



**Universidade Federal da Bahia**  
**Instituto de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística**

Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA  
Tel.: (71) 3263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: [pgletba@ufba.br](mailto:pgletba@ufba.br)



**AMANTES SEM ESTRELA: VISÕES DO AMOR EM TEXTOS DE  
NELSON RODRIGUES**

**por**

**ANDRÉA BERALDO BORDE**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mirella Márcia Longo Vieira Lima**

Salvador  
2010



**Universidade Federal da Bahia**  
**Instituto de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística**

Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA  
Tel.: (71) 3263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: [pgletba@ufba.br](mailto:pgletba@ufba.br)



**AMANTES SEM ESTRELA: VISÕES DO AMOR EM TEXTOS DE  
NELSON RODRIGUES**

por

**ANDRÉA BERALDO BORDE**

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Mirella Márcia Longo Vieira Lima**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Salvador  
2010

A Mirella, por tudo.

## AGRADECIMENTOS

A minha Mirella, que ao longo de anos, orientando meus passos, me mostrou que o amor é algo que se vive e que se teoriza.

Aos Professores do PPGLL, a Rachel Esteves Lima, a Evelina Hoisel, a Antonia Herrera – saibam que, seguramente, ficou a afirmação de que algo “restou de nossos amores”. A Ângela Reis e Daniel Marques, professores do PPGAC que eu deveria ter conhecido há mais tempo.

Aos meus pais queridos, que a cada dia me mostram o quanto é valioso um amor.

Aos meus irmãos, que mesmo sem entenderem bem o que se constitui um trabalho acadêmico, respeitaram e apoiaram o quanto ele significa para mim.

Aos colegas de faculdade e companheiros da Pós-Graduação, pela amizade, pelo compartilhamento de angústias e ansiedades: Luiza Telles, Mariana Rocha, Gilson Antunes, Cláudio dos Anjos, Ana Cristina Sampaio, Sofia Fernandes, Karla Daniella, Leonardo Raposo, Ana Lúcia Aguiar.

Aos meus amigos, jóias raras que tanto me ajudaram durante o exercício do trabalho intelectual: Fabiana Hirata, Kleyzer Seixas, Saulo Moreira, Lucy Cardoso, Luís Gomes, Zilda Castro (e sua forma encantadora de sempre me encorajar), Alexandre Andrade, Ana Maria, Leandro Araújo, Gessé Almeida (mi querido hermano), Eduardo Moody.

Ao “Paraíso”, sede oficial das minhas inspirações.

Aos funcionários da Secretaria do PPGLL e das Bibliotecas da UFBA.

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de pesquisa.

*Eros, vitorioso na guerra,  
Eros, que te abates sobre  
bestas, e nas suaves faces  
da jovem dormes,  
vagas sobre as ondas  
e penetras em rebanhos campestres.  
De ti nenhum  
dos deuses escapa  
nenhum dos efêmeros  
homens. Quem tocas delira  
(SÓFOCLES, 1999, p. 61).*

## RESUMO

Este trabalho focaliza representações do amor em textos de Nelson Rodrigues. O corpus de análise abrange discursos de naturezas diversas. Busca-se tornar evidente como se dimensiona, na letra do autor, a visão de uma hierarquia contemplando variadas manifestações do sentimento amoroso. Muito especialmente, é destacada a noção de que a modernidade impõe uma "queda" ao amor caritativo, situado no ponto mais elevado da hierarquia. A peça "O Beijo no Asfalto" constitui o centro de toda a reflexão, pois ali é dimensionado um instante epifânico, em que se manifesta a forma de amor mais "pura". Todavia, algumas cartas extraídas do livro "Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo" e assinadas com o pseudônimo Myrna oferecem, ao olhar analítico, uma qualificação mais detalhada do amor cristão e do modo como ele foi simultaneamente idealizado e ironizado por Nelson Rodrigues. Em síntese, o intuito é contribuir com a fortuna crítica do autor, a partir da Erótica por ele formulada.

Palavras-chave: Amor — Nelson Rodrigues — *O Beijo no Asfalto* — Myrna.

## ABSTRACT

This study focuses on the representations of love in texts written by Nelson Rodrigues. The analysis corpus embraces speeches of diverse natures. It is aimed to evidence how, in the author's point of view, the vision of a hierarchy is dimensioned, contemplating various manifestations of loving feelings. Very specially, it is detached the notion that the modernity imposes a "fall" to the charity love placed on the top of the hierarchy. The play "O Beijo no Asfalto" constitutes the center of the whole reflection, for it is there that an epiphany moment is dimensioned, when love in its purest form is revealed. However, some letters taken from the book "Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo" and signed with the pseudonym Myrna offer, to an accurate look, a more detailed qualification of Christian love and how it was simultaneously idealized and used ironically by Nelson Rodrigues. To sum up, the purpose is to contribute with the author's critical fortune, from the *Erótica* formulated by him.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1. <i>O Beijo no Asfalto</i> .....	13
1.1 A criação da “farsa” .....	13
1.2 Uma figura singular.....	30
1.3 O casal Arandir e Selminha.....	43
1.4 Dália – A jovem tentadora .....	52
1.5 A feminização do patriarca.....	57
2. Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo? .....	73
2.1. Myrna e o amor cristão .....	84
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	96
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	98
<b>ANEXO</b> .....	104



## INTRODUÇÃO

Começo esse texto fazendo uma paródia de uma célebre frase de Décio de Almeida Prado: “não quero e não posso falar de Cacilda Becker a não ser em termos pessoais e afetivos”. Assim, afirmo: não quero e não posso falar de Nelson Rodrigues a não ser em termos pessoais e afetivos. Sei o quanto é arriscado usar esses termos em um trabalho acadêmico, mas não posso negar que o objeto de pesquisa escolhido aqui me é muito caro. Primeiro, porque minha relação com os textos de Nelson Rodrigues remontam a tempos que antecedem mesmo a minha Graduação em Letras. Segundo, porque é impossível que o longo convívio com os textos de Nelson não resulte em paixão. Aqui se apresenta o resultado de um alegre e trabalhoso percurso. Sendo assim, ao longo desse estudo, assumo o risco de me referir a Nelson Rodrigues não como o distanciado “Rodrigues”, mas por vezes tão somente como “Nelson”. Minha relação com Nelson não permite formalidades.

Ademais, este trabalho trata de paixões. São levantadas questões como amor, paixão, ódio, morte, incesto, intrigas, temas que se colocam à cena na letra de Nelson Rodrigues. Com postura por vezes ambígua frente aos processos de modernização da cultura brasileira — foi ao mesmo tempo um dos maiores reacionários da moral burguesa e também um de seus maiores iconoclastas —, Nelson apresenta-se como o grande ícone do Teatro Moderno Brasileiro. Na esteira de Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e Hélio Pellegrino, reitero que a obra de Nelson Rodrigues é a responsável pela inigualável revolução teatral processada no país. *Vestido de Noiva*, encenada em 1943, destoa de todo modo de fazer teatro ainda com sotaque lusitano. Não quero dizer que o teatro produzido antes era melhor ou pior, mas digo que, a partir das peças de Nelson, as questões cênicas passaram a ser pensadas e articuladas com vistas a um novo presente nacional. Com Nelson, tem-se um conjunto de inovações que envolvem a técnica teatral, a representação de aspectos psicológicos, o dimensionamento trágico do cotidiano brasileiro, a linguagem e mesmo a esfera temática.

Nas peças, as cenas curtas desembocam em uma progressão dramática rápida, tendo como universo a pequena burguesia e a classe baixa dos subúrbios cariocas. No entanto, cabe salientar que a ambiência carioca não impede a universalidade da obra de Nelson

Rodrigues, retratando problemas intrínsecos à condição humana, como seus medos, obsessões, paixões desenfreadas e a irracionalidade diante das pulsões.

Mas não é só de literatura dramática que se compõe a obra de Nelson Rodrigues. Nela encontramos uma vasta produção literária que inclui romances, crônicas, contos e até mesmo um correio sentimental. Nelson, como um dos grandes críticos do Brasil que se modernizava a passos descompassados, é, segundo Luis Fischer, o Montaigne ensaísta que o Brasil até então não tinha. Seja através de suas crônicas reunidas nas *Confissões*<sup>1</sup>, seja através das peças, romances, contos, podemos ler e sentir uma época conturbada por transformações conduzidas ao longo do século XX, o que resultou em profundas modificações na vida social do brasileiro, a exemplo da saída das mulheres para o mercado de trabalho e a conseqüente mudança da organização familiar. As décadas que abrigaram a vasta obra de Nelson Rodrigues apresentavam-se perturbadas pelos costumes que, já apontando para novas relações humanas, sustentavam ainda uma moral ultrapassada e, todavia, resistente.

Neste cenário, Nelson manteve no horizonte de sua obra um conceito tradicional dos papéis sociais (principalmente o papel feminino), discursando sobre a problemática manutenção desses princípios baseados numa moral conservadora, tendo em vista a emersão dos novos comportamentos e, principalmente, o mundo dos instintos sempre em luta contra qualquer moral. Via de regra, a obra de Nelson trata da desagregação de um mundo social que se sustentava na aparência, mas que de fato fora sempre inconsistente ou impossível.

Adentrar pelo universo rodriguiano é se deparar com um Brasil em transição. O país do futebol, do jornalismo de massa, do jeito brasileiro, da frouxidão dos laços sentimentais e da audácia feminina emerge no imaginário do autor. Flávio Aguiar observa que, tendo iniciado sua vida de intelectual e escritor, quando o Brasil era o país do futuro, Nelson Rodrigues *chegou ao apogeu de sua criatividade, quando o futuro chegava de modo vertiginoso, nem sempre do modo desejado* (AGUIAR, 2004, p. 91).

Nesse “país do futuro”, Nelson se deparou com desejos do corpo feminino que reivindicavam espaço, promovendo uma espécie de crepúsculo do macho. O declínio da

---

<sup>1</sup> *Confissões* é o título geral de uma coleção que engloba cinco livros de crônicas/ensaios de Nelson Rodrigues: *O óbvio ululante*, *A cabra vadia*, *O reacionário*, *O remador de Bem-Hur* e *A menina sem estrela: Memórias*.

família patriarcal está no centro da sua obra que visita as fissuras abertas num país que vivia (e ainda vive) um estado de transe e cujos modernismos insistem em arrastar um entulho de conservadorismo. E é detidamente nessas cenas modernas, transcorridas no contexto urbano, que nos deparamos com uma obra visceral e genial.

Por tratar de amor, não hesito em parecer piegas e declarar que, moralista ou não, “tarado” ou não, Nelson Rodrigues produziu uma fabulosa produção literária digna de pausas, suspiros e aplausos. A genialidade de seus textos escapa a classificações. Este estudo se pautou num trabalho analítico com vistas a dimensionar uma espécie de Erótica rodrigueana. Na primeira análise, busquei a configuração de uma hierarquia amorosa com destaque para o modo como se dá a queda do amor “puro” no contexto moderno. Na segunda, pretendi qualificar os componentes desse amor idealizado e concebido no entrecruzamento de elementos vindos do Cristianismo e do Romantismo. De igual maneira, pretendi, nessa segunda e mais breve análise, tornar evidente a consciência de Nelson, quanto à dificuldade humana de atingir essa forma de amar. Assim, esse estudo é composto por dois capítulos centrados em *O Beijo no Asfalto*, e em algumas cartas do correio sentimental *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo*, autoria de Nelson Rodrigues com o pseudônimo de Myrna.

No primeiro capítulo, a análise da peça *O Beijo no Asfalto*, escrita em 1961, é dividida em cinco partes. Todas elas confluem para o “beijo”, impulso não compreendido e dado no chão moderno. A análise levanta questões relativas à denúncia que Nelson Rodrigues faz a um contexto desumano. Nesse sentido, recorri aos tradicionais comentaristas da modernidade, a exemplo de Baudelaire, Balzac, Benjamin, Marshall Berman; no que tange ao contexto brasileiro, levantei algumas afinidades e diferenças entre Nelson e Drummond, posto que *O Beijo no Asfalto* focaliza o amor num mundo grande. Trata-se do momento em que Nelson justamente se avizinha da visão baudelairiana, apresentando a cidade moderna — o asfalto — como o lugar da queda, da perda da sacralidade tornada impossível. Com a trágica história de Arandir, Nelson apresenta a queda no asfalto e a hora extrema em que se manifesta um amor piedoso e livre das degenerescências que Nelson atribui à atração sexual.

Ao longo do referido capítulo, procurei mostrar como existe uma hierarquia do sentimento amoroso em Nelson Rodrigues. A cena do beijo dado no asfalto, uma doação de

um desconhecido a um anônimo, constitui-se como a cena axial que contrasta esse amor puro a uma série de outros amores, todos eles imperfeitos e marcados por aspectos mundanos. Nesse momento do trabalho, é focalizada a crítica de Nelson aos poderes públicos que são utilizados de forma imoral e desvirtuada. Para uma melhor compreensão do horizonte que está sob a mira dessa crítica rodrigueana, recorri a Phillipe Airès, George Bataille, Elizabeth Roudinesco e, no que diz respeito ao contexto brasileiro, fui buscar alicerce em Sérgio Buarque de Holanda e em José Miguel Wisnik.

Intitulado “Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo?”, o segundo capítulo analisa algumas cartas que compõem o correio sentimental de Myrna, pseudônimo feminino de Nelson Rodrigues que atuou ao longo de seis meses como terapeuta, psicóloga, amiga, vidente, confidente no extinto jornal *Diário da Noite*. Nesse momento, procurei mostrar de que forma o desejo de manutenção de uma família de base patriarcal se confrontava com os turbilhões de novidades que bombardeavam o país depois da II Guerra Mundial.

Incidindo sobre os conselhos que Myrna dava às leitoras, os focos da análise surpreendem, em Nelson, a idealização de um amor com bases cristã e romântica, ainda que tal visão abrigue também elementos modernos. A base cristã das cartas de Myrna se evidencia de maneira mais clara quando são postas em confronto com os textos que compõem o *Sermão do Mandato*, de autoria do Padre Antônio Vieira. Dennis de Rougemont auxiliou a captação de elementos idealistas que, vindos de uma tradição platônica, foram grifados pelos mestres do Romantismo. Todavia, não escapa ao olhar analítico mais cuidadoso, a marca da ironia, na medida em que Nelson posiciona-se como Myrna para aconselhar o impossível e, simultaneamente, tornar evidente essa impossibilidade.

## 1 O Beijo no Asfalto

“Em toda minha obra teatral,  
o repórter de polícia é uma presença obsessiva”<sup>2</sup>



### 1.1 A criação da “farsa”

*(Distrito policial correspondente à praça da Bandeira. Sala do delegado Cunha. Este, em mangas, os suspensórios arriados, com um escandaloso revólver na cintura. Entra o detetive Aruba.)*

ARUBA *(sôfrego e exultante)* – O Amado Ribeiro está lá embaixo!

*(Cunha, que estava sentado, dá um pulo. Faz a volta da mesa.)*

CUNHA – Lá embaixo?

ARUBA – Com o comissário. Disse que.

CUNHA *(agarrando o detetive)* – Arubinha, olha. Você vai dizer a esse moleque!

ARUBA – Está com fotógrafo e tudo!

CUNHA – Diz a ele, ouviu? Que se ele. Porque ele não me conhece, esse cachorro!

*(Amado Ribeiro aparece. Chapéu na cabeça. Tem toda a aparência de um cafajeste dionisíaco.)*

AMADO *(abrindo gesto)* – O famoso Cunha!

CUNHA – *(quase chorando de ódio e, ainda assim, deslumbrado com o descaro do outro)* – Você?

AMADO – Eu.

CUNHA – Retire-se!

AMADO – Cunha, um momento! Escuta!

CUNHA *(apoplético)* – Saia!

AMADO – Tenho uma bomba para ti! Uma bomba!

ARUBA *(quer puxar Amado pelo braço)* – Vem, Amado!

AMADO *(desprendendo-se num repelão)* – Tira a mão!

CUNHA *(arquejante de indignação)* Escuta aqui. Ou será que você. *(fala aos arrancos)* Então, você me espinafra!

AMADO *(com cínico bom humor)* – Ouve, Cunha!

CUNHA – Me espinafra pelo jornal. E ainda tem a coragem!

AMADO – Com licença!

CUNHA *(num berro)* – Não dou licença nenhuma! *(muda de tom)* Estou besta, besta! Com o teu caradurismo! Tem a coragem de pôr os pés no meu gabinete! Eu devia, escuta. Devia, bom! *(quase chorando)* Por tua causa, o chefe me chamou!

AMADO – Cunha, deixa eu falar!

CUNHA – O chefe me disse o que não se diz a um cachorro! Na mesa dele, na mesa, estava a tua reportagem. O recorte da tua reportagem!

(...)

CUNHA – Qual é o caso?

---

<sup>2</sup> Cf. RODRIGUES, 1993, p. 191.

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

CUNHA (*confuso e insatisfeito*) – Que mais?

AMADO (*rindo*) – Só.

CUNHA (*desorientado*) – Quer dizer que. Um sujeito beija outro na boca e. Não houve mais nada. Só isso?

(...)

AMADO – Manja. Quando eu vi o rapaz dar o beijo. Homem beijando homem. (*descritivo*) No asfalto. Praça da Bandeira. Gente assim. Me deu um troço, uma idéia genial. De repente. Cunha, vamos sacudir esta cidade! Eu e você, nós dois! Cunha (RODRIGUES, 1993, p. 943-944).

Temos aqui a transcrição da primeira cena de *O Beijo no Asfalto* (1961), de Nelson Rodrigues. Nessa abertura crucial para o estudo da peça, somos apresentados a dois importantes personagens, justamente aqueles que serão os responsáveis pela elaboração de toda a “farsa” que culminará na trágica história do protagonista Arandir, são eles: o repórter Amado Ribeiro e o delegado Cunha.

Na história, uma *Tragédia carioca em três atos*, temos o destino funesto do jovem Arandir, rapaz casado há menos de um ano com Selminha. O casal, ainda em lua-de-mel, divide a casa com a cunhada Dália — em um bairro do subúrbio carioca —, irmã de Selminha. A esposa está grávida e, supondo que a gravidez atrapalharia a continuação da sua lua-de-mel, o casal decide que a mulher deve abortar esse primeiro filho. No intuito de angariar fundos para o aborto, Arandir dirige-se à Caixa Econômica da Praça da Bandeira para penhorar as alianças. No caminho, encontra o sogro Aprígio. No momento em que iriam atravessar a rua, genro e sogro presenciam o atropelamento de um rapaz por um loteação, e a sua queda no asfalto. Dentre todas as testemunhas, Arandir é a única que se prontifica a saber do estado do rapaz. Ele, o atropelado, pede um último desejo a Arandir antes de morrer: quer ser beijado. Arandir atende esse apelo extremo. Todos os presentes viram a cena, dentre eles, Amado Ribeiro, repórter inescrupuloso que contará à sociedade o ocorrido e dará à história contornos melodramáticos, inventando a existência de uma relação homossexual entre os homens. A repercussão da notícia destruirá a vida de Arandir, que passa a ser condenado por toda a sociedade. A sua piedade e a sua compaixão direcionada àquele anônimo que estava morrendo são incompreendidos por todos. Aprígio,

seu sogro, se revelará ao final da história como o verdadeiro homossexual (ama o próprio genro há anos) e é ele quem dará o “tiro de misericórdia” em Arandir.

