



UFRJ



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

O BEIJO NO ASFALTO:
FIGURAÇÕES DO HOMOEROTISMO E DA IMPRENSA

Rebeca Souza da Silva

Rio de Janeiro

2023

REBECA SOUZA DA SILVA

O BEIJO NO ASFALTO:
FIGURAÇÕES DO HOMOEROTISMO E DA IMPRENSA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras: Português-Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Diego

Rio de Janeiro

2023

FOLHA DE AVALIAÇÃO

REBECA SOUZA DA SILVA

DRE: 117126745

O BEIJO NO ASFALTO:
FIGURAÇÕES DO HOMOEROTISMO E DA IMPRENSA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciada em Letras: Português-Literaturas.

Data de avaliação: ___/___/___

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcelo Diego (Orientador)
Faculdade de Letras / Universidade Federal do Rio de Janeiro

NOTA: _____

Prof. Renan Ji (Leitor Crítico)
Faculdade de Letras / Universidade Federal do Rio de Janeiro

NOTA: _____

MÉDIA: _____

Silva, Rebeca Souza da.

O beijo no asfalto: figurações do homoerotismo e da imprensa/
Rebeca Souza da Silva. – 2023. 75 f.

Orientador: Marcelo da Rocha Lima Diego.

Monografia (graduação em Letras habilitação Português –
Literaturas) – Universidade Federal do Rio de
Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 70-75.

1. *O beijo no asfalto*. 2. Homoerotismo. 3. Imprensa. I Silva,
Rebeca Souza da. II - Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Faculdade de Letras, 2023. III. Título

CDD

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que de alguma forma estiveram presentes nesse processo árduo e belo.

Ao meu querido orientador, Marcelo Diego, a pessoa que mais admiro no mundo acadêmico. Obrigada por tanto afeto, empatia, paciência, cumplicidade e profissionalismo. De *Madame Bovary*, passando pelas óperas, periódicos e pela Casa Rui, até o Nelson: foi uma grande alegria compartilhar os ensinamentos e momentos com você.

Aos meus pais, Carlos e Luciana. Cada um com seu jeito de pegar no meu pé e me motivar nessa jornada. Eu não teria conseguido sem vocês. Obrigada por sempre me darem a força que preciso. Se hoje estou aqui é porque tive vocês caminhando ao meu lado para me acompanhar, na minha frente para me guiar, e atrás de mim para me proteger. Amo vocês, longe e perto.

À vovó Beta, que me ajudou tanto a fazer pausas necessárias no estudo para tomar um cafezinho e colocar a fofoca em dia. Te amo, velhinha.

À Thayná, que me ensinou tanto sobre comprometimento e dedicação aos estudos nos momentos de tanta dificuldade durante o isolamento social. A nossa troca foi importante para mim.

Aos meus amigos espalhados pelo Brasil, amo vocês! Obrigada por estarem na minha vida e não desistirem de mim mesmo quando eu demoro dias para responder rs.

Por último, e muitíssimo importante, à Fernanda. Meu amor, minha companheira, minha pessoa favorita dessa vida. Você faz meus dias mais felizes e quentes, mesmo no inverno de Porto Alegre. Obrigada por sempre estar perto, mesmo quando estamos distantes. Ter você na minha vida foi essencial para que eu conseguisse finalizar esse capítulo, minha musa inspiradora. Te amo com todo meu coração!

*Na galeria do amor é assim
Muita gente a procura de gente
A galeria do amor é assim
Um lugar de emoções diferentes
Onde a gente que é gente
Se entende
Onde pode se amar livremente*

(“A galeria do amor” – Agnaldo Timóteo)

RESUMO

Essa pesquisa volta ao passado para entender o presente. A peça *O beijo no asfalto*, do dramaturgo moderno Nelson Rodrigues, explicita e explora discussões acerca de temas pouco investigados na época de seu lançamento, na década de 1960: o homoerotismo e a imprensa sensacionalista. Este estudo observa contextos anteriores à peça para entender como Nelson Rodrigues construiu suas percepções sobre o homoerotismo na sociedade, na cultura e na literatura. Além disso, contextualiza as presenças da imprensa, dentro da peça, e da peça, dentro da imprensa. Por fim, analisa e interpreta elementos essenciais de *O beijo no asfalto*, levando em conta os contextos histórico, social, cultural, literário; a interpretação do homoerotismo; a narrativa da imprensa; e a sua compreensão na época de publicação e nos dias de hoje.

Palavras- chave: *O beijo no asfalto*; Nelson Rodrigues; homoerotismo; imprensa.

ABSTRACT

This study goes back to the past so that the present can be understood. The play O beijo no asfalto, by modern playwright Nelson Rodrigues, makes explicit and explores discussions about themes not deeply investigated at the time of its release, in the 1960s, that is: the homoeroticism and the sensationalist press. This study looks at various backgrounds prior to the play, to understand how Nelson Rodrigues constructed his perceptions of homoeroticism in society, culture, and literature. In addition, it contextualizes the presence of the press within the play and of the play within the press. Finally, it analyzes and interprets essential elements of O beijo no asfalto, taking into account the entire historical, social, cultural, literary background; the interpretation of homoeroticism; the press narrative; and its understanding at the time of publication and in present days.

Keywords: *O beijo no asfalto; Nelson Rodrigues; homoeroticism; press.*

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - <i>Correio da Manhã</i> (RJ), 25/08/1957, p. 9	21
Imagem 2 - <i>Luta Democrática</i> , 27/03/1955, p. 1	21
Imagem 3 - <i>O Globo</i> , 16/09/1954, p. 6	22
Imagem 4 - <i>O Globo</i> , 17/11/1950, p. 5	23
Imagem 5 - <i>Luta Democrática</i> , 29/10/1954, p. 2.	25
Imagem 6 - <i>Correio da Manhã</i> , 08/09/1957, p. 5	26
Imagem 7 - <i>O Globo</i> , 10/01/1974, p. 3	43
Imagem 8 - <i>O Globo</i> , 10/01/1974, p. 3	43
Imagem 9 - <i>Jornal do Sports</i> , 28/03/1961, edição 9677, p. 12	52
Imagem 10 - <i>Jornal do Sports</i> , 28/03/1961, edição 9677, p. 12	53
Imagem 11 - <i>O Cruzeiro: Revista</i> , 22/07/1961, edição 41, p. 113	54
Imagem 12 - <i>O Cruzeiro: Revista</i> , 22/07/1961, edição 41, p. 113	54
Imagem 13 - <i>O Cruzeiro: Revista</i> , 22/07/1961, edição 41, p. 112	55
Imagem 14 - <i>A Luta Democrática</i> , 15/09/1961, edição 2336, p. 4	57
Imagem 15 - <i>O Globo</i> , 07/07/1961, p. 5	58

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. A QUESTÃO HOMOERÓTICA NO SÉCULO XX (1912-1980)	15
2.1 Na sociedade carioca	15
2.2 Na literatura brasileira	28
3. A CENA NA IMPRENSA <i>VERSUS</i> A IMPRENSA NA CENA	39
3.1 A figuração da imprensa dentro da peça	39
3.2 A recepção da peça pela imprensa	50
4. CONCLUSÃO	58
4.1. O beijo	59
4.3 No	63
4.2. Asfalto	66
5. REFERÊNCIAS	68

1. INTRODUÇÃO

Nelson Falcão Rodrigues nasceu no dia 23 de agosto de 1912, na rua Doutor João Ramos, em Recife, quinto filho – de um total de quatorze – do casal Mário Leite Rodrigues e Maria Esther Falcão Rodrigues. Aos cinco anos de idade, mudou-se para o Rio de Janeiro com a mãe e os irmãos; seu pai, dois anos antes, havia ido para a então capital federal tentar a sorte no mercado de trabalho. O combinado inicial era de que, assim que encontrasse um trabalho bem remunerado, chamaria a família para ir ao seu encontro. No entanto, sua esposa Maria Esther não aguentou esperar. Já em 1916, empenhou suas joias e mandou um telegrama para o marido avisando que a família embarcaria para o Rio de Janeiro naquele mesmo dia (CASTRO, 1992, p. 19-20).

Assim, a família Rodrigues se inseriu na sociedade carioca e criou raízes no meio de comunicação mais potente da época: o jornal. Mário Rodrigues iniciou sua carreira no famoso *Correio da Manhã*, ocorrendo ali o primeiro contato de seus filhos com a veia jornalística presente na família. A influência do pai, que inaugurou alguns dos jornais mais importantes da época, como *A Manhã* e *Crítica*, inspirou diversos dos seus quatorze filhos, inclusive Nelson, a seguir uma carreira no jornalismo.

Aos treze anos de idade, Nelson iniciou sua trajetória jornalística como repórter policial, no primeiro jornal fundado pelo pai, *A Manhã*. No entanto, já aos sete anos iniciara sua vida de escritor na Escola Prudente Moraes, no bairro da Tijuca. Em sua última entrevista (concedida em 26 de novembro de 1980, ao repórter J. J. Ribeiro, do jornal mineiro *O Opiniático*), ele conta que à época foi considerado gênio por alguns, um tarado em potencial pelas professoras e um maluco pelas alunas. Segundo Nelson, a professora resolveu que os alunos poderiam escrever uma história tirada de suas próprias cabeças, e ela determinaria qual a melhor. Os ganhadores foram Nelson e um outro garoto que escreveu sobre um rajá montado no seu elefante favorito. Ele conta que escreveu um texto que já o definia, com a temática sobre adultério. Nessa história, um sujeito entra em casa inesperadamente, abre o quarto e vê a mulher nua e um vulto pulando pela janela, desaparecendo na noite. No fim, o homem puxou a faca e matou a mulher, um desfecho *à la* Nelson Rodrigues, seu primeiro “A vida como ela é”.

Nelson Rodrigues foi dramaturgo (permanecendo como um dos maiores nomes do teatro brasileiro até os dias de hoje), jornalista, escritor, romancista, cronista e contista. Teve uma vida profissional marcada por conflitos, mal-entendidos e atribulações, como a censura cultural, durante boa parte da sua atividade literária. Além disso, o autor vivenciou muitas perdas familiares, entre elas a de um irmão assassinado, outro morto em um desabamento de

prédio, outro pela tuberculose, o pai pela bebida. O sentido da perda esteve sempre presente em sua vida, influenciando muito suas histórias, todas carregadas de um lirismo trágico; a construção de personagens memoráveis (muito influenciados pela sua vida pessoal); e as tensões sociais e morais que representou em suas narrativas.

A carreira de escritor teatral de Nelson Rodrigues teve, como marco inicial, a estreia da peça *A mulher sem pecado* (1941), que não fez muito sucesso. Seu nome emplacou após a estreia de *Vestido de noiva* (1943), quando revolucionou a maneira de se fazer teatro no Brasil. O teatro brasileiro passou a ser dividido em antes e depois do surgimento de Nelson Rodrigues. Sua obra, classificada por muitos críticos como obscena, imoral e vulgar, despertou, e continua despertando, as mais variadas reações, da admiração à repugnância e ao ódio; porém nunca de indiferença. A polêmica e o prestígio do teatro de Nelson Rodrigues proporcionaram reconhecimento de seu talento e provocaram contestações e perseguições, sendo o escritor censurado inúmeras vezes. O próprio Nelson classificou seu teatro como “desagradável”.

Ainda em sua última entrevista, Nelson disse que conheceu o sucesso com *Vestido de noiva*, mas logo o perdeu, nas peças seguintes. “Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação.” E segue sua afirmação: “Pois a partir de *Álbum de família*, enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim — ‘desagradável’” (in ALKIMIM, 2020, entrevista). Isto posto, o dramaturgo afirma, ao esboçar um olhar sarcástico, que seu teatro desagradável é um gênero próprio que caracteriza suas obras como “pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia” (in ALKIMIM, 2020, entrevista).

A verdade é que, mesmo em um país moralista e religioso, Nelson Rodrigues teve a coragem de esfregar na cara da família brasileira “a vida como ela é”, com todas as suas taras, tabus, obscenidades e fantasias, além de um pouco de santidade e pureza também. Ele escandalizou o Brasil com suas peças “desagradáveis” – com enredos carregados de incesto, traições e paixões violentas – há sessenta anos quando sua fama de tarado, imoral e pornógrafo era pauta frequente na crítica literária e teatral.

Nelson Rodrigues foi um autor realista, no sentido de escrever histórias baseadas em personagens da vida real, da realidade que o cercava, e também no sentido literário, pois em muitas de suas peças, principalmente as tragédias cariocas, valorizou a objetividade do texto, fez frequentes críticas às hipocrisias morais da época ao retratar adultério, miséria e fracasso social e, por aceitar a vida como ela é. Além disso, o dramaturgo foi muito influenciado pela estética do Realismo, considerando que suas principais influências literárias foram de obras de

autores como Fiódor Dostoiévski, como *Crime e Castigo* (1866), Gustave Flaubert, Eça de Queiroz e Machado de Assis. Nesse sentido, seus temas estavam dentro daquilo que a sociedade brasileira da época vivia, com um toque único de sua fértil imaginação, é claro. É de se esperar que uma sociedade se choque ao ver suas intimidades mais profundas sendo expostas e as trate como tabu, mesmo fazendo parte de sua vida cotidiana; e que essa mesma sociedade tente desacreditar aqueles que promovem essa exposição. Daí tanto repúdio a Nelson e à sua obra, daí sua fama de pornográfico.

Não se sabe ao certo se Nelson Rodrigues se entendia como pornográfico ou não. Em entrevista ao *Vox Populi*, provavelmente em 1978, ele afirmou: “Eu não sou um autor pornográfico, absolutamente”; no entanto, em entrevista a André Kallas para o jornal *Manchete* (RJ), em 24 setembro de 1966, ele diz: “Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico”. Essa é apenas uma das contradições por trás de sua *persona* como escritor.

A palavra “pornografia”, etimologicamente, significa “escrever sobre prostitutas”, e, segundo Alessandra El Far (2004), foi usada pela primeira vez na França, em 1769, no tratado de Restif de la Bretonne intitulado *Le pornographe*, que defendia a prostituição legalizada e controlada pelo Estado. Além disso, El Far afirma que a vulgarização do uso da palavra “pornografia” ocorreu apenas nas primeiras décadas do século XIX, quando se aliou à produção e à divulgação de escritos e imagens obscenas.

Como no resto do mundo, a palavra pornografia, no Rio de Janeiro de finais do século XIX, adquiriu sentido mais amplo, não se restringindo somente aos fatos ou temas relacionados à prostituição. No cotidiano da cidade, ela era utilizada para qualificar encontros ou cenas amorosas que feriam o decoro público. Em nosso mercado editorial, de modo específico, ela foi emprestada às histórias que davam vez a sequências intermináveis de fofocas e cópulas como também a todo e qualquer enredo que apresentasse em seu texto descrições corporais pouco sutis, namoros proibidos. (EL FAR, 2004, p. 194)

As ditas “narrativas pornográficas”, também conhecidas, no final do século XIX, como “romances para homens”, “leitura para velhos” ou ainda “romance só para homens”, se tornaram mais evidentes após o mercado editorial da época explorar um público diferente: camadas mais populares. No entanto, o intuito não era escrever livros com a linguagem e o conteúdo interessante para pessoas de baixa renda, e sim produzir obras com tratamento editorial de baixo custo e dinamização do consumo. A mudança nunca foi sobre o conteúdo das obras, mas sobre custo material (EL FAR, 2004, p. 11-12)

É nesse momento que começa a construção de uma literatura que moldou gerações, como a de Nelson Rodrigues. Os “romances para homens” foram considerados obras “sujas”, com conteúdo indecente, imoral, criminoso, mentiroso, sem vergonha. Palavras e expressões similares foram usadas para descrever o próprio Nelson e sua obra, o que não significa que seus livros se encaixam nesse gênero, mas também não descarta a possibilidade de que sua narrativa seja de fato pornográfica. A propósito, autores que Rodrigues admitiu ter lido já tiveram suas obras classificadas em seções de “leitura para homens” de jornais da época, como Gustave Flaubert, com *Madame Bovary* (1856), e Eça de Queirós, com *O primo Basílio* (1878).

As peças de Nelson Rodrigues possuíam, sim, algumas das mesmas características dos “romances para homens” do século XIX. Os conteúdos não envolviam, necessariamente, cenas de sexo explícito, elas estavam mais relacionadas à construção de uma tensão amorosa e sexual, ou à descrição de desejos secretos. Em *O beijo no asfalto* (1960), Nelson Rodrigues explora justamente a construção de uma tensão afetiva e erótica entre Arandir e o morto – construída ao longo da peça por meio da suposição de que os dois eram amantes –, e entre Aprígio e Arandir – desencadeada, no fim da peça, quando Aprígio confessa seu amor pelo genro.

Hoje em dia, o dicionário *online* Michaelis define pornografia como “qualquer coisa (arte, literatura etc.) que vise explorar o sexo de maneira vulgar e obscena; atentado ou violação ao pudor, ao recato; devassidão, imoralidade, libertinagem”. Essas definições foram e seguem sendo usadas para descrever Nelson Rodrigues e sua obra. *O beijo no asfalto*, por exemplo, ao abordar temas como morte, adultério e homossexualidade, foi censurado em seu tempo por atentado ao pudor, imoralidade e libertinagem.

O presente trabalho desenvolve uma discussão sobre a peça *O beijo no asfalto*, drama em três atos e treze quadros, do teatrólogo Nelson Rodrigues, encenada pela primeira vez em 1960. A história da peça é de absoluta simplicidade. Um homem, cujo nome não é jamais revelado, perde o equilíbrio, cai na rua e é atropelado por um loteação. Outro homem, o transeunte Arandir, socorre o acidentado, que, na agonia da morte, lhe pede um beijo. Arandir atende aquele último pedido e beija, no outro, a morte que se aproxima. À cena assistem Aprígio, sogro de Arandir, alguns populares e um repórter da polícia, Amado Ribeiro. Este, conspirando com Cunha, um delegado da polícia, supõe, a partir do episódio, um romance homossexual e criminoso, acusando Arandir, que é, aos poucos, envolvido pela calúnia, cercado de chacotas e de desprezo, primeiro de estranhos e, depois, dos que lhe são mais íntimos. Por fim, envenena a própria consciência e passa a duvidar de seu gesto, vendo-se rodeado por olhos que o distinguem e dedos que apontam para ele. Devido ao clima de obsessão, Arandir abandona o emprego, refugia-se em um hotel e envia um recado para sua

esposa Selminha ir ao seu encontro. Arandir descobre que seu convite foi negado após aparecerem Dália, sua cunhada, e, logo em seguida, seu sogro. Este, após expulsar sua filha do hotel, revela nutrir pelo genro um amor desmedido e o mata a tiros.

A peça explora temáticas pouco discutidas à época, como a homossexualidade e a imprensa sensacionalista. Para iniciar a discussão sobre *O beijo no asfalto*, no primeiro capítulo será traçado um panorama geral sobre a homossexualidade no século XX (tendo como balizas os anos de nascimento e morte de Nelson Rodrigues), mais especificamente no período que antecede a escrita da peça, para, assim, observar o contexto da homossexualidade – como era concebida, percebida e debatida em sociedade – à época em que o dramaturgo escreveu essa história. Será feito um exame de periódicos publicados nesse período e de livros que discorrem sobre o assunto, analisando a questão homoerótica na sociedade, na cultura e na literatura produzida ao longo dos anos em que o autor construiu sua bagagem literária, social e cultural.

Já o segundo capítulo contextualiza a presença da imprensa dentro da peça, a partir da exposição e da análise de vários trechos da mesma; e apresenta a recepção da peça na imprensa em seu momento de estreia, por meio de uma pequena compilação de críticas de periódicos da época de publicação de *O beijo no asfalto*. Por fim, a conclusão propõe a interpretação de alguns elementos essenciais presentes na estrutura da peça.

