arruína gradualmente sua vida, transformando-a até a morte. Na peça, é possível observar a ação das estruturas sociais, das ideologias dominantes, no processo de desestruturação do sujeito perante o meio social em decorrência da sexualidade. Abandonado por todos, Arandir reflete sob seu ato, entrando em crise: “Querem que eu duvide de mim mesmo!” (RODRIGUES, 2004, p. 73).

Aprígio, o sogro de Arandir, movido pela repressão sexual, é o sujeito que se esconde atrás de sua própria sexualidade. Aparentemente insatisfeito com o casamento da filha Selminha, nutre por ela, *a priori*, um desejo incestuoso. Contudo, ao testemunhar o ato do genro na Praça da Bandeira e deparar-se com o beijo estampado como manchete no *Ultima Hora*, seus sentimentos são aguçados e, acreditando-se traído, incita a filha no processo de desconfiança da sexualidade de Arandir: “Você tem mesmo certeza que conhece seu marido?” (RODRIGUES, 2004, p. 20). Descontrolado, Aprígio não consegue dominar seus sentimentos e, tragicamente, põe fim à vida de Arandir. Por fim, surge Amado Ribeiro, repórter sensacionalista que, ao observar o beijo no asfalto, transforma o ato num romance passional homoerótico, não medindo esforços para almejar a venda de jornais.

Iniciar-se-á, portanto, a análise de como a temática homoerótica é recepcionada na peça *O beijo no asfalto*, enfatizando a veiculação por intermédio do

jornal *Última Hora* e o confronto com o universo masculino predominante na sociedade da época.

2.3 O discurso jornalístico como veículo do homoerotismo

O beijo no asfalto é um jogo de aparências que traz para discussão certas concepções preconceituosas da sociedade diante de assuntos que fogem aos padrões estabelecidos pela cultura dominante. Como já observado, a peça é desencadeada pelo atropelamento do moribundo, desconhecido do leitor, que ocorre nos arredores da Praça da Bandeira, onde a vítima, supostamente, pede um beijo a Arandir. O fato poderia ser extinto nesse momento se não fosse o mal-intencionado expectador desse cenário: Amado Ribeiro, repórter que presencia o polêmico ato entre os dois homens e transforma a história do último pedido em manchete principal de jornal.

Dois personagens exploram o universo do homoerotismo: Arandir e Aprígio, respectivamente, genro e sogro. Mesmo não sendo homossexual, não foi necessário muito esforço para que se mudasse completamente a imagem pública de Arandir: de marido exemplar e dedicado ele passou a homossexual enrustido e pervertido. A deterioração pública do marido de Selminha é fruto da conspiração de discursos perpassados pelas pessoas diante da divulgação de fatos na mídia. Em outras palavras, Arandir não é homossexual, tornam-no homossexual. Trata-se de uma metaficção, em que os fatos correlatos à vida da personagem ficcional Arandir são retratados de modo alheio ao comportamento deste na peça.

Na dramaturgia, a verossimilhança é um conceito que se atrela “à recepção do espectador, mas que impõe ao dramaturgo inventar uma fábula e motivações que produzirão o efeito e a ilusão da verdade.” (PAVIS, 2008, p 428). Os relatos de uma história não necessitam ser verdadeiros, no sentido de corresponderem exatamente a fatos ocorridos no universo exterior ao texto. Ao criar a tragédia carioca *O beijo no asfalto*, Nelson Rodrigues utilizou-se deste recurso. Alguns termos podem ser encontrados na peça como exemplos de verossimilhança, no sentido de caracterizar a sociedade carioca da década de 60: o arrasta-sandália, o remédio *Flora Medicinal*, a Praça da Bandeira, o banco Caixa Econômica, o bonde, a radiopatrulha e o jornal *Última Hora*.

Fundado pelo jornalista Samuel Wainer, em 12 de junho de 1951, *Última Hora* foi um jornal carioca em que Nelson Rodrigues desempenhou suas funções de escritor. O periódico posicionou-se como porta-voz do governo populista de Getúlio Vargas, assumindo-se favorável a ele. De acordo com as palavras do próprio Wainer, tratava-se de um “jornal de oposição à classe dirigente e a favor de um governo.” A publicação destacou-se por introduzir técnicas bem sucedidas, tornando-a mais atraente às classes populares. Destacavam-se a seção de cartas aos leitores e o uso de uma editoria específica para tratar de problemas locais dos bairros do Rio de Janeiro. Estes elementos, ainda, asseguraram a empatia e o prestígio não somente das classes populares, mas, sobretudo, da elite política, garantindo-lhe sucesso de tiragem. Em 1971, o periódico foi vendido para a Empresa Folha da Manhã S/A, proprietária, também, do jornal *Folha de São Paulo*.

Castro (2010, p. 315) relata que a encenação de *O beijo no asfalto* impeliu a saída de Nelson Rodrigues de *Última Hora*. De fato, o dramaturgo utilizou o nome de um de seus colegas de redação para dar vida ao inescrupuloso e amoral Amado Ribeiro. Porém, este não foi o principal motivo. Nelson exagerou em sua dose de aspectos verossímeis, chegando a mencionar o nome de seu chefe, Samuel Weiner, em uma cena de Selminha: “– Como é que um jornal, papai! E o senhor que defendia tanto o Samuel Wainer! Como é que um jornal publica tanta mentira!” (RODRIGUES, 2004, p. 41). O grupo responsável pela representação teatral pediu a Nelson Rodrigues uma carta de autorização de imagem, contendo a assinatura de ambos. Amado Ribeiro não hesitou em firmar logo o documento e ao assistir a um ensaio da peça vibrou: “Eu sou pior! Eu sou pior!” Wainer encontrava-se no exterior e não pôde assinar a carta. Após a estreia da peça, o jornalista chamou Nelson e solicitou que o nome do periódico fosse retirado da encenação. Desta vez, foi a companhia de atores que não acatou a solicitação, alegaram “suicídio moral do espetáculo”. O clima no *Ultima Hora* ficou pesado e Nelson “se convenceu de que seus dias [...] haviam terminado.” A demissão foi aceita sem contestações.

Realizadas as considerações iniciais, ater-se-á, neste momento, a uma nova reflexão: o uso do discurso jornalístico, a imprensa escrita, neste caso representado pelo jornal *Última Hora*, como veículo de manifestação do homoerotismo, cingindo o universo de *O beijo no asfalto*.

Muito se discute na sociedade sobre a função da imprensa no mundo contemporâneo, caracterizado pela propagação de informações rápidas e

globalizadas. Siqueira (2006, p. 164) apresenta o posicionamento de Sandra Jovchelovitch para remontar aos pressupostos de que a imprensa se vale. Segundo a autora, dois são fundamentais: o primeiro centra-se no fato de que ao debater assuntos na esfera pública, a discussão deve ser configurada como aberta e acessível a todos; o segundo afirma que as questões que compõem a pauta devem ser de “interesse comum a todos participantes”, sendo os interesses meramente privados inadmissíveis. Tem-se, portanto, “o gérmen do conceito de opinião pública.”

Porém, nas sociedades contemporâneas, as práticas relacionadas à “mídia impressa” alcançaram novos direcionamentos que resultaram nas ações características “dos meios de comunicação” presentes na atualidade. Siqueira (2006, p. 164) afirma, ainda, que envolto ao “discurso original” de que a comunicação de massa provocaria o “debate público”, aprimorou-se “uma prática jornalística contraditoriamente não-dialógica”, uma vez que os “veículos de comunicação” massiva passaram a subordinar-se aos interesses “políticos de seus proprietários.” O próprio Nelson Rodrigues chegou a posicionar-se sobre o impasse: “Naquele tempo um dono de jornal, era um dono de jornal [...]. Para começar, os revolucionários escreviam uma coisa mais reacionária porque sabiam que o diretor do jornal ia mandar assim. O SUJEITO NÃO PENSAVA QUANDO ESTAVA NA REDAÇÃO.”

A preocupação com os lucros conduz muita das práticas jornalísticas nos tempos contemporâneos. Como resultado, tem-se o abandono das questões públicas que se afastam de seus ideais conceptivos, além da consagração da imprensa enquanto produto de uma sociedade de consumo.

Ao conceber a informação enquanto produto cultural cumpre direcionar atenção à primeira metade do século XX, época em que se encontrarão os estudos críticos de comunicação e cultura de massa desenvolvidos pela Escola de Frankfurt. O grupo é responsável pela inauguração da ótica analista da comunicação na década de 30, combinando “economia política dos meios de comunicação, análise cultural dos textos e estudos de recepção pelo público dos efeitos sociais e ideológicos da cultura e das comunicações de massa.” (KELLNER, 2001, p. 43).

Segundo Kellner (2001, p. 44), a grande particularidade dos teóricos desta Escola foi o desenvolvimento do conceito de “indústria cultural” (*KulturIndustrie*), utilizado para indicar o processo de “industrialização da cultura produzida para a massa e os imperativos comerciais que impeliam o sistema.” A concepção foi

desenvolvida pelos filósofos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer e está presente em *Dialética do esclarecimento*, de 1947. De acordo com Konder (2002, p. 82), a principal ideia da obra é a de que, no século XX, a ideologia dominante e sua capacidade de fazer com que as pessoas creiam que se vive num mundo em equilíbrio assumiram “um poder muito superior àquele que Marx poderia ter imaginado no século XIX”. E esse fato se deve à criação da indústria cultural.

O termo consiste na definição do mercantilismo cultural. No entanto, não se atrela aos veículos de comunicação em si, mas à utilização dessas tecnologias pelas classes dominantes, que as utilizaram com o propósito de difusão de seus ideais e controle do grupo social. Assim os meios de produção cultural e intelectual orientam-se como fruto do consumo capitalista. Além de se caracterizar como o conceito mais famoso desenvolvido pela Escola de Frankfurt, ele propaga a denúncia ao “funcionamento dos meios de comunicação de massa e a indústria do entretenimento” como elemento de sobrevivência ao capitalismo.

Konder (2002, p. 82) elucida, ainda, que a “produção cultural em escala notavelmente ampliada exigiu colossais investimentos e rendeu lucros gigantescos.” Para se tornar exequível, tornou-se necessária “certa padronização, de certa limitação imposta à diversificação das expressões culturais”, assim, empregou-se na formação de um amplo “público consumidor de comportamento passivo e desprovido de espírito crítico.” Ao citar Adorno e Horkheimer (1985): “O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio.”

Ao conceber à cultura o caráter de produto, tem-se, naturalmente, o cultivo à preguiça e ao comodismo dos consumidores, além da ausência de motivação para que haja contestações ou questionamentos, evitando a “reflexão de seus destinatários, produzindo-lhes na sensibilidade impactos anestésicos e atrofiando-lhes a imaginação.” Em suma, a indústria cultural, nas palavras de Konder:

[...] conferiu poderes avassaladores à capacidade que a ideologia dominante possui de induzir o pensamento, a atenção e mesmo o olhar, a percepção, para os pontos por ela *iluminados*. A *indústria cultural* possibilitou, no século XX, a criação e o funcionamento de sociedades *totalmente administradas*, que já não precisam se empenhar em justificar suas prescrições e imposições: a massa dos consumidores tende a aceitá-las passivamente, considerando-as normais, legitimadas pelo simples fato de existirem. Num dos ensaios de *Prismas*, em 1951, Adorno escreveu: “A ideologia, a aparência socialmente necessária, é hoje a própria sociedade real” (Adorno, 1962). (KONDER, 2002, p. 84)

A industrialização da cultura inserida no meio capitalista corrobora com a manutenção do *status quo* que, por sua vez, caracteriza-se pelo consumo desenfreado, pelo desejo de informações rápidas e pela busca aos modos de entretenimento. Torna-se cada vez mais comum, portanto, a propensão dos meios de comunicação, sobretudo, no discurso jornalístico, ao investimento na “espetacularização” da notícia, valendo-se de efeitos folhetinescos para atrair o público consumidor pagante.

O primeiro ato de *O beijo no asfalto* inicia-se no distrito policial, onde Amado Ribeiro, “com chapéu na cabeça” e “aparência de um cafajeste dionisíaco” (RODRIGUES, 2004, p. 11), procura o Delegado Cunha. Os enunciados a seguir referem-se ao momento em que o repórter relata ao chefe de polícia o que observara na Praça da Bandeira.

AMADO (*na sua euforia profissional*)

– Cunha, escuta. Vi um caso agora. Ali, na Praça da Bandeira. Um caso que. Cunha ouve. Esse caso pode ser a tua salvação!