A cena de abertura se passa no distrito policial e, em um primeiro momento, a chegada inesperada do repórter Amado Ribeiro causa repulsa no delegado Cunha, observação que é dada através da rubrica do autor e pela conduta do próprio delegado, que através das palavras dirigidas ao repórter, denuncia algum “mal entendido” entre os dois. O imenso cinismo e sarcasmo de Amado Ribeiro conduzem o diálogo que, levado por um ritmo extremamente acelerado e entrecortado, nos permite conhecer um pouco mais acerca da situação do delegado junto ao seu chefe: alguma suposta “falcatrua” do delegado foi denunciada pelo próprio repórter Amado Ribeiro. A denúncia do repórter — afirmação de que o delegado havia agredido uma gestante, causando a sua morte — é lembrada por Cunha, que afirma não haver dado um “chute”, como o repórter dizia na reportagem, mas sim, “Um tapa. Ela abortou, não sei por quê. Azar” (RODRIGUES, 1993, p. 944).

A primeira cena expõe a dimensão negativa dos comparsas — o policial e o repórter — e a elaboração da história que destruirá a vida de Arandir. A relação entre os cúmplices é de complementaridade; de um lado, temos a violência da polícia, personificada no delegado Cunha; de outro lado, ficam expostos a sagacidade, o interesse comercial e a manipulação das informações dadas pelos meios de comunicação, no caso, a imprensa que se faz representar por Amado Ribeiro, uma das testemunhas da cena do beijo no asfalto. A relação tensa — entre polícia corrupta e violenta e uma imprensa destituída de ética e interessada em vender jornal a qualquer preço — é explorada na abertura da peça. Nela, as duas instituições que atuam de modo negativo na vida social brasileira irão estabelecer o pacto destrutivo que Nelson Rodrigues — com tantos anos de experiência como repórter policial — visa a denunciar. No lugar de vítima, surge um cidadão comum, Arandir, tornado incomum por ter beijado um homem que morria no asfalto.

Para que tudo evolua na direção da tragédia, colabora a instabilidade emocional do delegado Cunha, que aqui, nessa cena de abertura, já demonstra ira ante a petulância do repórter. Em momentos posteriores, essa mesma ira cresce no ataque a Arandir, sendo marcante o momento em que o jovem é interrogado na delegacia. A raiva que é despertada pelo repórter desaparece, assim que o delegado entende a proposta de Amado Ribeiro e como ela possibilitará a sua “revalorização” junto ao chefe. O repórter tem a vontade e a

vaidade de ser reconhecido como profissional eficiente que aumenta o número de exemplares de jornais vendidos. A sua falta de escrúpulos e nenhum senso de moralidade são elementos propulsores para a elaboração da “farsa” em torno de Arandir. A ajuda da polícia garantirá ao repórter segurança necessária às investigações invasivas que decide fazer. Além disso, o envolvimento do policial possibilita que o gesto de Arandir pareça como ameaça à sociedade, cuja ordem a polícia tem dever de preservar.

Na rubrica dada pelo autor, o “escandaloso revólver” do delegado Cunha lembra a violência do poder. A essa força do policial une-se a imaginação do repórter, fabricante da suposta verdade.

Na crítica de Nelson Rodrigues, essas duas instâncias corruptas caracterizadas pelos dois personagens que atuam na cena de abertura encontrarão esforços em um mundo torpe, onde todo detentor de “poder social” busca o benefício próprio. Nenhuma lei ou valor moral serão respeitados pelos comparsas que, buscando vantagens pessoais, articulam de acordo com o próprio interesse a tragédia que recairá sobre o jovem Arandir.

Na peça, Nelson Rodrigues desenvolve crítica ferrenha à imprensa brasileira e ao modo perigoso com que ela pode interferir na vida social. No estudo da sua obra teatral, pode-se vislumbrar uma trilogia que apresenta e discute as relações entre imprensa e sociedade. O primeiro texto a explorar tal questão é *Viúva, porém honesta*, escrita em 1957 que, em meio a uma tragicidade com contornos cômicos, apresenta uma instituição que se assemelha à máfia, conduzida pela figura do temido JB. Albuquerque Guimarães, proprietário de um grande jornal. Em meio a tantos profissionais “desajustados”, ele comporta-se como um “gângster” da imprensa e se torna capaz de nomear até mesmo ministros. O segundo texto é *Boca de Ouro*, de 1959, que também apresenta personagens trabalhadores do ramo da imprensa e que se utilizam do jornalismo para produzir possíveis versões acerca da morte do bicheiro *Boca de Ouro*. Mais uma vez, a atividade jornalística é tomada como ilustrativa de um mundo sem ética. Na denúncia de Nelson, a representação pública, quando usada de modo desregrado, pode atuar como uma arma, como um poder opressor contra a população.

Mas é em *O Beijo no Asfalto — Tragédia carioca em três atos*, escrita em 1961, que a crítica se torna mais contundente, mais voraz, ferrenha e trágica. Nelson Rodrigues levou às últimas conseqüências a análise do poder danoso que pode resultar da má



utilização da imprensa. Escritor e jornalista, ele questiona a conduta profissional do repórter, questionando também até que ponto uma notícia sensacionalista e caluniosa pode desencadear uma tragédia<sup>3</sup>. Para os dois comparsas que dialogam na cena de abertura, invasão de privacidade, negação dos fatos e apuração da verdade são caminhos válidos com vistas à elaboração da história que os favorecerá. A dupla representada por Cunha e Amado Ribeiro sintetiza o perigo “invisível” que assola a sociedade na forma da união entre imprensa imoral e poder policial corrupto. É mediante o conluio entre Amado Ribeiro e o delegado Cunha que se forma a história de amor entre Arandir e o atropelado, história real e farsesca, como veremos a seguir, mas urdida com o propósito de aumentar as vendagens do jornal em que trabalha Amado e reabilitar a imagem de Cunha junto ao seu superior.

Trata-se, aqui, da denúncia de uma imprensa sensacionalista, que tem o poder de vender qualquer “verdade”, em um contexto em que as “verdades” dependem mais do ponto de vista e do interesse de cada um. Na trágica história de Arandir, as suspeitas ou aparências são componentes de invenções. Os leitores do jornal, como a vizinha Matilde ou a datilógrafa Judith, não hesitam em acreditar que já tinham visto o morto em algum lugar, reforçando a versão do contato de Arandir com o morto, antes da cena do asfalto. Evidentemente, para essa impressão corroboram a reportagem e as fotografias estampadas na primeira página do jornal de maior circulação do Estado. Assim, Nelson evidencia a interferência do jornal na criação da história e da opinião pública.

Ao lado da polícia e da imprensa, surge uma sociedade que consome escândalos, de modo que a história sensacionalista torna-se mercadoria de alto valor. Nelson, através da criação de personagens como Amado Ribeiro, situou o interesse comercial da imprensa também como sintoma de uma sociedade moralmente dilacerada, sem valores e entregue aos poderes corruptivos da violência, do dinheiro, do escândalo e dos próprios instintos. As manchetes ficcionais de *O Beijo no Asfalto* ilustram a técnica e a ideologia das notícias

---

<sup>3</sup> Vale ressaltar aqui a tragédia familiar que abateu os Rodrigues no dia 26 de novembro de 1929, data que marca o assassinato de Roberto Rodrigues, irmão de Nelson, por Sylvia Thibau, a protagonista de um divórcio que o jornal *A Crítica*, do pai Mário Rodrigues, se prontificou a revelar à sociedade. Sylvia, uma socialite influente na sociedade carioca, mãe de dois filhos, indignada com a matéria publicada pelo jornal, comprou uma arma no dia 26, pela manhã, e se dirigiu até o jornal com o intuito de matar Mário Rodrigues. Como o pai não estava, Mário Rodrigues Filho foi requisitado. Também não estava. O próximo da lista era Roberto Rodrigues, que levou um tiro no abdômen e morreu após cerca de 60 horas de uma peritonite. Nelson, que ouviu o tiro, tinha apenas 17 anos e confessou que a morte do irmão marcou tragicamente a sua obra. Segundo Ruy Castro, “Ninguém conseguirá penetrar no teatro de Nelson Rodrigues sem entender a tragédia provocada pela morte de Roberto. No mesmo dia do enterro, toda a família pôs luto” (CASTRO, 1992, p. 94).

sensacionalistas, que têm por preceito produzir uma frase chamativa capaz de despertar a curiosidade e produzir impacto no leitor. Amado Ribeiro, o repórter oportunista, ostenta a idéia de que, cumprindo o próprio dever, informa a sociedade sobre a tragédia ocorrida, delegando para si o papel de testemunha, confidente e investigador do caso. Na verdade, suas matérias exploram fraquezas sociais e produzem a violência; a primeira delas faz sugestões sobre o atropelamento para, logo em seguida, publicar a matéria em que acusa Arandir de homicídio.

Uma notícia sensacionalista tem por premissa causar impacto, agregando uma manchete e uma foto que corroboram para a criação do inusitado, do extraordinário. A confabulação da notícia sensacionalista está, desse modo, inserida na tradição dos *fait divers*, caracterizada por Roland Barthes como

uma informação total, ou mais exatamente, *imane*nte; ele contém em si todo seu saber: não é preciso conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete formalmente a nada além dele próprio; evidentemente, seu conteúdo não é estranho ao mundo: desastres, assassínios, raptos, agressões, acidentes, roubos” (BARTHES, 1970, p. 58-59).

Assim, uma notícia sensacionalista trabalha com as emoções do público, de modo a reforçar certos preconceitos, como o ódio contra minorias sexuais, mães solteiras, opositores políticos, proferindo um discurso moralizante em nome de uma sociedade homogênea e pouco crítica, mais fácil de controlar e de manipular. Na teoria, este tipo de notícia exige um jornalista astuto, criativo, com um tom melodramático que saiba recuperar a sensação de impacto a cada nova edição. Pequenas desavenças entre vizinhos são transformadas em grandes guerras; perversões sexuais, desordens, crimes são expostos através de narrativas que despertam emoções e constroem escândalos jornalísticos que são facilmente devorados por leitores em busca de emoções.

Na peça de Nelson, Amado Ribeiro constrói perfeitamente a “farsa”, veiculando no maior jornal de circulação, o *Última Hora*, a criação de uma tragédia que se limita a apresentar uma versão do fato — o beijo no asfalto —, explorando justamente o preconceito social. Em sua versão, há, no gesto de Arandir, manifestação de homossexualidade. Apresentada como aberração, a homossexualidade passa a ser o solo natural, em que cresce o crime, a tendência homicida. Por isso, Arandir, em princípio apresentado como amante do morto, torna-se suspeito de assassinato. O “extraordinário” do

beijo é contado e averiguado por estes “porta-vozes” da novidade, do escândalo e “guardiões” dos códigos civis e de “boa conduta” da sociedade. A união com o delegado Cunha é necessária ao projeto do repórter.

Ainda segundo Barthes, “o policial, emanação da sociedade inteira sob sua forma burocrática, torna-se então a figura moderna do antigo decifrador de enigmas (Édipo), que faz cessar o terrível *porquê* das coisas” (BARTHES, 1970, p. 61). Em *O Beijo no Asfalto*, a figura do “decifrador de enigmas” cede lugar à dupla que recruta de modo torpe os elementos necessários para a criação da farsa (como manipular testemunhas), em uma história em que “decifrar enigmas” não faz parte dos planos, mas sim, buscar provas que confirmem o relato jornalístico, incriminando o atuante da cena do beijo. A notícia da tragédia, para vender, precisa ter um componente “extraordinário”, algo que mereça realmente ser contado e ser repercutido. Assim, o “anormal” é necessário para ser transmitido pelos “porta-vozes”. Aqui, a notícia é mercadoria e a união do jornalismo com as instituições normativas, que atuam e controlam o cotidiano, transforma o discurso jornalístico em verdade indubitável, mostrando o quanto a comunicação de massa pode contribuir para o cerceamento da atividade crítica, em vez de incentivar o exercício da reflexão.

A notícia sensacionalista engendrada por Amado desconhece os princípios éticos do jornalismo, uma vez que viola a intimidade, a separação dos limites aceitáveis entre público e privado e apresenta uma notícia que ilude e rechaça a verdade, de modo que acaba utilizando o jornal como uma arma, como o grande aniquilador de seus “inimigos”. Essa inimizade, entretanto, não existe, em sua origem, entre a imprensa e a sua vítima, o ser de exceção. O gesto extraordinário de Arandir, beijando o atropelado, é intolerável para o seu meio social. Explorando essa dicotomia, entre o agente do beijo e a sociedade, Amado Ribeiro — ou seja, a imprensa — reforça essa intolerância e alimenta o preconceito, levando a sociedade a se manter em um patamar desumano. Assim, a ação de Amado Ribeiro é altamente destrutiva, porque só essa destruição o fará aumentar a venda de jornais. Por outro lado, essa mesma ação faz crescer a torpeza do mundo social e aniquila nesse mundo as forças positivas e salvadoras. Nelson Rodrigues fala de um contexto em que toda esperança é aniquilada antes de florescer. Eis porque a imagem do aborto é

recorrente no seu texto. Quando vê o atropelado, Arandir ia providenciar dinheiro para um aborto. O delegado Cunha provocara um aborto<sup>4</sup>.

Apesar dos fatos serem manipulados e a versão de Amado ser veiculada como uma verdade, Selminha, a esposa de Arandir, a princípio rebate e questiona a veracidade e a credibilidade do jornal. As irmãs Selminha e Dália repudiam a versão sensacionalista do jornal que pretende, em um primeiro momento, rotular Arandir como homossexual para, logo em seguida, transformá-lo em um assassino. Posta em contato com a versão jornalística pela vizinha D. Matilde, dada a “fofocas”, a jovem contra-argumenta que a notícia é inverídica e que tamanha mentira causa-lhe repulsa: “Selminha (*desatinada*) – Diz que. Olhe que ele diz. Onde é que está? Aqui, mentira! Tudo mentira! (...) Toma! Toma! (*entrega o jornal a Dália*) Não quero ler mais nada! Estou até com nojo! Nojo!” (RODRIGUES, 1993, p. 959-960).

Questionamentos à imprensa são feitos pela literatura desde etapas históricas nas quais o campo jornalístico não era ainda bem delimitado. Em *Ilusões Perdidas*, escrito por volta de 1835, Balzac já anunciava a problemática concernente à imprensa e ao modo como uma encruzilhada ética era vislumbrada em seu horizonte. Neste romance, o jornal é situado nos primórdios de um cenário cosmopolita, habitado por um público ávido por informações rápidas e curtas, que lhe possibilitassem entrar em sintonia com o novo ritmo frenético do contexto urbano. A crítica balzaquiana àquilo que ele considerou uma chaga pulsante no meio social — a tirania hipócrita do jornalismo — o faz apresentar a imprensa como o microcosmo da sociedade na qual se insere, uma vez que a alimentação de vícios promovida pela imprensa tende a refletir as piores tendências do meio social.

No referido livro de Balzac, temos a denúncia de uma imprensa que pode validar qualquer fantasia produzida longe de limites impostos pela ética ou pelo princípio de cidadania. O “tráfico de influência” é, nesse caso, o único princípio a ser obedecido e ele corrói. No enredo de Balzac, Lucien de Rubempré, o protagonista, quer se tornar um renomado poeta a qualquer custo. Parte para Paris atrás da amada e da busca por fama e

---

<sup>4</sup> São inúmeros os casos de censura que as peças de Nelson Rodrigues sofreram até subirem aos palcos. Em 1957, *Perdoa-me por me traíres* foi acusada pelos censores do governo de conter perversões, depravações e uma cena de aborto. O diretor da peça na época, Léo Júsi, impediu que a cena do aborto fosse cortada da peça, alegando que a encenação mostraria justamente a condenação, por parte de Nelson Rodrigues, daquela prática tão corriqueira na vida das mulheres, evidenciando sua visão conservadora que situa o aborto como um malefício que estava se alastrando pela sociedade de forma descabida. Segundo o próprio Nelson, “Fazer um aborto não é chupar pirulito na Quinta da Boa Vista” (CASTRO, 1992, p. 270).

reconhecimento. As ilusões do jovem acabam se esbarrando em um mundo corrompido. Balzac exhibe as formas como os parisienses vivem sob a pressão do dinheiro e às voltas com títulos de nobreza que garantem ostentação num mundo que começa a ser ameaçado pelo anonimato.

Em análise do texto de Balzac, José Miguel Wisnik (1992) afirma que “os poderes do jornalismo são objeto de uma anatomia virulenta: para Balzac, a imprensa parece concentrar o mal do mundo consumado na mercantilização, dissipando o lastro do valor universal e pulverizando todo compromisso ético” (WISNIK, 1992, p. 323).

Na esteira de Balzac, Nelson Rodrigues apresenta o mundo moderno conduzido por uma imprensa venal que, no contexto brasileiro, alia-se a uma polícia corrupta, braço armado de uma sociedade hipócrita e decidida a esconder de si mesma os instintos sobre os quais se forma.

A terceira cena do primeiro ato da peça *O Beijo no Asfalto* passa-se novamente no distrito policial, mas agora contando com a presença de Arandir que, segundo a rubrica do autor, é “uma figura jovem, de uma sofrida simpatia que faz pensar num coração atormentado e puro” (Rodrigues, 1993, p. 950). A descrição remete à figura do bode expiatório/vítima de uma sociedade corrompida e deturpada. Na cena, Arandir acaba de ser interrogado pelo comissário Barros e passa a ser instado pelo delegado Cunha e por Amado Ribeiro:

ARANDIR – Posso ir?

COMISSÁRIO BARROS – Pode.

ARANDIR (*recuando, com sofrida humildade*) – Então, boa tarde, boa tarde.

CUNHA – Um minutinho.

ARANDIR (*incerto*) – Comigo?

CUNHA – Um momento.

BARROS – Já prestou declarações.

CUNHA (*entre divertido e ameaçador*) – Sei. Agora vai conversar comigo.

ARUBA (*baixo e veemente para Arandir*) – O delegado.

AMADO – Senta.

ARANDIR (*sentindo a pressão de novo ambiente*) – Mas é que eu estou com um pouquinho de pressa.

(*Arandir começa a ter medo. Ele próprio não sabe de quê*).

CUNHA (*com o riso ofegante*) – Rapaz, a polícia não tem pressa.

AMADO – Mas senta.

(*Arandir olha em torno, como um bicho apavorado. Senta-se, finalmente.*)

ARANDIR (*Sem ter de quê*) – Obrigado.