A trajetória literária de Nelson Rodrigues reuniu diversas obsessões, sendo uma das mais aparentes em sua dramaturgia, a morte. Rodrigues viveu sua vida rodeado pela morte, ironicamente. Ele se utilizou da palavra para, de alguma forma, dar vida a todas as pessoas que um dia perdeu, principalmente de sua família. É possível entender que Nelson Rodrigues construiu sua bagagem pessoal e literária a partir dos dramas e tragédias pelos quais passou em sua vida, de tudo que vivenciou e viu acontecer, que contribuiu para que ele se tornasse o maior dramaturgo brasileiro até os dias de hoje. Em *O beijo no asfalto*, ele foi capaz de unir sua experiência com a imprensa com sua obsessão pela morte e também o seu desejo interminável de criar histórias que tocam o público nos lugares mais inapropriados e dolorosos possíveis. Mostra-nos como a violência, o amor, a dúvida e a morte são elementos que, conjugados, são capazes de nos revelar faces escondidas de nós mesmos, de maneira chocante e necessária.

2. A QUESTÃO HOMOERÓTICA NO SÉCULO XX (1912-1980)

2.1 Na sociedade carioca

Mais de quinhentos anos se passaram desde a chegada dos portugueses na terra que hoje conhecemos como Brasil. A chegada desses estrangeiros determinou muitas opiniões e relativas à terra da árvore “vermelha como brasa”. À primeira vista, pouco de fato foi visto, mas muito foi julgado pelo outro, por meio de um olhar que supõe, avalia e julga o novo, o diferente, o desconhecido. Em mil e quinhentos, os portugueses invadiram a terra dos indígenas e julgaram tudo que viram, sem procurar enxergar aquela realidade em seus próprios termos. Hoje, no século XXI, a história parece continuar seguindo o mesmo olhar retrógrado que supõe, avalia e sentencia ao ódio e à morte.

Ao pisar nessa terra inexplorada pelo europeu, Pero Vaz de Caminha, em sua carta ao rei de Portugal, descreveu o Brasil como o próprio paraíso. A beleza natural inigualável, no entanto, não era nada, se comparada às belas indígenas que aquela terra abrigava. Mulheres que não faziam questão de esconder seus corpos eram seres puríssimos, aos olhos do estrangeiro (TREVISAN, 2018, p. 61-63). Essa pureza e inocência feminina, porém, serviam como mecanismo para acobertar a hiperssexualização do corpo feminino e para justificar as relações entre o homem branco e a mulher indígena.

Ao observar os homens indígenas, essa pureza era vista de forma diferente. Na verdade, muitos consideravam os indígenas feras selvagens que precisavam ser doutrinadas e domesticadas. Isso se dava, principalmente, pelo fato de os indígenas terem uma relação diferente com o corpo e com suas sexualidades. Caminha afirma: “[...] Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto. [...]” (CAMINHA, 2003, p. 3). Para os indígenas, não havia pudor ou tabu para explorar e manifestar sexualidade, e essa liberdade sexual assustou os estrangeiros. João Silvério Trevisan afirma, em *Devassos no Paraíso* (2018), que “entre os indígenas, os códigos sexuais nada tinham em comum com o puritanismo ocidental daquela época: davam pouca importância à virgindade e até condenavam o celibato.” (TREVISAN, 2018, p. 62). As relações sexuais indígenas não se limitavam apenas ao contato com o gênero oposto, elas se estendiam a afetos entre pessoas do mesmo gênero, principalmente entre os homens.

A religião e a sociedade europeias da época não tinham ideia do que era uma terra onde a liberdade sexual era tão intrínseca e tão importante para um povo. Na teologia medieval dos

católicos europeus, a sodomia – relação sexual anal, principalmente entre homens – fazia parte dos quatro *clamantia peccata*, os quatro “pecados que clamam aos céus”. Logo, os costumes “devassos” e pecaminosos dos habitantes daquele Paraíso tropical eram chocantes para os cristãos da época. Nesse sentido, o pesquisador e historiador Abelardo Romero apelidou os indígenas de “devassos no Paraíso”, por seu comportamento digressivo e seu “pansexualismo libidinoso e cândido” (*apud* TREVISAN, 2018, p. 62). Os indígenas demonstravam enorme liberdade e fluidez quando o assunto era sexualidade, o que é possível associar ao que acontecia também no Renascimento italiano, que, por sua vez, revalorizava a cultura grega clássica, quando a sodomia era vista, na verdade, como uma relação regular e regulada entre homens. Apesar de a Europa católica e protestante, dos séculos XVI, XVII e XVIII, punir criminalmente a sodomia, as práticas homossexuais jamais foram interrompidas.

A homossexualidade (os termos “homossexualidade” e “homossexual”, apesar de sua tendência à generalização, que esconde a pluralidade das experiências e transformações históricas que marcam trajetórias, serão utilizados ao longo deste trabalho apenas por questões práticas, referindo-se, quando não especificado, particularmente a homens gays) seguiu sendo punida por muito tempo, principalmente em contextos históricos severamente religiosos. A sodomia já foi considerada um pecado torpe, nefando, sujo e desonesto, bruxaria e heresia; e, em períodos de muita vigilância e controle, foi motivo da morte de muitos homossexuais. Mas o pecado, na verdade, era o prazer.

O prazer sexual foi muito condenado ao longo da história, principalmente durante a Reforma e a Contrarreforma protestantes de Portugal, no século XVI. Para o Cristianismo, então (e, para alguns, esse fato se estendeu por muito tempo, talvez até os dias de hoje) a sexualidade tinha um único objetivo: a reprodução. O prazer, para a mulher, não possuía nenhuma prioridade no sexo reprodutivo heterossexual; além disso, o questionamento social sobre o papel da mulher virgem e a ilegitimidade do prazer feminino estavam presentes, “clandestinamente”, mas não era discutido. Alguns séculos depois, o tópico sobre a virgindade feminina voltaria à tona, mas, dessa vez, com diversos casos de homens procurando outros homens para o prazer sexual e mantendo relacionamentos afetivos sem sexo com mulheres.

Grupos com tradições patrióticas, valores patriarcais e crenças religiosas, como a elite devota e conservadora brasileira, utilizam esses ideais arcaicos e antiquados até hoje para justificar seu pânico homofóbico e a repressão sexual e moral. Eles fazem uso de uma ideologia para um “bem maior” e, dessa forma, doutrinar uma população em nome da salvação dos valores morais de uma nação. A hipocrisia está impregnada nesse discurso que incita preceitos

únicos de normalidade e normatividade, além de unificar o conceito de família e sociedade, ao reduzir o “correto” para aquilo que consideram “tradicional”.

O ontem e o hoje não estão tão distantes quanto gostaríamos, “[..] o tabu da homossexualidade é um dos mais sólidos ferrolhos morais das sociedades pós-industriais, com base em novos e velhos argumentos.” disse o cineasta e poeta italiano Pier Paolo Pasolini (*apud* TREVISAN, 2018, p. 17). Ser homossexual segue sendo tabu, e um dos grandes motivos é relacionado a questões ideológicas que usam a “manutenção da família tradicional” e da “pureza de costumes” para conservar uma realidade bruta de extermínio de homossexuais. Apesar de todas essas questões, as regras de consumo da sociedade acabam por ditar o mercado, e a moral tem uma relação ambígua com o mercado. Não obstante, ainda se mantinham traços extremamente problemáticos e preconceituosos.

A homossexualidade inscreve-se como mais um desses reservatórios negativos. Sendo a permissividade social basicamente oportunista, a tolerância varia de época para época, dependendo de fatores externos, que acrescentam à prática homossexual maior ou menor grau de periculosidade, conforme as necessidades circunstanciais. (TREVISAN, 2018, p. 22)

O natural é uma pose difícil de ser mantida, já dizia Oscar Wilde (*apud* SONTAG, 1987, p. 11). E segue sendo verdade, ao passo que não há uma compreensão contínua da homossexualidade e suas particularidades. A conscientização momentânea proporcionada pela mídia não é um fator de transformação da consciência das pessoas. Aquilo que se diz é sempre diferente daquilo que se faz. Este é apenas mais um dos elementos que trazem à tona a hipocrisia da sociedade brasileira perante aquilo que é divergente e alternativo ao tradicional.

A palavra repressão, do latim *repressio*, é a ação ou o efeito de reprimir, seja ao conter, deter, coibir ou castigar. A repressão é usada com o objetivo de limitar vivências, certas ações políticas e sociais, e, dessa forma, isolar indivíduos que não seguem as regras de sua tradição à risca. E é neste sentido que a repressão intolerante, há muito tempo, coloca a homossexualidade em uma caixa. Essa caixinha é intitulada “clandestinidade”. A sexualidade entre pessoas do mesmo gênero, principalmente entre homens, é clandestina e deve se manter em silêncio, escondida e privada dos meios que ditam as regras sociais: a mídia, a ciência, a política e a religião.

Grande parte de fontes relativas à homossexualidade masculina não foi produzida por esses próprios indivíduos:

Com efeito, levando-se em conta os inúmeros preconceitos e perseguições sofridos pelas minorias sexuais, foram raríssimos aqueles que ousaram deixar testemunhos de próprio punho acerca de sua condição, pelo menos até os anos 1960. Tal como outros grupos oprimidos da sociedade, eles entram para a história na precisa medida em que foram detectados, estudados e controlados pelos grupos heterossexuais, dominantes desde sempre no conjunto social. Mais especificamente ainda, foram geralmente os homens pobres, lançados na mais absoluta miséria econômica, os que se viram investigados e esquadrihados pelas instituições policiais e científicas, sem terem nenhuma condição de se oporem a ter suas vidas e intimidade devassadas. Naturalmente, os homossexuais masculinos de classe média ou da burguesia do Brasil sempre puderam escapar do cerco policial e médico implacável que foi armado, durante quase todo o século XX, buscando classificá-los e condená-los. (GREEN E POLITO, 2006, p. 4)

À vista disso, pensemos, então, nos primeiros registros sobre a vida dos homossexuais masculinos no Brasil, além da referência aos indígenas à época da chegada dos portugueses. Esse registro se dá nas últimas décadas do período imperial, quando surgiram “alguns dados reveladores da cultura homoerótica no Brasil, produzidos principalmente por médicos ligados à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro.” (GREEN E POLITO, 2006, p. 7). O primeiro trabalho, intitulado *Da prostituição em geral e em particular em relação à cidade do Rio de Janeiro, profilaxia da sífilis*, datado de 1872, foi desenvolvido pelo médico Francisco Ferraz de Macedo e, em geral, tratava da prostituição na cidade do Rio de Janeiro. O último capítulo, “Sodomia ou prostituição masculina”, faz um retrato minucioso de um tipo de homossexual presente no Brasil Império. Descreve com detalhes o vestuário, comportamentos físico e gestual.

O momento histórico de mudanças estruturais na sociedade republicana propiciou o surgimento de modos de vida novos e alternativos, que logo se infiltraram naquele corpo social. Com o surgimento de pensamentos mais pragmáticos, liberal e positivista, cresceu também a aparição de articuladores de uma forma de poder talvez mais sutil, o científico. A homossexualidade passou a ser, então, pesquisada por médicos higienistas, legistas, psiquiatras etc. Isso porque, durante o século XIX, desvios às normas não seriam considerados crimes e sim doenças: “Os especialistas profissionais consideravam o comportamento homoerótico patológico, necessitando de assistência médica ou psicológica para modificar a conduta e curar o indivíduo.” (GREEN, 2000, p. 191).

A homossexualidade passou a ser vista como uma anomalia e, a partir dessa definição, considerada mais científica, profissionais especializados poderiam intervir física ou psicologicamente. A ciência médica estava presente para curar, e a jurídica para punir. Segundo Foucault, o ser humano estuda para saber, e esse saber é usado para controlar, punir e curar (*apud* PIMENTEL, 2010, p. 338). Muitos homens foram internados em sanatórios à força, com

o intuito de que sua homossexualidade, tratada como doença e/ou distúrbio mental, pudesse ser examinada e curada. A justiça, a polícia e a medicina trabalhavam juntas para conter e controlar esse “desvio”; houve uma grande pressão institucional para desencorajar atividades homossexuais e, dessa forma, disciplinar e deslegitimar esses indivíduos, além de submetê-los ao rígido código da moral vigente.

Segundo os médicos da época, homossexuais sofriam de uma “alteração psíquica” chamada de “efeminização”, o que por si só implica uma maneira machista e sexista de se referir ao que uma mulher deveria ser; além disso, esses especialistas afirmavam que as mulheres seriam lésbicas por conta de “perversões malucas dos homens homossexuais” (TREVISAN, 2018, p. 174). Havia, ainda, a ideia de que a homossexualidade deveria ser tratada como um desequilíbrio do sistema hormonal, pois ela levava a condutas imorais e degeneradas, cujo comportamento desafiava os padrões estabelecidos do que deveria ser masculinidade e feminilidade (GREEN, 2000. p. 192).

O paradigma da patologização perdurou por muito tempo, o que mudavam eram os métodos e o profissional mais adequados para tratar a enfermidade, a depender da época. Esses especialistas definiam a doença, estudavam sua origem e prescreviam tratamentos diferentes. Por um período, médicos leigos tiveram mais autoridade sobre os “diagnósticos homossexuais” e interferiam no corpo, nas emoções e na sexualidade dos cidadãos, isso tudo com a justificativa de “melhorar” a raça e engrandecer a pátria, para manter a ideia do corpo saudável, como modelo de boa conduta e fiel aos ideais de superioridade patriótica, sexual e racial. Já a ideologia higienista pretendia um controle ainda maior sob o corpo e a mente do outro, isto é, do sujeito homossexual. Os higienistas enfatizavam um processo de “educação” que fortalecia o caráter e a virilidade masculina, e que ensinava respeito à sociedade, tudo isso, é claro, para manter a homossexualidade higienizada. O sistema psiquiátrico-policial pensou em um instituto, o manicômio, para controlar a “perversão sexual” da época, pois os pederastas eram doentes e só queriam “destruir a sociedade”.

O médico Afrânio Peixoto ao escrever o prefácio do livro *A inversão dos sexos*, de Estácio de Lima, afirmava:

Não é um pecado, um crime, um vício a punir, mas um desvio orgânico, uma má formação interna, a diagnosticar, reconhecer e obviar ou corrigir. Não religião ou direito, que nada têm que fazer aqui, senão higiene, medicina, cirurgia talvez, para repor o homem desviado, a mulher pervertida, na saúde normal. Não mais, como nas idades peremptas, expelir o leproso ou o sífilítico porta fora das cidades, temendo contágio; senão os isolar em hospitais, onde se lhes dêem trato e saúde. Todos os anátemas e códigos não evitarão, não corrigirão uma inversão sexual. Ela se tratará por meios idôneos (*in* PEREIRA, 1994, p. 92-93).

Já no prefácio do livro *Homossexualismo e endocrinologia* (1938), de Leonídio Ribeiro, o professor universitário Gregório Marañón declara que o homossexual não deve ser tratado como um delinquente pois, na verdade, um homossexual é anormal e, por isso, se enquadra na jurisdição da medicina. As explicações seguiam discursos científicos consagrados naquele período. Porém, até que ponto as considerações com esse discurso intolerante e essas premissas discriminatórias podem ser consideradas verossímeis e fato científico absoluto?!

Segue, algumas matérias jornalísticas de periódicos da época que exemplificam perfeitamente esse pensamento científico moralista. A primeira, reforça o enquadramento da homossexualidade na jurisdição da medicina ao citar a proposta de abrir um hospital para “tratar” a homossexualidade, mais especificamente na Inglaterra, mas a notícia, sendo publicada no Brasil, não estava tão distante da realidade brasileira:

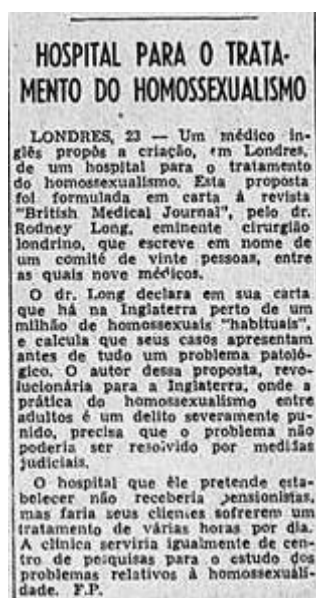


Imagem 1: “Hospital para o tratamento do homossexualismo”. *Correio da Manhã* (RJ), 25 de agosto de 1957, p. 9. Fonte: Hemeroteca Digital / Fundação Biblioteca Nacional.

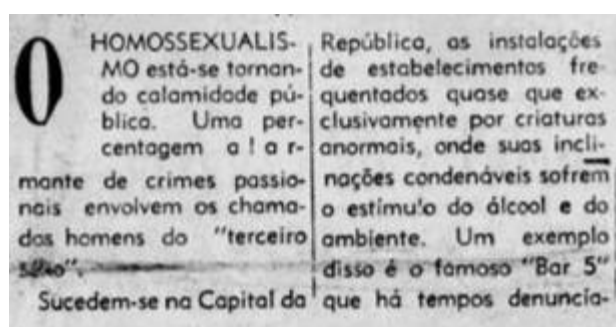


Imagem 2: *Luta Democrática*, 27 de março de 1955, p. 1. Fonte: Hemeroteca Digital / Fundação Biblioteca Nacional.

Repare-se que, nesta matéria, é usado o termo “homossexualismo”. O sufixo “-ismo”, originário do grego *ismós*, foi utilizado primeiro pela medicina para designar intoxicações causadas por agentes obviamente tóxicos (alcoolismo, por exemplo). Hoje em dia, a utilização de palavras com esse sufixo possui sentido pejorativo, o “homossexualismo” é usado de maneira depreciativa, como uma doença que precisa ser tratada. A matéria vai além, ao dizer que “o homossexualismo está se tornando calamidade pública”, que os homossexuais são “criaturas anormais” e que possuem “inclinações condenáveis”.

A matéria a seguir continua na mesma linha, ao sugerir que a ingestão de certo medicamento pode servir como tratamento para “prevenir” a homossexualidade, como se essa fosse perigosa e contagiosa. Um estudo endocrinológico sugere que a cortisona influencia muito no “comportamento psíquico do indivíduo” pois é um dos hormônios usados no controle de doenças hormonais, como a doença de Addison. Aqui, a homossexualidade é analisada como uma doença hormonal:

O Emprego do Cortisone Preconizado Para o Tratamento da Homossexualidade

A SOCIEDADE de Endocrinologia e Metabologia e o Centro de Estudos do Hospital dos Servidores do Estado promoveram uma reunião em que cientistas e médicos de todas as especialidades, debateram amplamente o emprego do cortisone e do ACTH no tratamento de inúmeros males. O Dr. Israel Boneiro, disse considerar esses hormônios de grande importância para o tratamento da gona, pois trazem para os

Nova fase no tratamento da leucemia

Também a leucemia, quase sempre fatal, leva, com esses hormônios uma nova fase na sua terapêutica. Segundo declarou o Dr. Aloisio Sales, o emprego do ACTH e do cortisone no tratamento dessa enfermidade permite que se obtenha uma remissão de cerca de cincoenta por cento dos casos, e mais elevado índice em qualquer tratamento de leucemia aguda.

O emprego em grandes doses pode levar ao aborto
Sobre o perigo, para as gestan-

tes, do uso desses hormônios, que poderiam causar deformações fetais, afirmou o Dr. José Shermann: “Julgo que, até o momento, não existe trabalho estatístico, provando que as gestantes que usam tais hormônios apresentam maior incidência de deformações fetais do que as que não os usam. De modo que não vejo razão para responsabilizar o ACTH ou o cortisone por malformações fetais”. O Dr. J. Procopio do Vale, frisou, então, que o emprego do cortisone, em grandes doses, pode levar ao aborto, recomendando a maior prudência no uso dessa droga, em se tratando de gestantes.

pacientes melhoras consideráveis. No entanto, se a medicação é suspensa o doente volta ao seu estado anterior. O Dr. Joviano Rezende, por sua vez, exaltou as propriedades do cortisone em oftalmologia, referindo-se especialmente aos casos de uveítes, irites e conjuntivites alérgicas. Sendo local a aplicação do remédio, os pacientes não ficam sujeitos aos efeitos secundários do medicamento, quando usado por via oral.