[...]

AMADO

– Olha. Agorinha, na Praça da Bandeira. Um rapaz foi atropelado. Estava juntinho de mim. Nessa distância. O fato é que caiu. Vinha um loteação raspando. Rente ao meio-fio. Apanha o cara. Em cheio. Joga longe. Há aquele bafafá. Corre pra cá, corre pra lá. O sujeito estava lá, estendido, morrendo.

CUNHA (*que parece beber as palavras do repórter*)

– E daí?

AMADO (*valorizando o efeito culminante*)

– De repente, um outro cara aparece, ajoelha-se no asfalto, ajoelha-se. Apanha a cabeça do atropelado e dá-lhe um beijo na boca.

CUNHA (*confuso e insatisfeito*)

– Que mais?

AMADO (*rindo*)

– Só.

CUNHA (*desorientado*)

– Quer dizer que. Um sujeito beija outro na boca e. Não houve mais nada. Só isso? [...]

CUNHA

– Não entendo.

AMADO (*abrindo os braços para o teto*)

– Sujeito burro! [...]

AMADO

– Não interrompe! Ou você não percebe? Escuta, rapaz! Esse caso pode ser a tua reabilitação e olha: – eu vou vender jornal pra burro!

CUNHA

– Mas como reabilitação?

AMADO

– Manja. Quando eu vi o rapaz dar o beijo. Homem beijando homem. (*descritivo*) No asfalto. Praça da Bandeira. Gente assim. Me deu um troço,

uma ideia genial. De repente, Cunha, vamos sacudir esta cidade! Eu e você, nós dois! Cunha.

CUNHA (*deslumbrado*)

– Nós dois? (*Amado dá-lhe nas costas um tapa triunfal. E começa a rir*)

AMADO

– Nós dois! Olha: – o rapaz do beijo, sim o que beijou, está aí embaixo, prestando declarações! (*ri mais forte, apontando com o dedo para baixo*) – Embaixo! (*primeiro, ri Amado. Em seguida, Cunha o acompanha. Acaba a cena com a fusão de duas gargalhadas*) (RODRIGUES, 2004, p. 13-15)

A transformação da notícia em espetáculo exterioriza-se com o discurso de Amado Ribeiro acima transcrito. O relato do repórter ao delegado traduz-se no embrião que desencadeará as ações na peça e determinará o futuro da vida de Arandir. O jornalismo, desta forma, une-se à polícia para que em conjunto possam decifrar um enigma criado por estas duas instituições, pois, afinal, de acordo com Amado, a pederastia faz vender jornal pra burro.

O repórter sensacionalista informa diretamente ao Delegado Cunha e, de forma indireta, ao leitor a descrição dos fatos ocorridos na Praça da Bandeira. Contudo, ao ter conhecimento da conduta ética do jornalista, ao longo do enredo ou baseado nos enunciados expostos, reflete-se e questiona-se sobre a veracidade destas informações. A personagem Amado Ribeiro é tomada de um poder persuasivo muito forte. Prova disso é a didascália atribuída a Cunha no início do diálogo quando este ouve atentamente as palavras do comparsa: *que parece beber as palavras do repórter*. Deduz-se, assim, que antes de convencer a coletividade através do discurso jornalístico imparcial e manipulador, Amado conquistou o Delegado Cunha com suas palavras.

Após o interrogatório no distrito policial, Arandir é surpreendido pela presença de Cunha e Amado Ribeiro. Investido na figura de autoridade, o delegado abusa do poder, coagindo Arandir, bem como o transformando de simples testemunha a principal suspeito de um suposto crime passional. Cunha trabalha com o psicológico de Arandir ao insinuar o envolvimento deste com o atropelado e questiona a sexualidade do rapaz, debochando da atitude ocorrida na Praça da Bandeira. Nesta cena, ainda, deve-se destacar a presença do repórter Amado Ribeiro, que, embora não possua qualquer vínculo profissional com a polícia, participa ativamente do novo interrogatório a que Arandir é submetido, ao agir como se fosse um comissário.

É a partir do beijo que surgirão as reflexões que permeiam a peça: Arandir estaria mentindo e realmente era amante do atropelado? Teria Arandir empurrado o

homem para baixo do lotação? O ato do protagonista configura-se como exemplo de bondade humana numa sociedade que cada vez mais desvaloriza a relação entre as pessoas, principalmente, ao pensá-la entre homens? Nervoso e perplexo durante o interrogatório, Arandir sente-se acuado. Mas as perguntas não cessam no ambiente policial, ele passa a ser questionado pela imprensa, pelos colegas de trabalho, pela esposa, pela cunhada e, principalmente, pelo sogro. Assim, foge como culpado, chegando a duvidar de si próprio e de suas intenções com o beijo.

No entanto, é a partir do segundo ato que o homoerotismo é apresentado à sociedade carioca da época em forma de manchete do jornal *Última Hora*, evidenciando as reações, os preconceitos e o choque com a ideologia masculina predominante. Já afirmava Bakhtin que a palavra é o fenômeno ideológico por excelência. O que dizer, portanto, da escolha das palavras para elaboração do texto jornalístico? Parte-se do pressuposto de que o discurso de um enunciador é fruto de discursos anteriores por ele vivenciados ao longo de sua experiência sociolinguística. No caso dos profissionais do jornalismo, no processo de elaboração da reportagem, torna-se necessário obedecer ao princípio da imparcialidade e à ética jornalística. Sobre a postura jornalística em *O beijo no asfalto*, Magaldi elucida:

Não há qualidade ética na figura do jornalista. Pode-se alegar que se trata de personagem isolada, que não representa a categoria profissional. [...] E não se deve esquecer que o jornal prestigia, abrindo enormes manchetes, o sensacionalismo criminoso do repórter. Redator e jornal confundem-se na prática funesta. A imprensa, para Nelson, não observa limites na impostura. (MAGALDI, 2004, p. 146)

Dona Matilde, vizinha de Arandir, adentra a residência do casal com o jornal na mão e questiona Selminha, a esposa, se havia lido a reportagem que trazia na primeira capa a imagem de Arandir com o título: *O beijo no asfalto!* O periódico apresentava, também, a fotografia da vítima do atropelamento e do marido da jovem na delegacia, além de mencionar que “não foi o primeiro beijo! Nem foi a primeira vez!” (RODRIGUES, 2004, p. 36).

A exploração da intimidade alheia é peça-chave no processo que determinará o destino das personagens na obra. O olhar crítico e interesseiro do repórter Amado Ribeiro incita a imaginação e o interesse coletivo na busca daquilo que não é considerado “natural”. Para alcançar os objetivos pretendidos, ele é capaz de se passar por policial e coagir moralmente o Delegado Cunha, a própria esposa

de Arandir e a sociedade da época, exteriorizada na figura dos leitores do jornal. Ribeiro com sua ética duvidosa e contestável insere-se como típico representante do que se chama “imprensa marrom”. O psicólogo Carlos André Passarelli, da Universidade de São Paulo, no ensaio *A construção social da perversão*, observa de maneira interessante esta questão:

São posicionamentos subjetivos [...] que caem na boca do povo e assim são descaracterizados no que diz respeito às suas intenções, codificados pelo imaginário social como gestos transgressores à ordem sexual vigente. Isto é, estes beijos, a que assistimos por intermédio dos personagens criados por Nelson Rodrigues, questionam e ameaçam a estrutura familiar e o comportamento sexual dito “normal”, que só pode ocorrer dentro das quatro paredes do quarto do casal. São beijos malditos. (PASSARELLI, 1996, p. 21)

Embora afirme que o “jornal é muito escandaloso”, Dona Matilde é a primeira a levantar dúvidas sobre a sexualidade de Arandir, bem como dar veracidade às informações apresentadas pela reportagem do *Última Hora*:

SELMINHA
 – Se meu marido, d. Matilde! E na boca! Meu marido nem conhecia! Era um desconhecido, d. Matilde!
 D. MATILDE (*pérfida*)
 – Desconhecido?
 SELMINHA
 – Desconhecido!
 D. MATILDE (*melíflua*)
 – Tem certeza?
 SELMINHA
 – Mas d. Matilde!
 D. MATILDE
 – Claro que! Evidente! Acredito na senhora, nem se discute. Mas interessante d. Selminha. Sabe que. Pela fotografia do jornal, a fisionomia do rapaz não me parece estranha. (*bruscamente e com vivacidade*) O morto não é um que veio aqui, uma vez?
 SELMINHA
 – Na minha casa?
 D. MATILDE
 – Na sua casa! Aqui!
 SELMINHA (*fremente*)
 – A senhora está me chamando de mentirosa, d. Matilde?
 D. MATILDE
 – Deus me livre! A senhora não entendeu. Eu não ponho em dúvida. Absolutamente. (*repete*) Em absoluto! Não ponho. Mas há uma parte no jornal. A senhora leu tudo? (RODRIGUES, 2004, p. 35-36)

O itinerário prossegue e, ao chegar ao ambiente de trabalho, Arandir depara-se *estupefato* com a realidade que o espera. Werneck, *com um humor bestial*, ridiculariza e expõe o jovem na frente dos outros colegas. O espetáculo ganha força

e D. Judith, assim como a vizinha de Arandir, confessa que o atropelado esteve no escritório uma semana antes da publicação do jornal. Pouco a pouco, a notícia canaliza as emoções dos leitores ao relatar o ato que atenta à ordem pública. É o processo de interação verbal bakhtiniano constituindo-se pelo diálogo interacional entre os personagens que habitam o universo da peça. Vale salientar que o beijo como fruto de um romance homossexual exposto em praça pública tipificava-se como crime de ultraje público ao pudor no Código Penal Brasileiro vigente na época.

Fiorin (2006, p. 32) afirma que uma formação ideológica tem de ser compreendida como a cosmovisão de um determinado grupo social, ou seja, o conjunto de ideias que refletem o entendimento que este grupo tem do mundo. Ao compreender a linguagem em seu sentido amplo, quer seja como instrumento de comunicação verbal ou não-verbal, e partir do pressuposto de que não existem ideias fora dos campos da linguagem, pode-se afirmar, logicamente, que não há “visão de mundo desvinculada da linguagem.” Segundo o autor, por conseguinte, a cada formação ideológica assimila-se uma formação discursiva que se define pelo “conjunto de temas e figuras que materializa uma dada visão de mundo.” Por sua vez, as formações discursivas são transmitidas aos membros que compõem o grupo social por intermédio da “aprendizagem linguística”. Uma vez internalizada essa formação discursiva, o indivíduo construirá seus discursos, reproduzindo-os. Fiorin ressalta, ainda, que não se deve esquecer “que assim como a ideologia dominante é a da classe dominante, o discurso dominante é o da classe dominante.”

A opinião pública é incorporada de tal modo que os significados construídos são possivelmente reconhecidos, retroalimentados pela massa de leitores. Portanto, a imprensa, enquanto instituição, e a massa, como opinião pública, compartilham das representações sociais dos mais variados assuntos. O discurso é a materialização das formações ideológicas expressas na imprensa pelo texto.

O texto é, assim, o único lugar de “manipulação consciente”, em que o homem ordena os “elementos de expressão que estão a sua disposição para veicular seu discurso.” O texto é individual enquanto o discurso refere-se ao social. Segundo Fiorin (2006, p. 41), existe um nível elevado de liberdade na questão da textualização, o que não ocorre no nível discursivo, pois o homem prende-se aos “temas e às figuras das formações discursivas existentes na formação social em que está inserido.”

Este pensamento direciona-se à noção bakhtiniana acerca do discurso. “O discurso citado”, relata Bakhtin (2004, p. 144), “é o *discurso no discurso*, a *enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, um *discurso sobre o discurso*, uma *enunciação sobre a enunciação*.” Nas palavras de Ponzio:

O discurso reproduzido, o discurso citado, em suas diferentes formas, não representa somente um tipo especial de discurso, mas também está constantemente presente no sentido de que todo discurso é um discurso reproduzido, que recorre ao discurso alheio. (PONZIO, 2008, p. 101)

Por conseguinte, a ideologia atinge as “estruturas mentais” que, por sua vez, interfere na “produção e composição” de discursos e nas “representações que os sujeitos constroem da realidade e do contexto social.” O que permite afirmar que a imprensa contribui para a “manutenção ou transformação paulatina das representações sociais.” (SIQUEIRA, 2006, p. 166). O enunciador configura-se como sustentáculo da ideologia e seu dizer é a “reprodução inconsciente do dizer de seu grupo social.” (FIORIN, 2006, p. 42).