BARROS (*baixo e reverente, para o delegado*) – Ele é apenas testemunha.

CUNHA – Não te mete.  
*(Arandir ergue-se, sôfrego.)*  
 ARANDIR – Posso telefonar?  
 CUNHA – Mais tarde.  
*(Amado cutuca o fotógrafo)*  
 AMADO – Bate agora!  
*(Flash estoura. Arandir toma um choque.)*  
 ARANDIR – Retrato?  
 AMADO – Nervoso, rapaz?  
*(Arandir senta-se, une os joelhos.)*  
 ARANDIR – Absolutamente!  
 CUNHA *(lançando a pergunta como uma chicotada)* – Você é casado, rapaz?  
 ARANDIR – Não ouvi.  
 CUNHA *(num berro)* – Tira a cera dos ouvidos!  
 AMADO *(inclinando-se para o rapaz)* – Casado ou solteiro?  
 ARANDIR – Casado.  
 CUNHA – Casado. Muito bem. *(vira-se para Amado, com segunda intenção.)* O homem é casado.  
*(Para o comissário Barros)* Casado.  
 BARROS – Eu sabia.  
 ARANDIR *(com sofrida humildade)* – O senhor deixa dar um telefonema rápido para minha mulher?  
 CUNHA *(rápido e incisivo)* Gosta de sua mulher, rapaz?  
*(Arandir, por um momento, acompanha o movimento do fotógrafo que se prepara para bater uma nova fotografia.)*  
 ARANDIR – Naturalmente!  
 CUNHA *(com agressividade policial)* – E não usa nada no dedo, por quê?  
 ARANDIR *(atarantado)* – Um dia, no banheiro, caiu. Caiu a aliança. No ralo do banheiro.  
 AMADO – O que é que você estava fazendo na praça da Bandeira?  
 ARANDIR – Bem. Fui lá e...  
 CUNHA *(num berro)* – Não gagueja, rapaz!  
 ARANDIR *(falando rápido)* – Fui levar uma jóia.  
 CUNHA *(alto)* – Jóia!  
 ARANDIR – Jóia. Aliás, empenhar uma jóia na Caixa Econômica.

*(Amado e Cunha cruzam as perguntas para confundir e levar Arandir ao desespero).*

AMADO – Casado há quanto tempo?  
 ARANDIR – Eu?  
 CUNHA – Gosta de mulher rapaz?  
 ARANDIR *(desesperado)* – Quase um ano!  
 CUNHA *(mais forte)* – Gosta de mulher?  
 ARANDIR *(quase chorando)* – Casado há um ano (RODRIGUES, 1993, p. 951-952).

Assim, a cena apresenta uma tirania capaz de criar clima de tortura no interrogatório de Arandir e levá-lo a se comportar como “um bicho apavorado” (RODRIGUES, 1993, p. 951).

As primeiras perguntas de Cunha e de Amado são referentes ao estado civil de Arandir e o porquê do rapaz não usar aliança, uma vez que se declarara casado. O

interrogatório prossegue no mesmo esquema de tortura psicológica e de incriminação e, a uma certa altura, Cunha e Amado insinuam que Arandir conhecia a vítima do loteamento, ainda mais porque Arandir tinha deixado sua esposa em plena lua-de-mel. Segundo Amado — “Você larga a sua mulher. E vem beijar outro homem na boca, rapaz!” (RODRIGUES, 1993, p. 953). A cena termina com o “riso abjeto” dos dois comparsas, que já se vangloriam pelo desenrolar do plano, ao lado de Arandir que, afoito, grita “Era alguém! Alguém! Que morreu! Que eu vi morrer!” (RODRIGUES, 1993, p. 953).

A cena posterior apresenta os dois comparsas no velório do atropelado. Amado Ribeiro e Cunha esquadrinham a vida da viúva do atropelado e descobrem a existência de um amante. Através de chantagem, o repórter Amado obriga a viúva a afirmar que já conhecia Arandir e que podia reconhecê-lo através da foto estampada no jornal. Ela tenta resistir à chantagem, mas Amado, “furioso”, sentencia: “Olha aqui. Ou a senhora diz a verdade. A polícia não tem esse negócio de mulher, não. Mulher apanha também” (RODRIGUES, 1993, p. 968). A falta de escrúpulos dos comparsas chega ao limite de não se importarem em mandar fechar o caixão antes que a viúva pudesse terminar de se despedir do esposo morto. É durante esta cena que o delegado e o repórter afirmam que o morto “mantinha relações anormais com outro homem” (RODRIGUES, 1993, p. 967) e, entre discussões, Amado adia por um momento o enterro, mesmo com a indelicada constatação de que o “morto está exalando”.

A farsa ganha proporções incalculadas, agregando para si pessoas que, de modo voluntário (como Dona Judith que afirma por si mesma que já havia visto o rapaz morto procurando por Arandir pelo escritório) ou sob chantagem e coesão, participam do complô e, assim, compactuam para que se dê o desfecho trágico. Para que a história continue a render novos “furos” de reportagem, é interessante que a vida íntima de Arandir seja investigada e, para isso, Selminha também passa por um árduo interrogatório. O local escolhido como sede para o interrogatório de Selminha, longe de ser um distrito policial, é uma casa sinistra no bairro da Boca do Mato. Cunha está “em mangas de camisa, os suspensórios arriados, um vasto revólver na cinta (...) Exuberante e sórdida cordialidade de cafajeste” (RODRIGUES, 1993, p. 972).

A descrição dada pela rubrica nos remete a uma expressão muito cara ao pensamento do sociólogo Sérgio Buarque de Holanda: “o homem cordial”. Nos idos de

1936, o sociólogo já analisava um comportamento particularmente brasileiro, que denomina de “o homem cordial”. Longe de ser entendido por Holanda como um “homem gentil”, o termo “cordial” tem sua etimologia resgatada e analisada conforme um de seus usos no latim — cordial: *cor, cordis*. Coração. O que é entendido por Holanda como “homem cordial” é o homem que age movido pelo coração, pelo sentimento.

Segundo o sociólogo, é comum, no Brasil, que as formas de tratamento familiar sejam levadas para o âmbito do Estado, causando uma imensa confusão entre o público e o privado, já que o homem cordial brasileiro tem uma certa aversão a formalidades. Para Holanda,

Só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão, contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, ante as leis da Cidade. Há nesse fato um triunfo do geral sobre o particular, do intelectual sobre o material, do abstrato sobre o corpóreo (HOLANDA, 1995, p. 141).

Assim, o Estado, que não se trata de uma “ampliação do círculo familiar” (HOLANDA, 1995, p. 141), mas sim de uma integração de certas forças que visam ao beneficiamento do grupo, encontra no Brasil uma cordialidade que estende a intimidade familiar para todas as áreas do convívio social. Na passagem de um Brasil marcadamente agrário para um Estado moderno, ficou a herança de um modo de cuidar das questões com “a lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal” (HOLANDA, 1995, p. 147). Na análise de Holanda, essa cordialidade é avessa ao formalismo e ao convencionalismo necessários ao “bom” funcionamento das instituições formais do Estado moderno e prioriza as relações de afetividade nos âmbitos sociais<sup>5</sup>, que contam com regras de ética regidas por um fundo emotivo, que incute a “aversão ao ritualismo social” (HOLANDA, 1995, p. 147).

Como fruto de uma sociedade arraigada a um sistema paternalista/patrimonialista, no qual os bens públicos são utilizados pelo poder em proveito próprio, encontra-se no Brasil um sistema administrativo — e seu corpo de funcionários — **arraigado** no trato da

---

<sup>5</sup> Holanda ressalta ainda uma característica eminentemente brasileira: o uso de palavras no diminutivo, que incute familiaridade, intimidade com o objeto tratado.



instância pública como um bem particular. A familiaridade extensiva ao âmbito público implica o tratamento do bem comum como algo próprio, privado e passível de manipulação de acordo com a vontade do “possuidor”.

Desse modo, o delegado Cunha, na sua “exuberante e sórdida cordialidade de cafajeste”, utiliza e manipula o aparato policial, o braço armado do Estado, como melhor lhe convém e sem limites legais ou éticos. De modo análogo àquilo que, como repórter, Amado Ribeiro realiza no âmbito do jornal, manipulando o poder da imprensa de acordo com as necessidades de condução do plano que criara para triunfar na carreira, provocando um aumento de vendas.

Na cena em questão, Selminha foi levada à força por Aruba até a “casa sinistra”, onde se encontram o delegado Cunha e Amado Ribeiro. No início do diálogo, Amado e Cunha tentam estabelecer relações de uma certa “cordialidade” com a moça, justificando que a casa é melhor para se fazer um interrogatório, já que a delegacia está repleta de repórteres e fotógrafos que, de uma forma, “atrapalhariam” o andamento do processo. Evidente que a escolha da casa favorece a participação de Amado no interrogatório. Os comparsas inquirem se Selminha sabe por onde anda seu esposo Arandir. Um pouco reticente, Selminha diz que Arandir saiu de casa. Furioso, Cunha grita que Arandir fugiu de casa e Selminha não entende o motivo da pergunta. Amado replica: “Não lhe parece que a fuga é. D. Selminha, escuta. A fuga é a confissão. Confissão!” (RODRIGUES, 1993, p. 975). Todo interrogatório e muito particularmente a conclusão de que Arandir confessara<sup>6</sup>, mostra a fragilidade da cidadania brasileira ou sua total ausência. Regida por valores ambíguos, a sociedade fica à mercê de um poder estatal coercitivo e exercido ao sabor da ocasião, já que a lei, abstrata, geral, torna-se relativa e flexível. Na peça, assim como no Brasil, o problema não reside em ter que provar que alguém é culpado, mas em lutar contra e esmagar qualquer traço da realidade que entre em confronto com a versão que interessa ao poder.

Em *O Famigerado*, ensaio que compõe o livro *Sem Receita* (2004), José Miguel Wisnik analisa de que modo o conto *Famigerado*, de Guimarães Rosa, publicado em 1962, explora as diferentes dicotomias existentes em um Brasil que “se moderniza sem se modernizar” (WISNIK, 2004, p. 122). Na história de Rosa, o jagunço, desejoso de saber o

---

<sup>6</sup> Palavras como “culpa” e “confissão” denotam como o campo semântico correlacionado com o sentido bíblico faz com que o texto perpassasse os princípios do cristianismo.

significado de “famigerado”, alcunha que lhe foi atribuída pelo “moço do Governo”, interroga o doutor acerca do significado da palavra, já que ele, naquela sociedade, era o detentor dos códigos de uma cultura letrada. Tem-se o embate entre um mundo não-letrado, pautado em leis da jagunçagem, e um mundo hiperletrado, que ali, naquela situação, é quem iria dar o veredicto para aquele impasse. O doutor, sabedor da ambigüidade que o termo “famigerado” carrega, procura saber mais detalhes do momento da nomeação, já que uma resposta errada poderia culminar no assassinato do “moço do Governo”.

Na análise empreendida por Wisnik, a história do jagunço Damázio, dos Siqueiras, que procura um “significado para um significante (WISNIK, 2004, p. 122), é emblemática de um mundo em que a lei é algo frágil, instauradora de uma “ordem-desordem” regida pela violência, por um jaguncismo atrelado a um sistema de mandonismo sertanejo tradicional. No sertão retratado por Rosa, as instituições do Estado não conseguem se instalar como força controladora, ficando, quase sempre, submetidas aos ditames do mandonismo. Para Wisnik, nos contos de *Primeiras Estórias*, Rosa mostra como o mundo do sertão, regido sob outras leis, diferentes da cidade, passa a sofrer com os processos de modernização que se alastram pelo país, ainda que de forma desigual. O sertão, que se transforma aos poucos em pequenas vilas, depois cidades, não acaba com a violência, mas tão somente a “incuba”. Wisnik apresenta a inconsistência da lei do sertão — e do Brasil — que carrega em si a persistência do arcaico no moderno, assim como o moderno atinge os arcaísmos. Damázio, que desconfiado inquire acerca da resposta para sua pergunta, tinha os seus “motivos” (pautados na lei da jagunçagem) para matar o “moço do Governo”, uma vez que a palavra proferida lhe causara “desconfiança”. Viaja cerca de seis léguas para fazer a pergunta ao doutor, o pleno portador de uma cultura pautada na palavra escrita. Aqui, as leis da jagunçagem cedem lugar às ambivalências contidas no duplo sentido de “famigerado”.

A análise literária de Wisnik colabora, no sentido de reforçar o que já preconizara Sérgio Buarque de Holanda: a noção de um país construído sob a égide de uma política que se esquivava dos direitos universais da cidadania. Ao invés de ser igualitária, para todos, a aplicação da lei curva-se à ordem particularista, sectária, atrelada aos direitos tão somente dos detentores do poder e de seus agregados.

Com lastro em Sérgio Buarque de Holanda, José Miguel Wisnik aponta a ambivalência da lei como um traço da vida nacional. Segundo Wisnik, se no mundo arcaico do sertão, “falta lei”, no mundo urbano e letrado, “a lei que há, falta”, não se fazendo jamais presente como um valor substantivo, com aplicação absoluta e universal. Tal ambivalência e relativismo da lei sem dúvida favorecem um contexto como o apresentado por Nelson, no qual a ação do agente estatal é qualificada como “cordialidade de cafajeste”.

Sem querer acreditar no que lhe dizem, Selminha parece, até um certo momento, estar segura quanto à heterossexualidade de Arandir. Para provar o que dizem, Amado e Cunha mandam chamar a viúva do atropelado para contar o que supostamente sabe. A moça entra e não consegue conversar por muito tempo. O pânico a detém durante a conversa, mas sentencia: “Uma vez, ele foi lá em casa. Foi lá em casa e os dois. (...) Os dois tomaram banho juntos” (RODRIGUES, 1993, p. 976). Imediatamente, Amado coloca a viúva para fora do quarto sem permitir que Selminha indague um pouco mais. Assim, a orientação sexual de Arandir é posta em questão. No intuito de defender o marido, Selminha exalta a virilidade de Arandir e a frequência com que os dois fazem sexo. Quando Cunha diz: “Está na cara que seu marido não é homem” (RODRIGUES, 1993, p. 977), Selminha “*vira-se com súbita gravidade*” e proclama que está grávida de seu esposo. No esforço de tentar provar que as acusações são falsas, ela revela o motivo que levava Arandir a dirigir-se até a Caixa Econômica. Considerando que a gravidez poderia estragar a lua-de-mel dos dois, o marido fora empenhar jóias para pagar um aborto clandestino.

A confissão não surte o efeito esperado e Amado responde secamente — “Mas e daí?” (RODRIGUES, 1993, p. 977). Perturbada com a resposta e com o cinismo de Amado, Selminha declara que tem relações sexuais com o seu marido todos os dias e com um “riso sórdido”, Cunha indaga — “Você nunca ouviu falar em gilete?” (RODRIGUES, 1993, p. 977). “Desfigurada pela cólera” (RODRIGUES, 1993, p. 977), a esposa deseja que a filha do delegado tenha um marido tão “homem” quanto o dela. Irado pela “praga” de Selminha, Cunha ataca a moça e Amado exclama para o comparsa — “Tira a roupa! Fica nua. Tira tudo!” (RODRIGUES, 1993, p. 978). O ato termina com a sugestão de duas formas de tortura a Selminha: uma psicológica e outra física.

Na perspectiva de Nelson Rodrigues, Arandir ocupa um espaço no mundo sórdido habitado por Amado e Cunha. Nesse sentido, surge uma questão de importância

fundamental: a crítica que Nelson faz ao aborto e ao modo como ele é encarado pela sociedade brasileira. No contexto da peça, Selminha e Arandir decidem a realização do aborto, para não interromper a lua-de-mel. Vale insistir que, por condenar a prática do aborto, Nelson Rodrigues o escolhe como o primeiro sintoma de degenerescência social e símbolo de supressão de renovação, morte de toda esperança em contexto sombrio. A questão continua a ser discutida no momento em que Amado Ribeiro encontra-se semi-bêbado no quarto de sua casa e recebe a visita de Aprígio — o sogro de Arandir — que pede explicações sobre o beijo no asfalto. Na oportunidade, os diálogos ratificam o tipo de personalidade de Amado, um sujeito inescrupuloso que se vangloria por ser assim. A estrondosa repercussão da farsa criada pelo repórter perturba a todos.

Desconcertado pela atitude de Amado, Aprígio tenta estabelecer uma conversa cortês com o jornalista, mas não obtém um bom resultado, uma vez que Amado não consegue parar de falar coisas aparentemente sem nexos, como, por exemplo, contando que a empregada estava em um “morre não morre” por conta de um aborto que ela mesma tentou fazer.

AMADO – Estou safado da vida. Imagine que, a arrumadeira, uma preta gorda. (*baixo e sórdido*) Emprenhou. Ela faz aborto em si mesma. Com talo de mamona. (*com fina malícia*) Não deixa de ser uma solução. (*muda de tom*) Mas parece que, desta vez, houve perfuração. Perfuração. Está morre, não morre. Vai morrer (RODRIGUES, 1993, p. 981).

A fala de Amado evidencia que os abortos feitos pela empregada são fatos corriqueiros. Nelson denuncia a hipocrisia no seio da sociedade brasileira que, vivendo sob leis que criminalizam o aborto, convivem com a sua prática clandestina, causa da morte de muitas mulheres, especialmente de mulheres pertencentes a classes menos favorecidas. Selminha e a empregada configuram um novo modelo de mulher moderna que, por motivos vários, fúteis ou não, tentam um controle do próprio corpo, em termos de reprodução. Vê-se que, para Nelson, tal processo de controle, pela via do aborto, constitui uma prática condenável.

“*No seu deslumbramento erótico*” (RODRIGUES, 1993, p. 981), Amado fala da sua tara por mulheres magras e remete ao corpo de Selminha, mudando diretamente o assunto para o jornal que está sendo rodado, com a manchete — “O beijo no Asfalto foi Crime!” (RODRIGUES, 1993, p. 982). Apavorado, Aprígio pede maiores explicações e Amado explicita detalhes da história que inventara:

AMADO (*exultante e feroz*) – Aprígio, você não me compra. Pode me cantar. Me canta! Canta! (*rindo, feliz*). Eu não me vendo! (*muda de tom*). Eu botei que. Presta atenção. O negócio é bem bolado pra chuchu! Botei que teu genro esbarrou no rapaz. (*triumfante*). Mas não esbarrou! Aí é que está. Não esbarrou. (*lento e taxativo*). Teu genro empurrou o rapaz, o amante, debaixo do lotação. Assassinato. Ou não é? (*maravilhado*) Aprígio, a pederastia faz vender jornal pra burro! Tiramós, hoje, está rodando, trezentos mil exemplares! Crime, batata! (RODRIGUES, 1993, p. 982).