Grande influencia no comportamento psíquico

No controle das manifestações da doença de Addison, o cortisone é altamente eficaz. Responde perfeitamente ao tratamento, verificando-se acentuadas melhoras no estado geral do paciente, que tem o apetite aumentado. Tratou do assunto o professor Walcemar Berardinelli que, depois de mostrar as vantagens da medicação, disse que qualquer sinal de queda do estado geral ou hiperpigmentação indica que as doses devem ser controladas. E acentuou: — Acredito que seja um dos

Tratando de outro assunto, o Dr. Nelson Passarelli declarou que, com o advento desses hormônios, o prognóstico da colite ulcerativa crônica melhorou consideravelmente. Cita, entre outros casos o de um paciente, portador de colite ulcerativa crônica, em estado desesperador, praticamente desenganado com as medicações anteriores, e que, graças ao cortisone, vem-se mantendo em condições satisfatórias.

hormônios que mais influencia têm no comportamento psíquico do indivíduo.

O Dr. Berardinelli sugeriu que fosse feita uma experiência pela aplicação desses hormônios nos homossexuais, para observar-se se as modificações morfológicas seriam seguidas de mudança no comportamento sexual. Insistiu para que os médicos tentassem esse tratamento que poderia trazer resultados surpreendentes.

Imagem 3: “O Emprego do Cortisone Preconizado Para o Tratamento da Homossexualidade”. *O Globo*, 16 de setembro de 1954, p. 6. Fonte: Acervo Digital do Jornal *O Globo*.

UM PSIQUIATRA

aponta novo caminho para a cura do homossexualismo

Como o Dr. Spurgeon traça o quadro e a profilaxia do mal

Nenhum dos flagelos sociais parece ter sido tão degradante para o gênero humano como o desvio sexual. Toda doença abate o homem, fisicamente, amesquinha-o, mas o homossexualismo, por exemplo, avilta-o no espírito. Todos sabem disso e, enquanto os normais fogem desses tarados como se fugissem da lepra, eles, sob o domínio de uma força estranha, agarram-se à sociedade, com um misto de segredo e escândalo. Vivendo essa tragédia que o destino lhes impôs, eles, por sua vez, tentam impô-la ao mundo, na luta pela sobrevivência. E justificam-se, então, perante si mesmos e perante a sociedade, citando figuras notáveis da história que a psiquiatria revelou terem sido homossexuais.

A psiquiatria, entretanto, não fez essas revelações para proclamar o direito de os anormais permanecerem assim. Ela as fez

dentro de sua finalidade profilática: recuperá-lo para a sociedade sã. O trabalho de psiquiatras denodados, nesse terreno, tem sido dos mais abnegados e tenazes. E, dentre os que se puseram na vanguarda do combate científico à homossexualidade se destaca o Dr. Spurgeon English, professor de Psiquiatria da Escola de Medicina da Universidade de Temple.

O pensamento desse renomado sexualista sobre o assunto está exposto, amplamente, no n.º 7 de "Reporter Policial", no momento à venda em todas as bancas de jornais e revistas do país.

Imagem 4: "Um psiquiatra aponta novo caminho para a cura do homossexualismo". *O Globo*, 17 de Novembro de 1950, p. 5. Fonte: Acervo Digital do Jornal *O Globo*.

A homossexualidade era considerada uma doença social, e a lei punia os homossexuais por conta de um julgamento moral baseado em conceitos pré-estabelecidos por discursos religiosos, jurídicos e médicos que descreviam a figura homossexual como desviante do ideal e do normal. Segundo a matéria acima, além de chamar homossexuais de anormais, a psiquiatria afirmava a homossexualidade ser um desvio sexual degradante, que afetava o espírito do homem, mas que podia ter cura.

Os homens que escreveram sobre o homoerotismo nos anos 20, 30 e começo dos 40 concordavam todos em uma premissa: a homossexualidade sempre existiu ao longo da história, em todas as classes sociais e em todas as sociedades. Em geral, suas histórias superficiais da homossexualidade incluíam uma teoria de que Deus aniquilara a cidade bíblica de Sodoma porque seus habitantes praticavam o "pecado nefando" e uma menção de que o "vício" fora amplamente praticado na Grécia e em Roma, mesmo depois de duramente criticado por São Paulo e os primeiros cristãos. Alguns escritores apontam para a natureza licenciosa dos diferentes grupos indígenas brasileiros, à época da chegada dos portugueses, como uma prova da ampla disseminação da sodomia em diferentes culturas. Outros autores fazem referências

esporádicas a líderes políticos e militares famosos, como Júlio César e Frederico II, da Prússia, e a artistas, como Michelangelo e Shakespeare, como exemplos de homossexuais eminentes do passado. (GREEN, 2000, p. 194-195).

Espaços de interação e socialização precisaram ser ocupados e conquistados por homossexuais, afinal, eles eram perseguidos por diversos segmentos e discursos da sociedade: a moral heterossexual compulsória, a religião, a política, a polícia e a medicina. As cartografias urbanas, nos grandes centros do país, Rio de Janeiro e São Paulo, foram se modificando e se transformando, conforme a vida e cultura homoeróticas masculinas aumentavam cada vez mais nas ruas. (GREEN E POLITO, 2006, p. 7)

Na primeira metade do século XX, até o fim do Estado Novo de Vargas, em 1945, havia no Rio de Janeiro uma espécie de submundo que homens que se relacionavam com outros homens frequentavam e onde podiam interagir, estabelecer relações e procurar parceiros sexuais: na Lapa, Cinelândia e Praça Tiradentes.

A subcultura subsistia na capital federal, tal como se manifestara no fim do século XIX e início do século XX. Homens da classe média e baixa ainda se reuniam no centro do Rio à procura de parceiros sexuais, os quais levavam para os quartos alugados. Os migrantes recentes na cidade, mediante o contato com outros que compartilhavam seus desejos, eram integrados num novo mundo social que lhes permitia familiarizar-se rapidamente com a topografia sexual do Rio. (GREEN, 2000, p. 124)

A Primeira Guerra Mundial proporcionou grandes mudanças na sociedade e na cultura brasileiras. Dessa forma, Rio de Janeiro e São Paulo foram palco de diversas alterações e transformações de campos sociais importantes para uma sociedade. A urbanização e a industrialização tiveram um grande impacto nas relações de gênero no Brasil, e o mercado de trabalho das mulheres se transformou, provocando diferentes necessidades e estruturas sociais. A modernização causou tensões na organização tradicional das instituições brasileiras.

Novos papéis de gênero, desafiando a ordem binária da dominação masculina, emergiram e se afirmaram nas bandeiras das lutas feministas. Práticas e identidades sexuais cada vez mais diversas desafiavam o padrão patriarcal e heteronormativo, produzindo - e sendo produzido por - uma contracultura pulsante de experimentações e subversões. (QUINALHA, 2021, Introdução, posição 295)

Todos esses acontecimentos não foram desacompanhados por conflitos, que giravam em torno do debate sobre a identidade nacional e o futuro político e econômico do país. Tais conflitos resultaram em novas construções sociais e ideológicas sobre pátria, raça, cultura, identidade, gênero e sexualidade. É com base em uma mudança estrutural que surge a

possibilidade do diferente. Assim, cresceu a visibilidade de homens homossexuais nesses dois centros urbanos.

A maior visibilidade, no entanto, não significava maior representatividade, muito menos, maior respeito. Os homens precisavam manter certa discrição, e era comum que eles vagassem por vielas e galerias escuras, em Copacabana ou na Lapa, onde alugavam quartos baratos por hora; teatros, cinemas e boates da Cinelândia, lugares semipúblicos que possibilitavam a prática encoberta de certas atividades. A discrição às vezes não era suficiente. Homossexuais continuavam, dia após dia, tendo sua liberdade ameaçada. São muitos os registros da época de homens gays sendo presos, sob a acusação de estarem em violação do Código Penal. A maioria das acusações se referiam ao Artigo 282, que versava sobre ultraje público ao pudor, e ao Artigo 399, que tratava da vadiagem.

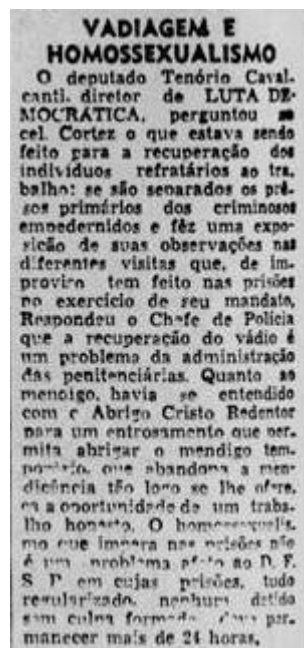


Imagem 5: “Vadiagem e Homossexualismo”: *Luta Democrática*, 29 de outubro de 1954, p. 2. Fonte: Hemeroteca Digital / Fundação Biblioteca Nacional.

À época, as batidas policiais eram comuns em lugares estratégicos, de maior movimentação de homossexuais. Para a polícia e órgãos de vigilância, a homossexualidade estava diretamente ligada à prostituição, portanto uma pequena aglomeração de homens nesses lugares específicos era suficiente para levá-los a uma delegacia, sob acusação de estarem violando tanto o Artigo 282, quanto o Artigo 399, e ali eles eram mantidos presos por vadiagem e ultraje público ao pudor, caso não provassem que tinham algum emprego remunerado.

Também eram comuns campanhas policiais para “limpar” esses lugares, perseguir e atacar grupos de homossexuais

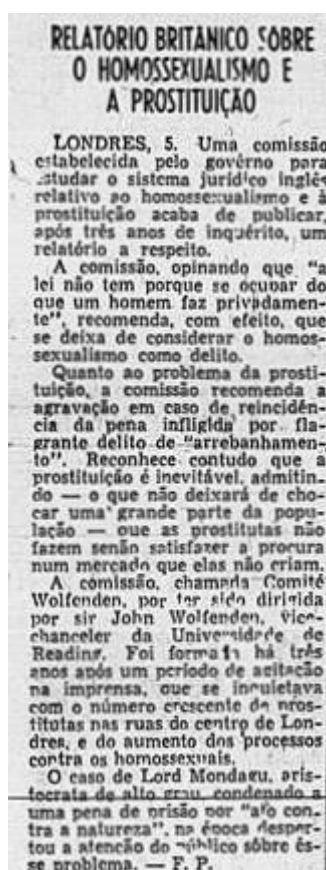


Imagem 6: “Relatório Britânico sobre o homossexualismo e a prostituição”. *Correio da Manhã*, 8 de setembro de 1957, p. 5. Fonte: Hemeroteca Digital / Fundação Biblioteca Nacional.

Com a queda do Estado Novo de Vargas e o fim da Segunda Guerra Mundial, inaugurou-se no Brasil uma janela democrática que durou dezenove anos e se estendeu até a ditadura militar ser instaurada no país, em 1964. Nesse período, as grandes cidades do país receberam uma migração em massa, o que causou um desnível da distribuição demográfica das áreas rurais em direção às áreas urbanas.

No início desse período, a construção de papéis de gênero considerados apropriados alterou-se de modo contraditório. Os padrões de gênero rigidamente definidos que eram incentivados no Estado Novo começaram a afrouxar-se, à medida que mais mulheres passaram a compor a força de trabalho, a completar o ensino secundário e a buscar uma formação universitária. Contudo, ainda esperava-se que essas mesmas mulheres se mantivessem virgens até o altar e continuassem esposas obedientes e submissas após o casamento, embalando e nutrindo famílias nas quais a última palavra ainda era a do homem. (GREEN, 200, p. 252)

Objetivamente, agora as mulheres exerciam um novo papel na sociedade, principalmente na vida social; elas começaram a estar mais presentes em ambientes de estudo, finalizando o ensino básico e entrando no ensino superior, além de estarem cada vez mais inseridas no mercado de trabalho, sem, contudo, serem aliviadas dos cuidados domésticos. Subjetivamente, no entanto, ainda pesava sobre as mulheres a expectativa social de manutenção de uma pureza moral e sexual por parte delas. Enquanto isso, a “promiscuidade” sexual dos homens era permitida, fosse com prostitutas ou com outros homens, desde que respeitado certo decoro, amparado pelo anonimato e pelo sigilo.

Por conta dessas mudanças de papéis de gênero na sociedade, as “subculturas” homossexuais também passaram por algumas modificações, com novas noções de identidade sexual e de gênero. James Green, em *Além do carnaval* (2000), afirma que essas mudanças colocaram em xeque a polaridade entre homens “verdadeiros” e “bichas efeminadas”. Nesse momento, a identidade sexual era muito limitada a uma binaridade relacionada aos papéis de gênero: ativo *versus* passivo; bofe *versus* bicha; homem *versus* “mulher”; masculino-viril *versus* masculino-efeminado. Nesse sentido, havia o homem “verdadeiro”, ou bofe viril, que é e o ativo da relação sexual, ou seja, aquele que penetra; por outro lado, havia a “mulher” da relação, isto é, a bicha efeminada, que é o passivo, ou seja, aquele que é penetrado.

Green (2000) relata que homens “verdadeiros”, mesmo tendo namoradas, continuavam indo atrás de “bonecas”, porque ainda existiam códigos morais muito rígidos, quanto à pureza e à virgindade feminina, muito valorizadas na época. A mulher ideal se guardava e mantinha-se pura até o casamento, ou seja, ela não aceitaria fazer qualquer tipo de sexo, fosse oral, vaginal ou anal. Em um código social perverso, era esperado que o homem, por ocasião do casamento, já tivesse alguma experiência sexual; mas não com mulheres como a com quem se casaria, porque essas deveriam casar virgens. Assim, homens “verdadeiros” iam atrás de prostitutas ou de homens efeminados, para se serem iniciados sexualmente ou satisfazer seus desejos.

Durante as décadas de 1940 e 1950, a Lapa, a Cinelândia e a praça Tiradentes seguiram sendo espaços de grande fluxo de homens gays, embora a cena noturna mais vibrante tenha-se transferido para Copacabana, que ganhou a “imagem moderna e boêmia da cidade à beira-mar com sua vida noturna glamurosa e de sexo fácil que atraiu tantas pessoas.” (GREEN, 2000, p. 258) Para aqueles que vinham do interior, viver na cidade do Rio de Janeiro passou a ser sinônimo de libertação da supervisão familiar, da pressão por casar e ter filhos; na cidade, podiam frequentar uma subcultura gay, o que atraía homens de todo o Brasil e de diversas partes do mundo. Havia ainda, a essa época, muitas críticas ao que era considerado um “modo de vida homossexual e imoral” – que segue existindo, em distintos espaços, até os dias de hoje.

Apenas a partir dos anos 1960, com a maior liberalização do discurso sobre as sexualidades, constituiu-se de fato um mercado para atender às demandas do público gay, com a abertura de diversos estabelecimentos em que homossexuais podiam se reunir mais livremente.

2.2 Na literatura brasileira

Ezra Pound, em seu livro *ABC da Literatura* (2017, p. 35), afirmou que a “literatura é linguagem carregada de significado”. Nesse sentido, os signos da linguagem escrita representam os vários ruídos sociais que talvez nunca sejam ou tenham sido ouvidos. Na literatura, esses ruídos dão corpo e voz para as personagens expressarem seus sentimentos, conhecimentos, crenças e liberdade. Conforme comenta Adailson Moreira,

A literatura pode ser entendida como uma espécie de consciência social, mantendo estreitas ligações entre obra, autor e sociedade da qual se origina [...], tendo como função, além de entreter, divertir e informar, ser porta-voz daqueles segmentos que nem sempre são lembrados pelos meios oficiais. (MOREIRA, 2012, p. 271)

A literatura oferece um espaço e uma voz para aqueles que não os têm, seja para quem escreve ou para quem lê. Ela atinge “territórios inconfessáveis e sombrios da experiência humana, representando-os e recriando-os na matéria palpável da linguagem” (BULHÕES, 2003, p. 11), e na realidade da sociedade como um todo, seja no imaginário, seja no concreto. A literatura dá lugar a um desdobramento plural de “eus”, “tus” e “nós” em que descobrimos, a partir da experiência do outro, a nossa própria vivência.

Para poder sequer pensar na representação do sujeito homossexual na literatura, é preciso refletir sobre o entendimento daquilo que é coletivo. O conceito de “povo” implica em uma união de um todo, separado do que é particular do indivíduo. Por mais que seja necessário pensar em uma literatura que abranja a sociedade como um todo, é indispensável considerar as particularidades de indivíduos, classes e grupos sociais, principalmente aqueles marginalizados pela sociedade. A literatura descreve, recria e representa o todo e o particular, o visível e o invisível, tudo aquilo que está presente e não é visto e/ou vivenciado por todos.

Nesse sentido, surge uma reflexão sobre a construção social dos significados associados à homossexualidade e sobre as dificuldades enfrentadas pelos sujeitos homossexuais na sociedade brasileira (GOIS, 2003, p. 290). Há uma grande invisibilidade acerca das homossexualidades em estudos históricos e literários, sobretudo por conta de “escolhas políticas implicadas no fazer historiográfico, que, ao eleger determinados temas – eleição política –, deixava de lado outros temas, outros sujeitos e outras histórias” (VERAS E PEDRO, 2014, p. 96). Logo:

[...] a exclusão das homossexualidades demonstra que os homossexuais nem mesmo como o outro fazem parte da história. Estes sujeitos, na lógica da história tradicional,

não seriam o outro, mas o não humano, uma vez excluídos da humanidade legitimada pela heteronormatividade. (VERAS E PEDRO, 2014, p. 96)

Segundo James Green e Ronald Polito (2006), até a década de 1960 são raros os testemunhos de próprio cunho sobre experiências homossexuais na literatura do Brasil, na verdade, a maioria dos registros sobre homossexualidade foi produzido pelo campo médico e policial. Somente a partir da segunda metade da década de 1970, “foram ensaiadas as primeiras tentativas exitosas e com continuidade de organização política de homossexuais de que se tem registro histórico” (QUINALHA, 2021, Capítulo 1) e, assim, uma multiplicação de fontes literárias produzidas pela população homossexual, principalmente homens gays. Além disso, em contraponto ao movimento de homens gays na literatura, temos também a presença de Cassandra Rios, uma escritora lésbica que alcançou tiragens significativas na mesma época.

De uma maneira geral, a literatura sempre procurou seguir as tendências do período em que está sendo produzida e manter ligações estreitas entre autor, leitor e sociedade que a produz. Por isso é indispensável pensar nos indícios de uma literatura com temática homossexual, seja escrita por ou para homens gays, já que todos querem ter a possibilidade de se reconhecer nas descrições de obras literárias.

Em *Além do carnaval* (2000), James Green comenta um artigo escrito por Max Jurth, membro do *Arcadie* (grupo e revista militante homossexual francês fundado na década de 1950) que visitou o Brasil em 1956 e examinou a literatura homossexual presente nas bibliotecas públicas de São Paulo. Sua questão principal era simples: “O que um estudante de direito ou de medicina encontraria sobre o assunto?”. A resposta, segundo o catálogo principal da biblioteca, conduzia a pesquisa da palavra “homossexualidade” para o título “aberrações sexuais”.