A voz de Arandir é baixa frente às demais vozes que refletem a não aceitação do beijo entre iguais. O discurso jornalístico, exteriorizado no texto de Amado Ribeiro, ressoa com eminência ao criar um pseudo-relacionamento entre ele e o atropelado, mesmo que essa relação seja ficcional. Entretanto, por mais “atípico” que o beijo possa aparentar, a ele só se atribui a proporção gerada a partir do momento em que se publica a reportagem no *Última Hora*, arraigada de valores moralistas que o repórter lhe concedera. A matéria prossegue caracterizada de forma arbitrária, partindo de conclusões subjetivas, recebendo aspectos de veracidade pelo fato de se ter duas importantes instituições sociais como fonte de informação: a imprensa e a polícia.

Em suma, neste processo, o locutor, jornal *Última Hora*, veicula aos ouvintes, leitores do periódico, a mensagem: homem beija homem. Ao receberem a informação, os remetentes espalham o discurso homofóbico através de novos enunciados que ecoam no meio social pelo processo da interação verbal, perpetuando o discurso dominante, qual seja o da heterossexualidade.

A vida do protagonista de *O beijo no asfalto* é transformada após o espetáculo veiculado pelo folhetim que age investido na figura de juiz, sendo capaz

de transformar vítimas em criminosos e sujeitos racionais em objetos de consumo. Guidarini complementa esta ideia ao afirmar que:

Os profissionais, tanto da tortura quanto da divulgação de massa, desacreditam da versão de pureza de intenção do protagonista. Os guardiões da moral familiar, pais, esposas e parentes desconfiam da bondade da ação. Os colegas de trabalho fazem chacota. A enorme fila de homens anônimos que aguardam as vindas e idas dos “papa-filas” emitiu versões diferentes e contraditórias sobre o beijo de Arandir. Toda cidade, enfim, criou versões paradoxais entre si. Todas essas versões acabaram por sufocar a única versão da vítima, o de ter praticado uma boa ação. (GUIDARINI, 1990, p. 149)

Não há questionamentos sobre a veracidade das informações expostas ao público, todos as aceitam e reproduzem-nas. Magaldi (2004, p. 139) afirma que pela fraqueza de certos caracteres, provas são forjadas e depoimentos taxativos assumem a aparência de verdade, quando o leitor ou expectador está ciente de que são frutos da mentira. “Inoculado, o germe da desconfiança trabalha as personagens.” O mecanismo que destrói Arandir é o mesmo que “inventa os bodes expiatórios.”

Realizada a abordagem de como o “amor entre iguais” é veiculado e recepcionado na sociedade masculina da década de 60, cumpre iniciar a análise do homoerotismo exteriorizado nas personagens Arandir e Aprígio, enfatizando as relações que estabelece com a família e com o meio social.

3. POR TRÁS DA CORTINA: A ANÁLISE

Convém não facilitar com os bons, convém não provocar os puros. Há no ser humano, e ainda nos melhores, uma série de ferocidades adormecidas. O importante é não acordá-las.

Nelson Rodrigues

3.1 O beijo da morte

O beijo. Símbolo de adesão recíproca, o ato assume desde a Antiguidade uma representação espiritual. Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 128) citam uma passagem de um dos livros do Zohar²⁷ que apresenta uma interpretação mística para o signo: *Que ele me beije com beijos de sua boca*. Segundo os autores, o trecho apresenta o beijo como a união do espírito ao espírito. O órgão que exterioriza a ação de beijar é a boca, o “ponto de saída e fonte de sopro.” E por ela, ainda, que os beijos de amor existem, unindo inseparavelmente as almas. Deste modo, ao beijar, o espírito adere ao outro espírito, coexistindo e não mais se separando. De forma metafórica, o beijo de Arandir, protagonista de *O beijo no asfalto*, sela o destino de sua existência: o contato com o moribundo, a morte, liga seu espírito a ela.

Observado sob a avaliação atenta do repórter Amado Ribeiro, o beijo habitará as páginas do jornal *Última Hora*, despertando a curiosidade da população carioca por meio do sentimentalismo e dos valores morais que o jornalista o concedera. Deve-se lembrar, contudo, de que não se tratam de beijos “comuns”, é *homem beijando homem*. O beijo é, portanto, a chave para a desconstrução da personagem Arandir. Na dramaturgia, a sociedade, certa dos valores que deve defender e ofuscada pelo preconceito que a toma, atribui a Arandir uma identidade homoerótica que não lhe pertence. O gênero é recriado por meio de elementos ficcionais que transformam a realidade de Arandir. Assim, o homoerotismo do jovem

²⁷ O Zohar, um dos mais importantes trabalhos do misticismo judaico, configura-se como a série de comentários místicos sobre o Torá, apresentando interpretações bíblicas e assuntos de ordem mística que exploram a natureza de Deus, a gênese e estruturação cósmica, além da natureza das almas, do pecado, do bem e do mal e os assuntos a eles relacionados.

surge de um macrocosmo em direção ao microcosmo, ou seja, a ele atribui-se o ser homoerótico, embora não o seja. Presente no meio social de forma ideológica, a ojeriza a esta forma de manifestação da sexualidade humana ultrapassa as barreiras sociais, instaurando-se na vida do marido de Selminha, mudando-a completamente. O *ser sem ser* é o fato que distingue Arandir da outra personagem, também, objeto de análise desta pesquisa acadêmica: Aprígio. Neste, o homoerotismo manifesta-se de modo inverso àquele, pois parte de um microcosmo, o desejo interno latente, para o macrocosmo, a relação no convívio social. O protagonista de *O beijo no asfalto* passa a sentir na pele o que é ser homossexual numa sociedade preconceituosa. Aprígio, sogro do jovem rapaz, por sua vez, decide renunciar a seus instintos frente à condição social.

O primeiro ato inicia no distrito policial, onde três personagens são apresentadas ao leitor: o investigador Aruba, o delegado Cunha e o repórter Amado Ribeiro, típicas figuras do universo masculino que vinculam a virilidade à força. Neste quadro, o leitor se depara com a primeira descrição do ocorrido na Praça da Bandeira: o relato emitido ao delegado Cunha pela voz “ética” do jornalista Amado Ribeiro. O policial está em débito com seu superior e Ribeiro quer vender jornal. O repórter, então, propõe ao delegado a criação de uma suposta história que envolveria o rapaz atropelado. Mas, não se trata de um moribundo e de uma história qualquer. Trata-se de um homem que pede um beijo a outro homem como o último desejo de vida. Casos à especulação jornalística e ao interesse policial não faltam e o pacto é validado às gargalhadas.

O segundo quadro focaliza a casa de Selminha e Arandir, no Grajaú. Com certa hostilidade e angustiado, Aprígio, pai de Selminha e Dália, procura a filha com o intuito de avisá-la de que seu marido estava no distrito policial para testemunhar um atropelamento. Neste momento, encontra-se a primeira mácula à imagem do jovem rapaz. Ao expor o acontecimento na Praça da Bandeira, o sogro repudia o ato de Arandir, afirmando à filha que em hipótese alguma beijaria um desconhecido e acreditara na impossibilidade de que qualquer outro o fizesse. A atitude de Aprígio remete ao pensamento de Badinter (1993), apresentado no capítulo anterior: o homem de verdade deve preferir as relações sexuais com mulheres como garantia de sua masculinidade. Entretanto, para surpresa do pai, Selminha acha bonita e louvável a atitude do esposo, pois, afinal, ele é um homem bom. O diálogo estende-se e Aprígio incita à dúvida nos pensamentos da jovem.

O próximo quadro retorna ao distrito policial. Neste cenário, Arandir é apresentado ao leitor como *uma figura jovem, de uma sofrida simpatia que faz pensar num coração atormentado e puro* (RODRIGUES, 2004, p. 23). Após ser interrogado, o rapaz é abordado novamente. Porém, desta vez, por Cunha e Amado Ribeiro. Investido em seu autoritarismo, o delegado impede a liberação de Arandir e procede com novo interrogatório, no qual abusa do poder que lhe é investido com o intuito de intimidar a testemunha do fato. A representação é apimentada pelo agora, também, ‘policial’ Amado Ribeiro que interfere no processo e exige respostas às indagações. “Imprensa e polícia dão-se as mãos para produzir o embuste sinistro.” (MAGALDI, 2004, p. 138). No interrogatório, alguns questionamentos merecem atenção:

CUNHA (*lançando a pergunta como uma chicotada*)

– Você é casado rapaz?

[...]

CUNHA

– Gosta de mulher?

[...]

CUNHA (*caricioso e ignóbil*)

– Escuta. O que significa para ti. Sim, o que significa para “você” uma mulher!?

[...]

AMADO (*furioso*)

– Escuta! Se um de nós, aqui, fosse atropelado. Se o loteação passasse por cima de um de nós. (*Amado começa a rir com ferocidade*) um de nós. O delegado. Diz pra mim? Você faria o mesmo? Você beijaria um de nós, rapaz? (*riso abjeto. Arandir tem repelão selvagem*) (RODRIGUES, 2004, p. 26)

Os enunciados proferidos por Amado Ribeiro e pelo delegado Cunha estruturam-se num discurso ideologicamente masculino que revela a aversão ao homoerotismo, neste ato, externado pelo beijo entre Arandir e o atropelado. A primeira pergunta direcionada ao rapaz refere-se a seu estado civil: ser casado pressupõe uma afirmação da própria masculinidade, como se observou a pouco no discurso de Aprígio, e implica em responsabilidade. Pela coerência nos diálogos, supõe-se que os inquiridores julgavam que Arandir fosse solteiro. Cunha embrenha-se na intimidade do jovem, questionando-o sobre sua sexualidade: *Gosta de mulher? O que significa para “você” uma mulher!?* Os diálogos caracterizam-se de forma tensa e visam ao constrangimento de Arandir, o qual acredita que será preso. A percepção do espanto no comportamento do moço alimenta as investidas com mais perguntas indiscretas sobre a sexualidade. Cabe ressaltar, que ao ser

interrogado, Arandir torna-se sujeito passivo da discussão, pois diante da autoridade policial nada tem a fazer. O desacato à hierarquia configurar-se-ia como crime.

O beijo entre homens feriu os códigos morais da sociedade burguesa, escandalizando-a. O repórter critica Arandir pelo *show* ofertado em público, entretanto, aproveita-se desse espetáculo para *vender jornal pra burro*. De acordo com Siqueira (2006, p. 169), em decorrência das interrogações no distrito policial, Cunha e Amado Ribeiro expressam, de forma implícita, que as ações de Arandir não lhe permitem o enquadramento na identidade masculina, pois: a) fez o que um homem jamais deve fazer, ou seja, beijar outro na boca; b) um macho por natureza jamais sentiria desejo por outro homem, a volúpia é inconcebível; c) Arandir abandona a lua-de-mel para beijar publicamente um homem na boca; d) não vê discrepância entre sua atitude e o comportamento social; e, finalmente, e) foge ao estereotipo do ser masculino. Embora negue qualquer impulso homoerótico, há de se destacar, ainda, que as arguições remetidas a Arandir não visavam à ciência dos fatos ocorridos no espaço público. A dupla de coatores escolhe intencionalmente suas perguntas com o intuito de não existir outra possibilidade de interpretação senão a de que Arandir alimentasse uma paixão pelo rapaz atropelado. O último questionamento do jornalista procura investigar até que ponto o jovem rapaz considera natural o beijo na boca entre homens.

Ao chegar a casa, Arandir é recebido pela ternura ansiosa da esposa e pela cunhada Dália. Curiosa, esta lhe pergunta sobre a morte do rapaz. O marido de Selminha afirma que não quer falar sobre o assunto, relata o desequilíbrio do jovem no meio-fio e a queda, seguida do atropelamento. Dália continua interessada e a conversa se desenvolve ao ponto de Arandir manifestar-se sobre o beijo no agonizante. É interessante salientar que, neste momento, Selminha acredita que o beijo se define como ato de caridade, ideia que será abortada com o desenvolvimento da peça.