“*Saturado de tanta miséria*” (RODRIGUES, 1993, p. 982), o sogro decide ir embora e Amado apresenta uma idéia a Aprígio: insinua que se ele matasse o genro, nenhum juiz o condenaria, já que entenderia que se tratava de um crime em legítima defesa da honra de sua filha. Possesso com a atitude do jornalista, Aprígio vai embora e Amado tem um “*súbito rompante triunfal*” berrando que, por conta dele, a cidade parou para ler “O Beijo no Asfalto”. De fato, a notícia se espalha, inúmeros personagens começam a acreditar nas notícias veiculadas pelo jornal. D. Matilde, Werneck, D. Judith são pessoas que circundam Arandir e começam a pensar que viram o atropelado anteriormente, reforçando a visão do jornalista. Fica, desse modo, enfatizado o ciclo entre a imprensa que alimenta os preconceitos e os vícios sociais, base, por sua vez, de uma imprensa imoral.

Assim, temos, desde a cena de abertura, o libelo contra a falsidade, contra a hipocrisia social, denúncia, acima de tudo, contra um processo avançado de desumanização. Na peça, o pacto entre polícia corrupta e imprensa imoral visa a enredar um homem que, na perspectiva de Nelson, não sendo isento de culpa, é capaz de um gesto extraordinário, estranho ao mundo que o abriga. A singularidade desse gesto será focalizada a seguir.

## 1.2 Uma figura singular

“Se há um brasileiro maníaco pela pureza,  
esse brasileiro sou eu”<sup>7</sup>



ARANDIR – Na polícia, ainda agora. Eu me senti, de repente, tão só. Foi uma sensação tremenda. Naquele momento, eu tive assim uma vontade de gritar: Selminha! Dália! (*com desespero estrangulando a voz*) Quase grito, quase! (*mudando de tom*) Cheguei aqui e sei que você vai...

(...)

(*Arandir agarra a mulher, com violência.*)

ARANDIR (*estrangulando a voz*) – Responde. Haja o que houver. Você nunca me deixará? Nunca? Não me abandone nunca.

(...)

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 frente e... Vinha um lotação a toda velocidade. Bateu no rapaz, atirou numa distância como daqui ali.

DÁLIA – Gritou?

ARANDIR – O rapaz?

SELMINHA (*querendo aplacá-lo*) – Meu bem...

ARANDIR – O atropelado não grita. Ou grita? Esse não gritou.

DÁLIA – Era bonito?

ARANDIR (*sem responder*) – O lotação passou por cima. Mas morreu logo. Ainda viveu um minuto, talvez. Ou menos. Um minuto.

SELMINHA – E você que não pode ver sangue.

ARANDIR – Eu corri. Cheguei primeiro que os outros. Me abaixei, peguei a cabeça do rapaz. Gente assim. Peguei a cabeça do rapaz e...

SELMINHA – Beijou.

(*Arandir volta-se, com uma certa ira.*)

ARANDIR (*agressivo*) – Você também sabe? (*desesperado*) Todo mundo sabe!

SELMINHA – Papai contou.

ARANDIR (*fremente*) – Teu pai. É mesmo! Estava comigo e viu. (*com desespero*) Teu pai disse que eu... (*muda de tom*) Antes de morrer. O rapaz ainda estava vivo. (*incoerente*) O interessante é que na polícia só me falaram nisso!

SELMINHA – Meu bem, agora chega. Descansa um pouco.

ARANDIR (*sem ouvi-la*) – Dália, a polícia pensa. Ainda está pensando. E não se convence, Dália. Pensa que eu conhecia o rapaz. Tomaram meu nome, endereço. Fui interrogado duas vezes. E vão me chamar outra vez.

DÁLIA – Você conhecia?

ARANDIR – Oh, Dália!

DÁLIA – Nem de vista?

<sup>7</sup> Cf. RODRIGUES, 1992, p. 142.

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

(...)

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

SELMINHA- Na boca?

ARANDIR – Já respondi.

SELMINHA (*recuando*) – E por que é que você, ontem!

ARANDIR – Selminha.

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 que estava morrendo. Selminha. Querida, olha! (*Arandir agarra a mulher. Procura beijá-la. Selminha foge com o rosto*) Um beijo.

(...)

ARANDIR – Diz lá que eu empurrei o rapaz. Como se eu. E não entendo a viúva. (*falando para si mesmo*) Será que esbarrei no rapaz? Sem querer, claro. Mas, nem isso. Tenho certeza, Dália. Não toquei no rapaz. (*memorizando para si mesmo*) 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. (*num repente*) Dália, vai chamar Selminha! É minha mulher! Quero Selminha aqui!

(...)

ARANDIR (*repetindo para si mesmo*) – Nunca mais. Quer dizer que. Me chamam de assassino e. (*com súbita ira*) Eu sei o que “eles” querem, esses cretinos! (*bate no peito com a mão aberta*) Querem que eu duvide de mim mesmo! Querem que eu duvide de um beijo que. (*baixo e atônito, para a cunhada*) 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?

(...)

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! Escuta, escuta! Quando eu te vi no banheiro, eu não fui bom, entende? Desejei você. Naquele momento, você devia ser a irmã nua. E eu desejei. Saí logo, mas desejei a cunhada. Na praça da Bandeira, não. Lá, eu fui bom. É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! (*grita*) Eu não me arrependo! Eu não me arrependo! (RODRIGUES, 1993, p. 956-986).

O momento em que Arandir ajoelha-se para beijar o agonizante constitui o centro do diálogo travado entre os comparsas Amado Ribeiro e Delegado Cunha. De simples transeunte, Arandir, com seu ato impensado, torna-se protagonista de um crime que não houve. O acaso, ou um destino funesto, conduziu o jovem rapaz a cair em uma intriga que não pode abrir espaço à força que o moveu. Apiedar-se de um desconhecido, um “alguém”,

torna-se algo impensável em uma sociedade que, nas palavras de Foucault, tem por premissa “vigiar e punir”. Arandir é punido porque ali, na Praça da Bandeira, horário de caos — cinco da tarde — foi o único a não enxergar no atropelado um “simples” agonizante, mas um “alguém”, dotado de personalidade, individualidade; era um alguém que, também, por um trágico destino, foi abatido por um loteação. O rapaz que irá morrer vítima da imprudência de um motorista de ônibus teve a infelicidade de estar ali, naquela hora, naquele lugar. O acidente poderia ter sido protagonizado por qualquer um dos presentes, mas recaiu sobre esse ser anônimo de desventurado destino. Entretanto, o ato de Arandir não poderia ter sido realizado por qualquer um, uma vez que, na cena pública, ele foi o único capaz de se ajoelhar no asfalto para ouvir uma voz que desfalecia. Ali, na hora do crepúsculo, Arandir aproxima-se, não de um corpo sexuado, mas de uma pessoa, de uma criatura humana que morria. Ele foi o único, dentre todos, capaz de reativar o ritual com que os povos tradicionais honravam os moribundos: a concessão do último desejo. E mesmo sem saber acerca da identidade de quem morria, Arandir deu-lhe a oportunidade de poder falar e ser ouvido, pedindo uma última vez.

Trata-se de um ato de misericórdia, de amor em sua manifestação compassiva, comunhão na dor, compaixão equivalendo à caridade e, porque é desvinculada de qualquer desejo sexual, constitui única forma de amor puro, segundo a ótica de Nelson Rodrigues. Desvirtuado por Cunha e Amado Ribeiro, esse ato — manifestação do Bem — acaba sendo vendido para a sociedade como um atentado contra a moral e os bons costumes.

A manifestação do Bem, como podemos encontrar na fala de Arandir — “Por um momento, eu me senti bom! (...)Lá, eu fui bom. É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! (*grita*) Eu não me arrependo! Eu não me arrependo!” — nos remete aos ideais de Bem, Belo e Justo preconizados por Platão. No ato de compaixão de Arandir, ele praticou o *Bem*, quando se prontificou a realizar o último pedido do moribundo, mostrando como essa virtude humana refere-se ao domínio da moralidade. Segundo Platão, o Bem está atrelado a uma questão ética e política. Ele é a fonte de verdade de tudo o que existe; é essência, no entender de Platão. O homem, que deve ascender do mundo Sensível para o Inteligível, encontra no amor uma forma de ascensão, já que é através desse sentimento que o homem pratica certas virtudes que o afastam dos



vícios prejudiciais à elevação da alma. O Bem, que encaminha as coisas para o Belo, conduz à Harmonia, à Verdade, à Perfeição.

Sócrates, em dada passagem de *A República*, pergunta a Agatão: “não achas que o belo é simultaneamente bom?” (PLATÃO, 2000, p. 17), indagação que leva a uma comparação dessas duas grandezas. O Belo, enquanto um conjunto harmônico que contém em si certas qualidades ou caracteres que despertam na alma prazer e admiração, acrescenta à vida do homem um estado de felicidade por saber que é bom e justo. Para Platão, das virtudes que o homem deve almejar ter e aprimorar, estão a Temperança, a Justiça, a Coragem e a Sabedoria como elementos de purificação da alma. No decurso dos diálogos de *A República*, essas virtudes figuram como os quatro elementos que devem fundar uma cidade, uma república nos moldes de uma sociedade igualitária.

Nessa sociedade igualitária, a justiça é proclamada como um bem que deve ser comum de todos, e não o bem do mais forte ou de um indivíduo em particular. No livro em questão, a justiça é tida como a condição que possibilita a convivência harmônica entre os homens, constituindo no respeito recíproco a chave para o bom andamento da sociedade. É da justiça que se tem o senso de comunhão, de coletividade — “acabamos de concluir que os homens justos são mais sábios, melhores e mais poderosos do que os homens injustos, e que estes são incapazes de agir harmonicamente” (PLATÃO, 2000, p. 36). No primeiro capítulo que abre o referido livro de Platão, Sócrates faz o contraponto do homem justo com o injusto, demonstrando a Trasímaco o quão danosa pode ser a injustiça para uma sociedade, já que ela é elemento dissonante, que “faz nascer entre os homens dissensões, ódios e brigas” (PLATÃO, 2000, p. 36).

Eis a defesa de Arandir quando proclama à cunhada que concedendo o beijo ao moribundo, praticou, ao mesmo tempo, uma ação boa, bela e justa — “É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! (*grita*) Eu não me arrependo!” (RODRIGUES, 1993, p. 986) —, porque primeiro: ele, de forma instintiva, fez o bem àquele que morria — o bem está tão engatado nele, que é praticado de forma impensada —; segundo, porque o bem praticado leva à beleza do ato, já que é desprovido de interesses físicos, sociais, econômicos, ou de autopromoção; e terceiro, foi uma ação justa, porque desprovida de egoísmo — ali ele não pensou em si, nem num corpo do sexo masculino, mas sim em uma pessoa como ele, como alguém que faz parte da comunhão.

Arandir é o exímio bode expiatório em uma sociedade corrompida pelos poderes do sexo e do dinheiro. Em uma das rubricas do autor, temos a descrição de Arandir como “Uma figura jovem, de uma sofrida simpatia que faz pensar num coração atormentado e puro” (RODRIGUES, 1993, p. 950). E talvez o adjetivo “atormentado” seja uma das grandes definições de Arandir, já que ele passará do seu momento de “tranqüilidade” para uma agonia extrema, sem ao menos compreender a real dimensão e o motivo pelo qual está sendo julgado. Aliás, a cena do beijo no asfalto apresenta o retrato de uma situação limite de que temos notícia na sala do delegado Cunha, contada pelo repórter Amado.

No entanto, como qualquer herói trágico, Arandir está só. Ele é o único a conhecer intimamente a experiência singular do beijo dado em hora extrema. Suas palavras cercam o sentido do ato realizado: “Beije porque! Alguém morria!” (RODRIGUES, 1993, p. 986).

A fala de Arandir repõe na morte uma espécie de aura perdida; o asfalto contrasta com esse caráter solene dado à morte. A obra de Nelson Rodrigues comenta acerca das mazelas decorrentes da crescente modernização das cidades, e a forma como o “novo” modo de vida altera significativamente as relações pessoais. Em *O Beijo no Asfalto*, temos a figura da “queda”. O beijo é dado no chão, isto é, no asfalto. A cena é urbana. Escrita em 1961, a peça de Nelson Rodrigues comenta também a violência da cidade grande. Nesse sentido, o veículo moderno — o loteamento — alude à aceleração e ao mecanicismo capazes de destruir o corpo humano e esmagá-lo, num único instante. Tendo presenciado esse esmagamento, Arandir é o único que — numa praça abarrotada de transeuntes — abaixa-se, em movimento solidário àquele que caiu. Em larga medida, ele consente em participar da queda e assim compartilhar do seu efeito: a morte. Atender ao último desejo do moribundo implica participação na sua morte, contagiar-se com esse limite extremo imposto à humanidade. Nesse caminho, o beijo é ato de caridade e por isso Arandir exprime: “em toda minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto” (RODRIGUES, 1993, p. 986).

No centro do seu texto, Nelson evoca uma relevante questão histórica: os diversos tratamentos conferidos à morte na sociedade ocidental. Philippe Airès, em *História da morte no ocidente*, dedicou mais de 15 anos ao estudo das atitudes de culturas cristãs ocidentais diante da morte.

Ao longo da análise do historiador, podemos perceber a importância de um rito inerente a uma cultura pré-industrial, que confere status de sabedoria àquele que agoniza. Em um primeiro momento, seguindo a tradição dos cavaleiros da gesta que morriam, a morte não é tida como algo terrível, mas sim como algo natural e que adverte ao homem da chegada da “sua hora”. Havia um reconhecimento espontâneo de que se iria morrer. Sabedor do fim próximo, o homem tinha tempo de recuperar certas questões, pedir perdão, perdoar, expiar sua própria culpa. A esse movimento, em que “a morte é esperada no leito” (AIRÈS, 2003, p. 34), sucedia uma cerimônia organizada pelo próprio moribundo e que era aberta ao público, tornando o quarto do agonizante um local de livre acesso àqueles que queriam vê-lo por uma última vez. A oportunidade de poder pressentir a morte possibilitava a revisão da vida, feita pelo homem que morria consciente de si mesmo e do seu papel central nessa solenidade.

A partir do século XVIII, o homem ocidental credita à morte um novo sentido e passa a se ocupar menos de sua própria morte. A “morte romântica”, que é tida como o horror à morte do outro, do ente amado, é expressa como a dor dos sobreviventes e recai na intolerância da separação física do outro. Assim, segundo Airès, o luto também se ritualiza como expressão de uma dor, de uma falta e de uma homenagem à memória daquele que se foi. Tem-se, a partir de então, o culto moderno dos túmulos e dos cemitérios, que agora hospedam os restos mortais dos entes queridos, algo que antes era relegado à Igreja Católica, a qual era incumbida de guardar as ossadas dos seus fiéis, que acreditavam que chegariam aos céus se pudessem se manter dentro dos domínios sagrados da Igreja.

Entretanto, é a partir da metade do século XIX que ocorre uma revolução das idéias — “A morte, tão presente no passado, de tão familiar, vai se apagar e desaparecer. Torna-se vergonhosa e objeto de interdição” (AIRÈS, 2003, p. 84). Ao morto, que antes sabia instintivamente da chegada da sua “hora”, sucede o ocultamento da morte: os que cercam o moribundo tendem a poupá-lo da verdade da gravidade do seu estado<sup>8</sup>. Para Airès,

a primeira motivação da mentira foi o desejo de poupar o enfermo, de assumir sua provação. Porém, bem cedo esse sentimento, cuja origem conhecemos (a intolerância com a morte do outro e a nova confiança do moribundo nos que o cercam), foi superado por um sentimento diferente, característico da modernidade: evitar não mais ao moribundo, mas à sociedade, mesmo aos que o cercam, a perturbação e a emoção

---

<sup>8</sup> Airès pontua que o deslocamento do lugar da morte se processa a partir de 1930 – hoje, as pessoas não morrem mais em casa, mas sim em hospitais (AIRÈS, 2003, p. 85).

excessivamente fortes, insuportáveis, causadas pela fealdade da agonia e pela simples presença da morte em plena vida feliz, pois, a partir de então, admite-se que a vida é sempre feliz, ou deve sempre aparentá-lo (AIRÈS, 2003, p. 84-85).

Assim, pode-se observar como em *O Beijo no Asfalto* ocorre a representação de um mundo que equaciona morte e podridão. O que antes era tido como um rito apaziguante e solene, passagem natural e necessária — o homem morria em seu próprio leito —, cede lugar a uma morte banal, processada em meio à rua, inesperada e anônima. Na peça, não sabemos quem é que morre, mas que se trata tão somente de um “atropelado”. Em um contexto moderno, aquele que morre perde a possibilidade de presidir a sua própria cerimônia fúnebre, como antes era um hábito: as pessoas se reuniam à volta do moribundo para prestar-lhe uma última homenagem. Arandir, em meio à “crise contemporânea da morte” (AIRÈS, 2003, p. 227), é o único que dentre a multidão de testemunhas é capaz de dar ao atropelado um papel central na sua própria tragédia: não é a morte em si o que importa, mas um “alguém que morria”, que tinha o direito a um último pedido.

Doação absoluta, o beijo parece excluir o proveito próprio, ou seja, a gratificação do próprio desejo. Assim, na ótica de Nelson, é ação livre de desejo e, portanto, é momento de Graça, do qual a sexualidade não participa. A mácula atribuída por Amado Ribeiro surge, quando ele atribui ao beijo sexualidade. O fato de ser homossexualidade virá seguindo essa primeira atribuição. O inaceitável e escandaloso é, de fato, aquilo que nem mesmo Arandir compreende, embora tenha vivenciado: o beijo sem sexualidade, caritativo. Este é totalmente incompreendido e por isso é necessário substituí-lo pelo beijo dado com interesse sexual.

Tamanha caridade não encontra espaço e correspondência em um mundo moderno. E como a natureza homossexual não é aceita em sua sociedade, a vida de Arandir começa a ruir aos poucos: primeiro, a imprensa o destitui de suas opções, afirmando que ele era amante do morto; segundo, a própria família e mesmo a esposa Selminha começam a duvidar da sua masculinidade; e, por último, ocorre sua morte física efetivada pelos disparos da arma do sogro Aprígio.

Desse modo, o impulso caritativo leva Arandir a cometer sua falha trágica. O falso testemunho da viúva, no intuito de abafar um escândalo acerca de seu caso com o amante, se encaixa perfeitamente no delírio confeccionado por Amado. Todas as peças do mosaico

engendrado pelos comparsas se encaixam perfeitamente, no sentido de tornar a “farsa” real. Assim, no desfecho, há realmente assassinato motivado por paixão homossexual. Aprígio mata o seu amado, o genro por quem se apaixonara.