Alguns títulos encontrados por Max Jurth reforçam o foco da pesquisa sobre homossexualidade do ponto de vista científico e jurídico:

[...] uma edição alemã da obra de Magnus Hirschfeld, *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*, 1914 [A homossexualidade do homem e da mulher]; e a edição francesa de 1883 de *L'onanisme seul ou à deux* [O onanismo solitário ou a dois], de P. Garnier. [...] o volume de 1922 do autor português Arlindo Camillo Monteiro, intitulado *Amor sáfico e sócrático*. Apenas duas publicações brasileiras eram listadas nas fichas do catálogo: “Estudos biográficos dos homossexuais de São Paulo”, de Edmur de Aguiar Whitaker, e uma obra de Sílvio Marone intitulada *Missexualidade e arte*, publicada em 1947. (GREEN, 2000, p. 281)

Poucas eram as informações sobre a homossexualidade para aqueles que só falavam e/ou liam português. Essa pequena quantidade de obras em português limitava as informações

que sustentavam as concepções básicas das profissões médica e jurídica sobre a homossexualidade, seguindo “repetições superficiais e moralistas de textos dos anos 30, cujo mérito científico era questionável.” (GREEN, 2000, p. 282)

Já no campo das letras, James Green cita Daniel Franco, “um ativista do movimento pelos direitos dos gays em São Paulo nos anos 1970.” (GREEN, 2000, p. 282) Daniel relata a falta de materiais sobre a homossexualidade durante os anos 1950, que o pouco de literatura gay que se encontrava no país era, na verdade, importada pois, segundo ele, “nenhum escritor brasileiro ousaria queimar seu nome numa empresa tão arriscada.” (Idem)

No entanto, alguns autores ousaram “queimar” seus nomes, isto é, ousaram não ter medo de enfrentar preconceitos e expor, na literatura, uma realidade tão importante para muitos brasileiros, tanto da época quanto de hoje. Uma das primeiras referências à homossexualidade na literatura brasileira está presente na obra do grande poeta satírico-erótico Gregório de Matos (1636-1696), mais conhecido como Boca do Inferno.

Ao longo de sua vida e carreira literária, o poeta barroco “cultivou inimigos, a quem ‘imortalizou’ em seus versos mordazes, muitas vezes de expressão claramente homoerótica.” (TREVISAN, 2018, p. 238) Ou seja, com o objetivo de atacar suas desavenças, Gregório de Matos explora a representação da homossexualidade como um rótulo negativo, sendo considerada pecado e vício na concepção e valores sociais vinculados à homossexualidade durante o século XVII. No poema “Genealogia que o poeta faz do governador Antônio Luis desabafando em queixas do muito, que aguardava na esperança de ser dele favorecido na mercê ordinária”, por exemplo, Gregório de Matos ataca Antônio Luís Gonçalves da Câmara Coutinho, o então governador da Bahia (de 1690 a 1694), pois tinha várias críticas e desavenças relacionadas ao seu governo:

18. Pagamos, que um Sodomita,
porque o seu vício dissesse,
todo o homem aborrecesse,
que com mulheres coabita:
e porque ninguém lhe quita
ser um vigário-geral
com pretexto paternal,
aos filhos, e aos criados
tenha sempre aferrolhados
para o pecado mortal.”
(MATOS, s/d, p. 88).

Nesse trecho, palavras como “sodomita” e “vício”, e expressões como “pecado mortal” são utilizados em um contexto religioso e moralista que se referem à sodomia e estão inseridos

em um campo semântico em que a homossexualidade é vista de forma negativa, como vício e pecado. Gregório de Matos, ao abordar a homossexualidade, está, na verdade, dando autoridade à heterossexualidade como padrão moral, social e até religioso da época. Além disso, o fator da sátira em seus textos gera o riso e o preconceito “às custas” da homossexualidade, reafirmando e reatribuindo um valor negativo.

Outro importante poeta brasileiro que teve a temática homossexual presente em sua obra é o romântico Álvares de Azevedo (1831-1852). O poeta, contista e dramaturgo da segunda geração romântica brasileira, pode ser considerado o oposto do barroco Gregório de Matos pois tratou do interesse homoerótico como possibilidade tangível, uma das muitas variantes do amor.

O autor modernista Mário de Andrade, ao analisar vida e obra de Álvares de Azevedo, afirma que este viveu um “medo do amor entendido como realização sexual” (ANDRADE, 1974, p. 200). Ele ainda afirma que a obra de Azevedo, se analisada detalhadamente, alude a uma possível homossexualidade do poeta romântico.

De fato, o interesse homoerótico não seria uma hipótese absurda no universo de Álvares de Azevedo, que devia estar bem-informado sobre as muitas variedades do amor: apesar de inexperiente, era um leitor voraz dos autores malditos do romantismo. A propósito, o crítico Antonio Candido menciona a ambígua relação entre Satã e Macário, na peça homônima de Azevedo, que a seu ver contém “um toque de homoerotismo”. (TREVISAN, 2018, p. 239)

Os principais temas de Álvares de Azevedo eram sobre dor, amores impossíveis e não correspondidos, e, principalmente, a morte; além disso, ele tinha um caráter literário extremamente pessimista e buscava a fuga da realidade para tentar escapar de sua vida doente e sozinha.

Ilusão, ideal, a ti meus sonhos,
Como os cantos a Deus se erguem gemendo!
Por ti meu pobre coração palpita...
Eu sofro tanto! meus exaustos dias
Não sei por que logo ao nascer manchou-os
De negra profecia um Deus irado.
Outros meu fado invejam... Que loucura!
Que valem as ridículas vaidades
De uma vida opulenta, os falsos mimos
De gente que não ama? Até o gênio
Que Deus lançou-me à doentia fronte,
Qual semente perdida num rochedo,
Tudo isso que vale, se padeço!
(AZEVEDO, 2012, p. 186)

Neste trecho de *Lira dos vinte anos* (2012) Azevedo fala sobre a ilusão de seus sonhos e desejos, possivelmente por outro rapaz já que ele fala que sofre muito e questiona porque um Deus irado manchou ele e seu amado logo ao nascer de uma “negra profecia.” Percebe-se como o sofrimento, a doença, e a falta de esperança na concretização desse amor, apesar de uma enorme vontade de realizá-lo.

Paralelo às poesias, Álvares de Azevedo trocava diversas correspondências, sendo a maioria com sua mãe, mas há uma série de cartas que envia para seu amigo, e possível amante, Luís Antônio da Silva Nunes, companheiro da época de estudos na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo (TREVISAN, 2018, p. 241). Essas cartas revelam um tom de amor ardente, de saudade, de impaciência e de tristeza. Segue alguns trechos de cartas que Azevedo enviou para Luís Nunes:

Luís: Queixa-te de mim. Dize-me que te esqueço. E contudo não tens razão. Fui e sou teu amigo. Enquanto aqui dentro do peito bater-me quente o coração, teu nome acordará nele uma pulsação, enquanto houver vida em minha alma, haverá nela uma lembrança tua. (AZEVEDO, 1942, p. 488)

Luís, há aí não sei que no meu coração que me diz que talvez tudo esteja findo entre nós. Será uma mentira, uma dessas gotas de fel que se embebem no cérebro como uma loucura? _ ou um pressentimento _ negro embora _ verdadeiro, como o primeiro pio da procela aos prelúdios do vendaval por mar alto? Tudo talvez esteja findo. Minha amizade, Luís, talvez tenha de viver de novo daquele meu passado de dois anos de saudades. Saudade! Exprime a mágoa da separação, o desejo de tornar a ver-te, talvez um laivo de luz de esperança de porvir mais belo... não, Luís? (AZEVEDO, 1942, p. 512)

Estudiosos da literatura, como Brito Broca, afirmam que no período do Romantismo literário era comum que os autores mantivessem “amizades espirituais masculinas” (TREVISAN, 2018, p. 242), talvez um disfarce de amores carnis não correspondidos. Segundo Mário de Andrade, para Azevedo essa questão ia além do medo de amores não correspondidos, ele “teve não apenas temor, mas uma verdadeira fobia do amor sexual” (ANDRADE, 1974, p. 210), por isso o termo “amizade espiritual” satisfazia seu desejo pelo outro, principalmente se fosse um homem, mesmo nunca tendo explicitado um desejo carnal pela figura masculina.

No ano de 1885 foi publicada uma das primeiras obras que aborda a homossexualidade de maneira mais explícita: *Um homem gasto*, escrita pelo médico Lourenço Ferreira da Silva Leal (1850-1914) e assinada pelas iniciais L.L. Esse romance não tem a homossexualidade como tema principal, mas inaugura a presença de personagens “cujas sexualidades se opõem às tradições do casamento, da reprodução da espécie e da heterossexualidade” (MENDES, 2000, p. 14). No momento histórico em que essa obra foi publicada, a literatura seguia

tendências realistas e abordava temáticas próximas à realidade e aos problemas da época, de um ponto de vista mais científico e higienista, abandonando então a subjetividade introspectiva e idealização do amor tão presente no Romantismo.

Lourenço Ferreira Leal, utilizando-se de sua experiência profissional como médico, constrói um estudo naturalista e realista com linguagem erudita. A homossexualidade aparece como eventualidade após a personagem principal, Alberto de Freitas, ser confinada em um internato religioso em que os líderes do local seduziam os alunos mais jovens em troca de atrativos variados, e os rapazes mais velhos se aproveitavam dos alunos mais novos. Não há a descrição de nenhuma situação explícita, apenas a insinuação do elemento homossexual, por exemplo quando Alberto cita um professor de português como um de seus principais cortejadores no instituto. O livro em si não apresenta características literárias relevantes, mas é importante por seu valor documental enquanto obra pioneira da temática homossexual em sua época de publicação.

Durante a segunda metade do século XIX, quando se evidenciou o período realista e naturalista no Brasil, era comum que a literatura desse voz a personagens fora do padrão idealizado pelo Romantismo, não como forma de destacar figuras autênticas ou apresentar novas realidades, mas sim para inferiorizar, perseguir, privar e marginalizar as pessoas (QUEIROZ, 1992, p.41). A partir da década de 1870 criou-se no meio literário uma atmosfera de “renovação das estruturas sociais” pelo reforço da identidade nacional que aproximou o discurso literário do discurso médico com a intenção de controlar o ser “desviante” do padrão estabelecido.

“Correspondendo a esse esforço de codificação da marginalidade social por parte da medicina, surgiram na literatura naturalista (tão obediente aos ditames científicos) os primeiros personagens claramente caracterizados dentro de uma relação homossexual.” (TREVISAN, 2018, p. 242). Nesse sentido, temos *O cortiço* (1890) de Aluísio de Azevedo, introdutor do movimento naturalista no Brasil. A obra descreve, em um de seus vários casos, a história de uma relação afetiva entre duas personagens femininas, a prostituta Léonie e a adolescente Pombinha. Após o primeiro encontro amoroso com Léonie, Pombinha tem sua primeira menstruação, caracterizando sua transformação de menina em mulher. A relação das duas continua e provoca em Pombinha “uma consciência rara de sua força como mulher e da fragilidade, inclusive sexual, dos homens” (TREVISAN, 2018, p. 242)

Se Aluísio Azevedo, no romance *O cortiço*, apresenta o relacionamento homossexual diluído em um enredo diversificado, Adolfo Caminha por outro lado, em *Bom-crioulo* (1895), grande mito homoerótico da literatura brasileira, utiliza a relação amorosa entre dois homens

como a espinha dorsal do romance e disseca o relacionamento homossexual à exaustão (TREVISAN, 2018, p. 242).

Em *Bom-crioulo*, Adolfo Caminha narra a história de amor entre Aleixo, um adolescente branco que trabalhava fazendo serviços em embarcações, e Amaro, um marinheiro negro. Em artigo publicado em sua época, o próprio autor descreve a obra:

Um marinheiro rudo, de origem escrava, sem educação, nem principio algum de sociabilidade, num momento fatal obedece ás tendências homosexuaes de seu organismo e pratica uma acção torpe: é um dege-nerado nato, um irresponsável pelas baixezas que commete até assassinar o amigo, a victima de seus instinctos. Em torno d'elle se espria o romance, logicamente encadeado, de accôrdo com as observações da sciencia e com a analyse provável do autor, que, no character de official de marinha, viu os episódios accidentaes que descreve a bordo. (CAMINHA, 1896, p. 41)

Este trecho torna evidente a forma como Adolfo Caminha encarava a homossexualidade, para ele o desejo homossexual era como um instinto animalesco, o que remete a características evidentes do Naturalismo. Percebe-se, então, a importância que o autor conferia à ciência em seu discurso literário além disso, “com frequência ele tece comentários estereotipados, que refletem os preconceitos científicos de sua época, sobretudo ao chamar os dois amantes de ‘seres doentios’”. (TREVISAN, 2018, p. 243)

Bom-crioulo é uma obra extremamente pioneira ao colocar como protagonista um homem negro e homossexual pela primeira vez, na literatura brasileira, e ao relatar com uma ternura legítima a relação de Aleixo e Amaro. A narrativa se desdobra em uma bela descrição do homoerotismo com ousada franqueza (GREEN, 2000, p. 73) e desinibição, além de transcorrer sobre elementos complexos como raça, sexualidade, questões sociais e organizações políticas em um momento de grandes transformações sociais, a transição do Império para República. Por tratar de tantos assuntos “polêmicos”, o livro foi proibido em bibliotecas escolares e públicas durante várias décadas e, por isso, “ali onde a ficção se deixa expandir, Caminha coloca-se quilômetros à frente do seu tempo.” (TREVISAN, 2018, p. 243)

No início do século XX, a vida boêmia de Olavo Bilac (1865-1918) e o pouco conhecimento sobre possíveis amantes colaboraram para os rumores sobre sua sexualidade. Especula-se muito sobre a possível e provável homossexualidade de Bilac, muito por relatos de seus contemporâneos que afirmavam que ele era “o maior pederasta do país” (MAGNO, 1973, p. 9), mas não há resquícios e/ou evidências claras sobre sua sexualidade presentes em sua literatura naturalista.

O carioca João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Barreto (1881-1921), cujo pseudônimo era João do Rio, foi jornalista, considerado pioneiro da crônica-reportagem e

importante membro da Academia Brasileira de Letras, além de fundar a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat). O também teatrólogo estreou na literatura aos dezoito anos com dois contos que contêm fortes alusões homoeróticas, apenas a primeira das várias polêmicas e escândalos que cercaram sua vida pessoal e literária.

João do Rio retratou a vida social mundana ao escrever sobre um velho efeminado frustrado por paixões antigas no conto “Implicância”, e sobre o medo de um amor homoerótico refletir no espelho da sociedade que rejeita amores diferentes. Sua escrita captava o que havia de mais real e puro, em uma linguagem um tanto quanto traiçoeira, cheia de distorções e descompassos.

[João do Rio escreveu] uma literatura em dissonância, a caminho do desvio. A sinuosidade de seu discurso revelava-se na abundância de neologismos, na construção afetada das frases e na expressão sempre carnavalesca ou travestida em seu contrário. O decadentismo de João do Rio era o oposto da complacência, assim como sua aparente futilidade era provocadora, inventiva. (TREVISAN, 2018, p. 251)

“Obeso, mulato, homossexual e afeto, na vida João do Rio tornou-se objeto preferencial de intrigas e zombarias [...]” (TREVISAN, 2018, p. 250). Por décadas a diante, a obra e a própria existência do escritor carioca foi pouco mencionada na história da literatura brasileira. Apesar dele ter sido o grande cronista do processo de modernização da cidade e estado do Rio de Janeiro, João do Rio é lembrado como “o homossexual” e somente há pouco tempo começou a ser estudado junto com os grande nomes da literatura da época.

Diferente de João do Rio, o escritor Mário de Andrade (1893-1945) é um dos autores mais populares da literatura brasileira. Assim como Olavo Bilac, sua homossexualidade sempre foi especulada, mas nunca confirmada pelo próprio. “[...] sua fama de homossexual foi tão insistente quanto o patético esforço de sua família e de acadêmicos em esconder o fato.” (TREVISAN, 2018, p. 245). É verdade que sua obra inclui várias alusões homoeróticas, por vezes mais, por vezes menos discretas.

Mário de Andrade, contemporâneo de Nelson Rodrigues, foi um contista nato e autor de grandes clássicos literários como *Paulicéia desvairada* (1922), *Amar, verbo intransitivo* (1927), *Macunaíma* (1928), entre outros. Além dos clássicos da nossa literatura, escreveu também “Frederico Paciência” que fala sobre o amor entre dois rapazes, nele há o despertar de sentimentos conflitantes, em que o protagonista Juca se nega a assumir tanto para o leitor quanto para si mesmo o que sente pelo amigo Frederico Paciência, não deixando totalmente explícita a atração afetiva pelo outro. Há também uma pequena crônica, chamada “Meu

engraxate”, que discorre sobre um engraxate que deixou o narrador, deixando-o desolado, como se tivesse perdido um amor:

É por causa do meu engraxate que ando em plena desolação. Meu engraxate me deixou.

Passei duas vezes pela porta onde ele trabalhava e nada. Então me inquietei, não sei que doenças mortíferas, que mudança pra outras portas se pensaram em mim, resolvi perguntar para o menino que trabalhava na outra cadeira. O menino é um retalho de húngarês, cara de infeliz, não dá simpatia alguma. E tímido o que torna a gente muito combinado com o universo no propósito de desgraçar esses desgraçados de nascença. “Está vendendo bilhete de loteria”, respondeu antipático, me deixando numa perplexidade penosíssima: pronto! Estava sem engraxate! Os olhos do menino chispeavam ávidos, porque sou dos que ficam fregueses e dão gorjeta. Levei seguramente um minuto pra definir que tinha de continuar engraxando sapatos toda a minha vida e ali estava um menino que, a gente ensinando, podia ficar engraxate bom. (ANDRADE, 1963, p. 167)

Em carta para seu amigo, o também escritor Manuel Bandeira (1886-1968), Mário confessou seus conflitos internos em relação ao ambiente hostil que vivia no mundo literário e as fofocas no mundo intelectual paulista. Essa carta, especificamente, foi revelada ao público apenas em 2015 após vários anos sendo mantida fechada a sete chaves na Fundação Casa de Rui Barbosa. O motivo: acreditava-se que Mário de Andrade confessava a Bandeira sua homossexualidade de forma reveladora. Mas a carta em si revelava as decepções e dificuldades que Mário tinha em conviver naquela sociedade hipócrita e moralista da época:

Si agora toco neste assunto em que e porto com absoluta e elegante discrição social, tão absoluta que sou incapaz de convidar um companheiro daqui a sair sozinho comigo na rua (veja como tenho minha vida mais regulada que máquina de precisão) e si saio com alguém é porque esse alguém me convida. Si toco no assunto é porque se poderia tirar dele um argumento para explicar minhas amizades platônicas, só minhas. (“Carta fecha quebra-cabeça sobre Mário”. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 19 jun. 2015, p. C1)

Ao longo do Modernismo brasileiro, algumas obras clássicas com uma temática homossexual tiveram destaque. Entre elas, *Capitães da areia* (1937), do baiano Jorge Amado (1912-2001). O escritor apresentou algumas bichas populares em sua literatura, no livro mencionado ele traz à tona um grupo de jovens delinquentes que se caracteriza por relações homossexuais. Este livro, inclusive, foi censurado pela ditadura de Getúlio Vargas na década de 1930, e teve diversos exemplares queimados.

Superando o sucesso e número de exemplares vendidos de vários autores populares de sua época, como o próprio Jorge Amado, Clarice Lispector e Érico Veríssimo, surge na cena literária a escritora Cassandra Rios (1932-2002), pseudônimo de Odette Pérez Rios. Em 1948,

apenas aos 16 anos de idade, Cassandra Rios se tornou a primeira autora do Brasil a publicar romances eróticos voltados ao universo homossexual feminino, com seu primeiro romance *A volúpia do pecado*. O livro conta a história de duas adolescentes, Lyeth e Irez, que descobrem o amor uma pela outra em uma época em que tudo era proibido e o amor das duas não poderia ser plenamente vivido.

Rios foi a autora mais censurada durante a ditadura militar, tendo um total de 36 livros censurados em sua carreira, com um total aproximado de 50 publicados. Assim como as obras de Nelson Rodrigues, o grande motivo alegado para a censura dos livros de Cassandra Rios foi a pornografia.