ARANDIR (*na sua cólera, apontando para a cunhada*)

– Era assim que a polícia perguntava. Nem de vista, nem de nome? Martelavam. Mas olha! O que foi. O rapaz estava morrendo. Morrendo junto ao meio-fio. Mas ainda teve voz para pedir um beijo. Agonizava pedindo um beijo. Na polícia, o repórter disse que era hora de muito movimento. Toda a cidade estava ali, espiando. E viu quando eu... (RODRIGUES, 2004, p. 32)

Contudo, é a partir do segundo ato que o beijo transforma-se no epílogo de um romance homoerótico, protagonizado por Arandir e o desconhecido da Praça da

Bandeira. No dia seguinte ao ato, a matéria é veiculada no jornal sob o título: *Beijo no asfalto!* Como observado no capítulo anterior, a especulação da imprensa assume proporções ficcionais, modificando os fatos e construindo a opinião pública. O texto do periódico desencadeia emoções nos leitores, despertando-as com espetaculares denúncias do que se chama atentado à ordem pública. O resultado é a indignação em diversas personagens que participam direta ou indiretamente da vida do acusado (SIQUEIRA, 2006, p. 173).

Ao se dirigir ao trabalho, Arandir depara-se com um ambiente totalmente hostil. No escritório, Werneck é quem o recebe e conduz o grupo daqueles que o difamam e iniciam o julgamento no dia seguinte à manchete. A visão preconceituosa dos colegas de firma é patente e irônica e transforma o marido de Selminha em alvo de chacotas.

WERNECK

– Você fica viúvo e não avisa, não participa?

[...]

WERNECK

– Rapaz! A tua viuvez está aqui! Em manchete! (*Werneck sacode o jornal*)
Em manchete, rapaz!

WERNECK (*triumfante*)

– Lê! Lê! Beijo no asfalto! Está aqui! Traz no jornal! O título é – “Beijo no asfalto”!

ARANDIR

– Que jornal?

WERNECK

– Aqui. (*Arandir apanha o jornal*)

ARANDIR (*lendo estupefato*)

– Beijo no asfalto!

[...]

PIMENTEL (*baixo*)

– Fala baixo!

[...]

ARANDIR (*com toda a fúria do seu protesto*)

– Nunca! Eu não conhecia o cara!

WERNECK (*rindo*)

– Não conhecia, seu vigarista! (*muda de tom*) Quer ver? (*precipita-se aos berros*) D. Judith! D. Judith! (*para Arandir*) Eu provo! (RODRIGUES, 2004, p. 37-38)

Ao chamar Arandir de “viúvo”, Werneck traz à tona a crença de que um homem que beija outro faz papel de mulher, sendo excluído do mundo masculino. Pode-se afirmar que o grande motivo para o choque na história de Arandir decorre da imagem social por ele construída: era recém-casado, encontrava-se em lua-de-mel e, ao que tudo indica, enquadrava-se perfeitamente aos moldes do que se espera de um ser masculino. Contudo, as informações veiculadas pelo meio de

comunicação vão ao desencontro de sua personalidade, originando o conflito. Werneck personifica a imagem do invejoso, aquele que espera um deslize de seu rival para sobrepujar o colega e demonstrar sua ira. A fala de Pimentel representa a não aceitação da diversidade sexual na sociedade, ou seja, deixa claro que o tema, ainda, constitui-se como tabu. É necessário que se fale baixo, pois é vergonhoso ser homossexual. Por fim, a datilógrafa Dona Judith relata que na semana anterior um moço muito semelhante ao atropelado esteve no escritório procurando por Arandir. O cerco ao rapaz se fecha. O resultado do processo? Ridicularizado e humilhado, Arandir não suporta a pressão e demite-se da empresa, reforçando a imagem de “quem deve, teme”.

Ressalta-se que as dúvidas acerca da sexualidade de Arandir estarão sempre associadas à questão da dubiedade que se revela por intermédio do beijo. Este signo responsável pelo desencadeamento das mudanças radicais na vida do protagonista de *O beijo no asfalto* revelará o lado perverso da alma de cada uma das personagens que habitam a peça. Fraga (1998, p. 162) traduz com fidelidade este pensamento ao afirmar que no “universo de corrupção” que rodeiam as personagens rodrigueanas, não há lugar para o “beijo no leproso”. Amado Ribeiro e o delegado Cunha apresentam-se apenas como figuras mesquinhas e sem caráter. Já a cólera e a incompreensão dos demais se traduzem de modo mais complexo, pois suas “raízes encontram-se na essência perversa de todos nós”, na inaptidão que os indivíduos possuem de crer na benevolência e nas ações desprovidas de segundas intenções. Segundo o autor, ainda, “os amigos, a família, os colegas não foram contaminados – já estavam.”

Badinter (1993, p. 117) afirma que a homofobia traduz-se como o horror às qualidades femininas nos homens. Ao definir o gênero pelo comportamento sexual e a masculinidade por oposição à feminilidade, não há como negar que a homofobia, assim como a misoginia, exerce papel fundamental no sentimento de identidade masculina. O estereótipo do homem efeminado manifesta grande preocupação em muitos seres do sexo masculino, pois neles suscita a reavaliação das próprias características femininas, como, por exemplo, “a passividade e a sensibilidade”, concebidas por eles como sinal de fraqueza. Portanto, a homofobia, segundo a autora francesa, por reforçar o lado frágil da heterossexualidade, configura-se como “mecanismo de defesa psíquica”, um subterfúgio para “evitar o reconhecimento de uma parte inaceitável de si.” Desta forma, direcionar a agressividade aos

homossexuais consiste em exteriorizar o conflito para que se torne tolerável (BADINTER, 1993, p 119).

Na peça, é possível observar enunciados repletos de traços homofóbicos que se manifestam no discurso de vários personagens. No velório do rapaz atropelado, investidos na figura de policial, o repórter Amado Ribeiro e o Comissário Aruba procuram pela viúva. Ao encontrá-la, o repórter pede que os procedimentos para o enterro sejam suspensos, pois necessita conversar com ela. Como blefe ou não, Amado dirige-se à mulher asseverando saber de fonte segura que ela tem um amante. Ela se defende, mas, não é ouvida. O ardiloso jornalista afirma compreender os motivos que a levaram à traição, pois, afinal, “seu marido mantinha relações anormais com outro homem”. (RODRIGUES, 2004, p. 46).

A homofobia revela-se, também, como uma grande dificuldade nos relacionamentos entre homens, sobretudo, nos vínculos de amizade. Segundo Badinter (1993, p. 120), ainda, as mulheres “cultivam a intimidade entre si”, já os homens posicionam-se mais em grupos do que de forma individual e, assim, “afastam a tentação homossexual, tornam difícil a comunicação pessoal e oferecem uns aos outros a mútua confirmação da masculinidade.” Morin e Garfinkle (1978, *apud* BADINTER, 1993, p. 120) elucidam que a homofobia restringe as opções de amizade entre os indivíduos do sexo masculino, destituindo-os de “experiência enriquecedoras e de conhecimentos” que só podem ser adquiridos no contato com o outro.

Nesse sentido, o psicanalista húngaro Sándor Ferenczi (1967, *apud* TREVISAN, 1998, p. 144-145), um dos discípulos favoritos de Freud, revela que um dos males das sociedades modernas, em oposição às culturas antigas, consiste na ausência do homoerotismo nas relações que permeiam o universo masculino. Destaca-se que o termo “homoerotismo” é empregado por Ferenczi não com apelo sexual, mas, como forma de relacionamento entre sujeitos masculinos. Segundo o teórico, os homens da contemporaneidade perderam a capacidade de “ternura e amabilidade recíprocas”, substituindo-as pela “rudeza”, pelo “antagonismo” e a pela “rivalidade”. “Esses rudimentos de amor por seu próprio sexo” não auxiliaram o homem moderno na busca de uma “compensação suficiente para a perda do amor de um amigo.” Parte desse instinto homoerótico continua, segundo ele, “livremente, flutuante, exigindo satisfação”. Porém, a impossibilidade de concretização destas

relações nas sociedades atuais, a “libido homoerótica” obriga-se a deslocar-se para os relacionamentos afetivos com o outro sexo.

De acordo com Trevisan (1998, p. 153-154), as relações entre homens passaram por uma violenta mudança repressiva a partir do século XIX, fruto da institucionalização do casamento heterossexual que tornou secundária outras formas de relacionamento emocional. Como consequência, surgiram nos grandes centros urbanos bares, danceterias, saunas e hotéis onde se “vive uma homossexualidade confinada”. Ou seja, o desejo homoerótico somente é permitido “dentro dos limites do rótulo, mesmo quando tenta, como o mesmo sentido controlador, legitimar o rótulo de bissexual.” Não há, portanto, lugar para beijos públicos entre iguais, não há lugar para ações de bondade entre homens, como fez o protagonista de *O beijo no asfalto*.

O calvário de Arandir continua. Ao retornar ao lar, com as mãos frias, encontra Selminha e pede a ela que não receba ninguém que venha procurá-lo. Sem ouvi-lo, a esposa pergunta ao marido se leu o jornal e ele, rapidamente, pede que mude de assunto. Selminha pede apenas uma pergunta e dispara:

SELMINHA

– O que o jornal diz. É só isso que eu quero saber. Só isso, meu bem. O que o jornal diz é verdade? (RODRIGUES, 2004, p. 49)

Arandir desconversa. Responde a esposa contando que se demitiu do emprego e relatando o ambiente de chacotas e humilhações com o qual lá se deparou. Impregnada com os pensamentos da sociedade masculina, Selminha incorpora o discurso que homem que é homem, não chora, bate, afirmando que o marido deveria ter “quebrado a cara” dos colegas de trabalho.

SELMINHA

– Como tua mulher, eu te peço. Você vai lá amanhã e quebra. Quebra mesmo! A cara do sujeito! (RODRIGUES, 2004, p. 50)

Mas Selminha não desiste de indagar o marido e retorna ao assunto do beijo, dando lugar as primeiras dúvidas acerca da sexualidade de Arandir. O rapaz conta novamente a mulher como se sucedeu o ato na Praça da Bandeira:

ARANDIR (*sôfrego*)

– Eu te contei. Propriamente, eu não. Escuta. Quando eu me abaixei. O rapaz me pediu um beijo. Um beijo. Quase sem voz. E passou a mão por trás da minha cabeça, assim. E puxou. E, na agonia, ele me beijou. (RODRIGUES, 2004, p. 50-51)

Selminha então lhe pergunta se o beijo foi na boca. Arandir disfarça. Chorando a esposa acusa o marido de ter alterado o discurso, “não foi assim que você me contou” (RODRIGUES, 2004, p. 51), diz ela. Na busca de convencê-la da benevolência de seu ato, Arandir tenta beijá-la, ao que Selminha lhe vira o rosto e “passa as costas da mão nos lábios, como se os limpasse.” Fraga (1998, p. 165) afirma que Selminha transcende horizontalmente, ama seu marido e é feliz com ele, porém, erra ao não conceber a existência de alguma “forma abstrata de amar, que ultrapasse sua simples visão doméstica.” Uma vez abalados os valores que lhe foram ensinados, resta-lhe o sofrimento e a conseqüente desunião. O beijo de caridade é, portanto, o beijo contaminado e impuro aos olhos do meio social.

O terceiro ato inicia com Selminha, Cunha, Amado Ribeiro e Aruba na casa de um amigo do delegado, localizada na Boca do Mato. Impossibilitado de utilizar o distrito policial para interrogar a jovem, os três a conduzem para esta residência e lá questionam o paradeiro de Arandir. Selminha afirma desconhecer e nega qualquer forma de contato do marido com o atropelado. É surpreendida pela viúva do sujeito que depõe sobre o contato de Arandir com seu esposo: “os dois tomaram banho juntos.” (RODRIGUES, 2004, p. 59). Selminha é bombardeada pelas constantes insinuações de Cunha que, novamente, como porta-voz do discurso homofóbico, solta:

AMADO (*sôfrego*)

– Uma intimidade, compreendeu? Um tipo de intimidade que não pode existir entre homens. Um instante, Cunha. A viúva já desconfiava. O negocio do banheiro, entende? E quando leu o beijo no asfalto, viu que era batata. Basta dizer o seguinte: – ela. Sim, a viúva! (*triumfante*) não foi ao cemitério! (RODRIGUES, 2004, p. 60)

Desesperada, Selminha confessa o real motivo da saída do marido: Arandir foi à Caixa Econômica com o intuito de penhorar uma joia para que ela pudesse realizar o aborto. Estava grávida e carregava dentro de si o fruto vivo da virilidade do marido e da afirmação de sua sexualidade enquanto macho.

SELMINHA (*desesperada com a ironia ou incompreensão*)

– Ou o senhor não entende quê? Eu conheço muitas que é uma vez por semana, duas e, até, 15 em 15 dias. Mas meu marido todo dia! Todo o dia! Todo dia! (*num berro selvagem*) Meu marido é homem! Homem! (*Selminha está numa histeria medonha. Soluça. Cunha a segura pelos dois braços e a domina, solidamente*) (RODRIGUES, 2004, p. 60-61)

Ao defender a sexualidade do marido, ou seja, a masculinidade de Arandir, Selminha recorre, novamente, às ideologias e aos valores sociais agregados em sua educação e exteriorizados na sociedade: o homem só é homem porque mantém relações sexuais com a mulher. E quanto maior a virilidade, mais “macho” se torna o indivíduo.