A idéia de caridade explorada por Nelson Rodrigues é cristã. O *Sermão do bom Samaritano* pode talvez lançar alguma luz sobre o gesto de Arandir, na condição de alguém capaz de ajudar ao próximo sem sequer se interessar a quem é destinada a ajuda. No sermão, temos que

Jesus então contou: “Um homem descia de Jerusalém a Jericó, e caiu nas mãos de ladrões, que o despojaram; e depois de o terem maltratado com muitos ferimentos, retiraram-se, deixando-o meio morto. Por acaso desceu pelo mesmo caminho um sacerdote; viu-o e passou adiante. Igualmente também um levita, chegando àquele lugar, viu-o e passou também adiante. Mas um samaritano que viajava, chegando àquele lugar, viu-o e moveu-se de compaixão. Aproximando-se, atou-lhe as feridas, deitando nelas azeite e vinho; colocou-o sobre a sua própria montaria e levou-o a uma hospedaria e tratou dele. No dia seguinte tirou dois denários e deu-os ao hospedeiro, dizendo-lhe: Trata dele e, quanto gastares a mais, na volta to pagarei (Lucas 10:30-35, p. 1362).

A conduta do samaritano é resgatada por Jesus como um exemplo a ser seguido e praticado pelos fiéis do cristianismo, como forma de ensinamento ético. No sermão, um homem é brutalmente atacado por ladrões e é largado “meio morto”, ficando entregue à sorte daqueles que passavam por perto. Um sacerdote e também um levita passaram pelo moribundo e ignoraram a sua presença. Somente o samaritano, que nem mesmo era pertencente àquele lugar, uma vez que estava viajando, percebeu a presença do homem “meio morto” e “moveu-se de compaixão”. Na peça de Nelson, a conduta piedosa e cristã de Arandir é assemelhada à do samaritano, já que também o jovem rapaz estava de “passagem” pelo local e foi o único capaz de se apiedar daquele que estava “meio morto”.

As semelhanças acabam porque, enquanto, no *Sermão do bom samaritano*, ocorre o encontro e a reconstituição da vida daquele que foi molestado pelos ladrões, na peça de Nelson Rodrigues, o “praticante” do ato de bondade, Arandir, é destruído. O contexto da modernidade brasileira não assimila a caridade, mas efetivamente a renega, quando violentamente a nega. Nas passagens em que Arandir tenta qualificar o beijo, Nelson Rodrigues evidencia um discurso artístico marcado pela figura cristã. Em versão baudelairiana, e, portanto, moderna, Nelson alude à angústia do homem e do artista que vêem o choque entre qualquer elemento gratuito, não-pragmático, e uma sociedade venal.

O beijo no asfalto encontra alguma correspondência com a flor que fura o asfalto, no poema de Drummond. As duas figuras lembram o poeta baudelaireano cuja auréola caiu no macadame.

Considerado o primeiro poeta a perceber e a comentar as mudanças operadas na dimensão temporal que ele preferiu denominar de “modernidade”<sup>9</sup>, Baudelaire mostrou de que modo uma nova fase da história tinha aspectos fortemente negativos e simultaneamente fascinantes. Ainda perseguido pelas “inquieta sombras” do Romantismo, Baudelaire foi testemunha de um momento de transição, momento em que a perda de um mundo está sendo processada. Em *O Albatroz*<sup>10</sup>, ele representa o poeta como ave que, desajeitada, exilada, tolhida de sua liberdade e com suas asas monstruosas, é obrigada a andar pelo chão, ao invés de utilizá-las para voar. O poeta, assim como a ave, enxerga a sua “monstruosidade”, o seu desajuste, como signo de distinção perante o novo mundo que surge nos grandes centros urbanos, povoados por mercadorias.

Nos *Pequenos Poemas em Prosa* (1868), a questão da perda da auréola do poeta é discutida por Baudelaire. No poema *Perda da Auréola*, esse efeito decorre da tensão entre o vôo da arte e o solo moderno. Reconhecendo o poeta que caminha por uma das ruas movimentadas da cidade, um amigo lhe diz:

- Mas o quê? Você por aqui, meu caro? Você em tão mau lugar! Você, o bebedor de quintessências! Você, o comedor de ambrosia! Francamente, é de surpreender.

- Meu caro, você bem conhece o meu pavor de cavalos e das carruagens. Ainda há pouco, quando atravessava a toda a pressa o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. De resto, disse com os meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como está vendo!

- Você deveria ao menos pôr um anúncio, ou comunicar a perda ao comissário.

- Ah! Não. Estou bem assim. Só você me reconheceu. Aliás, a dignidade me entedia. Depois, alegre-me pensar que talvez algum mau poeta encontre a auréola e com ela impudentemente se adorne. Fazer alguém

<sup>9</sup> Cf. BAUDELAIRE, 1996, p. 25.

<sup>10</sup> “... O Poeta se compara ao príncipe da altura / Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar; / Exilado no chão, em meio à turba obscura, / As asas de gigante impedem-no de andar” (Baudelaire, 1995, p. 108).

feliz, que prazer! E sobretudo um feliz que me fará rir! Pense no X., ou no Z.! Hein! como será engraçado! (BAUDELAIRE, 1995, p. 333).

Trata-se do momento um pouco posterior à queda do artista que, em decorrência dos movimentos apressados que precisa fazer para andar nas ruas, deixa sua auréola cair na lama. O perigo de ser atropelado pelas novas formas de transporte faz com que o poeta recue, diante de tamanha velocidade. Mas, como “há males que vêm para bem”, a perda da auréola (signo de distinção) e sacralidade têm como consequência o subsequente adentramento no anonimato moderno, que permite que o poeta possa praticar ações normais, “vis”, assemelhando-se aos outros seres que compõem a multidão. O fato de que algum “mau poeta” ou que algum aspirante a poeta encontre a auréola é motivo de gracejo, pois o poeta regozija-se com a possibilidade de doar algo que é seu para alguém. A comicidade decorre da probabilidade de transmitir algo, da experiência que pode ser passada ao outro em tempos em que tudo é transitório e em que “a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo”.

A experiência da queda aproxima Baudelaire do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade que, como o francês, também apresenta a fragilidade do homem diante das contradições que a vida moderna imprime à realidade.

O motivo da experiência da queda, da sensação de perda e de descompasso com o mundo moderno, compõe muitos dos poemas de Carlos Drummond de Andrade, principalmente nos livros marcados pelo contexto histórico da II Guerra Mundial e suas repercussões na vida brasileira. *Sentimento do Mundo* (1940) e *A Rosa do Povo* (1945) trazem inquietação e respondem a um pessimismo próprio a um mundo marcado pelo horror da guerra. É do livro *A Rosa do Povo* o poema *A flor e a náusea*. Tradutor de uma época sombria, o poema retrata a angústia advinda da tensão entre uma exigência de participação política e uma visão cética acerca do futuro da humanidade. No excerto do poema, o poeta afirma que

Uma flor nasceu na rua!  
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.  
 Uma flor ainda desbotada  
 ilude a polícia, rompe o asfalto.  
 Façam completo silêncio, paralisem os negócios,  
 garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.  
 Suas pétalas não se abrem.  
 Seu nome não está nos livros.  
 É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde  
 e lentamente passo a mão nessa forma insegura.  
 Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.  
 Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.  
 É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio  
 (DRUMMOND, 2001, p. 46).

Assim como Baudelaire, Drummond em seu poema faz uma alusão ao caos vivenciado nas grandes cidades: as “melancolias, mercadorias espreitam-me”. A necessidade de continuar a caminhada, que se torna torturante devido à falta de comunicação — “Em vão me tento explicar, os muros são surdos” —, é acometida por uma surpresa, já que “Uma flor nasceu na rua!”. Ainda que feia e desconhecida, é símbolo de poesia. No contexto, ela anuncia algo novo surgido em meio ao asfalto, ao tédio, ao nojo e ao ódio.

Nesse poema de Drummond, temos a presença de um eu-lírico que discute acerca de um tempo incompleto, quando a coletividade vive dilemas ideológicos e existenciais. Os anseios do eu entram em choque com um mundo destruído, ameaçado por uma desumanidade que corrói o pouco que resta de humano e de solidário no mundo. O sentido de destruição, de mal-estar, invade o poeta, que sente e se ressentido pelo incômodo, pelo desajuste que vivencia em meio às ruas de uma cidade grande.

Mas, em Drummond, existe uma perspectiva nova que descortina alguma esperança. A flor, caracterizada como desbotada e feia, rompe no asfalto, em meio ao “rio de aço de tráfego”, perturbando a “ordem” capitalista, mesmo sem o consentimento da polícia, das pessoas, do Estado. Sedento por ares de renovação, o poeta senta-se no chão para admirar essa “forma insegura” que fura o asfalto.

Desse modo, tanto em Baudelaire quanto em Drummond, a figura da poesia no asfalto emblematiza uma problemática convivência entre o material poético e a modernidade. Nesse contexto, o ato de criar é marcado por antíteses e pela figura da queda, oriunda de um cristianismo em ruínas. A deformação do homem, da vida, é apresentada como sinônimo de tempos modernos, mas, ainda assim, há, em Baudelaire, um fascínio



pela cidade e, em Drummond, uma perspectiva esperançosa. Em Nelson Rodrigues, ao contrário, o beijo no asfalto ocorre como um lampejo de gratuidade que não resiste à violência do meio que o testemunha.

Paradoxalmente, em Nelson Rodrigues, o rebaixamento do trágico — exposto no asfalto — constitui, no discurso, uma estratégia de elevação da vida brasileira. Na perspectiva do autor, é necessário mostrar que o Brasil “subdesenvolvido” contém em si materiais análogos àqueles que alimentaram a tragédia ática. Em sua singularidade, Arandir torna-se um herói trágico. Embora faça predominar uma ironia que perpassa suas rubricas e os diálogos dos personagens, Nelson concretiza em *O Beijo no Asfalto*, o seu projeto de trazer toda a estrutura clássica da tragédia para o subúrbio carioca, apresentando uma espécie de Grécia rebaixada<sup>11</sup>. Tal rebaixamento próprio e estilístico é feito em acordo à cultura cristã com um movimento de “encarnação”.

A queda e a encarnação desenham, no plano simbólico, movimentos de descida, desde um horizonte sagrado, imortal e sublime até o plano humano, limitado, finito e marcado pela morte. Os dois motivos são marcantes no pensamento cristão, com toda a sua arquitetura de imagens. Arandir, com seu beijo puro e incompreendido, assume, no discurso de Nelson Rodrigues, o estatuto de uma figura crística. Ele é, no exato instante do beijo, uma criatura excepcional que, livre da concupiscência da carne, deixa-se, pela caridade<sup>12</sup>, contaminar pela morte. Evidente que, na ótica conservadora de Nelson, o sexo é uma mácula. Assim, o caráter crístico surge, conforme a tradição católica, isento do pecado da carne, o que vale dizer: puro.

Arandir, que tem sua vida ceifada por toda uma sociedade incapaz de compreender o seu ato de caridade e compaixão, encarna o papel do “bom samaritano”, daquele que foi capaz de estender ajuda ao próximo, sem indagar quem era esse próximo. O ato de misericórdia foi dado a “alguém que morria”, sem levar em conta o sexo, a religião e a condição financeira daquele que clamava por um beijo. Ao contrário do que afirmam e pensam, não se “contamina” com a homossexualidade, mas por compaixão se contamina

<sup>11</sup> Numa das cartas de Myrna, que compõe seu *Consultório sentimental*, a consultora afirma que “qualquer romance autêntico, mesmo suburbano, se parece bastante com a literatura, o cinema e o teatro lírico ou dramático” (RODRIGUES, 2002, p. 19).

<sup>12</sup> Segundo Abbagnano em seu *Dicionário de Filosofia*, a caridade “é a virtude cristã fundamental porque consiste na realização do preceito cristão fundamental: ‘Ama o próximo como a ti mesmo’. São Paulo foi quem mais insistiu na superioridade da Caridade em relação às outras virtudes cristãs, quais sejam a fé e a esperança” (ABBAGNANO, 1998, p. 328).

com a morte do outro. O beijo dado no morto não “contém a saliva de um outro homem”, como afirma a esposa Selminha, mas contém o germen da morte, já que a caridade de Arandir, que exigiu compaixão, se contagia de sofrimento. A fonte da tragédia de Arandir reside justamente na incompatibilidade entre esse beijo e o mundo no qual ele se realiza: esse espaço urbano, moderno — feito de asfalto — transforma o beijo em mercadoria exótica e, para isso, precisa codificá-lo como “desvio” de conduta, passível de punição e policiamento. Na verdade, a dimensão intolerável do ato de Arandir é a sua gratuidade, o seu caráter de doação absoluta, afrontando um contexto, no qual tudo se troca.

Desse modo, temos, no texto de Nelson, uma sociedade que, vivendo entre rituais e símbolos cristãos, torna-se incapaz de compreender um gesto essencialmente cristão. O impulso de Arandir resulta em sua perdição, porque é praticado num mundo em que o ato de compaixão não promove ascensão, mas tão somente queda. Do imenso complô, participa toda uma sociedade que quer enxergar, no ato piedoso, o exotismo do sexo com direito a platéia e com contornos de espetáculo público realizado na Praça da Bandeira, às cinco da tarde<sup>13</sup>. Na ótica de Nelson, o amor puro, sublime, encontra-se ali, em meio ao asfalto, como uma rosa nascendo em meio ao “rio de aço” do tráfego.

Talvez esteja no beijo de Arandir a imagem de amor mais positiva em toda a obra de um escritor que vê, no sexo, manifestação do mal e fonte de desagregação da sociedade. Em *O Beijo no Asfalto*, Nelson concebe esse momento em que os vícios se suspendem e o gesto de misericórdia surge como um intolerável escândalo. Há, de fato, uma certa hierarquia na peça cuja Erótica intrínseca percorre várias formas do sentimento amoroso: desde a mais alta — porque pura — representada pelo beijo no asfalto até a mais baixa, que corresponde à atração sexual do sogro pelo genro, passando pela ligação conjugal entre Selminha e Arandir e pela atração física entre os cunhados.

---

<sup>13</sup> Vale ressaltar que, assim como no poema de Drummond – *A flor e a náusea* –, em *O Beijo no Asfalto* o horário da epifania é o mesmo: às 5 da tarde, o crepúsculo, momento de passagem.

### 1.3 O casal Arandir e Selminha

SELMINHA – Papai, eu amo Arandir.

APRÍGIO (*incerto*) – Sei. Acredito. Mas digamos que seu marido. Uma hipótese. Que seu marido não fosse, sim, exatamente, como você pensa. Você gosta de seu marido a ponto de aceitá-lo mesmo que. (*mais incisivo*) Numa palavra: você é feliz?

SELMINHA – Ou o senhor duvida? Um momento. Quem vai responder. (*grita para dentro*) Dália! Eu sou suspeita! Mas Dália. (*Dália aparece*) Vem cá. Chega aqui.

DÁLIA – Está quase bom.

SELMINHA (*entre parênteses*) – Diminuiu o fogo?

DÁLIA – Diminuí!

SELMINHA (*novamente excitada*) – Papai, hoje! Responde. Eu sou feliz?

DÁLIA (*meio atônita*) – Por quê?

SELMINHA (*para o pai*) – Fala! E olha! Dália veio para cá logo depois da lua-de-mel. Vive com a gente. Não sai daqui. Fala. Sou feliz?

DÁLIA (*com pé atrás*) – Parece.

SELMINHA (*atônita*) – Parece ou sou?

APRÍGIO (*cruelmente divertido*) – Tenho que ir.

SELMINHA (*vivamente*) – Papai, um momento.

APRÍGIO – Olha o táxi.

SELMINHA (*desesperada para o velho*) – Papai, faço questão. (*para a irmã*) Escuta. Você respondeu como se...

DÁLIA (*com evidente irritação*) – Feliz. Felicíssima. Pronto (RODRIGUES, 1993, p. 949).

Trazemos aqui a transcrição de uma das cenas ambientadas na casa de Arandir e Selminha. Trata-se do momento em que o pai Aprígio se dirige à casa da filha para contar o que havia testemunhado na Praça da Bandeira. O trecho aqui transcrito serve como ilustração para uma questão de fundamental importância, a união existente entre o casal, que mostra um pouco mais da intimidade dos dois. Na peça, Arandir é casado com Selminha há pouco menos de um ano e somos informados de que o casal compartilha a rotina do recente lar com a cunhada Dália. Porém, Selminha, ao ser inquirida pelo pai se é realmente feliz, sente a necessidade de chamar sua irmã para dar testemunho da sua felicidade conjugal. Só a declaração da esposa não serviria muito; a confirmação dada pela irmã ratificaria a afirmação de que Selminha ama e é amada por seu esposo.

O motivo do casamento é constantemente discutido por Nelson em sua obra, seja através da história do início de um matrimônio (o romance *O casamento*, por exemplo), seja através do adultério, que espreita e ameaça as uniões, como é dramatizado, por exemplo, nas peças *Perdoa-me por me traíres*, *Boca de Ouro*, *Viúva, porém honesta*, sem nos esquecermos do tão afamado conjunto *A vida como ela é...*, contos publicados

semanalmente no jornal *A Última Hora*, na década de 60, que apresentavam uma série de questões concernentes ao ambiente familiar, principalmente aos relacionados com a vida conjugal.

Em relação ao casal protagonizado por Arandir e Selminha, temos uma situação que talvez confronte o que fora tanto discutido por Nelson, a respeito de uniões que vacilam diante da possível presença do outro, do estrangeiro, personificado na figura do amante. *A vida como ela é...* ilustra a crítica de Nelson à instituição do casamento, no instável mundo moderno. Porém, com Arandir e Selminha estamos diante de um casal que, a princípio, destoa de tantos outros casais rodriguianos.

Selminha, a jovem esposa de Arandir, é descrita pela rubrica como “a imagem fina, frágil de uma moça, de uma intensa feminilidade” (RODRIGUES, 1993, p. 946), que se casou com Arandir do modo prescrito e esperado por uma concepção cristã que preconiza o uso do vestido branco, véu e grinalda como símbolos de pureza, tanto de alma quanto de corpo. Selminha, a jovem de “intensa feminilidade”, personifica o ideal de virtude feminina esperada na década de 50. Casou-se virgem e apaixonada pelo esposo e vive às voltas com os afazeres domésticos e com o cuidado do marido. Quando o pai chega para dar a notícia da tragédia para as filhas, Selminha, antes de qualquer coisa, mostra-se atarantada com a visita inesperada do pai e com o jantar que ainda não tinha sido feito, já que a empregada estava de folga.

No desenrolar do drama, percebe-se que a relação dos esposos inclui atração carnal, o que, para Nelson, torna vulnerável qualquer ligação. Arandir e Selminha representam a união entre um homem e uma mulher, entre dois indivíduos que se apaixonam e que decidem estreitar os laços afetivos, em busca da constituição de uma família burguesa tradicional em tempos modernos.