Mas o fato mais significativo, e pouco comum na literatura brasileira até então, é que o elemento pornográfico em Cassandra Rios tinha uma nuance particular: a homossexualidade feminina, que caracterizava muitas das suas personagens - inclusive com conotações sadomasoquistas. (TREVISAN, 2018, p. 254)

Das dezessete peças escritas por Nelson Rodrigues, sete delas também foram censuradas por conteúdo parecido: pornografia e homossexualidade. João Trevisan (2018) comenta que a temática homossexual em Nelson Rodrigues é utilizada de maneira criativa, instigante e original. Na obra de Rodrigues, tanto no teatro, romance e em suas crônicas, encontra-se um “fiel imaginário urbano do Rio de Janeiro, [...] da pequena burguesia mais cosmopolita do país”, e Trevisan (2018) continua: “Pertence também ao mesmo universo da classe média essa dúvida paranoia homofóbica que Nelson destila em sua obra.” (TREVISAN, 2018, p. 265)

Nelson Rodrigues, ao construir sua bagagem pessoal e literária, em algum momento já se encontrou ou folheou as páginas escritas pelos autores já mencionados. O dramaturgo leu e vivenciou a mudança na maneira de tratar a homossexualidade na literatura ao longo do tempo. Segundo Ruy Castro (1992), aos sete anos Nelson começou a ler “como um possesso” (CASTRO, 1992, p. 31), e continua:

Variavam os autores, mas no fundo era uma coisa só: a morte punindo o sexo ou o sexo punindo a morte - ou as duas coisas de uma vez, no caso de amantes que resolviam morrer juntos. A forma é que era sensacional: tramas intrincadas envolvendo amores impossíveis, pactos de sangue, pais sinistros, purezas inalcançáveis, vinganças tenebrosas e cadáveres a granel. Um ou outro autor dava uma pitada a mais de perversidade condenando a heroína à lepra ou à tuberculose, males tão vulgares nesses romances quanto corizas. Não que Nelson escolhesse esse gênero de histórias. Elas é que lhe chegavam mais facilmente às mãos. Tanto que, quando leu Dostoiévski pela primeira vez aos treze anos - “Crime e castigo” -, foi

também em folhetim, e ele o leu com a mesma sofreguidão diária com que engolira “Elzira, a morta-virgem”. (CASTRO, 1992, p. 31)

De concreto mesmo, sabe-se que, entre “A mulher sem pecado” e “Vestido de noiva”, Nelson leu peças como “Ricardo III” (1592), de Shakespeare; “O inimigo do povo” (1882), de Ibsen; e “O luto assenta a Electra”, de O’Neill - as duas últimas em espanhol, a única língua, além da sua, com a qual ele ia para a cama. (Ainda não havia O’Neill em português. O que ele leu foi a edição argentina de 1940, “Nueve dramas”, da Editorial Sudamerica, de Buenos Aires.) E como se sabe disso? Porque Nelson, certamente cansado de brincar de “Maria Cachucha” e de passar por inculto, deixou escapar essa revelação numa entrevista. E é claro que leu Pirandello: seu irmão Milton, que em certa época exerceu influência em suas leituras, era perito no dramaturgo italiano desde 1926, quando publicou um enorme artigo sobre ele em “A Manhã”. Embora tudo isso deva ser levado em conta, as principais influências sobre Nelson em “Vestido de noiva” deveriam ser procuradas em outra parte: nas óperas a que ele assistiu pelo “O Globo” entre 1937 e 1943 - e no cinema. E não apenas em “Cidadão Kane”, mas também no clássico alemão “Varieté”[...] (CASTRO, 1992, p. 163)

Nelson gostou de João Cabral, leu alguns de seus poemas e ficou impressionado. A partir daí, quando referia-se a Drummond, dizia sempre, fingindo casualidade: “O Drummond, que é o segundo poeta da língua - o primeiro é João Cabral de Melo Neto - etc. etc.”. Drummond nunca lhe respondeu por escrito, mas Nelson sabia que o atingia na sua falsa modéstia - porque Drummond reclamava por terceiros. (CASTRO, 1992, p. 238)

Desde quando a homossexualidade e sua representação foi explorada na literatura como forma de rotular negativamente e de ataque a desavenças do escritor; ou quando se tratou do interesse homoafetivo como possibilidade concreta e real, mesmo com o medo das decepções amorosas e do amor não correspondido; ou quando apareceu pela primeira vez de forma eventual e natural diluído em um enredo diversificado; ou quando se refere ao desejo homossexual como instinto animalesco; ou ainda quando a relação homoerótica compõe a espinha dorsal de um romance, explorando-a exaustivamente; ou quando a relação homoafetiva é descrita de maneira franca e desinibida, retratando-a dentro da vida social mundana; e, por fim, quando a homossexualidade aparece de forma popular e protagonista na literatura.

A literatura abre portas para as particularidades dos indivíduos e as necessidades da sociedade como um todo. A literatura homoerótica, homoafetiva, homossexual, seja como for, ela não é única, ela não é mais invisível como um dia se acreditou precisar ser. A literatura homossexual é carregada de significado e pluralidade e é indispensável para que tenhamos uma sociedade cada vez mais diversa.

3. A CENA NA IMPRENSA *VERSUS* A IMPRENSA NA CENA

3.1 A figuração da imprensa dentro da peça

No início do século XX, cada grupo e classe social tinha seus próprios códigos comunicacionais, e “as tecnologias de comunicação que faziam sensação daquele instante não atingiam de maneira unívoca a todos numa sociedade que continuava sendo profundamente desigual.” (BARBOSA, 2013, p. 192). Nesse sentido, a imprensa de massa foi introduzida no meio midiático a partir do compartilhamento de novas narrativas, em que novas histórias e perspectivas eram compartilhadas. Dessa forma, segundo Marialva Barbosa, em seu livro *História da Comunicação no Brasil* (2013), os leitores de várias classes e grupos sociais começaram a se identificar com as personagens da vida real e enxergar as aproximações dos relatos transmitidos pela mídia com o cotidiano de suas próprias vidas.

Durante a primeira década do século XX “a popularização dos jornais diários e a construção do grande público transformaram essas empresas em verdadeiras indústrias da informação.” (BARBOSA, 2013, p. 184). As diversas estratégias redacionais e editoriais tinham como objetivo “fidelizar” o leitor de grupos sociais anteriormente excluídos daquelas publicações. Ou seja, pretendia-se, cada vez mais, conquistar a assiduidade e lealdade de leitores que não tinham tanto interesse em ler jornais.

Barbosa (2013) destaca importante fala do historiador estadunidense Robert Darnton (1992, p. 218): “a leitura não é mera habilidade, mas maneira de estabelecer significados que variam de cultura para cultura.” E complementa: “Ao ler, cria-se uma relação direta do corpo com os signos do texto, para além da memória e de consciência, e com todas as linguagens que atravessam o texto e que formam as frases em sua profundidade.” (BARBOSA, 2013, p. 185)

Além de funcionar como importante instrumento de disseminação da leitura entre vários grupos e classes sociais, a imprensa precisava sempre se reinventar. Uma das formas de chamar ainda mais a atenção de novos leitores, para além das novas narrativas, foi a utilização de notas sensacionais, conhecidas hoje em dia como notícias sensacionalistas. Essas notas sensacionais passaram a “abarrota” as publicações dos grandes veículos da época, a ponto de, já na década de 1920, surgirem “jornais inteiramente dedicados às tragédias que invadiam o cotidiano do público e alcançavam eco nessas publicações.” Continua Barbosa:

A Manhã (1925-1928) e *Crítica* (1928-1930) foram os exemplos mais acabados dessa nova fórmula editorial: crimes de todos os tipos, tragédias para todos os gostos, eventos que acabavam com a normalidade presumida, instaurando um tempo de inversões. Nos periódicos aqui e ali se observam formas de leitura que continuavam mesclando o

mundo da oralidade com o das práticas escritas. Aparecendo quase sempre como uma obrigação matinal, a leitura dos jornais podia ser feita nos trens, num umbral de uma porta à beira da calçada, compondo as horas livres do dia. (BARBOSA, 2013, p. 185)

Justamente nesse momento histórico, Nelson Rodrigues, aos treze anos de idade, entra no meio jornalístico, no fim de 1925, no periódico *A Manhã*, recém-inaugurado por seu pai, Mário Rodrigues. Lá, escreveu reportagens policiais que o introduziram ao complexo mundo jornalístico que estava em desenvolvimento à época. A veia jornalística sempre esteve presente na família Rodrigues. Nelson cresceu no meio jornalístico, por influência de seu pai e alguns dos irmãos que também seguiram nessa área, e, evidentemente, desenvolveu sua bagagem como escritor, dramaturgo, cronista etc., sendo leitor crítico de jornais e da imprensa como um todo.

É verdade que Nelson Rodrigues tinha total domínio do assunto, ao falar sobre o humano. A matéria prima de sua vida literária e jornalística são as pessoas do cotidiano, o ser humano. A escrita rodrigueana retrata intrínseca e verdadeiramente o fator humano, sem falsificar o sujeito ou a sociedade. Rodrigues fez questão de retratar vários modos de existir e, ao mesmo tempo, escancarar alegorias sociais vistas como negativas, mas que precisavam ser reveladas.

Uma característica essencial do texto de Nelson Rodrigues, seja na dramaturgia ou na narrativa, é a manifestação de um conflito, sem a tentativa de resolvê-lo. Como um agitador nato, o autor não busca a resolução ou moralização daquilo que é discutido em seu texto, preferindo estabelecer conflitos, em sua maioria, insolúveis. O texto rodrigueano pode assustar o leitor ingênuo, por ser radical e revelar o extremo de conflitos sociais, culturais e psicológicos, como diferenças raciais, religiosas, de classe, de orientação sexual etc. Rodrigues atribui ao espectador, ou ao leitor, a incumbência de julgar e/ou moralizar as cenas, os argumentos e elementos apresentados em seu texto. O texto rodrigueano não é hipócrita, não admite fingimento ou falsidade; muito pelo contrário, ele abre as feridas e as toca sem anestesia. Feridas físicas, psicológicas, sociais ou emocionais, expostas às moscas e às impurezas, sem qualquer assepsia social. Há, ainda hoje, quem se escandalize com suas verdades.

No teatro rodrigueano, o corpo, mais especificamente, possui uma força dramática impressionante. A experiência corporal é extremamente significativa para o teatro e para o ser humano, pois o corpo é capaz de construir e desconstruir tanto estruturas sociais quanto fundos falsos do ser humano. A escrita de Nelson Rodrigues, ao expor narrativas do cotidiano brasileiro, sem falsificar ou moralizar, e ao aproximar o leitor daquilo que estava sendo dito, traz à tona corpos violentados pela ordem social e destrói a noção desfigurada que a sociedade

tem de si. Fica evidente a importância da bagagem jornalística para a trajetória dramática de Nelson Rodrigues.

O dramaturgo se valeu muito da experiência como jornalista para a vida literária e abordou a temática da imprensa em algumas de suas mais renomadas peças teatrais: *Viúva, porém honesta* (1957), *Boca de ouro* (1959) e *O beijo no asfalto* (1960), por exemplo. A primeira é uma das peças psicológicas do autor, e ele apresenta a imprensa de maneira marcante, como uma resposta às críticas que recebeu sobre suas peças anteriores, ironizando as manipulações e jogos de poder que a imprensa utiliza. Já as duas últimas são tragédias cariocas, nelas Rodrigues cruzou a linha tênue entre realidade e ficção, ao explicitar um “mundo de violência praticada cotidianamente pela imprensa e pela polícia”, e a “conivência entre tais instituições e a negação de direitos” (FRANCO JUNIOR, 1998, p. 205) a cidadãos que deveriam se beneficiar das duas entidades.

O que essas duas tragédias cariocas têm em comum? Personagens manipuladas por um jornalista (em *Boca de ouro*, D. Guigui é manipulada pelo jornalista Caveirinha, e em *O beijo no asfalto*, praticamente todas as personagens são manipuladas pelo jornalista Amado Ribeiro) e que, por conta dessa manipulação, mudam ou ao menos questionam sua versão original dos fatos; personagens assediadas pela imprensa (novamente, D. Guigui, que é assediada pela imprensa após a morte de Boca de Ouro; e Arandir, que é assediado pelo jornalista Amado Ribeiro, o delegado Cunha e várias personagens secundárias da peça).

O beijo no asfalto, segundo o próprio Nelson Rodrigues, foi inspirado em uma história real que terminou na morte de João Alfredo Pereira Rego, jornalista e, um dos cofundadores do jornal *O Globo*, onde, provavelmente, Rodrigues o conheceu. Em uma das edições da coluna “As confissões de Nelson Rodrigues”, o autor revela a importância da “dilacerada experiência de vida” que foi conhecer Pereira Rego:

8 — Lembro-me de certo episódio da minha vida jornalística. Sim, um episódio que me feriu para sempre. Imaginem vocês que tive, em O GLOBO, há muitos anos, um companheiro admirável: — Pereira Rego. Não me lembro do primeiro nome (talvez Alfredo). Disse admirável e preciso explicar. Inteligência sofrível, nada brilhante. Pereira Rego limitava-se a redigir notas de aniversário, casamentos, batizados, missas. Mas era de uma bondade desesperadora. Como gostava de servir e reptar: — servia como um santo. Tinha o sorriso mais doce que já vi na terra.

Imagem 7: *O Globo*, 10 de janeiro de 1974, p. 3. Fonte: Acervo Digital do Jornal *O Globo*

E prossiga explicando como o acontecimento de fato o inspirou:

9 — Uma tarde, Pereira Rego vai empilhar uma jóia, na Caixa Econômica. Foi a pé e voltou a pé. Ao atravessar, para O GLOBO, na altura do Tabuleiro da Baiana, foi atropelado. Havia, na época, um tipo de ônibus que o povo batizara como “Arrasta Sandália”. E foi esse, justamente, que apanhou o meu companheiro. Dizem que o “Arrasta Sandália” passou-lhe por cima. Não sei. Só sei que houve corre-corre. Gritos de mulher. Um crioulo que chegou antes dos outros, apanha a cabeça do atropelado e a põe no regaço. E, então, veio, com sangue pisado, o apelo de Pereira Rego: — “Me beija, me beija.”

10 — 10 anos depois, escrevi a peça “O Beijo no Asfalto”, encenada pelo Teatro dos Sete. Todo o núcleo lírico e dramático do enredo é um beijo pedido por um atropelado. No instante da morte, Pereira Rego quis o amigo, sonhou com o amigo. Eis o que eu queria dizer: — desde garotinho eu quero o amigo como um atropelado.

Imagem 8: *O Globo*, 10 de janeiro de 1974, p. 3. Fonte: Acervo Digital do Jornal *O Globo*.

No texto acima, Nelson Rodrigues enfatiza como o beijo pedido pelo atropelado é importante para a construção dramática da história tanto do episódio de atropelamento de seu colega de redação, quanto para a peça inspirada pelo caso. No entanto, ao pesquisar sobre o atropelamento do repórter, percebe-se que nenhum jornal da época (outubro de 1943) mencionou “o apelo de Pereira Rego”. De fato, a morte do jornalista é tema de matérias em diversos jornais, principalmente n’*O Globo*, mas não há qualquer referência ao beijo que Rodrigues diz ter ocorrido.

O pedido do beijo no momento da morte como forma de apelo, da parte de Pereira Rego, demonstra a dramatização da vida real, característica da escrita de Nelson Rodrigues. E é justamente através do jornal, da imprensa, que é possível identificar no próprio Nelson o sensacionalismo e a manipulação de fatos reais que ele reproduz. O dramaturgo se utiliza dessa dicotomia divergente e, ao mesmo tempo, coincidente da denúncia social e realismo *vs* a imaginação melodramática de sua escrita para aprimorar o sensacionalismo e dramaticidade presentes no seu universo literário. No caso de *O beijo no asfalto*, além do sensacionalismo criminoso e da manipulação factual, há ainda o despreparo do jornalismo especializado, ao noticiar o pedido do beijo no leito de morte do atropelado e, principalmente, o beijo em si.

Enquanto o beijo de Pereira Rego não aparece noticiado na imprensa da época, o beijo no asfalto foi publicado no jornal da peça. O real inspira o ficcional, mas o ficcional vai além do real. Em *O beijo no asfalto*, Nelson Rodrigues dramatiza a vida real e usa a imagem da imprensa sensacionalista e manipuladora para chamar a atenção do leitor de jornal dentro da peça, e do leitor e espectador da peça no teatro.

A imprensa teve uma importante função na vida de Rodrigues, muito antes de *O beijo no asfalto*, e foi extremamente significativa para a montagem da mesma. Na peça, o dramaturgo utiliza o jornal *Última Hora* como local de trabalho do jornalista Amado Ribeiro. Não por coincidência, tanto o *Última Hora* e Amado Ribeiro são personagens da vida real de Nelson Rodrigues. *Última Hora* foi um jornal fundado em 1951 por Samuel Wainer (1910-1980), nome que também aparece em *O beijo no asfalto*. O periódico foi considerado um marco inovador no jornalismo brasileiro, ao produzir um conteúdo popular de qualidade e articular discussões políticas e temas como futebol, cinema, cotidiano e criminalidade. Já o repórter Amado Ribeiro foi um colega de redação de Rodrigues nesse mesmo periódico, sendo na peça descrito como um “cafajeste dionisíaco” – e na vida real provavelmente não era diferente.

Antes mesmo da montagem da peça, Nelson consultou tanto o diretor Samuel Wainer, por citar o jornal e ele próprio, quanto Amado Ribeiro. Wainer dispensou a leitura, pois depositava muita confiança em Nelson, um de seus redatores mais ilustres e populares. Já Ribeiro gostou da ideia de ser imortalizado em uma personagem tão importante para a peça. Nenhum deles sugeriu qualquer mudança no roteiro. No entanto, visto o sucesso após a estreia de *O beijo no asfalto*, alguns colaboradores e dirigentes de *Última Hora* ficaram incomodados com a coloração sensacionalista dada ao jornal e se preocuparam com o possível abalo à respeitabilidade e integridade do periódico. Por isso, pediram a Nelson que substituísse o nome *Última Hora*, o que o dramaturgo se negou a fazer, pois a peça havia sido aprovada previamente

pelo próprio diretor do jornal. O mal-estar causado o obrigou a se demitir do jornal após algum tempo.

Em suas peças, Nelson construiu personagens jornalistas baseadas em referências da época em que trabalhou em redações, principalmente nos jornais de seu pai. No caso de Amado Ribeiro, Rodrigues se baseou em um perfil de jornalista que exagera uma notícia e que distorce fatos a seu favor, ou que simplesmente os inventa. *O beijo no asfalto*, através de Amado Ribeiro, mostra um retrato dessa imprensa. Ribeiro, como jornalista, é a personagem que introduz a imprensa, mas a imprensa em si é, igualmente, personagem importante para a construção da história. A peça se inicia, justamente, com um acordo que Amado Ribeiro propõe ao delegado Cunha: arquitetar uma história a partir de uma ocorrência que teve lugar na praça da Bandeira, o atropelamento e morte de um sujeito. No entanto, a ideia de Ribeiro é tratar de forma sensacionalista o beijo que Arandir, personagem principal, deu no atropelado, como último pedido deste.

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

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.

[...]

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

[...]

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. (RODRIGUES, 1981, p. 945 - 946)

E, assim, Amado Ribeiro seguiu com seu plano de capitalizar a partir de uma notícia sensacionalista. O primeiro passo foi usar o delegado Cunha, a que se refere como burro em diversos momentos da peça, para ter acesso a Arandir, chamando-o para depor na delegacia sobre o atropelamento que presenciou. O interrogatório, oficialmente, foi conduzido pelo delegado, mas, na verdade, comandado de maneira extraoficial por Amado. O jornalista interveio diversas vezes, o que deixou Arandir completamente confuso, nervoso e apreensivo.

CUNHA (*falando macio*) - Conta pra mim. Conta. Conta o que você fez na praça da Bandeira.