Como observado em momento anterior, sabe-se que no início da peça, a jovem não levantava dúvidas “sobre a virilidade do marido”, mas como sua “estrutura é frágil” e sua felicidade construída em pressupostos rígidos, “que não resistem no confronto com a instabilidade essencial do espírito humano”, Selminha embarca no jogo da coletividade, a “unanimidade burra”, segundo Nelson Rodrigues, e questiona-se: “Aliás, Arandir tem certas coisas. Certas delicadezas!” (FRAGA, 1998, p. 165). No penúltimo quadro da peça, ao relatar à Dália sobre o constrangimento pelo qual passou com a polícia, percebe-se o descrédito de Selminha no marido e, mais uma vez, o reflexo de seus valores acerca do homoerotismo:

SELMINHA (*sem ouvi-la e só escutando a própria voz interior*)
 – Uma coisa que me dá vontade de morrer. Como é que um homem pode desejar outro homem. (*veemente e voltando-se para a irmã*) Dália, você entende? Entende eu? Sei que, agora, quando um homem olhar para o meu marido. Vou desconfiar de qualquer um, Dália! (*com uma brusca irritação*) alias, Arandir tem certas coisas. Certas delicadezas! E outra que eu nunca disse a ninguém. Não disse por vergonha. (*com mais veemência*) Mas você sabe que a primeira mulher que Arandir conheceu fui eu. Acho isso tão! Casou-se tão virgem como eu, Dália! (RODRIGUES, 2004, p. 71-72)

Após ouvir seu inconsciente, Selminha finaliza dizendo que se for ver o marido no quarto de hotel, terá de beijá-lo e com “hirta de nojo” afirma que o beijo de Arandir “ainda tem a saliva de outro homem!” (RODRIGUES, 2004, p. 72).

No quadro final, escondido em um hotel, Arandir espera ansiosamente a visita de sua amada, Selminha. Porém, quem vai ao seu encontro é Dália. Nova manchete estampa a primeira página do *Última Hora* afirmando que o rapaz empurrou o outro homem para baixo do loteação. A “perversão” tornou-se crime passionai, fazendo com que até Arandir duvidasse de seus atos. É interessante ressaltar que assim como as demais personagens da dramaturgia em questão, o

próprio jovem reconhece a nobreza do beijo no moribundo, suplicado no leito de morte, todavia, repudia de forma preconceituosa o envolvimento amoroso entre homens. Arandir é vítima da opressão social e também reflexo desta.

Dália é a única personagem que consegue ser fiel ao cunhado quase todo o tempo, não fosse a conversa que teve com Arandir no final da peça em que pergunta a ele se não houve realmente nenhum envolvimento amoroso com o atropelado. Dália carrega o estigma do amor idealizado, heroico. Arandir parece saber do sentimento da cunhada, mas a ele não demonstra interesse. Irado, Arandir diz que a irmã de Selminha é como os demais que não acreditam nele. Grita e pede para que ela saia.

A partir do beijo no atropelado, Arandir contraria as regras do ser masculino e necessita provar que é homem “de verdade”. Porém, suas forças não são suficientes e, cada vez mais, coloca-se como autor do crime passional e, principalmente, como autor do “crime” do homoerotismo. Surge, então, o fim trágico em que Aprígio, seu sogro, finaliza seu calvário, declarando-lhe amor e crucificando-o com dois tiros.

Fraga (1998, p. 165) afirma que os sujeitos que perseguem Arandir “não podem (e não querem) vislumbrar nada mais do que o aspecto externo da ação: o homem que beija outro homem é pederasta.” Como tal contraria a natureza e deve ser destruído. “A natureza não pode ser híbrida e ter várias faces.” O burguês não aceita a homossexualidade, mesmo quando, em seu íntimo a deseja, lembre-se do caso de Aprígio que será analisado no próximo item. A solução para o história de Arandir é, portanto, a morte que eliminará todo e qualquer vestígio em desacordo com a ordem social e garantirá a seus coparticipantes a consumação da justiça. Por outro lado, o extermínio do jovem pelo sogro presenteia o crime passional que a imprensa tanto almejava.

Na medida em que as filas se alongam ou se encolhem a realidade massificada contrasta com a amizade indestrutível selada com um beijo no asfalto à vista de todos. O beijo de despedida na boca do agonizante instaura, no ponto limítrofe entre vida-morte, a consagração da criatura amada. Independentemente de sexo. Se masculino ou feminino. Homem ou mulher. Os preconceitos sociais rotularam o beijo. “O meu ódio é amor” ecoa no desfecho trágico de *O beijo no asfalto*. O ódio-amor do sogro Aprígio selou com sangue as múltiplas versões do beijo no asfalto. (GUIDARINI, 1990, p. 150)

3.2 Aprígio: decifra-me ou devoro-te!

Nelson Rodrigues fornece ao leitor pistas de que há algo enigmático com o sogro de Arandir, sendo possível aos receptores mais atentos a identificação de sua sexualidade antes do final da tragédia²⁸. Grande parte dos leitores somente compreenderão as indicações sinalizadas pelo dramaturgo, ao longo da obra, quando se depararem com a revelação de Aprígio no final da tragédia e recapitular os fatos a ele relacionados. É possível perceber que o comportamento do pai de Selminha e Dália apresentava-se por vezes muito estranho, exteriorizando-se por seu discurso e pelas indicações das didascálias.

Observa-se, também, que ao apresentar as personagens que compõem o núcleo dramático de *O beijo no asfalto*, Nelson Rodrigues as define de forma progressiva, utilizando das rubricas para descrevê-las. Dessa forma, o Delegado Cunha é o homem *em mangas de camisa, com os suspensórios arriados e com um escandaloso revólver na cintura*; Amado Ribeiro de *chapéu na cabeça, tem toda a aparência de um cafajeste dionisíaco*; Selminha é a *imagem fina, frágil de uma moça, de uma intensa feminilidade*; Dália é a *adolescente cuja graça leve parece esconder uma alma profunda* e Arandir se constitui na *figura jovem, de uma sofrida simpatia que faz pensar num coração atormentado e puro*. E Aprígio? Quem é de fato Aprígio? Para o sogro de Arandir não há rubrica inicial com indícios de sua personalidade, como ocorre com as demais personagens.

Segundo Moisés (1987, p. 211), é possível analisar uma personagem dramática sob três vieses, denominadas pelo autor de modalidades de acesso à personagem: a) o que a personagem revela sobre si mesma; b) o que faz; e c) o que

²⁸ A título de conhecimento, alguns preceitos da estética da recepção podem esclarecer com precisão a relação autor, texto e leitor. Sabe-se que o texto é composto por uma série de indeterminações que proporcionará uma relação dialética entre o leitor e a obra literária. Segundo Tomaz (2009, p. 82), esses “espaços” ou “vazios” são os responsáveis pelas diferentes formas de representação e estimulam o leitor a estabelecer conexões entre os elementos que compõem a estrutura textual. A ausência deliberada de um vazio ou espaço é de fato um meio eficiente de programar a cooperação do leitor (JOUVE, 2002, p.72). Condizente a este pensamento, Eco (1986, p. 37) afirma que o texto encontra-se “entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos” e aquele que os fez presumia que esses vazios seriam preenchidos. O autor italiano atribui duas razões para a presença dos espaços: a primeira refere-se ao caráter “preguiçoso (ou econômico)” do texto, pois este “vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu”, e, em segundo lugar, pois ao passar da função didática à estética, o texto visa atribuir ao leitor a iniciativa interpretativa, “embora costume ser interpretado com uma margem de univocidade.” Nesse sentido, a obra literária não é mais aberta a qualquer tipo de interpretação, ela exigirá equilíbrio entre a infinidade de informações que pode gerar e a hermenêutica normativa, em que a ênfase ao leitor e as relações com o texto serão fundamentais. A interpretação que será realizada pelo receptor aparecerá implícita no próprio texto, pois o autor deixou na obra os vestígios para a leitura.

os outros dizem a seu respeito. Em relação ao primeiro modo, o “revelar-se sobre si mesmo” pode manifestar-se por meio do *confidente*, do *aparte* e do *monólogo*. O *confidente* caracteriza-se como personagem secundária que ouve as confidências do protagonista e aconselha-o e orienta-o. Esta figura está presente, sobretudo, na dramaturgia do século XVI ao XVIII e possui a função de narrador indireto, contribuindo para a exposição e, a seguir, para a compreensão da ação (PAVIS, 2008, p. 66). Totalmente ultrapassado pelo teatro moderno, o *aparte* consiste no discurso da personagem que não é dirigido a um interlocutor, mas a si mesma e, conseqüentemente, ao público (PAVIS, 2008, p. 21). Este recurso foi bastante utilizado pelo teatro francês do século XVIII ao ilustrar o estado de espírito de uma personagem. No teatro moderno, evoluiu para a expressão do comentário irônico, geralmente endereçado ao público. Por fim, o *monólogo* que consiste no discurso que a personagem faz para si mesma, expressando seus sentimentos ou as lutas interiores do seu espírito.²⁹

O segundo modo consiste em saber “o que faz” a personagem. Moisés (1987, p. 213) afirma que esta etapa implica a observação das ações da peça no todo, pois, a ação da personagem somente se configura em “relação a outras personagens e ao que elas fazem”. Assim, a análise engloba os terrenos alheios, “onde reinam as demais personagens e ações, sempre em função do primeiro.” No círculo das relações sociais, surge a terceira modalidade de análise, quer seja “o que os outros dizem a seu respeito”. Ao compreender que as opiniões das personagens são, também, acompanhadas de ação, entende-se que o personagem pode ser conhecido “pelo que dizem dele e pela maneira como se comportam os demais figurantes”. É por meio das várias imagens compostas que se pode gradativamente caracterizar a personagem. Para a análise de Aprígio, importa as duas últimas modalidades aqui elucidadas.

A composição psicológica de Aprígio é dada ao leitor de forma progressiva, isto é, o receptor a conhecerá à medida que avança nos diálogos da personagem, bem como os localiza no universo dos discursos da peça. A primeira aparição ocorre na casa de Selminha, no Grajaú. Ao encontrá-la, ele deixa bem claro: *vim só te dar um recado do teu marido*. Aprígio demonstra-se angustiado, tenso e confuso. A filha

²⁹ O *aparte* distingue-se do *monólogo* por sua brevidade e sua integração ao resto do diálogo. De acordo com Pavis (2008, p. 21), o “*aparte* parece escapar à personagem e ser ouvido “por acaso” pelo público, enquanto o *monólogo* é um discurso mais organizado, destinado a ser apreendido e demarcado pela situação dialógica.”

esforça-se pela aproximação, convidando-o, primeiramente, a entrar, e depois pedindo ao pai que jantasse com ela e a irmã Dália. As tentativas são mal sucedidas e Aprígio enfatiza que o motivo da visita era avisá-la de que Arandir estava no Distrito Policial como testemunha de um atropelamento que observara na Praça da Bandeira: *Teu marido assistiu um desastre. Quer dizer, assistimos. Eu também. Um desastre horrível [...]*. Incomodado com a insistência de Selminha, Aprígio pede um cafezinho. O diálogo avança e Selminha, irritada, questiona o pai sobre o porquê dele nunca pronunciar o nome de Arandir, seu marido:

SELMINHA (*interrompendo com outra irritação*)

– Uma coisa, papai. O senhor sabe que, desde o meu namoro, o senhor nunca chamou Arandir pelo nome? Sério! Duvido! Papai! O senhor dizia “seu namorado”. Depois: – “seu noivo”. Agora é “seu marido” ou, então, “meu genro”. Escuta, papai!

APRÍGIO (*meio desconcertado*)

– Ora, minha filha, ora!

SELMINHA (*enfática*)

– Tenho observado!

APRÍGIO

– Você acha então que. Nunca, minha filha! E por quê?