Na história de Arandir e Selminha, temos a presença de um amor que é mútuo, um idílio amoroso que se estende por meses após a lua-de-mel. O jovem casal, namorados desde quando ainda eram crianças, solidifica a relação e se casam de acordo com os moldes de um casamento tradicional. A felicidade dos dois é notória (algo que incomoda demasiadamente a cunhada Dália) e a relação se pauta em um clima de quase completude, assegurando o formato tradicional da família burguesa: enquanto o marido trabalha fora para garantir o dinheiro e o sustento do lar, a esposa, que deve ser uma exímia dona de

casa, cuida dos seus afazeres domésticos, do bem-estar do seu marido e da manutenção da sua honra e da sua conduta feminina.

De acordo com o que é apresentado ao leitor/espectador acerca do casamento de Arandir e Selminha, podemos também encontrar na peça pontos de confluência com a *Primeira Epístola aos Coríntios*, escrita por São Paulo por volta do século primeiro e que é considerado o grande norteador dos relacionamentos entre casais na sociedade ocidental. Na carta de São Paulo, o seguidor de Cristo procura dar ensinamento aos fiéis cristãos, de modo que percebam suas falhas morais e que se redimam diante da Igreja. É nesta epístola que São Paulo também escreve acerca do *Problema do casamento e do celibato*, procurando aconselhar homens e mulheres a manterem um relacionamento mais próximo do ideal almejado pela doutrina cristã.

São Paulo informa que “seria bom ao homem não tocar mulher alguma. Todavia, considerando o perigo da incontidência, cada um tenha sua mulher, e cada mulher tenha seu marido” (I Coríntios 7:2, p. 1470). Sabedor de que o regime de celibato é uma condição tolerada por poucos, São Paulo aconselha os solteiros e as viúvas a manterem um rigor de castidade como o dele, mas, não sendo possível, ele declara que “aos solteiros e às viúvas digo que lhes é bom se permanecerem assim, como eu. Mas, se não podem guardar a continência, casem-se. É melhor casar do que se abrasar” (I Coríntios 7:9, p. 1470), apresentando o casamento como uma condição menor, já que o ideal seria uma existência livre das relações sexuais.

Desse modo, para São Paulo, a idéia do casamento existe como um meio legítimo para a consumação do desejo carnal. Segundo Bertrand Russel, no seu livro *O casamento e a moral*, São Paulo compreende o casamento apenas como “uma válvula” de escape<sup>14</sup> garantida pela Igreja para a prática sexual. Para Russel, das palavras de São Paulo “não se infere qualquer objeção ao controle da natalidade; pelo contrário, poder-se-ia supor que ele considerasse perigoso os períodos de continência forçados pela gravidez e pelo parto” (RUSSEL, 1955, p. 41). Assim, dentro do casamento, as questões sexuais ficam restritas a um código legitimado pela Igreja e pelo Estado, de modo que consiga assegurar dentro dos redutos do casamento a prática sexual tanto abominada pela própria Igreja.

---

<sup>14</sup> Cf. RUSSEL, 1955, p. 41.

Entretanto, percebe-se que a discussão empreendida por São Paulo a respeito do casamento tem como finalidade aconselhar e doutrinar os novos cristãos de acordo com uma moral que não permite que o sexo seja praticado antes da idéia de formação de uma nova família. Porém, antes de conceber o casamento com fins tão somente de procriação, São Paulo percebe primeiramente que os desejos carnis precisam ser saciados, assim como os atos de comer e de beber.

Mas não devemos nos esquecer de que o casamento, para São Paulo, apresenta-se como uma última solução para aqueles que não conseguem “guardar a continência”, configurando-se como uma alternativa e uma concessão legítima para os problemas advindos do desejo carnal, este que é o principal responsável pela “tentação de Satanás”. Em um dos capítulos da carta, São Paulo informa que

A mulher não pode dispor de seu corpo: ele pertence ao seu marido. E da mesma forma o marido não pode dispor do seu corpo: ele pertence à esposa. Não vos recuseis um ao outro, a não ser de comum acordo, por algum tempo, para vos aplicardes à oração; e depois retornai novamente um para o outro, para que não vos tente Satanás por vossa incontinência. Isto digo como concessão, não como ordem. Pois quereria que todos fossem como eu; mas cada um tem de Deus um dom particular, uns este, outros aqueles (I Coríntios 7:4-7, p. 1470).

Assim, o celibato, ideal preconizado pelos doutos da Igreja, constitui-se como um “dom particular”, inerente aos puros de alma e de corpo, que conseguem se manter livres das mazelas trazidas pelo sexo. A esses seres “especiais”, em que o apetite sexual consegue ser submetido a um controle rígido, cabe a função de fiscalizar e de coibir os excessos que podem advir das práticas sexuais.

A um primeiro olhar, Arandir e Selminha parecem próximos desse modelo de casal que é descrito por São Paulo como padrão a ser seguido pelos fiéis cristãos. Os dois se casam virgens. No entanto, há um ponto que fragiliza o casal e diminui a pureza da ligação. Na relação dos dois, o erotismo e o apetite sexual são intensos. Selminha declara que o casal mantém relações sexuais diariamente. A noite de núpcias se prolonga por mais de um ano, sendo um dos motivos pelos quais Arandir propõe o aborto de seu primeiro filho.

No segundo ato da peça, Selminha é obrigada a acompanhar o delegado Cunha e o repórter Amado Ribeiro até o bairro de Boca do Mato, subúrbio do Rio de Janeiro, já que Arandir havia fugido de casa. No interrogatório, que não podia ser na delegacia porque

estava cheia de fotógrafos e de repórteres que atrapalhariam o andamento das investigações (como já foi explicitado na primeira parte), Selminha é inquirida acerca da masculinidade de Arandir. No intuito de defender a honra do esposo, afirma — “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 o dia! Todo o dia! Todo o dia! (*num berro selvagem*) Meu marido é homem! Homem!” (RODRIGUES, 1993, p. 977).

Temos, assim, a amostra da tarefa árdua que foi para Selminha ter de romper a barreira entre um “eu social”, situada na figura de uma dona de casa séria e zelosa pela manutenção da estabilidade do seu próprio lar, para expor um “eu” mais íntimo, revelando a intimidade sexual do casal no intuito de provar que seu marido “é homem”.

Ruy Castro descreve a reação do público durante a primeira exibição da peça. Na platéia, alguns casais, escandalizados com os berros de Selminha, deixaram a sala do teatro chocados com a fala da personagem. A afirmativa da jovem, porém, não surte muito efeito nas outras personagens, uma vez que o delegado pergunta a ela — “Você nunca ouviu falar em gilete?” (RODRIGUES, 1993, p. 977), explicitando como a história poderia ser mais escandalosa do que o imaginado. Na tentativa de defender a virilidade do seu esposo e de garantir o padrão de “normalidade” do seu casamento, Selminha conta sobre a constância da atividade sexual em sua casa, extravasando os limites entre o público e o privado como uma forma de defesa da honra masculina que, nessa história, é feita por ela, já que Arandir, quando descobre que a polícia está batendo à sua porta, foge. A questão da fuga é usada por Amado como “Não lhe parece que a fuga é. D. Selminha, escuta. A fuga é a confissão. Confissão!” (RODRIGUES, 1993, p. 975), se constituindo como uma boa argumentação.

“Desfigurada pela cólera” (RODRIGUES, 1993, p. 977), Selminha deseja que a filha do delegado tenha um marido tão homem quanto o dela, o que desperta a ira em Cunha, que parte para cima da moça com o consentimento e a ajuda de Amado, que exclama “Tira a roupa! Fica nua. Tira tudo!” (RODRIGUES, 1993, p. 978), como já fora dito. O ato termina com a indicação de que Selminha foi torturada e violentada pelos comparsas que também conseguiram instalar, na moça, a semente da dúvida.

Quando retorna a sua casa, Dália informa à irmã que Arandir encontra-se refugiado em um hotel ordinário, porém Selminha já apresenta sinais de cansaço e de convencimento da “farsa”. O amor entre o casal exhibe, portanto, fragilidade, cedendo à violência do

complô. Na linha interpretativa que aqui é seguida, tal fragilidade colabora na evidência de que, numa hierarquia composta por diversas manifestações do sentimento amoroso, Nelson Rodrigues situa o amor entre Selminha e Arandir — amor conjugal — abaixo do amor-caridade, que se concentra no beijo dado ao moribundo. Neste diálogo com a irmã, Selminha revela que Arandir casou-se tão virgem quanto ela. A confiança feita à irmã denota uma parcela de vergonha ante a pureza advinda do marido. O que deveria ser um exímio modelo de castidade e de pureza é tratado em tempos modernos como um possível indicador de que exista algo de “estranho” no homem que se casa tão virgem quanto a esposa. O ideal de pureza não é mais visto com bons olhos por Selminha, mas como uma das “esquisitices” de Arandir. Na conversa, Selminha diz:

SELMINHA (*sem ouvi-la e só escutando a própria voz interior*) – Uma coisa que me dá vontade de morrer. Como é que um homem pode desejar outro homem. (*veemente e voltando-se para a irmã*) Dália, você me entende? Entende, eu? Sei que, agora, quando um homem olhar para o meu marido. Vou desconfiar de qualquer um, Dália! (*com brusca irritação*) Aliás, Arandir tem certas coisas. Certas delicadezas! E outra que eu nunca disse a ninguém. Não disse por vergonha. (*com mais veemência*) Mas você sabe que a primeira mulher que Arandir conheceu fui eu. Acho isso tão! Casou-se tão virgem como eu, Dália! (RODRIGUES, 1993, p. 984).

No diálogo, depreende-se uma hipervalorização da experiência sexual do homem, própria à sociedade que Nelson ironiza. Assim, a incerteza instala-se em Selminha depois da pressão vinda da imprensa, da polícia, da vizinha fofoqueira, do pai que testemunhou o acidente. Nelson coloca em xeque esse amor que não consegue suportar as pressões exercidas pela sociedade e que não suporta as provas impostas pelo dia-a-dia moderno, que tende a desestruturar e a fragilizar as relações humanas.

Desse modo, Selminha, ao vacilar quanto à sexualidade de Arandir, acaba recriando uma lógica que impera na sociedade moderna exigente de um padrão de virilidade tipicamente masculino. A união entre Selminha e Arandir é complementar até um certo ponto. Neste casamento, parece existir amor, paixão, desejo sexual e cumplicidade, que chega ao ponto de determinar a prática do aborto do primeiro filho do casal. Não se tratava de problema econômico, mas da possibilidade de um filho arruinar a lua-de-mel prolongada dos esposos, fator de esgotamento do estímulo erótico. Essa valorização do erotismo é, segundo Nelson, o ponto onde se inicia a fragilidade do casamento de Selminha. O objetivo



do casamento, nos moldes de um padrão cristão, acaba ruindo com este casal, que tem o objetivo da procriação e da continuação dos laços sanguíneos como uma última instância a ser pensada, já que o apetite sexual é posto em um patamar mais elevado.

A discussão empreendida por Nelson acerca da relação matrimonial perpassa por um dos pilares da sociedade moderna. O costume matrimonial liga-se a três questões importantes: uma de caráter instintivo, que liga o casal através dos desejos sexuais; um econômico, que coloca no casamento uma fonte de mão-de-obra, além de uma possibilidade de ascensão social e estabilidade financeira; e outro religioso, que encaixa o casal dentro de certas leis de conduta. Imbricado à idéia de união matrimonial, temos antes de tudo o conceito da virtude feminina, que está intimamente atrelada à criação, à perpetuação e à manutenção da família patriarcal, já que uma das premissas da constituição da família patriarcal reside na noção de paternidade inquestionável.

A questão da paternidade legítima não permeia o estudo do texto de Nelson Rodrigues, mas está engatada à importância e à manutenção da mulher virtuosa na nossa sociedade, que prevaleceu durante séculos como a garantia da certificação da descendência familiar. Afinal, é através do filho legítimo que se tem a certeza da continuação dos laços sanguíneos. Entretanto, nesse casal que é analisado, não se delinea o traço da personalidade ou honradez de Selminha. Pelo contrário, o que se evidencia é a dúvida da esposa que, ao se revelar ardorosa amante, se transforma em objeto de agressão sexual para o repórter e o policial. Selminha era a última, senão a única pessoa que não poderia ter duvidado de Arandir. Na ótica do autor, a sua confiança não poderia ter, como único alicerce, a frequência de suas relações sexuais.

Antes de terminar a cena que apresenta a chegada de Selminha em casa, após ter sido interrogada pelos comparsas na casa da Boca do Mato, Dália questiona Selminha se ela irá mesmo ver Arandir no hotel. A esposa revela certo asco, ao pensar em ter que beijar o próprio marido: “O beijo do meu marido ainda tem a saliva de outro homem!” (RODRIGUES, 1993, p. 984). Temos a explicitação de que a caridade não está em Selminha como esteve em Arandir. A referência à saliva evidencia o caráter erótico que a esposa atribui ao beijo, saindo de uma interpretação caridosa do ato, para uma interpretação corpórea e arraigada às leis sexuais. Não podemos nos esquecer de que, em Nelson, a figura

do beijo serve como uma das principais metáforas para o amor. A presença ou a ausência dele é significativa e determina o nível de ligação entre os seres.

No romance *O Casamento*<sup>15</sup> (1966), por exemplo, temos uma sucessão de histórias que se passam às vésperas do casamento de Glorinha, filha mais nova do Dr. Sabino, um importante empresário do ramo imobiliário do Rio de Janeiro da década de 60. Na história, um pai descobre que seu futuro genro, homem prestes a se casar com sua filha caçula, foi pego beijando o secretário do Dr. Olegário, ginecologista e médico amigo da família, tendo ele próprio presenciado a cena. O conflito reside na dúvida de Dr. Sabino — se deve revelar ou não o segredo à sua filha. Na apresentação e no desenrolar da dúvida instalada no pai da noiva, somos apresentados a uma avalanche de dramas que compõem o enredo, histórias que, aparentemente, são isoladas, mas que configuram um imenso mosaico do que Nelson tem como alvo: a debilidade das relações humanas e do pilar da sociedade, a família, estruturada pelo casamento, e sobre a virilidade do patriarca.

O romance ilustra o pensamento do autor acerca dessa instituição — o casamento — que ele vê totalmente corrompida na sociedade moderna. Em *O Casamento*, o desfecho da narrativa se dá nos moldes previstos pela sociedade — a cerimônia não é cancelada, tendo em vista o escândalo que tal notícia poderia despertar. Glorinha sabe do ocorrido com o noivo e isso não a abala, ela nem pensa na possibilidade de cancelar o matrimônio. Durante uma conversa com o pai, afirma que jamais gostou do noivo, mas que, ainda assim, se casa, já que, nas palavras do próprio pai, “só o casamento interessa”.

Nelson critica um sistema com bases falsas, denunciando que, no meio urbano que focaliza, os valores tradicionais de confiança, respeito, amor entram em colapso, culminando em relações que, em sua ótica, são destituídas de solidez. No desfecho do romance, há um casamento. Glorinha sabe que deve se casar a qualquer preço, ainda que seja à custa da sua felicidade e da sua “realização” como mulher.

Nelson Rodrigues apresenta a família como um espaço de relações conflitantes e, muitas vezes, destituída dos preceitos básicos da moral cristã que a orienta. Assim, ele focaliza, na sociedade brasileira, um desmoronamento de certos valores que não resistem ao avanço da modernidade.

---

<sup>15</sup> O romance *O Casamento* vendeu mais de 8 mil exemplares nas duas primeiras semanas após seu lançamento.

Em *O Beijo no Asfalto*, a instalação da dúvida em Selminha e a sua posterior crença no que afirmam os jornais aceleram o desmoronamento dos laços afetivos que a esposa mantinha com Arandir. A impossibilidade de amar ao próximo sob qualquer condição, premissa que, na peça, se configura como a única possibilidade de transcender um mundo caótico, resulta na esterilidade das relações e no fracasso de instituições como o casamento, a família, o Estado. Todavia, a família não é composta apenas do casal. Para Nelson Rodrigues, são fundamentais as relações entre os cunhados.

#### 1.4 Dália – A jovem tentadora

DÁLIA (*muito doce e muito triste*) – Eu vim para.

ARANDIR (*sem ouvi-la*) – Mas eu acredito em mim! (*brutal sem transição*) Por que Selminha não vem?

DÁLIA – Não gosta de você!

ARANDIR (*com uma certeza cândida e fanática*) – Gosta! Ama! (*sôfrego e ingênuo*) É um amor de infância! De infância!

(...)

DÁLIA – Selminha te odeia!

(*Arandir volta para a cunhada cambaleante. Passa a mão na boca encharcada.*)

ARANDIR (*com voz estrangulada*) – Odeia. (*Muda de tom*) Por isso é que recusou. Recusou o meu beijo. Eu quis beijar e ela negou. Negou a boca. Não quis o meu beijo.

DÁLIA – Eu quero!

ARANDIR (*atônito*) – Você?

DÁLIA (*sofrida*) – Selminha não te beija, mas eu.

ARANDIR (*contido*) – Você é uma criança.

(*Dália beija-o, de leve, nos lábios.*)

DÁLIA – Te beijei.

ARANDIR (*maravilhado*) – Menina!

DÁLIA (*quase em voz*) – Agora me beija. Você. Beija.

ARANDIR (*desprende-se com violência*) – Eu amo Selminha!

DÁLIA (*desesperada*) – Eu me ofereço e. Selminha não veio e eu vim.

ARANDIR – Dália, eu mato tua irmã. Amo tanto que. (*muda de tom*) Eu ia pedir. Pedir à Selminha para morrer comigo.

DÁLIA – Morrer?

ARANDIR (*desesperado*) – Eu e Selminha! Mas ela não veio!

DÁLIA (*agarra o cunhado. Quase boca a boca, sôfrega*) – Eu morreria.

ARANDIR – Comigo?

DÁLIA (*selvagem*) – Contigo! Nós dois! Contigo! Eu te amo!

ARANDIR (*num sopro*) – Morrer.

DÁLIA (*feroz*) – Eu não te julgaria nunca. Eu te perdoaria sempre! Acredito em ti. Só eu acredito em ti.

ARANDIR (*violento*) – Oh, graças! Graças!

DÁLIA (*macia, insidiosa, com uma leve, muito leve malignidade*) – Diz pra mim. Eu não te julgo. Não te condeno. Responde. Você o amava?

ARANDIR (*atônito*) – O quê?

DÁLIA (*numa espécie de histeria*) – Amava o rapaz? Pode dizer. Escuta. Você era amante do rapaz? Do atropelado?

ARANDIR (*recuando*) – Amante?

DÁLIA – Querido! Pode dizer a mim. A mim, pode dizer. Confessar. Escuta, escuta! Meu bem, eu não sou como Selminha. Selminha não compreende, não aceita. Eu aceito. Tudo! Fala. Eu não mudo. Serei a mesma! Fala!

(*Dália quer abraçar-se ao cunhado. Arandir desprende-se com violência.*) (RODRIGUES, 1993, p. 987).