ARANDIR (*ainda contido*) - O lotação foi o culpado. [...] Mas doutor! Já estava aberto o sinal amarelo quando o lotação. (RODRIGUES, 1981, p. 951 - 952)

AMADO - Há quanto tempo você conhecia o cara?
 ARANDIR - Que cara?
 AMADO - O morto.
 ARANDIR - Não conhecia.
 [...]
 AMADO - [...] Ó rapaz! Olha pra mim! No local, eu lhe perguntei se você era parente da vítima.
 ARANDIR - Não sou.
 AMADO - Vamos por partes. Não é parente. Amigo?
 ARANDIR - Nada.
 AMADO - Mas se conheciam de vista? [...] Você nunca. Presta atenção. Nunca, em sua vida, você viu o morto?
 ARANDIR - Juro! Quer que eu jure? Dou-lhe a minha palavra!
 [...]
 AMADO - Se você não era nada do cara. [...] Então explica. Como é que você, casado há um ano. Um ano? [...] Praticamente em lua-de-mel. Em lua-de-mel! Você larga a sua mulher. E vem beijar outro homem na boca, rapaz!
 ARANDIR (*atônito*) - O senhor está pensando que...
 AMADO (*exaltadíssimo*) - E você olha. Fazer isso em público! Tinha gente pra burro, lá. Cinco horas da tarde. Praça da Bandeira. Assim de povo. E você dá um show! Uma cidade inteira viu! [...] (*furioso*) Escuta! Se um de nós, aqui, fosse atropelado. Se o lotação 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? (RODRIGUES, 1981, p. 953)

Nos dias seguintes ao caso ocorrido na praça da Bandeira, Amado Ribeiro publica a matéria divulgando a narrativa que queria que as pessoas acreditassem, sobre o episódio da praça da Bandeira: que Arandir era amante do morto. E o plano de Ribeiro deu certo, a história se disseminou pelo Rio de Janeiro e chegou, inclusive, às mãos e aos ouvidos de Selminha, esposa de Arandir, por meio da vizinha fofoqueira:

SELMINHA (*lenta e estupefata*) - O beijo no asfalto! (*muda de tom*) O retrato do atropelado! E aqui o Arandir na delegacia!
 [...]
 SELMINHA - Como é que um jornal! Diz que o Arandir beijou o rapaz na boca!
 D.MATILDE - Esse jornal é muito escandaloso!
 SELMINHA (*fora de si*) - Toma! Toma! (*entrega o jornal para Dália*) Não quero ler mais nada! Estou até com nojo! Nojo!
 [...]
 SELMINHA - Se meu marido, d. Matilde! E na boca! Meu marido nem conhecia! Era um desconhecido, 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 sua obsessão*) - Era um desconhecido! Um desconhecido!
 [...]
 D. MATILDE (*implacável, nítida, incisiva*) - O jornal diz: “Não foi o primeiro beijo! Nem foi a primeira vez!”
 SELMINHA (*atônita*) - Não foi o primeiro beijo! Nem foi a primeira vez?
 (RODRIGUES, 1981, p. 959 - 961)

Este diálogo é o primeiro momento em que Selminha duvida de seu marido, a partir da leitura do jornal e da insistência de D. Matilde. Na conversa, é possível perceber o poder que a imprensa tem sobre a sociedade e como pode influenciá-la. A imprensa tem uma responsabilidade para com os cidadãos que fazem parte da sociedade que ela retrata e representa. O mau uso dessa ferramenta pode afetar a vida de pessoas como Arandir, que, por meio de uma notícia falsa e sensacionalista sobre um acontecimento que ele presenciou e em que tomou parte, foi tomado por uma dúvida irreversível.

Além de D. Matilde, que, influenciada pela notícia do jornal, disse ter visto o morto indo à casa de Arandir, outras personagens começaram a “lembrar” de terem avistado o atropelado indo visitá-lo. A notícia falsa nos faz imaginar situações nunca presenciadas.

WERNECK - Você fica viúvo e não avisa, não participa?

[...]

WERNECK - Rapaz! A tua viuvez está aqui! Em manchete, rapaz! [...] Lê! Lê! Beijo no asfalto! Está aqui! Traz no jornal! O título é - “Beijo no Asfalto”

[...]

WERNECK (*exultante*) - Viuvez, sim! Perfeitamente, viuvez. [...] Viúvo do atropelado! Ou viúva! Beijou o sujeito na boca. O sujeito morreu. É a viuvez. Batata!

[...]

WERNECK (*para os outros, com uma certeza feroz*) - E o morto vinha aqui! Veio aqui!

[...]

WERNECK - D. Judith, o que foi que a senhora me disse. Um momento! Quando a senhora viu o jornal, a senhora não me disse. Não disse que. Disse que tinha visto o morto aqui. [...] Procurando por quem, d. Judith, procurando por quem?

D. JUDITH (*de olhos baixos*) - Seu Arandir!

[...]

ARANDIR (*desesperado para os outros*) - Mas é mentira! Mentira! Simplesmente, eu nunca vi esse rapaz! Nunca, na minha vida! Juro! Escuta, d. Judith!

[...]

WERNECK (*insultante*) - Viúvo! (RODRIGUES, 1981, p. 961 - 963)

Em seguida, Selminha conversa com Aprígio, seu pai, sobre a matéria “Beijo no Asfalto”, publicada pelo *Última Hora*. O sogro de Arandir é crucial para que se entenda o que de fato aconteceu no momento do atropelamento, porque estava junto ao genro. No entanto, Aprígio é, possivelmente, uma das pessoas mais afetadas pelo sensacionalismo da matéria, já que mesmo tendo presenciado o ocorrido, ainda assim acredita no que leu, e não no que de fato viu, apesar de ter outros motivos para acreditar no jornal.

SELMINHA - Como é que um jornal, papai! O senhor que defendia tanto Samuel Wainer! E como é que um jornal publica tanta mentira!

APRÍGIO - Não é mentira!

SELMINHA - Esse título “Beijo no asfalto”! (*reagindo fora do tempo*) O que foi que o senhor disse? (*atônita*) não é mentira? [...] O senhor quer dizer que isso, isso que o jornal publicou. Esta nojeira! O senhor quer dizer que é verdade?

[...]

APRÍGIO - Eu vi e sou pai. Pai. Vi meu genro. O lotação arrastou o sujeito.
SELMINHA (*feroz*) - Foi o rapaz que. Antes de morrer. O rapaz pedia um beijo.
APRÍGIO (*exultante*) - O sujeito caiu de bruços, rente ao meio fio. De bruços. Teu marido foi lá e virou o rapaz. E deu o beijo. Na boca. [...] Vem cá. Responde! Você viu o retrato do atropelado? (*suplicante e violento*) Diz! Você o reconheceu? Preciso saber. Olha! Entre as amizades do teu marido. Entre as relações masculinas do teu marido, tinha alguém parecido? Alguém parecido com esse retrato? Olha bem!
SELMINHA (*atônita*) - O senhor está insinuando que.
APRÍGIO (*desesperado*) - O morto nunca veio aqui? [...] Selminha, eles se conheciam? [...] (*com violência total*) Não foi o primeiro beijo! Não foi a primeira vez! (RODRIGUES, 1981, p. 964 - 966)

O próximo passo de Amado Ribeiro foi conseguir depoimentos falsos que pudessem credibilizar sua história fraudulenta. Sem qualquer tipo de escrúpulos, o jornalista foi atrás da viúva do atropelado, para conseguir o que precisava para legitimar sua próxima matéria:

AMADO RIBEIRO (*sucinto e incisivo*) - Minha senhora. Não vamos perder tempo. Tomei informações, a seu respeito. Sei, de fonte limpa. Um momento. Sei de fonte limpa que a senhora tem um amante! [...] Tem um amante! Cheio da gaita! Não faça comentários! Nenhum! [...] Escuta. Você tem um amante e com toda a razão. Com toda a razão. Conheço a sua vida, de fio a pavio. A senhora arranjou, cala a boca. Arranjou um cara quando percebeu, entende? Ao perceber que seu marido mantinha relações anormais com outro homem, a senhora. Não é fato?
[...]
AMADO - Muito bem. Presta atenção. Olha bem esse retrato. É o sujeito que beijou o seu marido. A senhora, naturalmente, já viu esse camarada, claro!
VIÚVA (*vacilante*) - Não. Nunca! Juro!
[...]
AMADO (*furioso*) - Olha aqui. Ou a senhora diz a verdade. A polícia não tem esse negócio de mulher, não. Mulher apanha também! Sua burra! Põe na tua cabeça o seguinte. Você tem um amante. E por que, por que tem um amante? Porque seu marido, escuta, escuta! Seu marido mantinha relações anormais. Relações anormais com um cara. Entendeu? (*melífluo*) Seu marido tinha um amigo chamado Arandir; amigo esse que a senhora está reconhecendo pela fotografia.
[...]
VIÚVA (*com nostalgia e perplexidade*) - Mas é um morto!
AMADO (*com riso curto e ofegante*) - Morto e te traía não com uma mulher, mas com um cara! Na hora de morrer, ainda levou um chupão! (RODRIGUES, 1981, p. 967 - 968)

Amado Ribeiro é uma personagem manipuladora e perigosa, porque sabe de sua influência sobre a mídia e não mede esforços para usá-la para obter vantagens pessoais. Como não bastasse encurralar a viúva, também foi atrás de Selminha, para ter certeza de que tinha a situação totalmente sob controle. Cria, então, uma situação que desorienta e embaraça a mulher de Arandir.

CUNHA - Onde está seu marido?
[...]
SELMINHA - Eu não sei onde está meu marido! [...] Escuta, doutor! Meu marido saiu de casa...
CUNHA (*furioso*) - Seu marido fugiu! [...] Está fugindo! Fugindo da polícia!

AMADO - Não lhe parece que a fuga é. D. Selminha, escuta. A fuga é a confissão. Confissão!

[...]

SELMINHA - O senhor está enganado. [...] Fugir por que, se ele não fez nada? Nem conhecia o morto!

[...]

CUNHA - Aqui é a viúva do rapaz, o atropelado. A viúva. O tal que seu marido beijou. O tal!

AMADO - A senhora vai repetir aqui. A senhora conhece Arandir?

VIÚVA - Conheço [...] De minha casa. [...] De fato. Uma vez, ele foi lá em casa. Foi lá em casa e os dois. [...] (*sôfrega de um jato*) - Os dois tomaram banho juntos.

[...]

AMADO (*feroz e exultante*) - D. Selminha, o banho é um detalhe mas que basta! O resto a senhora pode deduzir [...] A polícia sabia que havia. Havia entre seu marido e a vítima uma relação íntima. [...] Uma intimidade compreendeu? Um tipo de intimidade que não pode existir entre homens. [...] A viúva já desconfiava. O negócio do banheiro, entende? E quando leu o “Beijo no Asfalto”, viu que era batata. Basta dizer o seguinte: ela. Sim, a viúva não foi ao cemitério. (RODRIGUES, 1981, p. 974 - 977)

Este é o momento em que Selminha deixa de acreditar em tudo aquilo que Arandir lhe contou, o momento quando a dúvida deixa de ser apenas dúvida e se transforma em certeza. Quando essa certeza é instaurada em Selminha, o casamento deles acaba, e Arandir se vê desesperado e sem saber o que fazer a seguir. Enquanto isso, Amado Ribeiro se embriaga em seu escritório e se vangloria sobre tudo que inventou para que sua falsa notícia se tornasse verdadeira para os leitores do *Última Hora*. Em conversa com Aprígio, ele afirma:

AMADO - O senhor vai dizer que é mentira. Que é uma mistificação colossal, não sei o que lá. Não adianta. O jornal está rodando. Rodando. Tem uma manchete do tamanho de um bonde. Assim: “O Beijo no Asfalto Foi Crime!” Crime! [...] Crime! E eu provo! Quer dizer, sei lá se provo, nem me interessa. Mas a manchete está lá, com todas as letras: CRIME! [...] Aprígio, você não me compra. Pode me cantar. Me canta! Canta! Eu não me vendo! Eu botei que. Preste atenção. O negócio é bem bolado pra chuchu! Botei que teu genro esbarrou no rapaz. Mas não esbarrou. Aí é que está. Não esbarrou. Teu genro empurrou o rapaz, o amante, debaixo do loteação. Assassino. Ou não é? Aprígio, a pederastia faz vender jornal pra burro! Tiramos, hoje, está rodando, trezentos mil exemplares! Crime, batata! [...] São outros quinhentos! Sei lá! Certeza, propriamente. A única coisa que sei é que estou vendendo jornal como água. Pra chuchu. [...] Sinceramente. Se eu fosse você. Um pai. Se tivesse uma filha e minha filha casasse com um cara assim como o. Entende? Palavra de honra! Dava-lhe um tiro na cara! [...] A Absolvição seria a maior barbada. Nenhum juiz te condenaria, nenhum! Escuta, Aprígio. O Arandir não é homem pra. Não é homem pra tua filha. Ela é magra e tão sem. Sem barriga. Um certo histerismo na mulher. E D. Selminha. Esse cara não aguenta o repuxo com tua filha.

[...]

AMADO (*num berro*) - Mas parei a cidade! Só se fala do “Beijo no Asfalto”! Eles têm que respeitar! Eu não dou bola! Não dou pelota! (RODRIGUES, 1981, p. 981 - 983)

O interesse canalha de Amado Ribeiro no ocorrido na Praça da Bandeira é a própria sentença de morte de Arandir. O jornalista é egoísta e sedento de poder. Além disso, Ribeiro é grande exemplo do despreparo do jornalismo especializado, ao não se utilizar da neutralidade

ou imparcialidade no seu processo de apuração e escrita. Dessa forma, os princípios jornalísticos não são seguidos, pois Amado Ribeiro se utiliza de juízo de valor e opinião pessoal; e, além disso, não segue o compromisso com a diversidade e o equilíbrio de pontos de vista dentro da matéria. Nesse sentido, Nelson Rodrigues critica a integridade ética do jornalista, e, justamente por seguir a profissão, ele conhece e entende a fundo seus meandros.

A imprensa aparece em *O beijo no asfalto* como personagem importante, pois é modeladora da opinião pública e, ao mesmo tempo, condicionada por ela. Logo, o público suburbano exige da imprensa certo tipo de entretenimento, de alimento para suas fantasias, de objeto para o seu juízo de valor. Por conseguinte, os guardiões da moral familiar e social desconfiam da bondade da ação de Arandir ao beijar o atropelado. Quando a imprensa passa a manipular a opinião pública, deixa-a indefesa e desamparada. No caso de *O beijo no asfalto*, Arandir é morto, e o atropelado, desconsiderado e esquecido.

3.2. A recepção da peça pela imprensa

A peça *O beijo no asfalto* existe devido ao empenho e insistência da atriz Fernanda Montenegro (1929). Junto a seu marido Fernando Torres, aos amigos e atores Sérgio Britto e Ítalo Rossi, e ao diretor Gianni Ratto, fundaram a sociedade teatral “Teatro dos Sete” em 1959. A companhia, por muitas temporadas, encomendou e encenou peças, durante os anos de maior prestígio do teatro no Brasil. Em seu livro *Prólogo, ato e epílogo: memórias* (2019) Montenegro comenta brevemente o contato que teve com Rodrigues para encomendar-lhe uma peça: “A Nelson Rodrigues, solicitamos uma peça inédita. Embora, já na época, fosse considerado um ‘pornográfico’, um desprestigiado, para nós era o maior autor teatral deste país. Tivemos um encontro amistoso e fiquei encarregada de ‘demandar’ o texto” (MONTENEGRO, 2019, p. 133)

Em entrevista ao programa “De Lá pra Cá”, em março de 2010, Fernanda Montenegro afirma que Nelson Rodrigues levou um ano para entregar a peça. A atriz passou aproximadamente oito meses telefonando para Nelson, a fim de obter notícias sobre sua encomenda. Por fim, ao se encantar com a insistência de Montenegro, ele escreveu a peça em apenas 21 dias e a entregou à companhia. Sobre o momento da entrega da encomenda, Fernanda reproduz um depoimento assinado por ele:

Eu gosto que me peçam textos, que exerçam pressão. Fernanda Montenegro passou oito meses telefonando para mim para eu escrever uma peça. Achei linda a obstinação da “Musa Sereníssima”. Ela achava que era inútil, mas insistia. O telefone tocava absolutamente insistente no fundo da redação. Então eu ia atender e era ela. E eu ficava inteiramente em delírio. Eu ficava indefeso porque achava que ela merecia um prêmio. Isso me dava, assim, uma ternura piedosa pela Fernanda. Fiquei deslumbrado quando fiz a peça. Estava cumprindo minha palavra. Eu subi no meu próprio conceito quando entreguei à Fernanda *O beijo no asfalto*. (MONTENEGRO, 2019, p. 146)

Em entrevista a Haroldo de Hollanda para o jornal *O Mundo Ilustrado*, no dia 8 de julho de 1961, ele diz: “Escrevi *O beijo no asfalto* a pedido de Fernanda Montenegro e Fernando Torres. E, desde o primeiro momento, pensei no talento e na figura da atriz. [...] A meu ver, ela realiza em *O beijo no asfalto* o mais alto momento de seu destino dramático.” Já, ao ser questionado sobre o que o espectador poderia esperar da peça, ele responde:

O choque teria de ser inevitável. Cada uma das minhas peças representa, digamos, um mural - feito com o sangue e excremento da burguesia. A plateia reage, então, como um Narciso às avessas: cuspidando na própria imagem. Mas eu degradaria a minha obra se a reduzisse a uma classe. O que me interessa - mais que o burguês, que o pequeno burguês, que o operário etc., etc. - é o homem. Ponho no palco a hediondez

de cada um e de todos, inclusive a minha. Eu não me excludo, e pelo contrário: *O beijo no asfalto* também me fere com os seus coices. E, se meu teatro está varrido de sordidez, de objectos, devo explicar: a virtude rende escassamente na ficção. Quando surge, em cena, uma virtuose, a plateia passa a experimentar a nostalgia das abjeções inefáveis. (*O Mundo Ilustrado*, 08/07/1961, edição 185 p. 38-39)

O enredo da tragédia foi baseado na história do atropelamento do jornalista Pereira Rego, conforme já mencionado. Nelson Rodrigues afirma que, poucos minutos antes de morrer, o jornalista pediu que alguém o beijasse, pois queria morrer sentindo o carinho de um ser humano. Na peça, inspirada por esse ocorrido, o atropelado sentiu essa mesma necessidade de experienciar um último gesto de amor. No fim, mal sabe o morto como a imprensa, isto é, o *Última Hora*, transformaria em escândalo sua morte, de forma absolutamente interesseira. O beijo no asfalto sinaliza, assim, ao mesmo tempo, um momento de amor e de falta de amor no homem.

Em sua coluna no *Jornal do Sports*, Nelson escreveu que em *O beijo no asfalto* contava a história de um homem que, entre quatro milhões de pessoas que moram no Rio de Janeiro, é o único que tem a graça do verdadeiro amor. E que, porque conhece esse “verdadeiro amor”, é exterminado. Ou seja, para o autor, *O beijo no asfalto* não passaria de uma história sobre a derrota do verdadeiro sentido do amor. Nessa perspectiva, é possível observar que Nelson enxerga o beijo como algo que vai além de um ato de compaixão ou ação imoral e criminosa: é a concretização do amor, há a simbologia da finitude intransponível de cada ser humano.

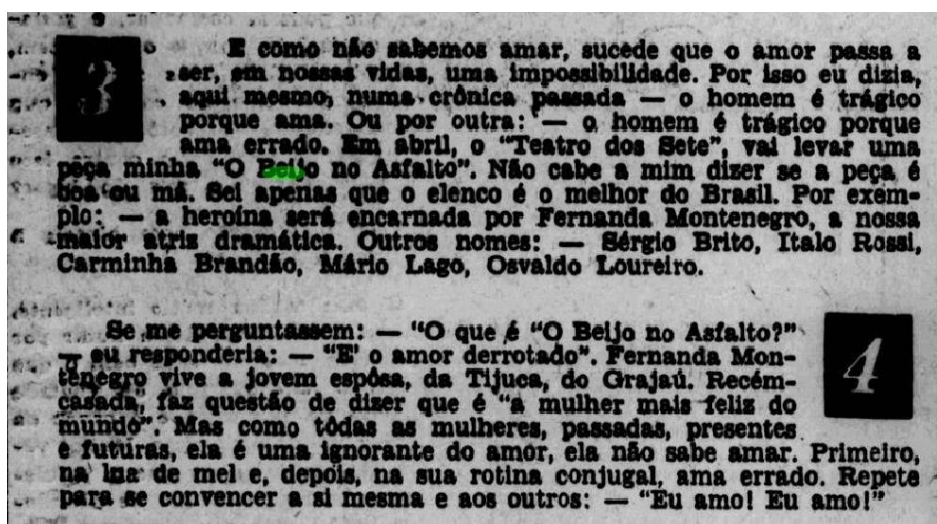


Imagem 9: *Jornal do Sports*, 28/03/1961, edição 9677, p. 12. Fonte: Hemeroteca Digital / Fundação Biblioteca Nacional.