SELMINHA (*triumfante*)

– Quer fazer uma aposta? Uma aposta? Quero ver o senhor dizer “Arandir”. Diz: – “Arandir”. Diz, papai! (RODRIGUES, 2004, p. 17-18)

O excerto acima revela o constrangimento de Aprígio frente às indagações insinuativas de Selminha. Numa espécie de *amor que não ousa dizer o nome*, o sogro de Arandir abstém-se de uma resposta clara e que dê fim às dúvidas que habitam os pensamentos da filha. Reluta e muda de assunto. A ausência de respostas convergirá no campo propício à criação de fantasmas na imaginação das filhas, que acreditarão na existência de algo estranho no comportamento do pai, no caso, a paixão incestuosa dele por Selminha.

Ainda neste mesmo quadro, Aprígio relata com detalhes à filha o acontecido na Praça da Bandeira, insinuando, discretamente, a suposta homossexualidade de Arandir:

APRÍGIO (*realmente confuso*)

– Não tem cabimento e olha: – Deixa eu contar. Perdi o fio. Ah! Teu marido correu na frente de todo o mundo. Chegou antes dos outros. (com uma tristeza atônita) Chegou, ajoelhou-se e fez uma coisa que até agora me impressionou pra burro.

SELMINHA

– Mas o que foi que ele fez?

APRÍGIO (*contido em sua cólera*)

– Beijou. Beijou o rapaz que estava agonizante. E morreu logo, o rapaz.

SELMINHA (*maravilhada*)

– O senhor viu?

APRÍGIO (*sem ouvi-la e com mais vivacidade do que desejaria*)

– Você não acha? Não acha que. Eu, por exemplo. Eu não faria isso. Não faria. Nem creio que outro qualquer. Ninguém faria isso. Rezar, está bem, está certo. Mas o que me impressiona, realmente me impressiona. É o beijo. (RODRIGUES, 2004, p. 18)

Selminha apresenta-se calma e não se assusta com o relato do pai, fato que o deixa consternado. As indagações perduram e Aprígio tenta inserir o gérmen da dúvida na filha, porém, sem êxito. Neste momento, Aprígio revela-se uma personagem ambígua, pois não se sabe ao certo se ele está preocupado com a felicidade de Selminha ou com a possibilidade de seu genro ser homossexual e estar vivenciando um romance homoerótico extraconjugal.

Aprígio é a personagem construída a partir da tensão entre a esfera pública e privada. Em sua intimidade, o pai de Selminha alimenta uma paixão secreta e incontrolável pelo genro. Já no convívio social, ele é o bom pai que se preocupa com o bem-estar das filhas, situando-se no espaço que a opinião pública constrói para um homem respeitável. Quando se pensa na imagem do homem, ser masculino, verifica-se o conflito entre a imagem própria demonstrada aos demais indivíduos de seu convívio e seus reais sentimentos. A abnegação de seus desejos homoeróticos traduz-se na repulsa e no rancor dirigido ao genro, Arandir.

Já no segundo ato da peça, após a publicação da manchete no *Última Hora*, Aprígio e Selminha conversam novamente na casa do Grajaú. A filha reclama ao pai o excessivo número de trotes que tem recebido em decorrência da publicação no periódico e, chorando, pergunta a ele se havia lido o pasquim. Com vigor, Aprígio diz à filha que nem tudo o que está escrito na reportagem é mentira, justificando que o repórter Amado Ribeiro estava no cenário do beijo e que presenciou o fato relatado no jornal. Exaltada e muito nervosa, Selminha afirma ter mais confiança em Arandir que nela mesma. Aprígio vai além:

APRÍGIO

– Eu vi e sou pai. Pai. Vi meu genro. O loteação arrastou o sujeito.

SELMINHA (*feroz*)

– Foi o rapaz que. Antes de morrer. O rapaz pedia um beijo.

APRÍGIO (*exultante*)

– O sujeito caiu de braços, rente ao meio-fio. De braços. Teu marido foi lá e virou o rapaz. E deu o beijo. Na boca.

SELMINHA (*fora de si*)

– Meu marido diria. Ele não esconde nada! (*Aprígio segura a filha, pelos dois braços*)

APRÍGIO (*com súbita energia*)

– Vem cá. Responde! Você viu o retrato do atropelado? (*suplicante e violento*) Diz! Você o reconheceu? Preciso saber. Olha! Entre as amigadas do teu marido. (*mais forte*) Entre as relações masculinas do teu marido, tinha alguém parecido? Alguém parecido com esse retrato? Olha bem! (RODRIGUES, 2004, p. 43)

No trecho transcrito, Aprígio demonstra forte interesse em compreender o porquê de Arandir ter beijado o moribundo. Neste momento, não há preocupação do pai com a filha fragilizada. Ressalta-se, entretanto, que Aprígio encontra-se influenciado pelas ideologias veiculadas pelo jornal e por seus sentimentos a Arandir. É válido lembrar que no dia anterior, ao levar o recado do genro a Selminha, o “velho” não havia mencionado a questão de que Arandir dirigira-se até o atropelado com vivacidade, como se estivesse despedindo-se do amado prestes a morrer. O discurso de Aprígio, portanto, torna evidente que o seu interesse pelo genro vai além de mera proteção paternal. Por vezes, o pai de Selminha parece querer “incriminar” o genro, torná-lo igual. Descontrolado frente à discussão com a filha, desabafa:

APRÍGIO (*com violência total*)

– Não foi o primeiro beijo! Não foi a primeira vez! (RODRIGUES, 2004, p. 44).

Como poderia Aprígio dispor de indícios para realizar tal afirmação? Não há elementos que comprovem sua constatação. Até este instante, ao leitor são fornecidas pistas que o auxiliarão na composição da personagem. O trabalho com o dúvida, o duplo, é tão bem realizado pelo dramaturgo que confunde o expectador em relação à verdadeira sexualidade de Aprígio, pois Nelson Rodrigues faz jogo com o amor pai-filha *versus* pai-genro. O trecho a seguir evidencia essa ideia quando Selminha pergunta ao pai se ele ama alguém:

APRÍGIO (*com o olhar perdido*)

– Querida, neste momento, eu... (*esboça uma carícia na cabeça da filha*) eu amo alguém. (RODRIGUES, 2004, p. 45)

O esclarecimento virá apenas no final da tragédia quando Aprígio manifesta-se apaixonado por Arandir. Momento em que, também, haverá a compreensão de que o beijo atingira Aprígio tanto quanto afetara a vida do protagonista da peça, porém, pelo viés do ciúme. Para Aprígio, se o beijo dado por Arandir no atropelado

for verdadeiro, implicará no fato de que o genro é homossexual e o está traindo. A perda para a filha pode ser suportável, mas para outro homem não.

A próxima cena de Aprígio será apresentada no terceiro ato, também, na casa de Selminha e Arandir. Desta vez, o pai encontra-se com Dália que, desesperada, avisa-o sobre a suposta prisão de Selminha. O clima entre pai e filha fica tenso e os dois discutem. Dália defende o cunhado, enquanto Aprígio extravasa sua revolta:

APRÍGIO

– Esse pulha. Na minha frente. Nem respeitou a minha presença. Na minha frente, sim! Na frente de toda a cidade. Toda a cidade estava lá, vendo, espiando! (*exultante e feroz*) E ele beijou na boca um homem! Por isso, Selminha. Selminha foi presa! (RODRIGUES, 2004, p. 63)

No enunciado, é possível identificar o discurso homofóbico de Aprígio ao acusar Arandir: *E ele beijou na boca um homem*, como se o amor entre homens fosse algo inconcebível e ele não se enquadrasse nesta “categoria”. A filha caçula reprova o comportamento do pai e *com súbita ferocidade* esbraveja que havia descoberto o segredo de Aprígio. Em pânico, o pai de Selminha e Dália segura a filha pelo pulso. Desatinado, afirma não ter segredo nenhum e não admite que a moça se dirija a ele desta forma. Dália, cruel e lentamente, expõe: – *Quer que eu diga?* O pai chega a acreditar que a filha irá lhe desmascarar e, berrando, ordena que se cale. Quase sem voz, vence o medo e pede para que ela diga qual é o segredo dele. Ao pensar que o leitor atento duvide da sexualidade de Aprígio, pode-se afirmar que se tem aqui o clímax da personagem, pois o clima de tensão entre pai e filha remete o leitor à possível descoberta de sua homossexualidade.

Contudo, a resposta de Dália diverge daquela por ele imaginada. Segundo a filha mais nova, o pai nutre um amor incestuoso pela irmã e esse é o motivo do ódio por Arandir. A reação de Aprígio? Risadas como se Dália lhe tivesse contado uma piada. Ao pensar o casamento, Aprígio afirma que, quando uma filha se casa, o pai é um pouco traído, pois a cria até que um miserável venha e a leve. Na fala final do quadro, novamente destaca-se a ambiguidade presentes nos enunciados da personagem: *Em certo sentido, Selminha cometeu um adultério contra mim*.

No próximo quadro, Aprígio procura por Amado Ribeiro com o intuito de questionar o ato de Arandir. É recepcionado pelo repórter, *na melhor das hipóteses, semibêbado*, que lhe diz que o beijo no asfalto foi crime. Confuso, Aprígio é incitado

por Amado Ribeiro a atirar na cara de Arandir visando à defesa da honra de sua filha. Desesperado de ódio, Aprígio abandona o quarto.

É no último quadro da peça que ocorre o duelo final. Arandir acusa o sogro pelas insinuações que resultaram nas dúvidas de Selminha. Aprígio, por sua vez, afirma que o genro conhecia o rapaz da Praça da Bandeira e que eram amantes. O sogro vai além e revela a Arandir que todos desacreditam dele, *não há uma pessoa, uma única em toda a cidade. Ninguém!* Contaminado pela idéias disseminadas no ambiente social, Aprígio crê na relação entre Arandir e o atropelado, revela gradativamente seu verdadeiro sentimento e mata-o como culpa de sua própria existência. Vingando-se, portanto, do interdito social, dilacerando sua felicidade, da filha e do genro, e ousa dizer o nome de seu verdadeiro amor.

APRÍGIO (*num berro*)

– De você! (*estrangulando a voz*) Não de minha filha. Ciúmes de você. Tenho! Sempre. Desde o teu namoro, que eu não digo o teu nome. Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor. Por que beijaste um homem na boca? Mas eu direi o teu nome. Direi teu nome a teu cadáver. (*Aprígio atira, a primeira vez. Arandir cai de joelhos. Na queda puxa uma folha de jornal, que estava aberta na cama. Torcendo-se, abre o jornal, como uma espécie de escudo ou de bandeira. Aprígio atira, novamente, varando o papel impresso. Num espasmo de dor, Arandir rasga a folha. E tomba, enrolando-se no jornal. Assim morre*)

APRÍGIO

– Arandir! (*mais forte*) Arandir! (*um último canto*) Arandir! (RODRIGUES, 2004, p. 79)

No final, a personagem em crise, sente-se traída em seu amor e decide confessar ao genro o que sentia. Ao sair de sua homossexualidade velada e confessá-la, Aprígio não consegue com ela conviver e elimina o objeto de seu amor.

Pode-se afirmar que dois fatores contribuíram para o anonimato de Aprígio:

a) A ideologia homofóbica presente na sociedade. Sabe-se que há uma elevada proporção de pessoas com inclinações homoeróticas que optam por viver sua sexualidade de forma sigilosa e furtiva. Aprígio é uma delas. Inserido na sociedade em que a ideologia dominante é a de que o homem deve se dar ao respeito, o pai de Selminha é vítima de seu próprio sistema de crenças. Não há lugar para entrega de sentimentos e vivência de comportamentos mórbidos e anormais, resta-lhe o recolhimento, a não-aceitação e o não revelar seu amor por outro homem. Deve-se observar, também, que Aprígio é um possível representante da geração de 20 ou 30, época em que as questões homoeróticas eram observadas

com olhos bem mais preconceituosos do que na contemporaneidade, fato este que auxiliaria na rejeição de sua homossexualidade. Cumpre ressaltar, também, que o identificar-se ou revelar-se homossexual são fatos que podem ocorrer em qualquer época, quer seja da adolescência à velhice. Contudo, esta ação pode envolver intensos conflitos emocionais, uma vez que o sujeito terá de lutar, muitas vezes em condições de elevada ansiedade e isolamento, contra as imagens negativas recebidas, para que possa alcançar a validação de seus sentimentos. Não há espaço para “Aprígios”. Restam o casamento, os filhos e a vida clandestina para que haja aceitação e inserção no convívio social.

b) Arandir é o marido de Selminha, sua filha. O amor que Aprígio nutre por Arandir é anterior ao casamento do rapaz com a filha Selminha. Aprígio vê-se acuado, pois não há o que fazer. Não há como prejudicar a felicidade da filha e nem se declarar a Arandir, então, ele abdica da paixão e do convívio direto com o casal, amargurando seu amor oprimido.