Essa cena de *O Beijo no Asfalto* explicita outros dados relevantes na constituição da peça, na medida em que, grifando a personalidade da cunhada Dália, expõe uma outra manifestação do sentimento amoroso e, assim, dá prosseguimento à hierarquia afetiva exibida por Nelson Rodrigues.

Em rubrica, o autor define Dália — “Adolescente cuja graça leve parece esconder uma alma profunda” (RODRIGUES, 1993, p. 946) — concentrando uma crítica recorrente na sua obra que considera perigoso o convívio exacerbado com parentes que dividem a intimidade do lar. Trata-se, mais uma vez na obra de Nelson, da paixão de duas irmãs pelo mesmo homem.

Na peça, a felicidade de Selminha parece incomodar a irmã mais nova, que tem dificuldade em dar testemunho da felicidade vivida pelo casal. O amor que Dália nutre pelo cunhado é perceptível desde uma frase de Selminha: “Dália disse que se eu morresse, casava-se com Arandir” (RODRIGUES, 1993, p. 950).

Assim, Dália é uma espécie de “Lolita”, lembrando a figura literária emblemática da sedução exercida por uma jovem sobre um homem mais velho; sedução que é tentação e perdição. Dália é aquela que consegue enganar com falsa aparência a “adolescente cuja graça leve parece esconder uma alma profunda”. Após o atropelamento e o beijo de Arandir, o pai dirige-se até a casa da filha Selminha para contar o que viu. Na chegada inesperada do pai, Selminha afirma que pensava que ele viria acompanhado pelo genro. Podemos perceber que Dália também esperava rever o cunhado, algo que pode ter sido a causa de sua palidez:

SELMINHA – Pensei que Arandir viesse com o senhor!  
 APRÍGIO (*sem ouvi-la e dirigindo-se à caçula*) – Pálida, minha filha?  
 DÁLIA – Lavei o rosto!  
 SELMINHA – Dália quase não come. Belisca (RODRIGUES, 1993, p. 946).

A palidez e a falta de fome da moça são dados como indícios de uma paixão pelo cunhado. Assim que o pai sai de cena, Dália informa à Selminha que irá morar com a avó, já que naquela casa Arandir só “precisa de Selminha” (RODRIGUES, 1993, 956). No final da peça de Nelson, Dália tenta Arandir e trai a irmã, parecendo ser uma mulher para quem o sexo é tido como algo imperioso. À semelhança de “Engraçadinha”, e de tantos outros personagens da vasta galeria de Nelson Rodrigues, Dália é um ser demoníaco, que não

consegue, como os demais, impor ao impulso sexual uma aparência hipócrita. Imagem de Lolita, Dália tenta promover a desagregação do casal e isso se dá pela forma como consegue perceber a fragilidade em que se encontra Arandir. No momento de “fraqueza” do rapaz, Dália afirma que Selminha, a única em quem Arandir acredita poder confiar, o odeia. A sentença recai de modo cruel sobre Arandir, já que ele busca apoio na esposa, afirmando: “Selminha é tudo o que tenho”.

Sintoma da caótica configuração da família brasileira nas décadas de 40 e 50, as relações conflituosas entre irmãs e cunhados surgem nos contos da obra *A vida como ela é...* Geralmente, a cunhada mais jovem provoca o cunhado nos corredores da casa. Segundo Ruy Castro,

No Rio em que se passam as histórias de “A vida como ela é...” — o dos anos 50, quando elas foram escritas —, não havia motéis, nem a pílula e nem a atual liberdade absoluta entre os jovens. A Zona Norte, quase sem comunicação com a paradisíaca e permissiva Zona Sul, ainda preservava valores contemporâneos da “Espanhola”. As famílias eram rigorosas e, o que é pior, muito mais famílias moravam juntas do que hoje. Maridos, cunhadas, sogras, tias e primas cruzavam-se dia e noite nos corredores dos casarões, sob uma capa de máximo respeito. Nessa convivência compulsória e sufocante, o desejo era apenas uma faísca inevitável (CASTRO, 1992, p. 237).

No conto *O Monstro*, que faz parte de *A vida como ela é...: o homem fiel e outros contos*, é apresentada a tragédia de uma família que se vê às voltas com o assédio exercido sobre um dos cunhados pela irmã caçula “Sandra”. A jovem, que finge não se abalar com o problema familiar, vê o cunhado apanhar e ser humilhado pelo sogro. Quando “Maneco”, abatido por ter que deixar a casa, começa a arrumar as suas coisas, a garota dirige-se ao pai e o chantageia, informando que, se o cunhado deixar a casa, ela irá contar para o restante da família que o pai mantém relações com uma mulher do “Grajaú”. No final do conto, a traição é “esquecida” sem sequer um pedido de desculpas por parte alguma; todos se dirigem para seus respectivos quartos de dormir e a traição não se torna um ato público — a vergonha da família permanece dentro de casa.

Na obra de Nelson Rodrigues, a família é o grande tema. Dentro do contexto das relações familiares, ele aborda traições, incestos, homicídios, suicídios, mostrando de que forma a família tradicional se estrutura em bases frágeis, passíveis de desagregação mediante o não controle dos instintos de um de seus membros.

No caso da traição entre irmãs, Nery (2005) postula que “no texto rodrigueano, entretanto, as traições possuem cunho mais sensual, respondem aos apelos do corpo e transcorrem dentro de um grupo fechado, uma família reduzida aos seus membros e uma ou outra pessoa de fora” (NERY, 2005, p. 101). Claro que temos casos como *A dama do loteação*, que conta com a presença de uma esposa que todos os dias de tarde realiza suas fantasias sexuais, viajando de ônibus em ônibus, local estratégico onde conhece anônimos com quem pode realizar suas fantasias. Entretanto, na maioria das histórias de Nelson, as traições são praticadas com envolvimento de membros do mesmo convívio social.

A peça *A Serpente* (1980) problematiza mais uma vez o convívio familiar conflituoso: o amor de duas irmãs por um mesmo homem. Na história, Guida e Lígia são irmãs/amigas que se casaram no mesmo dia e que foram morar no mesmo apartamento com os respectivos maridos, Décio e Paulo. Entretanto, um ano já havia passado e Lígia ainda é praticamente virgem, já que não conseguiu se satisfazer sexualmente. Insatisfeita com seu matrimônio, Lígia expulsa o marido de casa e avisa à irmã que pretende se matar. Guida, em um ato de extremo amor e cumplicidade com a irmã, oferece seu próprio marido para que Lígia possa passar uma noite de amor e que desista de morrer, já que ela própria, Guida, vive uma lua-de-mel infundável ao lado de um esposo que a ama e que se preocupa em realizá-la como “mulher”<sup>16</sup>.

Lígia aceita a proposta da irmã e tem a noite que não pôde realizar com seu marido Décio. Entretanto, a harmonia que era mantida no apartamento começa a ruir, pois o impensado aconteceu: Lígia e Paulo se apaixonam. Os ciúmes da esposa “traída” começam a atrapalhar os planos do esposo, que pretende ter outra noite com a cunhada. O final, trágico, termina com a morte da esposa Guida, que morre da forma como a irmã havia planejado, sendo jogada da janela do apartamento<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Utilizamos essa metáfora da “realização da mulher” em respeito ao texto de Nelson, que não explicita a questão do gozo feminino, assunto que, para ele, deveria ficar trancafiado a sete chaves.

<sup>17</sup> Nas obras de Nelson Rodrigues, a temática do amor entre cunhados é recorrente. Em *Álbum de Família* (1945), por exemplo, a personagem de Tia Rute, solteirona feia e invejosa da beleza da irmã D. Senhorinha, é apaixonada pelo cunhado Jonas e é ela mesma quem arranja as jovens virgens para que o cunhado possa deflorá-las. Uma única noite, Jonas chega bêbado em casa e dá a Rute o que ela há tanto tempo ansiava: “também foi só uma única vez. Ele estava bêbado, mas não faz mal. NENHUM HOMEM ANTES TINHA OLHADO PARA MIM. Ninguém, nem pretos. Foi uma graça de bêbado que fizeram comigo — eu sei. Mas o fato é que FUI AMADA. Até na boca ele me beijou, como seu eu fosse uma dessas mulheres muito desejadas” (RODRIGUES, 1993, p. 531).

Em *O Beijo no Asfalto*, a insinuação do triângulo amoroso envolve Arandir, Selminha e Dália. Em uma das cenas, Arandir vê a cunhada-ninfeta completamente nua, no banho. Ele confessa que desejou a cunhada naquele momento e que se arrepende, revelando à esposa que o ocorrido tinha sido um mero acidente, o que é interpretado por Selminha como um sintoma de fidelidade do esposo.

Durante seu último diálogo com Arandir, Dália não parece se importar com o beijo dado na boca do “amante” morto. Na ótica de Nelson, o amor de Dália tem um grau de degradação maior que o de Selminha. Longe de compreender o gesto do homem que ama, ela aceita sua suposta homossexualidade, revelando-se, sempre na ótica do autor, um ser amoral e sem limites éticos.

Destituída da orientação moral que parece reger Selminha, Dália é a jovem liberal, transgressora, que procura seduzir o cunhado e que, desde o primeiro momento da notícia do beijo, acredita que Arandir beijou mesmo o rapaz atropelado, e não vê nisso um problema. Em um de seus diálogos com Arandir, ela diz: “DÁLIA (*macia, insidiosa, com uma leve, muito leve malignidade*) – Diz pra mim. Eu não te julgo. Não te condeno. Responde. Você o amava?” (RODRIGUES, 1993, p. 987). O questionamento da jovem aumenta a solidão de Arandir e acentua a impossibilidade de compreensão para o sentido do beijo dado no asfalto.



## 1.5 A feminização do patriarca

DÁLIA (*com súbita ferocidade*) – Papai, descobri o seu segredo.

APRÍGIO (*realmente em pânico*) – Que segredo!?

(*Rápido, segura a filha pelo pulso.*)

DÁLIA – Descobri!

APRÍGIO (*desatinado*) – Não tenho segredo nenhum! (*com um esgar de choro*) Nem admito. Ouviu? Nem admito!

DÁLIA (*cruel e lenta*) – Quer que eu diga?

APRÍGIO (*num berro*) – Cala essa boca! (*muda de tom. Quase sem voz*) Ou, então, diz. Pode dizer. Se você sabe, diz. (*com a voz estrangulada*) Qual é o meu segredo?

DÁLIA (*lenta e má*) – O senhor não gosta de Selminha como pai.

APRÍGIO (*assombrado*) – Como o quê?

DÁLIA (*hirta*) – Gosta como. É amor. Amor de homem por mulher.

(*Diante da afirmativa de Dália, o velho tem uma reação que, de momento, o espectador não vai compreender. Essa reação é de uma euforia brusca. Total, sem nenhuma motivação aparente.*)

APRÍGIO (*começando a rir*) – Amor de homem por mulher? E é esse o segredo? (*repete, recuando o espanto para a filha*) Meu segredo é esse?

DÁLIA (*esganiçando a voz, num frenético desespero infantil*) – Por isso o senhor odeia o Arandir!

APRÍGIO (*na sua euforia*) – Pensei que. (*abrindo o riso*) Mas quem sabe? Talvez você tenha. (*muda de tom, com uma seriedade divertida*) Realmente, quando uma filha se casa, o pai é um pouco traído. Não deixa de ser traído. O sujeito cria a filha para que um miserável venha e. (*muda de tom, novamente, com uma ferocidade jocunda*) Em certo sentido, Selminha cometeu um adultério contra mim! (*numa gargalhada selvagem e canalha, que ninguém entende*) Boa! Boa! (RODRIGUES, 1993, p. 979-980).

O diálogo aqui transcrito corrobora para uma discussão que perpassa a composição da história — o fantasma do incesto que ronda a família. Durante o desenrolar da peça, o público/o leitor é levado a acreditar que o pai Aprígio nutre um amor carnal pela própria filha Selminha, como supõe Dália. Com isso, colabora o incômodo que a presença do genro causa em Aprígio. Em dada passagem, Selminha afirma que o pai não chama o genro pelo nome, mas tão somente por “seu marido” ou “meu genro”.

A conversa entre Dália e Aprígio é reveladora desse fantasma que ameaça a estrutura familiar, tão bem discutida por Nelson em algumas de suas peças, a exemplo de *Álbum de Família* (1945), tragédia que denuncia como o incesto, tanto paterno quanto materno, ameaça a coesão dos laços familiares, bem como coloca à prova o poder civilizador da família de base patriarcal, que não é capaz de se controlar frente a esse “inimigo” da civilização. Para Nelson, a família ergue-se sobre uma base podre; o sexo. Essa base a amaldiçoa e fragiliza, fazendo com que ela esteja sempre em luta para não se desmoronar. Na peça *Álbum de Família*, Jonas, o pai e chefe da família, alimenta uma

atração incestuosa pela filha Glorinha, jovem que, até então, é mantida estudando em um internato, mas que foi expulsa por ter sido vista beijando a amiga na boca. O pai Jonas, para escapar ao incesto real, paga para desvirginar jovens garotas, afirmando que vê a filha Glorinha em cada menina, preferindo praticar um incesto imaginário, a ver sua autoridade de pai ameaçada por uma interdição tão explícita. Como se vê, a discussão da família põe em cena a figura do pai.

No drama que ronda *Aprígio*, temos as tensões familiares configuradas em um contexto social marcadamente moderno, um Brasil que começa a assimilar as diretrizes dos projetos de modernização, ainda que de forma desigual. Assim, Nelson Rodrigues elabora uma discussão em torno da família brasileira, notadamente constituída sob a égide do patriarcado. Sua discussão tende a girar em torno do desmoronamento do patriarca, que não consegue, sem problemas, manter a imagem construída em contexto tradicional, a partir de um sistema de normas e leis vigentes no modelo cristão de sociedade (refiro-me à autoridade do Deus Pai, centro formador do universo e mantenedor do mundo).

Ao longo de sua obra, Nelson expõe o drama da ruína da hierarquia familiar, apresentando a desagregação da família na medida em que valores advindos de um modelo semi-feudal entram em choque com uma modernidade afeita a fortalecer os anseios dos indivíduos. O autor apresenta a diluição do poder centrado nas mãos do pai, o chefe da família, como resultado de um processo histórico de modernização e de emancipação da figura feminina, seja através da revolução sexual, do uso das pílulas anticoncepcionais, bem como da entrada da mulher no mercado de trabalho.

A reflexão acerca da falência do sistema patriarcal passa principalmente pelo “esvaziamento” dos papéis do marido e do pai no núcleo familiar. Enquanto a transgressão feminina mais comum nas obras de Nelson é a traição, a transgressão masculina mais comum e abominada é o incesto, realizado com parentes consangüíneos, ou indiciado através de relações com pessoas ligadas intimamente ao convívio familiar. Em Nelson, os fantasmas do incesto e da traição demonstram a fragilidade da estrutura familiar, mostrando de que modo a natureza e os instintos não podem ser refreados pelos ditames culturais.

A questão do incesto está profundamente atrelada à história da humanidade, sendo entendida como a relação sexual entre parentes próximos, o que se constitui como um tabu universal. Ao longo da história, foi punido de diversas formas, podendo se apresentar como

um pecado ou um crime passível de punição em algumas sociedades. Segundo Edgar Gregersen em seu estudo sobre *Casamento e incesto* (1982), existem alguns tipos de incesto que são encontrados em diversas sociedades pelo mundo. Além de ser encontrado o incesto consanguíneo, tem-se o *incesto de leite*<sup>18</sup>, que não permite que pessoas que foram amamentadas por uma mesma ama possam se casar. Outro tipo de incesto também comum em algumas sociedades é o *incesto espiritual*, em que os padrinhos são considerados pais espirituais, constituindo-se também como uma forma de interdito a relação entre esses indivíduos.

Muitos antropólogos se propuseram a discutir essa controversa temática. George Bataille, em *O Erotismo* (2004), se propõe a analisar como o incesto se constitui como uma forma de enigma nas sociedades, variando sua delimitação de acordo com as diferentes culturas. Bataille recorre ao pensamento de Claude Lévi-Strauss para analisar como a sexualidade com um parente próximo não é aceitável e concorda com o pensamento de Lévi-Strauss, afirmando que a interdição do incesto marca a passagem da natureza para a cultura humana. Segundo Bataille, “haveria no horror ao incesto um elemento que nos distingue como homens, e o problema que disso decorre seria o do próprio homem na medida em que ele acrescenta à animalidade o que ele tem de humano” (BATAILLE, 2004, p. 311). O interdito do incesto prevê a expansão do grupo, uma vez que a proibição dos atos sexuais com familiares pressupõe o casamento regulado por leis de exogamia, estendendo os laços de união a domínios fora do clã, da sociedade em questão.

Desse modo, o interdito do incesto conduz à prática do casamento como um sistema de troca, de permuta entre os seres. O pai entrega a filha; o irmão entrega a irmã e espera-se que uma outra mulher seja entregue a esse irmão, primo, perpetuando o ciclo de permutas que possibilita a expansão da comunidade. Segundo o próprio Bataille, “as mulheres aparecem essencialmente destinadas à *comunicação*, compreendida em seu sentido exato, o sentido de efusão: elas devem ser, conseqüentemente, objetos de generosidade da parte de seus pais, que delas dispõem. Estes devem *dá-las*, mas em um mundo no qual todo ato generoso contribui para o circuito da generosidade geral” (BATAILLE, 2004, p. 325-326).

Assim, a proibição da prática sexual com determinada mulher obriga a dá-la em casamento a um outro homem, criando, dessa forma, o mesmo direito de “posse” sobre a

---

<sup>18</sup> Cf. GREGERSEN, 1982, p. 125.

filha ou a irmã daquele homem. Aprígio afirma: “realmente, quando uma filha se casa, o pai é um pouco traído. Não deixa de ser traído. O sujeito cria a filha para que um miserável venha e. (*muda de tom, novamente, com uma ferocidade jocunda*) Em certo sentido, Selminha cometeu um adultério contra mim!” (RODRIGUES, 1993, p. 980). Nessa fala, o pai manifesta o sentimento geral de perda da posse daquela filha, já que a mesma será agora guiada por um outro homem, este que a tirará do convívio familiar e que constituirá com ela uma nova família. Ao afirmar que Selminha, de um certo modo, cometeu adultério contra ele, Aprígio abre margem para duas possíveis interpretações: a primeira e mais corrente, trazida aqui através das análises de Bataille, remete à idéia de dar a filha a um outro homem; a segunda interpretação remete ao final trágico da história, quando se descobre que Aprígio tinha sim um amor, e que este era o seu próprio genro Arandir. O adultério de Selminha poderia ser lido, desse modo, como uma forma de traição ao pai, já que foi ela quem se casou com o homem que ele amava — Arandir.

Como antecipamos, a história de Aprígio retoma uma questão cara a Nelson Rodrigues, que diz respeito ao enfraquecimento do patriarca na família moderna brasileira. Na discussão empreendida por Nelson, a figura do pai entra em declínio em face das profundas transformações que são processadas no mundo moderno.