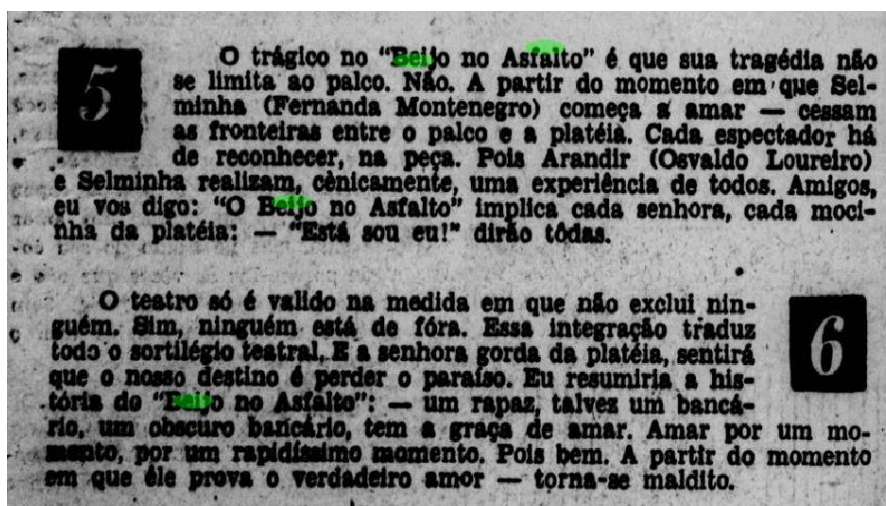


Imagem 10: *Jornal do Sports*, 28/03/1961, edição 9677, p. 12. Fonte: Hemeroteca Digital / Fundação Biblioteca Nacional.

A arte se encontra com a ficção. E, para provar essa afirmação, o Teatro dos Sete realizou uma experiência inédita, que a reportagem de Henri Ballot na revista *O Cruzeiro* descreve:

Há vários dias, os muros e paredes da cidade do Rio de Janeiro mostram, escrito a giz, um convite da classe teatral ao povo: "Vamos ao teatro!" [...] antes de apresentar, no palco, *O beijo no asfalto*, o *Teatro dos Sete* levou para a rua a nova tragédia carioca de Nelson Rodrigues. Testando a potencialidade dramática do original, o elenco percorreu, um a um, todos os ambientes que a peça sugere: praça da Bandeira, rua Barão de S. Felix Grajaú, Central. Assim, quando os transeuntes viram, na praça da Bandeira, um rapaz cair próximo do meio-fio, de rosto para o asfalto, sendo, em seguida, socorrido por outro jovem, que o beijou, não sabiam que a ficção se instalara a rua, que o Teatro dos 7 fora ao encontro do povo. [...] Naquele dia, por alguns momentos, deixaram de existir, nas ruas da cidade, as fronteiras entre ficção e realidade. (*O Cruzeiro: Revista*, 22/07/1961, edição 41, p. 113)

Seguem-se alguns dos registros feitos no dia dessa encenação, em plena cidade do Rio de Janeiro:



Imagem 11: Sergio Britto puxa Carminha Brandão pelo braço. *O Cruzeiro: Revista*, 22/07/1961, edição 41, p. 113. Fonte: Hemeroteca Digital / Fundação Biblioteca Nacional.



Imagem 12: Sergio Britto, Fernanda Montenegro e Italo Rossi numa cena dramática. *O Cruzeiro: Revista*, 22/07/1961, edição 41, p. 113. Fonte: Hemeroteca Digital / Fundação Biblioteca Nacional.



Imagem 13: Renato Consorte e Oswaldo Loureiro encenam o beijo enquanto são observados por Sergio Britto e Mário Lago. *O Cruzeiro: Revista*, 22/07/1961, edição 41, p. 112. Fonte: Hemeroteca Digital / Fundação Biblioteca Nacional.

Assim, com uma expectativa de trânsito entre ficção e realidade, estreou *O beijo no asfalto* no dia 7 de julho de 1961. A crítica e os espectadores reagiram de imediato. Ruy Castro, no livro *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*, narra alguns episódios de reação à peça.

“Protesto em nome da família brasileira!”, gritou um espectador exaltado, em cena aberta de *O beijo no asfalto*. Todos se voltavam para ele: os outros espectadores, o elenco. Era como se aquele homem de gravata, sobraçando uma honesta pasta, representasse ali, na plateia 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 da pasta: “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 contra as sórdidas insinuações do delegado Cunha de que Arandir era homossexual. A fala “Ou o senhor não entende que?! Eu conheço muitas que é uma vez por semana, duas e, até quinze em quinze dias. Mas meu marido todo dia! Todo dia! Todo dia! (num berro selvagem) Meu marido é homem! Homem!” A insurreição da plateia só não foi adiante porque maridos em quantidade apreciável, talvez assíduos em suas obrigações domésticas, tomaram suas mulheres pelo braço e retiraram-se masculinamente do teatro. Uma dessas mulheres protestou: “Eu não quero ir, Aparício! Quero ficar!” Mas foi arrastada do mesmo jeito. (CASTRO, 1992, p. 313 e 314)

Em sua coluna de teatro no jornal *Última Hora*, Paulo Francis relata:

Já começou a haver confusão na plateia de *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, no Ginástico. Domingo, um casal de velhos começou a protestar contra o texto, em voz alta, sendo vaiados pelos outros. A história terminou com a retirada do casal do teatro, conduzido por Gianni Ratto (cenografista). É sucesso de bilheteria certo.” (*Última Hora*, 14/07/1961, edição 3392, p. 10)

Aluízio Flores em matéria intitulada “O Último Pecado de Nelson”, no jornal *A Manchete*, escreve:

Nelson Rodrigues escreveu uma tragédia e o Teatro dos Sete acaba de levá-la à cena. Isto bastou para que todo o estado da Guanabara, desde os críticos profissionais de teatro, até as vovós tricoteiras, iniciassem uma polêmica de grandes proporções. Será Nelson Rodrigues um gênio da literatura ou simplesmente um escritor imoral? Seja qual for a conclusão a que se chegar, a verdade é que *O beijo no asfalto*, como quase todas as outras peças desse autor, está arrastando verdadeiras multidões ao Teatro Ginástico do Rio de Janeiro. (*A Manchete*, 29/07/1961, edição 484, p. 94)

No jornal *A Luta Democrática*, Júlio José de Oliveira publica, na coluna “Arte e Cultura”, matéria intitulada “O livro da gênese: o beijo no asfalto”, em que afirma:

Nelson Rodrigues é, sem dúvida alguma, o nosso maior teatrólogo. Seu teatro é feito de agonia e verdade, dilacera, esmaga; por isso as reações mais várias ele produz em nosso espírito. Sua íntima peça *O beijo no asfalto* é terrível, mórbida. Um homem é atropelado e outro homem qualquer assiste à morte, que pede um beijo em pleno asfalto. Um beijo que é inocência, medo; alguém que morre e quer um beijo, medrado da morte em solidão. Um homem beija outro homem na boca em pleno asfalto. Eis sua temática. Aí então todo um acontecimento de horror se inicia que culmina com o imprevisível. Nelson Rodrigues nos emaranha em sua teia do diabolismo, atrai-nos à rede de sua tortura, à fonte de seu amor, e o seguimos ávidos, loucos, desesperados, sofrendo e morrendo com seus personagens. *O beijo no asfalto* é a concepção mais cruel do medo, o terrível medo da morte. E a sua tragédia atinge-nos afinal: percebemos a trama, o vínculo, a raiz e pesamos a verdade com todo ser aniquilado pela tensão: o sogro ama o genro (Arandir, o homem que beija a morte no asfalto) [...] Nelson Rodrigues é um teatrólogo das verdades, das dores, dos labirintos e anomalias, da face descarnada da vida – o nosso terrível teatrólogo máximo. (*A Luta Democrática*, 28/08/1961, edição 2320, p. 7)

Zora Seljan, em sua coluna sobre teatro no jornal *O Globo*, publica a seguinte crítica sobre *O beijo no asfalto*:

Agora, faz Nelson Rodrigues uma ousada crítica a métodos da polícia e ao sensacionalismo jornalístico. Narra, em termos realistas, acontecimentos que, com entremeios de tom poético, mostram o lado mau das coisas. A plateia se espanta com o realismo das cenas, mas a verdade é que, ao modo de um polemista, Nelson Rodrigues expõe as chagas de uma cidade e critica uma civilização que se brutaliza. (*O Globo*, 22/07/1961, p. 5)

O beijo no asfalto foi um grande sucesso de crítica e de público, bateu todos os recordes de bilheteria no Teatro Ginástico e ficou em cartaz por meses.



Imagem 14: Fotografia dos atores Mário Lago e Fernanda Montenegro, acompanhada de legenda. *A Luta Democrática*, 15/09/1961, edição 2336, p. 4. Fonte: Hemeroteca Digital / Fundação Biblioteca Nacional.

Sobre como Nelson Rodrigues lidava com as diversas reações dos espectadores, Ruy Castro conta:

Quando a peça estava no Maison de France, Nelson ia todas as noites para o teatro e ficava no saguão, de guarda-chuva no braço, com seu filho Joffre, tomando satisfação de quem saía indignado no meio do espetáculo: Corria atrás do sujeito e o interpelava: "Mas vem cá. Me diz uma coisa. O que o ofendeu nessa peça?" Às vezes o cidadão

engrossava e Nelson engrossava de volta. Mas quase sempre conseguia convencê-lo a voltar para ver o resto. (CASTRO, 1992, p. 315)

Nesse sentido, é interessante voltar aos diálogos entre a ficção e a realidade. O espectador se ofende e reage àquilo, na ficção, que, de certa forma, ecoa nele uma realidade. Novamente, na entrevista a Aluizio Flores, Nelson Rodrigues reforça que seus personagens mais hediondos são o leitor indignado e o espectador esbravejante. Ele afirma:

São casos típicos de narcisos que cospem sobre a própria imagem, pessoas que realmente se identificam com o problema tratado na peça. E eu não tenho culpa que existam na plateia muitas Selminhas. Selma é a personagem da peça. Essa revolta contra *O beijo no asfalto* revela, em certos espectadores, a mais sinistra impotência de sentimentos. Os que não sabem amar, abominam a peça. A plateia sente que o homem é trágico, não porque ama, mas porque não ama. Todos os que levam para a plateia uma frustração inconsolável não me perdoam. (*A Manchete*, 29/07/1961, edição 484, p. 94)

As críticas e a repercussão da peça *O beijo no asfalto* são parte integrante da força e da potência que ela guarda até os dias de hoje, na história do teatro e da literatura do Brasil. Nelson Rodrigues certamente horrorizou e maravilhou seus espectadores, causou ovações e vaias, que se misturaram e confundiram na plateia. Isso porque levou ao público presente no teatro uma frustração inconsolável e imperdoável, o que foi positivo para alguns, e negativo para outros. *O beijo no asfalto* não é apenas uma história de ficção real, mas um retrato descarnado da vida. Todos nós estamos presentes na peça, no beijo, porque falsificamos nosso amor, o nosso ódio. Porque degradamos nossas paixões. Porque não sabemos viver. E porque, dessa forma, expomos nossas farsas mais hediondas.



Imagem 15: Anúncio da peça *O beijo no asfalto*. *O Globo*, 7/07/1961, p. 5. Fonte: Acervo Digital do Jornal *O Globo*.

4. CONCLUSÃO

Terra à vista. Um monte alto e redondo. Chão plano e serra. Arvoredos. Terra de Vera Cruz, nomeia o capitão. E ali ancoravam os portugueses, naquela terra de “ninguém”, apesar de há muito povoada. Naquele momento, aquela terra era vista pela primeira vez pelos olhos do outro, do estrangeiro. Corte. Homem branco à vista. Levantar os arcos para defender nossa terra, nossa “Ibira Piranga” (tupi para “Árvore Vermelha”). Esta é a terra que nos criou, e vamos defendê-la com brasa, se necessário.

Toda história tem, ao menos, dois lados. Duas verdades ou duas mentiras que podem se confirmar ou se contradizer. A afirmação não diz respeito apenas a portugueses e indígenas, mas a respeitar e reconhecer a existência de realidades diferentes e entender que vivências diversas são legítimas. Nesse sentido, há inúmeros meios comunicativos para expor as mais variadas narrativas presentes no mundo, e um deles é a literatura. Dentro dela, há obras e mais obras literárias que abrangem diversas histórias que atingem cada ser humano de uma forma diferente. A peça *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, apresenta discussões importantes para construir uma bagagem literária rica e capaz de nos ajudar a entender mais sobre o nosso próprio mundo e, principalmente, sobre o mundo do outro.

4.1. O beijo

Beijo: “Ato de tocar com os lábios em alguém ou alguma coisa, fazendo leve sucção”; “Símbolo de união e adesão mútuas, que assumiu significado espiritual desde a Antiguidade”; “Beija-me com os beijos de tua boca; porque melhor é o teu amor do que o vinho.” (*Cântico dos cânticos*, 1:2) Do verbete de dicionário à Bíblia Sagrada, do Zohar à simbologia. O significado da palavra “beijo” atravessa campos da concretização, subjetividade e espiritualidade como um processo gradual, crescente e decrescente, e, ao mesmo tempo, potente o suficiente para alcançar todos esses campos de uma só vez.

O verbete de dicionário sugere a realização e corporificação do ato de se beijar, como algo que precisa haver o toque para ser concretizado. O *Dicionário de Símbolos* sugere que é necessário haver uma subjetividade simbólica e espiritual para que o beijo se efetive. O Zohar e a Bíblia Sagrada, citando Geraldo Cavalcanti (2005), “veem, igualmente, no beijo ‘a adesão do espírito ao espírito’. O órgão corporal do beijo sendo a boca, quando a amada pede ao amado que a beije, com o beijo de sua boca está, na verdade, pedindo que ele se una a ela também em espírito.” O beijo se torna a materialização do *páthos* em todos os campos, isto é, a consumação da experiência emocional que envolve o concreto, o subjetivo e o espiritual.

O “beijo”, na qualidade de objeto de estudo literário, aparece como eixo temático e item intrínseco e central de extrema importância em diversas narrativas no quadro histórico da literatura brasileira. Uma delas é a peça *O beijo no asfalto*, do teatrólogo moderno Nelson Rodrigues. Publicada em 1960 e encenada pela primeira vez em 1961, trata-se de uma tragédia de três atos e treze quadros, uma peça de teatro em que não existe, praticamente, a necessidade de cenários, em que se inaugura o diálogo sincopado, no qual o discurso é interrompido bruscamente por um ponto final, criando, assim, uma grande força tensional dramática. Como consequência, o diálogo é ação, e a ação é diálogo, a linguagem e a trama se inspiram mutuamente, em uma organicidade inconsútil. Como escreveu Hélio Pellegrino:

O *spotlight* cênico, por si só, é capaz de representar o espaço e o tempo da peça, sem outro recurso auxiliar. A atmosfera da obra irrompe desde a primeira palavra, através do diálogo policetado, simultaneamente sólido e nervoso, como uma pedra que quisesse voar. A ação dramática, por sua vez, se avoluma a cada fala [...] O ambiente, nos seus múltiplos aspectos psicológicos, suburbanos, metafísicos fica lançado com força magistral. Os personagens falam com uma tão grande autenticidade, numa gíria tão absolutamente teatral, que os menores toques verbais passam a ser exemplares na sua funcionalidade descarnada [...] (PELLEGRINO, 1961, p. 11)

O beijo é elemento essencial d’*O beijo no asfalto*: é a partir dele que a história se desenvolve. Além de ser, cronologicamente, o primeiro acontecimento da peça, é o seu evento

central, tematicamente. Há uma materialização do beijo, ou seja, o toque dos lábios, a sua concretização; e há também a atualização da sua simbologia, ou seja, da finitude intransponível de cada ser humano.

Contudo, em momento algum da peça o atropelamento e o próprio beijo são encenados diante plateia: o episódio é somente relatado pelas personagens, de modo que as interpretações a seu respeito são múltiplas. A primeira versão é a de Amado Ribeiro, uma das personagens que presenciaram a cena, e é secundada por Cunha: os dois afirmam ter sido o beijo um gesto romântico e apaixonado. O repórter e o delegado degradam a natureza do beijo, enfatizam o seu caráter sexual e a vendem como um crime; transformam o beijo, assim, em uma ação criminosa e imoral, leitura que repercute sobre outras personagens da peça. Aprígio, sogro de Arandir, é uma das personagens que mais apoiam essa hipótese.

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, 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 o outro na boca e. Não houve mais nada. Só isso? (*Amado ergue-se. Anda de um lado para outro. Estaca, alarga o peito*).

AMADO - Só isso!

CUNHA - Não entendo.

AMADO (*Abrindo os braços para o teto*) - Sujeito burro! (*Para o delegado*) - Escuta, escuta! Você não quer se limpar? Hein? Não quer se limpar?

CUNHA - Quero!

AMADO - Pois esse caso. [...] Ou você não percebe? Escuta, rapaz! Esse caso pode ser sua reabilitação e olha: - eu vou vender jornal pra burro! (RODRIGUES, 1981, p. 945-946.)

A segunda versão é a de Arandir: o homem que beijou o acidentado descreve o incidente e afirma ter-se tratado de um ato de extrema pureza e grandeza, de compaixão humana somente.

ARANDIR - 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, 1981, p. 969)

[...]

ARANDIR - Era alguém! Escuta! Alguém que estava morrendo. Selminha. Querida, olha! (*Arandir agarra a mulher. Procura beijá-la. Selminha foge com o rosto*) - Um beijo. (RODRIGUES, 1981, p. 970)

O beijo na boca promove duas interpretações, já que é interpretado de maneira ambígua: na primeira, não há a união de espíritos, porque as pessoas que se beijam, Arandir e o atropelado, não são amantes, não possuem um vínculo amoroso, por isso o beijo é entendido como gesto de compaixão humana, como tentativa de aliviar a dor do outro, como um ato de grandeza; na segunda, a união de espíritos realiza-se, no sentido de que o beijo é romantizado, dentro do espectro homossexual, e instaura-se, no limite limítrofe entre a vida e a morte, a consagração da criatura amada. Sobre a questão da ambiguidade do beijo, Mário Guidarini escreve:

A ambiguidade do beijo detona preconceitos sociais latentes no inconsciente de cada espectador e da plateia como um todo. A reação em cadeia das multiversões sobre a pureza de intenção de Arandir confirma a proposição implícita do texto: a solidão absoluta de Arandir decorre da relativização radical do significado do beijo por todos os outros. Em tempos diferentes. Em níveis diversos. (GUIDARINI, 1990, p. 150)

O beijo pode, também, ser visto como uma despedida, uma despedida da vida. A morte leva ao beijo e, logo depois, à outra morte, como o princípio de um círculo vicioso. E, assim, a morte é desencadeadora do beijo, mas o beijo é também, desencadeador da morte. O morto é, no entanto, a grande personagem invisibilizada, é aquele que encarna em si a morte de cada um e de todas as personagens. A consciência da morte representa o ponto mais alto da individualização. Ao mesmo tempo em que o homem teme sua morte, ele precisa distrair-se dela. Escreveu Hélio Pellegrino:

Arandir, ao beijar o agonizante, beijou a morte na boca, contaminou-se de morte, assumiu a finitude intransponível de cada ser humano. No instante do seu gesto, chegou à existência autêntica, diferenciou-se como nunca antes lhe fora possível diferenciar-se. Arandir, nesse beijo, aceitou morrer a sua morte, crucificou-se nela e, assim, vivendo a sua morte, como vida, pôde nascer. Aqui, mais uma vez, transparece o significado inconsciente do atropelamento como ato de nascer. Arandir, beijando na boca o agonizante – beijando-lhe a morte – beijou o seu nascimento, sustentou-se nos braços como nascido e, ao mesmo tempo, por ter nascido, começou a morrer, com a consciência existencial dessa morte (PELLEGRINO, 1961, p. 22)

Dessa forma, Arandir se vê sozinho, cercado por uma conspiração de opinião unânime. Se, por um lado, ele é influenciado e acredita que o beijo foi motivado por uma parte interna sua, que se acredita homossexual, por outro, ele sabe que o beijo é um sinal de grandeza e pureza.