É comum a crítica reprovar o desfecho de *O beijo no asfalto*. Sábado Magaldi é um dos que se incomodaram com o final da peça. O crítico afirma que ao “fazer-se a revelação do amor de Aprígio por Arandir, a surpresa do leitor/expectador não remete aos cânones da melhor literatura.” (MAGALDI, 2004, p. 145). A justificativa é o tom melodramático presente na cena final em que sogro e genro se contrapõem. Magaldi afirma, ainda, ter transmitido a Nelson Rodrigues sua insatisfação com o final desta tragédia carioca, aconselhando-o a alterar o desfecho. Segundo o autor, Nelson parecia aceitar a restrição e só não a fez, pois acreditava que após a finalização da peça, não caberia retorno a ela. O crítico vai além e considera difícil citar *O beijo no asfalto* “entre as obras-primas de Nelson, em virtude da solução inconvincente.”

Segundo Pavis (2008, p. 239), o texto melodramático “abunda em construções retoricamente muito complexas, em termos raros e afetados, em locuções que comprovam a emotividade e a ausência de organização estrutural da frase”. De fato, não há como negar que as cenas finais de *O beijo no asfalto* apresentam características estruturais do melodrama, contribuindo para aguçar as emoções do leitor ou expectador. A análise realizada neste item evidencia que a personagem Aprígio não apresenta traços homoeróticos de forma inesperada, apenas na última cena do ato final. Ele é o verdadeiro sujeito homoerótico da peça. Repletos de ambiguidade, seus discursos e enunciados demonstram a angústia de

um ser inconformado com sua sexualidade e que nada pode fazer para transformá-la. Sob a ótica dos estudos culturais, o final trágico da peça, em que Aprígio revela-se apaixonado pelo genro Arandir, fere e choca à moral burguesa da época, reforçando o estilo rodrigueano e proporcionando a abertura da inclusão de uma temática que seria recusada pela crítica canônica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, o movimento de emancipação homossexual ganhou força a partir do final da década de 60. A militância deste grupo, que reivindicava a igualdade de direitos e exigia a não elevação da homossexualidade ao status de doença ou perversão, iniciou a quebra de regras da sociedade patriarcal e, principalmente, da moral religiosa. No cenário da literatura brasileira, foi a partir dos anos 70 que as obras com temáticas explicitamente homoeróticas revelaram-se de forma significativa e firmaram-se no cenário artístico. A produção literária de Nelson Rodrigues insere, sobretudo, na dramaturgia, assuntos polêmicos, observados como tabus numa época em que os valores da família burguesa e os pensamentos cristãos prevaleciam e conduziam as relações sociais. Um desses temas controversos é o homoerotismo. Embora este não seja, muitas vezes, o conteúdo específico das peças, a relação entre iguais, homens ou mulheres, faz-se presente em seus textos, reforçando a galeria de personagens com problemas sexuais que conflitam com o universo onde habitam e, geralmente, possuem desfecho trágico.

Em *O beijo no asfalto*, objeto de pesquisa e análise desta dissertação, a presença do elemento homoerótico constitui-se como marco para a sociedade da época. A afirmação pode ser justificada pelo fato de que no início da década de 60 a presença dos movimentos minoritários não era expressiva e cumpre lembrar que a revolução comportamental e sexual eclodiu, somente, no final deste período. Portanto, a peça em questão pode ser considerada como indício da construção e do fortalecimento de uma identidade homoerótica presente na história da literatura brasileira que se caracteriza pela vanguarda do tema, antecedendo aos ideais emancipatórios e elevando o nome de Nelson Rodrigues ao rol da dramaturgia brasileira. Independentemente das interpretações que suas obras podem sugerir, o escritor pernambucano foi um dos poucos que abordou a sexualidade feminina, o homoerotismo, o racismo, o incesto e outros temas polêmicos numa época em que tais assuntos restringiam-no âmbito do não dito publicamente.

É comum a crítica literária afirmar que, em *O beijo no asfalto*, Nelson Rodrigues fez violenta crítica à ética jornalística e, portanto, este seria o tema principal da tragédia carioca. Segundo este viés de leitura, o homoerotismo configura-se como pano de fundo para que a imprensa, utilizando-se do pseudo-

romance entre Arandir e o moribundo, seja a responsável pela destruição do jovem protagonista. Sabe-se que a obra literária exige equilíbrio entre a infinidade de informações que o texto pode gerar e a hermenêutica normativa, em que a ênfase ao leitor e as relações com o texto serão fundamentais para que as relações interpretativas sejam construídas. Com base nesse princípio e na análise realizada ao longo do desenvolvimento deste trabalho, o autor deste entende que o homoerotismo presente em *O beijo no asfalto* exerce relevante papel no desenvolvimento das ações das personagens, configurando-o como tema principal da peça.

Ao atender o último pedido do rapaz atropelado pelo loteação, Arandir inicia sua caminhada pelo calvário rumo à crucificação. A sexualidade da personagem é reconstituída pelo discurso jornalístico que passa a ser incorporado no discurso oral das personagens que habitam a peça. Com a exposição da vida privada, a imprensa fez o trabalho de abusar moralmente da masculinidade de Arandir. Isso repercutiu passo a passo em todos os extratos sociais da vida do marido de Selminha: junto aos colegas de repartição, à chefia, à vizinhança e aos amigos. Depois, afetivamente, na própria família. Perdeu a confiança da esposa que já não ousara afirmar se Arandir era “homem” ou não. Não há espaço no universo extremante masculino para amizades ou beijos entre homens, isso fere, choca a moral. Assim, resta a ele o abatimento da vida em etapas. São as ideologias do gênero masculino que prevalecem e determinam o destino da personagem, tanto na forma do policial corrupto ou do repórter sem escrúpulos, quanto daquele com instintos homoeróticos enrustidos. Há de se destacar, também, que o próprio Arandir é vítima e agente deste processo. Vítima, pois vivencia o preconceito resultante de uma sexualidade que lhe é atribuída, porém, que não lhe pertence. Agente, pois, por meio de seu discurso homofóbico, revela-se contrário ao envolvimento entre homens, refletindo a ação daqueles que o condenam.

ARANDIR (*repetindo para si mesmo*)

– [...] Perguntei a mim mesmo, a mim, mil vezes: – se entrasse aqui, agora, um homem. Um homem. E. (*numa espécie de uivo*) Não! Nunca! **Eu não beijaria na boca um homem que. (Arandir passa as costas da mão na própria boca, com um nojo feroz) Eu não beijaria um homem que não estivesse morrendo!** Morrendo aos meus pés! Beije porque! Alguém morria! “Eles” não percebem que alguém morria? Grifo próprio. (RODRIGUES, 2004, p. 74)

O teatro de Nelson Rodrigues não visa à comunicação e preconização de ideias ou debates partidários específicos sobre os condicionamentos sociais, os princípios de liberdade política ou a validade ou não de práticas revolucionárias. Seu estilo próprio fere as regras da hipócrita sociedade burguesa por apresentar o homem como de fato o é, dialogando com os conflitos sociais e psicológicos dos agentes sociais.

E por falar em homem, neste caso, restrito ao gênero masculino, este está onde nunca esteve. Há quebra dos paradigmas tão trabalhados e arraigados na construção social que o conduzem a uma séria crise de identidade. O novo lugar que ocupa, aparentemente secundário, medíocre e desvantajoso, retira-o da condição de único provedor, único mártir e leva-o a dialogar com as forças plurais que o cercam e o questionam. E a literatura tem sido campo fértil para a expressão de uma dessas forças: o homoerotismo.

O avanço dos grupos sociais minoritários questiona a hegemonia masculina. É preciso repensar os paradigmas. Não há como existir espaços demarcados especificamente para a cultura homoerótica, como guetos, onde se vive uma sexualidade confinada. Hoje, felizmente, é possível avaliar os caminhos do homoerotismo na literatura brasileira: “superada a época em que tal temática não vendia ou era lida às escondidas, podemos ver agora, em saliência, no complexo contexto dessa literatura, o tecido próprio da arte dita transgressora.” (NAUD JÚNIOR, 2007).

Como bem sinaliza Badinter (1993, p. 116), “os homossexuais não mais reclamam o direito à diferença, mas o direito à indiferença.”

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.

_____. **Contos novos**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996.

BADINTER, Elisabeth. **XY: sobre a identidade masculina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. (V. N. Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 11 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

_____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.

BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e homoerotismo**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BUSATO, Luiz. **Amor de asas & outros ensaios**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

CAMINHA, Adolfo. **Bom-crioulo**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COSTA, Cristina. **Sociologia: introdução à ciência da sociedade**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1997.

COSTA, Jurandir Freire. **A face e o verso: estudos sobre o homoerotismo II**. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

_____. **Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COURTINE, Jean-Jacques (Org.). **História do corpo: as mutações do olhar. O século XX**. Petrópolis: Vozes, 2009.

DANIEL, Marc; BAUDRY, André. **Os homossexuais**. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

- DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- DOVER, K. J. **A homossexualidade na Grécia Antiga**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista e Editora Boitempo, 1997.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. A cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.
- _____. **Linguagem e ideologia**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- FRY, Peter; MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GUIDARINI, Mário. **Nelson Rodrigues: flor de obsessão**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HANT, John; RICHARDSON, Diane. **Teoria e prática da homossexualidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- HELMINIAK, Daniel A. **O que a Bíblia realmente diz sobre a homossexualidade**. São Paulo: Summus, 1998.
- JOUVE, Vicent. **A leitura**. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- JOVCHELOVI, Sandra. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais. In. JOVCHELOVITCH, Sandra; GUARESCHI, Pedrinho. (Org.). **Textos em representações sociais**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- JULIEN, Nadia. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Rideel, 1993.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.
- KONDER, Leandro. **A questão da ideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LAMPIÃO DA ESQUINA. Rio de Janeiro. 1978-1981.

LIMA, Délcio Monteiro de. **Os homoeróticos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LINS, Ronaldo Lima. **O teatro de Nelson Rodrigues**: uma realidade em agonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **Nelson Rodrigues**: dramaturgias e encenações. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **Teatro da obsessão**: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.

_____. **Teatro sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MARIA, Célia. A peça da discórdia. **Fatos e Fotos**, Brasília, ano V, n. 224, p. 12-14, mai. 1965.

MARTINS FILHO, Eduardo Lopes. **Manual de redação e estilo de O Estado de S. Paulo**. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1997.

MARX. ENGELS. **A ideologia alemã**. 11 ed. São Paulo, Hucitec: 1999.

MATOS, Gregório de. **Crônica do viver baiano seiscentista**. Bahia: Janaína, 1969.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 8 ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

MONICK, Eugene. **Falo**: a sagrada imagem do masculino. São Paulo: Edições Paulinas, 1993.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

NAUD JÚNIOR, Antônio. **Uma síntese do homoerotismo na literatura brasileira**. Disponível em: < <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2207>>. Acesso em: 13/10/2009.

NUNAN, Adriana. **Homossexualidade**: do preconceito aos padrões de consumo. Rio de Janeiro: Caravansarai, 2003.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60**: rebeldia, contestação e repressão política. 4. ed. São Paulo: Ática, 1997.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PASSARELLI, Carlos André F. **A construção social da perversão**. Revista Brasileira de Sexualidade Humana, v. 7, ed. 1, p. 13-25, mar. 1996. Disponível em:

http://www.adolec.br/bvs/adolec/P/pdf/volumes/volume7_E1.pdf. Acesso em: 26/11/2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, William Cesar Castilho. **Homoerotismo**. Janus – Revista de Pesquisa Científica, Lorena, v. 4, n. 5, p. 103-114, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.fatea.br/seer/index.php/janus/article/viewArticle/132>. Acesso em: 13/7/2009.

PIZA, Daniel. Um olho puritano, o outro malicioso. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 dez. 2005. Suplemento Cultura. D 11.

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana**. São Paulo: Contexto, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1997.

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

_____. **O casamento**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. **Toda nudez será castigada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RUSS, Jacqueline. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Scipione, 1994.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Quem ama literatura não estuda literatura: ensaios indisciplinados**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. **Leitura na escola e na biblioteca**. Campinas: Papirus, 1995.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. **A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno**. 324 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1997.

SOUZA NETTO, Miguel Rodrigues de. **Homoerotismo pós-moderno: do desejo libertário ao desejo consentido**. Fatos & Versões – Revista de História da Faculdade Católica de Uberlândia, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 25-34, 2009. Disponível em:

<http://200.233.146.122:81/revistadigital/index.php/fatoeversoes/article/viewArticle/74>. Acesso em: 3/7/2010.