Hélio Pellegrino sugere também, em uma análise psicanalítica em sua crítica sobre *O beijo no asfalto*, que o beijo dado por Arandir no atropelado funcionou como um estímulo sobre a homossexualidade latente de Amado Ribeiro e Cunha. Eles encontraram motivações supérfluas para justificar o engendramento da calúnia. Atribuir a Arandir uma conduta homossexual foi a maneira que eles encontraram para se defender do impulso homossexual que havia dentro deles mesmos, e, assim, desassociar-se dele. O mesmo acontece com os espectadores da peça: o beijo funciona como estímulo para a homossexualidade e preconceito latentes das pessoas que o assistem. Dessa forma, há uma reação imediata de defesa à ideia do beijo não encenado, em que os espectadores sentem como se precisassem se proteger de seus próprios pensamentos mais recalcados. Essa é a provocação de Nelson Rodrigues, que promove uma reflexão do espectador sobre si mesmo, antes do julgamento do próximo. Uma reflexão sobre a necessidade da sociedade de rotular identidades sexuais: o beijo, na peça, é uma máquina de rótulos. Viver a sexualidade em um espectro mostra-se cada vez mais difícil, e o beijo que rotulou Arandir foi também o que o matou.

O beijo no asfalto tem a propriedade de sensibilizar tanto suas personagens quanto seus espectadores e leitores. Tal é a potência desse beijo, que atravessa os campos da concretização, da subjetividade, da espiritualidade; e essa é também a potência da literatura. Causando dor ou sofrimento, unindo ou separando (de nós mesmos ou de outros), gerando amor ou ódio, escandalizando ou ridicularizando, o beijo é uma das formas mais puras de experiência emocional e sentimental humana – e a literatura, uma forma privilegiada de representá-lo. O beijo é potência.

4.2. No

O beijo no asfalto é uma narrativa aberta a vários significados. Uma dessas interpretações é a de que a peça conta a história de uma dúvida, que surge a partir da vivência que cada personagem carrega consigo. O beijo dado por Arandir no atropelado é a substância dessa dúvida. O ato espontâneo de caridade desencadeia um lado tenebroso da alma de cada uma das personagens. Todos, de alguma forma, são contagiados, inclusive o próprio Arandir, que passa a duvidar de si mesmo e se estigmatiza. Essa questão desperta a percepção da potência desse beijo, que seria de fazer todos se importarem demasiado com ele.

Depois do beijo no asfalto, Arandir se vê perdido, sem credibilidade e duvidando de si próprio. Isso acontece, pois Amado Ribeiro e Cunha desacreditam a sua versão, que é a de um beijo puro. As motivações dos dois são, respectivamente, vender jornal e, literalmente, embriagar-se de sucesso a qualquer preço, para compensar-se do asco que sente de si mesmo e limpar seu nome na polícia por ter dado um pontapé em uma detenta grávida.

Após a manipulação da opinião pública, promovida por Amado Ribeiro, e as várias acusações que vinha recebendo, Arandir começa a duvidar de sua própria sexualidade, e essa dúvida aparece em outras personagens, de diferentes formas: colegas de trabalho (Werneck e Sodré) fazem piadas quanto ao seu estado civil, chamando-o de viúvo. Vizinhos (D. Matilde) fazem comentários maldosos. Sua esposa (Selminha) duvida de sua sexualidade e não o aceita de volta. A única personagem que acredita em sua versão do beijo é a cunhada (Dália), que está apaixonada por ele. Por último, seu sogro (Aprígio), cuja homossexualidade explode ao fim da peça, o mata por amá-lo e não aguentar vê-lo com outro, pois acredita piamente na versão homossexual do beijo. Percebe-se que, para algumas personagens (Selminha e Aprígio), o amor não foi suficiente para manter o relacionamento com Arandir.

O primeiro momento de dúvida de Selminha não é quando Aprígio, seu pai, ou o próprio Arandir lhe contam o que aconteceu; na verdade, é quando sua vizinha, D. Matilde, lhe mostra a capa e a matéria do jornal, dizendo que os dois rapazes se conheciam e o morto, inclusive, tinha ido visitar Arandir.

SELMINHA (*lenta e estupefata*) - O beijo no asfalto! (*muda de tom*) O retrato do atropelado! E aqui o Arandir na delegacia!

[...]

SELMINHA - Como é que um jornal! Diz que o Arandir beijou o rapaz na boca!

D.MATILDE - Esse jornal é muito escandaloso!

SELMINHA (*fora de si*) - Toma! Toma! (*entrega o jornal para Dália*) Não quero ler mais nada! Estou até com nojo! Nojo!

[...]

SELMINHA - Se meu marido, d. Matilde! E na boca! Meu marido nem conhecia!
Era um desconhecido, 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 sua obsessão*) - Era um desconhecido! Um desconhecido!

[...]

D. MATILDE (*implacável, nítida, incisiva*) - O jornal diz: “Não foi o primeiro beijo! Nem foi a primeira vez!”

SELMINHA (*atônita*) - Não foi o primeiro beijo! Nem foi a primeira vez?
(RODRIGUES, 1981, p. 959 - 961)

Em seguida, tem lugar o momento em que a dúvida de Selminha se consolida. Por mais que em momentos futuros da peça ela ainda defenda Arandir, quando Selminha não aceita beijar o marido, é porque a dúvida já se havia transformado em certeza.

SELMINHA - O que o jornal diz. É só isso que eu quero saber. Só isso, meu bem. O que o jornal diz é verdade?

[...]

SELMINHA - É verdade que?

ARANDIR - Um beijo.[...] (*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.

[...]

SELMINHA (*chorando*) - Não foi assim que você me contou. Discuti com meu pai. Jurei que você não me escondia nada!

ARANDIR - Era alguém! Escuta! Alguém estava morrendo. Selminha. Querida, olha! (*Arandir agarra a mulher. Procura beijá-la. Selminha foge com o rosto*) Um beijo. [...] Você me nega um beijo?

SELMINHA - Na boca, não!

[...]

ARANDIR (*sôfrego*) - Diz que me ama! [...] Mas eu queria que você repetisse. Me ama? Você não é capaz de repetir que me ama? (RODRIGUES, 1981, p. 969 - 972)

O momento decisivo da peça, no entanto, é quando o próprio Arandir duvida de si mesmo e de suas intenções.

ARANDIR (*com violência*) - Dália, eu preciso de minha mulher. Preciso. O jornal me chama de assassino. Assassino, Dália! Você acha que eu sou um assassino? [...] Mas eu preciso de Selminha! Vai, Dália, diz à Selminha. Pede. Traz Selminha. Não tenho ninguém. Estou só.

[...]

ARANDIR - Diz lá que eu empurrei o rapaz. Como se eu. E não entendo a viúva. Será que esbarrei no rapaz? Sem querer, claro. Mas, nem isso. Tenho certeza, Dália. Não toquei no rapaz. Uma senhora vinha em sentido contrário. O rapaz estava em cima do meio fio. Aqui. Eu me desviei da senhora. Mas não cheguei a tocar no rapaz. Dália, vai chamar Selminha! É minha mulher! Quero Selminha aqui!

[...]

ARANDIR - Nunca mais. Quer dizer que. Me chamam de assassino e. (*com súbita ira*) Eu sei o que “eles” querem, esses cretinos! Querem que eu duvide de mim mesmo! Querem que eu duvide de um beijo que. Eu não dormi, Dália, não dormi.

Passei a noite em claro! Vi amanhecer. (*com fundo sentimento*) Só pensando no beijo no asfalto! (*com mais violência*) 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? [...] Mas eu acredito em mim!

[...]

DÁLIA (*violenta*) - Selminha disse que você e o rapaz eram amantes. Amantes!

ARANDIR (*numa alucinação*) - Dália, faz o seguinte. Olha o seguinte: diz à Selminha. (*violento*) Diz que, em toda minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. Pela primeira vez. Dália, escuta! Pela primeira vez, na vida! Por um momento, eu me senti bom! (*furioso*) Eu me senti quase, nem sei! [...] Na praça da Bandeira, não. Lá, eu fui bom. É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar alguém que está morrendo! (*grita*) Eu não me arrependo! Eu não me arrependo! (RODRIGUES, 1981, p. 985 - 988)

A dúvida de Arandir o abala, mas ainda sim ele acredita que o gesto de beijar o atropelado foi genuíno e puro, e não se arrepende. Poucos minutos depois de cristalizar uma certeza sobre sua atitude no evento da praça da Bandeira, Arandir morre com a consciência tranquila de que tomou a decisão correta e de que nada poderia tirar a pureza do seu beijo no asfalto. Assim, esse beijo, *nu* e *no* asfalto, libera todo sentimento de incerteza e desconfiança do protagonista, desnuda a dúvida e expõe os pré-conceitos do ser humano.

4.3. Asfalto

A obra de Nelson Rodrigues é de uma força dramática imensa. Ela engendra confrontos e falhas trágicas, infligindo dor aos corpos afetados pelo drama, por trazer à tona aquilo de que todos fogem e que não querem encarar. O teatro rodriguiano escancara a situação dos corpos violentados pela nossa sociedade e expõe a realidade velada pelos conflitos ocultos.

O beijo no asfalto abre, violentamente, as feridas causadas por esses conflitos internos. De forma literal e metafórica. Os conflitos pertencem a todas as personagens, cada uma tem seu próprio demônio para enfrentar. De forma literal, por meio do atropelamento que levou ao beijo, que por sua vez levou à morte por arma de fogo. De forma metafórica, o beijo foi uma forma de violência, pois abriu essas diversas feridas emocionais.

O conflito interno de Amado Ribeiro está ligado à leitura do “homossexualismo” latente que ele força, a partir do momento em que o morto caiu no asfalto e recebeu o beijo. Ribeiro presenciou a cena, testemunhou a força com que o loteador atingiu o atropelado, a violência com que o homem bateu no asfalto e a intensidade do beijo que ele recebeu antes de morrer. Amado Ribeiro, assim como Aprígio e Arandir, que, como ele, viram o atropelamento, também sentiu o impacto do asfalto em suas vidas.

Aprígio tem como conflito interno sua homossexualidade que, diferente da de Amado, não é latente para ele mesmo. No entanto, o conflito de Aprígio vai além disso, pois ele sente atração pelo próprio gênero e o beijo no asfalto foi extremamente violento para com seus sentimentos por Arandir e para o seu ego.

Arandir, o grande herói ingênuo da peça, foi, possivelmente, o que mais sofreu com as violências ocorridas na narrativa, pois esteve presente em todos esses momentos. Ele viu o atropelamento, ele beijou a morte, e, por fim, foi morto a tiros. Todas essas ações são marcadas por uma violência intrínseca. Há um momento da peça, ainda no primeiro ato, em que Arandir descreve para Selminha e Dália a cena que presenciou na praça da Bandeira:

ARANDIR (*incoerente*) - Escuta. Vi o rapaz morrer, sim. Da minha idade, mais ou menos. Selminha, ele estava em cima do meio-fio. Esperando que o sinal abrisse. (*repete*) Em cima do meio-fio. De repente, não sei como foi: ele perdeu o equilíbrio. Caiu para a frente e... Vinha um loteador a toda velocidade. Bateu no rapaz, atirou numa distância como daqui ali.

DÁLIA - Gritou?

[...]

ARANDIR - O atropelado não grita. Ou grita? esse não gritou. [...] O loteador passou por cima. Mas morreu logo. Ainda viveu um minuto, talvez. Ou menos. Um minuto. [...] Eu corri. Cheguei primeiro que os outros. Me abaixei, peguei a cabeça do rapaz. Gente assim. Peguei a cabeça do rapaz e...

SELMINHA - Beijou. (RODRIGUES, 1981, p. 956 - 957)

O beijo no asfalto, dado por Arandir no atropelado, não é, de fato, encenado na peça. Apenas relatos dele, fragmentados e diversos entre si, são feitos por diferentes personagens. A verdade é que nem o beijo, nem o atropelamento precisou ser encenado para que se captasse a força e violência de ambos. Todos os conflitos internos das personagens se reúnem e entram em ebulição em um momento: o beijo no asfalto. Todas as personagens “beijaram o asfalto”, seja literalmente, seja metaforicamente.

5. REFERÊNCIAS

- ALKIMIM, Alexandre Flores. A última entrevista de Nelson Rodrigues. *Bula Revista*. 2020. Disponível em: <https://www.revistabula.com/5753-a-ultima-entrevista-de-nelson-rodrigues-2/> Acesso em: 25 mar. 2022.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.
- _____. *Contos novos*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1973.
- _____. *Os filhos da Candinha*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. 4.ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- _____. Cartas. In: *Obras completas de Álvares de Azevedo*. s.c: s.e., 1942.
- BARBOSA, Marialva. *História da comunicação no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolas Leskov. In:_____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. 1).
- BÍBLIA SAGRADA. Aos cuidados de J. F. D. Almeida. 2.ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- BRANDÃO, Tânia. O teatro brasileiro do século 20. *Revista do IPHAN*, Brasília, DF, n.29, p. 300-335, 2001.
- BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 17. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2019.
- CAMINHA, Adolfo. Um livro condenado. *A Nova Revista*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 40-42, fev. 1896.
- _____. *Bom-crioulo*. São Paulo: Hedra, 2008.
- CAMINHA, Pero Vaz. *Carta de achamento do Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- CANALES, Luis. “O Homossexualismo como Tema no Moderno Teatro Brasileiro”. *Luso-Brazilian Review*, 1981, v. 18, n. 1, p. 173-182. Disponível em:

- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Imprensa, polícia e violência no teatro de Nelson Rodrigues. *LETRAS: Revista do Mestrado em Letras da UFSM (RS)*, Santa Maria, p. 205-223, 1998.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global, 2006.
- GOIS, João Bôsko Hora. Desencontros: as relações entre os estudos sobre a homossexualidade e os estudos de gênero no Brasil. *Revista de Estudos Feministas*. v.11, n.1, p. 289-297, 2003.
- GRANDE DICIONÁRIO HOUAISS. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 05 ago. 2022.
- GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. 1. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.
- GREEN, James, POLITO, Ronald. *Frescos trópicos: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues: flor da obsessão*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.
- GUIMARÃES, Jonatas Aparecido. Cena e obsceno em O beijo no asfalto, de Nelson Rodrigues. *Navegações*, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 205-223, jul/dez 2020.
- GUINSBURG, Jacó. O lugar do teatro no contexto da comunicação de massa. *Revista da USP*, São Paulo, n. 14, p. 92-96, jun./ago. 1992.
- GUSMÃO, Henrique. Uma leitura histórica da dramaturgia de Nelson Rodrigues. In: Seminário Nacional de História da Historiografia, 2007, Mariana (MG). *Anais do Seminário Nacional de História da Historiografia*. Ouro Preto: UFOP, 2007.
- _____. *Ficções purificadoras e atroztes: o projeto estético do teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ / PPGHIS, 2011.
- JABOR, Arnaldo. O brasileiro tem a funda nostalgia do caos. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/7/01/ilustrada/18.html>. Acesso em: 18 nov. 2021.
- JURTH, Max. L'homophilie au Brésil. *Arcadie*, Paris, n. 83, p.654-665, nov. 1960.
- LEAL, Jorge Tadeu Borges. A movimentação homossexual dos anos 50 e 60. In: _____. *Advergay: uma ação publicitária “no armário”, “in box” ou “publicidade-michê”?* Dissertação de mestrado (Comunicação Social). Orientador: José Carlos Rodrigues. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2013. p. 37-57.

Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/26997/26997_4.PDF> Acesso em: 27 jun. 2019.

- LIMA, Estácio. *A inversão dos sexos*. Bahia: Livraria Científica; Rio de Janeiro: Guanabara, 1935.
- LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Tempo Brasileiro, 1993.
- MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Organização, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MENDES, Leonardo. *O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: Editora da PUCRS, 2000. (Coleção Memória das Letras, 7).
- MONTENEGRO, Fernanda. *Prólogo, ato, epílogo: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MOREIRA, Adailson. A homossexualidade no Brasil no século XIX. *Bagoas: Estudos Gays, de Gêneros e Sexualidades*, Natal, v. 6, n. 7, p. 253-280, 2012.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Il sogno del centauro*. Roma: Riuniti, 1983.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PELLEGRINO, Hélio. A obra e *O beijo no asfalto*. In: RODRIGUES, Nelson. *O beijo no asfalto*. Rio de Janeiro: J. Ozon Editor, 1961.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O direito de curar: homossexualidade e medicina legal no Brasil dos anos 30. In: _____; HERSCHMANN, Micael. (Orgs.). *A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- PIMENTEL, Renata. Ficcionalização de si: uma estratégia de (re)velação. In: COSTA, Horácio et al (Org.). *Retratos do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Edusp, 2010. p. 333-342.
- PINTO, Rhanielly Pereira do Nascimento. Do pecado nefando ao direito de existir: notas sobre a homoerótica no Brasil XVII-XX. *Revista Ars Historica*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 71-86, Jan/Jun 2019.
- PRETES, Érika Aparecida; VIANNA, Túlio. História da criminalização da homossexualidade no Brasil: da sodomia ao homossexualismo. Minas Gerais. In: LOBATO, Wolney; SABINO, Cláudia de Vilhena Schayer; ABREU, João Francisco de. (Orgs.). *Iniciação científica: destaques 2007*. Belo Horizonte: Editora da PUC-Minas, 2008. p. 313-393.

- POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 1.reimp. São Paulo: Cultrix, 2017.
- QUARESMA, José Francisco. *O beijo no asfalto: linguagem, personagens, gênero. Terra roxa e outras terras*: Revista de Estudos Literários, Londrina, v. 14, p. 56-65, dez/2008. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol14/TRvol14f.pdf> Acesso em: 26 jun. 2019.
- QUEIROZ, Luiz Gonzaga Morando. *Transgressores e transviados: a representação do homossexual nos discursos médico e literário no final do século XIX (1870-1900)*. Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992. 169f.
- QUINALHA, Renan. *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. (Digital).
- RIBEIRO, Leonídio. *Homossexualismo e endocrinologia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1938.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.
- _____. *O óbvio ululante: primeiras confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b.
- _____. *O reacionário: memórias e confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RODRIGUES, Sonia (Org). *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ROMERO, Abelardo. *Origem da imortalidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Conquista, 1967.
- SAMPAIO, M. L. P. *O demoníaco, o caos e o renascimento no teatro de Nelson Rodrigues*. Brasília: copymarket.com, editora virtual, 2000. v. 1.
- SEDGWICK, Eve. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SOUTO, Carla. *Nelson “Trágico” Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2001.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed., rev., atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- VERAS, Elias Ferreira; PEDRO, Joana Maria. Os silêncios de Clío: escrita da história e (in)visibilidade das homossexualidades no Brasil. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 6, n.13, p. 90 - 109, set./dez. 2014.

O jornal *O Globo* foi consultado por meio do Acervo Digital do próprio jornal, disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Todos os demais periódicos foram consultados por intermédio da Hemeroteca Digital, da Fundação Biblioteca Nacional, disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>