SPENCER, Colin. **Homossexualidade**: uma história. Rio de Janeiro, Record, 1996.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Editora Ática, 1992.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. 11. ed. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1996.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Seis balas num buraco só**: a crise do masculino. Rio de Janeiro: Record, 1998.

TEZZA, Cristovão. **Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin**. Curitiba: Hatier, 1988.

TOMAZ, Rogério. **As veredas das indeterminações em Diadorim e Riobaldo**. Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação, Blumenau, v. 3, n. 1, p. 80-93, jan./abr. 2009. Disponível em: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/viewArticle/1797>. Acesso em: 9/2/2011.

TRANSFERETTI, José. **Pastoral com homossexuais**. Petrópolis: Vozes, 1999.

VENTURELLI, Paulo. **O branco, a duplicidade e a representação como signos de morte**. Revista Letras, Curitiba, n. 66, p. 137-154, mai./ago. 2005.

_____. **Um pequeno mundo flutuante**. Literatura e homoerotismo em circuito fechado: Adolfo Caminha e Silviano Santiago. 316 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

VIDAL, Marciano *et al.* **Homossexualidade**: ciência e consciência. São Paulo: Loyola, 1985.

ANEXO I

Quinta-feira 13

DIARIO OFICIAL (Seção I — Parte I)

Outubro de 1966 11829

Usina Ponta Grossa — situada a 9 km da cidade do mesmo nome — Paraná — PR;

Usina de São Valentim, situada a 12 km da cidade de Santa Rita do Passo Quatro — São Paulo — SP;
Usina dos Dias, situada a 12 km da cidade de Uberlândia — Minas Gerais — MG;

3) Freqüências: 5.306,5 KHz;
4) Potência: 0,250 Kw;
5) Horário: HX, indeterminado, compartilhado;
6) Classe das estações e natureza do serviço: FX-CV — estações fixas, correspondência privada.
7) Classe das emissões e largura de faixa: 3A3J — banda lateral superior;

8) Sistema Irradiante: dipolo de meia onda.

2. Autorizar o uso do Equipamento Transmissor de fabricação de A. J. Eletrônica modelo XS4019 de 375 watts com especificações técnicas aprovadas pela Portaria nº 15, de 3 de março de 1965; *Diário Oficial* de 9 de junho de 1965, com redução de potência para 0,250 Kw com a retirada de uma válvula 811 do estágio final de radiofreqüência.

A entidade deverá requerer ao CONTEL no prazo de (6) meses, a contar da publicação da presente Portaria, sob pena de cassação da permissão, a vistoria das instalações e consequente emissão da licença de funcionamento. — *Eucides Quardt de Oliveira, Capitão-de-Mar-e-Guerra* — Presidente do CONTEL. (Nº 35.164 — 10.10.66 — Cr\$ 11.900)

PARECER Nº 596-66

Processo nº 64-65.
Interessado: Rádio Educadora Dourados Limitada.

Assunto: Edital nº 64-65 (Instalação de Emissora de Onda Média em Dourados — MT.)
Relator: José Antonio Marques — Conselheiro.

Por provocação da Rádio Educadora de Dourados Ltda., o *Diário Ofi-*

cial, de 17-1-66 publicou o Edital número 64-65, tornando público que a partir de 45 dias da data de sua publicação, o CONTEL receberia, pelo prazo de 15 dias, propostas para a exploração de serviço de radiodifusão sonora, na Cidade de Dourados, Estado de Mato Grosso, com as seguintes especificações:

— freqüência de operação — 1.250 KHz.
— potência da emissora — 250 Watts.
— sistema irradiante — onidirecional.
— horário de funcionamento — ilimitado.
— capital mínimo: Cr\$ 6.500.000.

2. Terminando o prazo concedido para a apresentação das propostas, verificou-se que a única entidade a interessar-se fora a Rádio Educadora de Dourados Ltda., Sociedade que provocara a abertura do Edital.

3. A documentação apresentada, entretanto, não atende ao estipulado no art. 14 do Regulamento dos Serviços de Radiodifusão, aprovado pelo Decreto nº 52.795, de 31-10-63, isto porque:

a) não foi apresentada a prova de idoneidade moral dos diretores e administradores, mediante atestado firmado por Juiz ou Promotor da localidade onde residem;

b) do contrato apresentado não consta cláusula declarando, expressamente, que qualquer alteração contratual dependa de prévia audiência do CONTEL.

4. Nessas condições, ao meu entender, o processo deverá ser arquivado, abrindo-se novo edital para a exploração do mesmo serviço.

E' o parecer.
Rio de Janeiro (GB), 21 de setembro de 1966. — *José Antonio Marques*, Conselheiro.

mos da lei e dentro de sua competência, as providências necessárias à apreensão dos exemplares do mencionado livro, procedendo-se, ademais, na forma do art. 54, da Lei nº 2.083, de 12 de novembro de 1953. — *Carlos Me-deiros Silva*.

Relação dos Oficiais e Praças da Polícia Militar do Distrito Federal, apre-sentados ao Estado da Guanabara, de acordo com o Convênio de 27-6-66 e o Decreto-lei nº 10, de 28-6-66.

Em 30 de agosto de 1966

Pósto — Nome — R. G.

Soldado — Vasco Manoel da Silva	07513
2º Sgt. — Lourival do Nascimento	01203
1º Sgt. — Paulo Cabral Saldanha	00461
Sub. Ten. Waldemar da Silva Santos	00882
1º Sgt. — Sebastião Miranda de Almeida	00765
2º Sgt. Waldir Pires Neves	04532
2º Sgt. Swami Vivekananda Alves Carneiro	05937
2º Sgt. — Enezo de Souza	03381
2º Sgt. — José dos Santos Ferreira	03325
2º Sgt. — Luiz Severino da Cruz	02294
2º Sgt. — Adayu Valeriano da Conceição	02182
1º Sgt. Cesar Augusto Lanes	00747
3º Sgt. — Newton Nascimento Lapa	07555
1º Sgt. — Jaime José Gomes de Figueiredo	01789
3º Sgt. — Flavio Pellito	01789
Cabo — José Vieira Machado Filho	04224
Cabo — Odagmar Carvalho Medeiros	01534
Cabo — Silvano Tôres Seixas	01584
Cabo — Carlos Pinto Portella	06714
Soldado — Adair Gonçalves de Souza	02431
Soldado — Oswaldo Marcelino	05746
Soldado — Manoel Soares da Silva	02358
Soldado — Nilo da Silva Dantas	06483
Soldado — Dirceu Cardoso da Silva	02913
Soldado — Carlos Bergamini Alvarenga	04368
Soldado — Joaquim Saturnino da Silva	03055
Soldado — Ademir Rosendo Bezerra	06245
Soldado — Ramiro Balbino Bezerra	02512
Cabo — Arão Francisco	06146
Soldado — Aylton dos Santos Pereira	03163
1º Sgt. Silvio Gabriel Dias	01165
Soldado — Armando Pereira	05900
1º Sgt. — Roberto Massari	01492
Soldado — Hamilton Henrique da Silva	07493
Sub. Ten. — Julio Cesar de Carvalho Ribeiro	00282
Soldado — Geraldo Lopes Milagres	03165
Soldado — Antônio do Nascimento	05359
Soldado — Irakúê Monteiro	07501
S4. Mct. — Ludovico Martins Medeiros	02135
Cabo — Almir Felix	02922
Cabo — Angelo Fernando Sperduto	07452
Soldado — Darcy da Silva	04559
2º Sgt. — Francisco Monteiço de Carvalho	01163
Soldado — Nilton da Costa e Souza	07825
Cabo — Miguel Laino Neto	01379
Cabo — José Neves da Silva	01115
Cabo — Ulysses Telxela Braga	03277
Soldado — Italo Lofrano Boreas	03654
Soldado — Dilson Espírito Santo	06073
Soldado — Levy Gomes de Araújo	05738
Soldado — Manoel Freitas Pinheiro	03192
Soldado — Nelson Velloso Xavier	07094
Soldado — Orlando Côrtes de Magalhães	03054
Soldado — Nelson Ponciano de Oliveira	04294
Soldado — Nilton Pereira dos Santos	04166
Soldado — Lenir Suzano	01929
Soldado — Sebastião José dos Santos	03510
Soldado — Sebastião Leite	05494
3º Sgt. — Manoel Neves Barbosa	03147
Soldado — Adilson Ferreira da Silva	06436

DESPACHOS

Em 29 de setembro de 1966

Adiantamento

MJ-24.019-66 — Arquivo Nacional.
MJ-31.521-66 — Gabinete do Ministro — Brasília.

Despachos: "Autorizo a aplicação da verba, sob a forma de adiantamento, nos termos do art. 6º da Lei nº 4.401, de 1964, combinado com o art. 49, item I, da Lei 830, de 1949"

Reconhecimento de dívida

MJ-20.239-65 — Associação de Proteção às Crianças Pobres. — Despacho: Reconheço a presente dívida na importância de Cr\$ 2.695.000 (dois milhões, seiscentos e noventa e cinco mil cruzeiros) e autorizo o respectivo pagamento.

MJ-22.003-63 — Orfanato Antônio Lemos. — Despacho: Reconheço a presente dívida na importância de Cr\$ 5.250.000 (cinco milhões, duzen-

tos e cinquenta mil cruzeiros) e autorizo o respectivo pagamento.

MJ-21.431-65 — Prelazia do Alto Solimões, São Paulo de Olivença, Amazonas. — Despacho: Reconheço a presente dívida na importância de Cr\$ 5.775.000 (cinco milhões, setecentos e setenta e cinco mil cruzeiros) e autorizo o respectivo pagamento, por verba de "Exercícios Findos."

MJ-28.727-60 — Prelazia de Pimenteiro, Maranhão. — Despacho: Reconheço a presente dívida, na importância de Cr\$ 2.800.000 (dois milhões e oitocentos mil cruzeiros) e autorizo o respectivo pagamento por verba de Exercícios Findos."

Pedido de Certidão

MJ-30.307-66 — Helio de Carvalho Lima. — Despacho: Nos termos do parecer da Assessoria Jurídica, indico o pedido.

SECRETARIAS DE ESTADO

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

E NEGÓCIOS INTERIORES

GABINETE DO MINISTRO

PORTARIA DE 7 DE OUTUBRO DE 1966

O Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores, tendo em vista a determinação constante do art. 19, parágrafo único, do Decreto nº 57.744, de 3-2-1966, resolve:

Nº 339-A-B — Excluir do relacionamento constante da Portaria nº 308-B por mim subscrita em 1º de setembro de 1966, os seguintes funcionários: Diógenes Conceição, matrícula número 1.264.002 e Ernesto Paz Guimarães, matrícula nº 1.947.038 ocupantes dos cargos de Encarregado da Turma de Monotopia da Oficina de Composição da Divisão de Produção e Encarregado do Setor de Revisão do Serviço de Jornais Oficiais do Departamento de Imprensa Nacional.

Outrossim, declara cessar nesta data, a aplicação do regime de tempo integral e dedicação exclusiva para os referidos funcionários, dada a ocorrência prevista na alínea c do art. 19 do supracitado Decreto nº 57.744-66. Em 7 de outubro de 1966. — *Carlos Medeiros Silva*.

PORTARIA DE 12 DE OUTUBRO DE 1966

O Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores, considerando que

o casamento é a base da família e se encontra sob a especial proteção do Estado;

Considerando que em face da proteção que o Estado deve dispensar ao casamento, como instituição, cabe-lhe o dever de velar pelo seu decore;

Considerando, assim, que a desmoralização do casamento imposta, sem sombra de dúvida, a da família e, em consequência, a subversão de nosso sistema de vida cristão e democrático;

Considerando que a liberdade de manifestação do pensamento não importa permitir a licenciosidade, máxime quando atinge a instituição do casamento;

Considerando, por fim, que o livro "O Casamento", de autoria de Nelson Rodrigues, pela torpeza das cenas descritas e linguagem indecorosa em que está vasado, atenta contra a organização da família, impondo-se, por esse motivo, medidas que impeçam a sua divulgação, resolve:

Nº 344-B — Declarar proibidas a edição, distribuição e venda, em todo o território nacional, do livro "O Casamento", de autoria de Nelson Rodrigues, editado pela Livraria Eldorado Editora S/A, na Cidade do Rio de Janeiro, Estado da Guanabara;
2) determinar ao Departamento Federal de Segurança Pública, nos tér-