A questão do declínio do sistema patriarcal e da atual desordem familiar é tema de discussão nas mais variadas áreas de conhecimento, uma vez que a temática produz ecos em diferentes estruturas, como econômicas, sociais, comportamentais, científicas, etc. A autoridade e o autoritarismo paterno começam a ser abalados por vários fatores externos, já que as condições econômicas e sociais não sustentam mais o discurso da tradição e da força paterna. Com o abalo e o descentramento da figura paterna no lar, cresce a força e o poderio do Estado, deslocando a idéia de um pai familiar para um pai social. A cidade e o Estado passam a assumir funções que antes eram relegadas à família.

A respeito dessa questão tão cara à constituição da família moderna/contemporânea ocidental, Elisabeth Roudinesco escreve *A Família em desordem* (2003), obra que traça a evolução histórico-cultural que foi processada nos lares das famílias ocidentais, até a sua nova estruturação nos dias atuais, quando a ensaísta surpreende a emersão de um *desejo de*

*família*<sup>19</sup>. Em sua obra, Roudinesco analisa como o declínio da figura paterna está intimamente atrelado ao declínio da monarquia<sup>20</sup> e à ascensão do Estado.

Três importantes períodos de organização familiar são apresentados por Roudinesco como sintomáticos da sociedade ocidental. O primeiro, denominado de *família tradicional*, estava alicerçado na visão do pai como sucedâneo de Deus e, por isso, o localizava no centro da ordem familiar. Nessa estrutura tradicional, a principal preocupação é a transmissão do patrimônio familiar à sua descendência; o segundo, a *família moderna*, é apresentada como calcada em uma lógica afetiva que se baseia no amor romântico. Essa estrutura tem em seu centro um patriarca permanentemente ameaçado e reconduzido ao poder sob os abalos impostos pela mulher e pelo Estado. Por último, tem-se a *família contemporânea*, organizada em torno do amor e do prazer como elementos constituintes de uma relação e que são os responsáveis por ditar o tempo necessário à permanência do casal, quer seja um casal de heterossexuais, ou de homossexuais.

Segundo Roudinesco, o pai, que era tido como a encarnação familiar de Deus, com autoridade jamais contestada — a imagem de um Deus-Pai severo, autoritário, imperativo —, cedeu espaço a uma paternidade alicerçada no Deus do Novo Testamento, um pai tolerante, amoroso e respeitado. Nesse tipo de família, que tem como cerne a figura de um pai que respeita um “contrato social”, Roudinesco vê a presença forte da noção de compaixão. Nestas famílias, em que impera a compaixão, o pai começa aos poucos a ser destituído de sua autoridade. Ao longo da modernidade, ele será abalado pela emersão do feminino. A mãe passa a ter responsabilidades que até então eram relegadas tão somente ao pai. Desse modo, o pai do início do século XIX se vê fragilizado, mas como a imagem do patriarca tende a adaptar-se, para se manter, Roudinesco descreve a construção da figura de um pai trabalhador e amável, constituinte de uma família econômico-burguesa, fundamentada na autoridade do marido, na subordinação das mulheres e na dependência dos filhos. Não se trata mais de uma autoridade despótica, mas sim de uma autoridade regulamentada pela lei do Estado, este que passa a intervir na vida privada do cidadão. O casamento ganha outra conotação: se consolidando no amor recíproco entre os noivos,

---

<sup>19</sup> Cf. ROUDINESCO, 2003, p. 10.

<sup>20</sup> Roudinesco cita o caso de François Robert Damiens, responsável por ferir o rei Luís XV com a lâmina de um canivete. O jovem, um criado que já aparentava certas “perturbações”, pretendia *tocar* o corpo do rei, de modo a despertá-lo à razão e alertá-lo contra o perigo que a França corria de “ser governada por uma mulher e, pior ainda, pelo corpo das mulheres, pela paixão que o rei dedicava ao sexo das mulheres” (op. cit., p. 33).

agora em convivência com a evolução da ciência e, conseqüentemente, com novos métodos contraceptivos. Todavia, a mulher vai emergindo e já detentora de alguns direitos institucionalizados, garante para si a possibilidade de desejar e de ter um sexo. Os homens, que já haviam perdido seu lugar de divindade, perdiam também o poder de controlar o corpo feminino. Em larga medida, Nelson representa esse enfraquecimento do pai como feminização; ou como morte em vida, a exemplo do que ocorre em *A Dama do loteação*, quando o marido morre em vida ante a imagem da mulher que transita nos transportes públicos e manifesta sua sexualidade.

Em *O Beijo no Asfalto* vemos como Aprígio tenta reforçar o seu papel de pai e tenta controlar o que já não tem mais controle. Em algumas passagens do texto, Aprígio afirma: “eu sou o pai”, porém, a assertiva não encontra mais tanta repercussão no ambiente familiar. Aprígio é o patriarca que, no fim, se mostra feminizado. Ele tem a “mácula” atribuída a Arandir, a homossexualidade, que, na ótica de Nelson, impossibilita o exercício do comando familiar. Tendo valor significativo por si mesma, como pecado, sintoma de impureza, segundo a visão conservadora do autor, o homossexualismo de Aprígio tem também valor simbólico, na medida em que indica um patriarca marcado pela emersão do feminino. Assim, reside no próprio patriarca a célula que pode corromper a ordem familiar a qualquer momento. Entretanto, Aprígio consegue sufocar ao longo de anos o desejo que nutria pelo genro Arandir. Um pouco antes de que fosse dado o tiro de “misericórdia” em Arandir, o diálogo entre os dois revela:

ARANDIR (*atônito e quase em voz*) – O senhor me odeia porque. Deseja a própria filha. É paixão. Carne. Tem ciúmes de Selminha.  
 APRÍGIO (*num berro*) – De você! (*estrangulando a voz*) Não de minha filha. Ciúmes de você. Tenho! Sempre. Desde o teu namoro, que eu não digo o teu nome. Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor. Por que beijaste um homem na boca? Mas eu direi o teu nome. Direi teu nome a teu cadáver (RODRIGUES, 1993, p. 989).

Aqui, a questão do ódio que é amor e que se apresenta incapaz de dizer o nome do objeto “odiado”, salvo diante do próprio cadáver, evoca a tragédia de *Fedra*, transcrita por Eurípedes por volta de 428 a.C.. Na tragédia grega, tem-se a história da cretense Fedra, uma jovem que, ao se casar com Teseu — Fedra se tornaria sua segunda esposa —, torna-se madrasta do seu filho Hipólito, um honrado caçador devotado à castidade e à deusa

Ártemis. Desde o primeiro momento em que vê Hipólito, Fedra apaixonou-se terrivelmente pelo enteado e começa a lutar contra o que sente, procurando converter seu amor em ódio, no intuito de reprimi-lo. Com a afetação e o ódio de madrasta injusta, Fedra convence seu esposo Teseu a mandar seu próprio filho embora de casa. O desejo, que conseguiu ficar sufocado por algum tempo (Fedra se nega a dizer o nome do enteado e proíbe também que seu nome seja dito na sua presença), retorna com a volta de Hipólito à casa do pai. Na versão de Eurípedes, Fedra confia à ama o que sente pelo enteado. A ama, por sua vez, no intuito de ajudar Fedra, conta a Hipólito o amor que sua madrasta sente por ele, pedindo antes que o rapaz guardasse a confidência como um segredo. Entretanto, Hipólito renega o amor de Fedra por dois motivos: primeiro, por lealdade a seu pai Teseu; segundo, porque havia prometido à deusa Ártemis manter-se casto.

O desfecho da tragédia pode apresentar dois finais. Segundo Pierre Grimal, “nas duas tragédias que consagrou a este tema, Eurípedes expõe de modo diferente o problema da culpabilidade de Fedra: numa das peças, ela morre depois de ter acusado o enteado inocente causando-lhe a morte; na outra, se mata antes de haver revelado o seu amor” (GRIMAL, 1993, p. 168). Seja como for, Fedra era sabedora da impossibilidade do amor entre os dois e decide se matar. Seu corpo é encontrado pelos serviçais e Teseu acredita que, de alguma forma, seu filho Hipólito tentara seduzir a madrasta. Possuindo de raiva pede a Poseidon que tire a vida do filho traidor. Hipólito é morto brutalmente arrastado por seus cavalos, que se assustaram com um touro (ou um monstro marinho, como também é encontrado em algumas versões) que saiu do mar.

O amor passionnal de Fedra pelo enteado constitui-se como uma ameaça que pode abalar o equilíbrio da sociedade. Assim como Aprígio, Fedra luta contra os seus sentimentos no intuito de sufocar o amor, preferindo transformá-lo ou maquiá-lo sob a forma de ódio. É ela a responsável pela morte física do seu amado e em nenhum momento pôde realizar qualquer tipo de concepção carnal com Hipólito. Fedra, assim como Aprígio, se obrigou a não proferir o nome do amado, já que a nomeação resultaria no reconhecimento da própria “fraqueza”. Aprígio, após revelar que seu ódio era amor, atira em Arandir sem que este tenha tempo de dizer algo. O sogro, que também sufocou durante anos o amor que sentia pelo genro, relegando ao seu amor uma face de ódio, revela-se como possuidor de um desejo homossexual. Assim como Fedra, Aprígio sabe que a

eventual possibilidade do seu amor pode desestruturar a harmonia de toda família. Sendo assim, seu amor é sufocado a qualquer preço.

Os desdobramentos da trágica história de Arandir e a condução dos elementos da peça podem nos reportar a uma teoria do gênero trágico, tanto no seu molde clássico, quanto moderno. Apesar de ter absorvido em *O Beijo no Asfalto* alguns componentes oriundos do melodrama — como a cena final, em que o sogro se revela apaixonado pelo próprio genro —, Nelson Rodrigues optou por enfatizar o tratamento trágico. Entretanto, não me deterei aqui em classificações e análises historiográficas do gênero. Antes, acredito ser importante pontuar de que modo certos elementos inerentes à tragédia grega podem ser encontrados nessa tragédia de Nelson Rodrigues, e de que modo esses elementos constituintes do gênero estão atrelados a um novo contexto histórico.

Aristóteles é tido como o primeiro pensador a se deter nos pormenores de uma arte que apresenta de modo ímpar os dissabores da vida de um herói que se confronta com um destino impiedoso. A sua *Poética* é dividida em duas partes: a primeira apresenta e explora o conceito de poesia; a segunda, e mais extensa, analisa a tragédia em comparação com a epopéia. Nessa significativa obra, encontramos o alicerce do pensamento ocidental acerca da natureza artística.

Segundo o teórico Albin Lesky, “toda a problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ele volta” (LESKY, 1976, p. 18). O teórico pontua de que forma as partes que compõem uma tragédia comumente retornam às obras clássicas dos grandes expoentes tragediógrafos, como Sófocles, Eurípedes e Ésquilo, fazendo com que essas obras sejam “atualizadas”, ao modo dos mitos, que se mantêm atemporais e ressurgem em novas estruturas ao longo da história. Para os historiadores Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1977),

A invenção da tragédia grega na Atenas do século V não se limita apenas à produção de obras literárias, de objetos de consumação espiritual destinados aos cidadãos e adaptados a eles, mas, através do espetáculo, da leitura, da criação de um “sujeito”, abrange a produção de uma consciência trágica, o advento de um homem trágico. As obras dos dramaturgos atenienses exprimem e elaboram uma visão trágica, um modo novo de o homem se compreender, se situar em suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros, também consigo mesmo e com seus próprios atos. Do mesmo modo que não há nenhum ouvido musical fora da música e de seu desenvolvimento histórico, não há visão trágica fora da tragédia e do gênero literário cuja tradição ela fundamenta (VERNANT, VIDAL-NAQUET, 1991, p. 89).



Tida como uma base de ensinamentos cívicos ao povo grego, as tragédias funcionavam como elemento formador e regulador da polis grega, na medida em que mostrava e ensinava seus cidadãos a lidarem com a condição humana. Como na Grécia antiga não havia uma noção de um “eu-individual”, não havia uma separação entre vida pública e privada, o indivíduo se sentia parte de um todo, acreditando que existia uma força chamada “destino” que guiava suas decisões, sua vida, cabendo ao cidadão a tentativa de guiar certos sentimentos, certas paixões, na tentativa de manter-se dentro de um padrão de “normalidade”, de temperança preconizado para o povo.

Como nos ficou de legado, vários elementos caracterizam uma tragédia, como as noções de catarse, hamartia, hybris e pathos. Para Aristóteles, reside na noção de catarse o principal efeito da tragédia, esta que se constitui como a

imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação representada não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções (ARISTÓTELES, 2007, p. 35).

Assim, a catarse era usada na Grécia antiga como sinônimo de “purgação”, de “remédio”. Aristóteles foi o primeiro a ampliar o significado da palavra, no intuito de nomear um fenômeno estético que seria uma “espécie de libertação ou serenidade que a poesia e, em particular, o drama e a música provocam no homem” (ABBAGNANO, 1998, p. 120). Esse “fenômeno” nos foi legado como sendo usado com exclusividade em referência à “função libertadora da arte”.

Na história trágica grega, temos a figura do herói/protagonista que é marcado por uma posição intermediária entre os deuses e os homens comuns. Ainda segundo Aristóteles, “são os caracteres que dão aos homens as suas qualidades, mas são os seus atos que os tornam felizes ou miseráveis” (ARISTÓTELES, 2003, p. 36). Um herói “é um homem cuja infelicidade o atinge não através do vício ou devassidão, mas em consequência de algum erro” (ARISTÓTELES, 2003, p. 56), ou de uma falha. O herói trágico, uma figura que se destaca dos homens devido às suas qualidades como nobreza e virtude, sofre uma reviravolta na sua vida, que o leva de um estado de felicidade a um fracasso como decorrência de um erro seu, o que é denominado de *hamartia*. Nas tragédias gregas, a hamartia comum era o excesso de orgulho ou autoconfiança que levava o herói a

desobedecer os avisos divinos. Esse erro leva a um conflito inevitável e insolúvel, como uma fatalidade que persegue a existência humana — “o mal trágico é irremediável” (PAVIS, 2005, p. 417).

Desse modo, temos que, na estrutura da tragédia grega, algo ultrapassa os limites do normal, corroborando para a desestruturação de uma ordem. Essa transgressão, ou desmedida — *hybris*<sup>21</sup> — é a responsável por gerar os conflitos que culminam em um desfecho geralmente trágico. O interessante para o analista da tragédia é o encadeamento das situações ou, como denomina Lesky, o “jogo épico”, que considera a vida como uma cadeia de acontecimentos, em que uma ação leva a outra, resultando, na maioria das vezes<sup>22</sup>, no desfecho trágico.

Cabe lembrar que a falha/hamartia efetuada pelo herói não se constitui como uma falha de caráter, de moral, mas antes por uma desarmonia com o destino que lhe foi dado. O herói, que deve expiar por seus erros ao final, deve, antes de tudo, descobrir onde errou e se redimir, daí surge o que se denomina de “dignidade da queda<sup>23</sup>”, em que o herói precisa “prestar contas” do que fez. Para Pavis,

a tragédia e o trágico se definem essencialmente em função do efeito produzido sobre o espectador. Além da célebre purgação das paixões (sobre a qual não se sabe exatamente se é *eliminação das* paixões ou *purificação pelas* paixões), o efeito trágico deve deixar no espectador uma impressão de elevação da alma, um enriquecimento psicológico e moral: eis porque a ação só é verdadeiramente trágica quando o herói oferece ao público, em sacrifício, esse sentimento de transfiguração (PAVIS, 2005, p. 418).

O herói, que é abatido ao final, responde pelo seu erro, o que o possibilita se reconciliar consigo mesmo e com a sociedade. Nesse desenlace, surge o *pathos*, que no trágico está “ligado à idéia de necessidade e de fatalidade do destino funesto, porém livremente provocado e aceito pelo herói” (PAVIS, 2005, p. 280). Assim, a tragédia

---

<sup>21</sup> Segundo Abbagnano, *hybris* trata-se de um termo “intraduzível para as línguas modernas [e] os gregos [o] entenderam [como] qualquer violação da *norma da medida*, ou seja, dos limites que o homem deve encontrar em suas relações com outros homens, com a divindade e com a ordem das coisas” (ABBAGNANO, 1998, p. 520).

<sup>22</sup> Coloco em destaque o termo “na maioria das vezes”, porque cabe lembrar que Édipo, o grande herói trágico, não morre fisicamente no final da história, mas antes fura os próprios olhos em sinal de arrependimento, o que não deixa de se constituir como um final trágico.

<sup>23</sup> Cf. ARISTÓTELES, 2007, p. 23.

“convida” o público a participar do sofrimento do herói através da identificação com ele, resultando em um efeito “patético”<sup>24</sup>.

Dentre essa breve explanação do gênero, evoco a tragédia de Antígona, escrita por volta do século V a.C. por Sófocles, como uma representante do gênero, que traz problemáticas políticas, religiosas e de gênero à cena. Antígona, filha de Édipo com a própria mãe Jocasta, é um grande exemplo de amor fraternal que, diante de um terrível dilema, opta pelo o que seu coração pedia. Irmã de Polinice, Etéocles e Ismênia, Antígona se vê diante de um impasse: seus dois irmãos, Polinice e Etéocles, durante um combate, acabaram morrendo, tendo Polinice sido morto como um inimigo de Tebas, já que havia se casado com a filha de Andrastos, rei de Argos e, junto ao rei, armara um ataque para tentar tomar o poder de Tebas, ao passo em que Etéocles lutava, também, pela defesa da cidade. Creonte, tio deles, herda o trono e determina que somente Etéocles seja enterrado com direito a todos os ritos fúnebres, obrigando que o corpo do “traidor” fosse deixado sem sepultura, entregue à sorte das aves de rapina e dos cachorros. Antígona, indignada com a decisão do tio, tenta persuadir Creonte a deixá-la enterrar o corpo do próprio irmão. Entretanto, Creonte mantém-se firme na sua decisão e ameaça Antígona de morte se ela pretendesse enterrar o irmão sem a sua permissão. Mesmo com a interdição, Antígona decide dar ao irmão os devidos rituais fúnebres<sup>25</sup>, já que o irmão corria o risco de ficar vagando a esmo no mundo dos mortos. Diante do impasse de seguir as leis dos homens ou as leis dos deuses, Antígona decide pelo amor ao irmão e, mesmo sem a ajuda da irmã Ismênia, enterra sozinha o corpo de Polinice. Creonte é informado por um servo do ocorrido e determina a prisão da jovem (vale ressaltar que, nessa história, Antígona era noiva de Hêmon, filho de Creonte). Antígona, que havia recebido a sentença de ser enterrada viva, se enforca com o próprio vestido antes, dentro da prisão, sendo “acompanhada” do suicídio do noivo Hêmon (o jovem, ao ver a amada morta, se desespera

---

<sup>24</sup> Utilizo o termo “patético” numa acepção clássica que remete ao ato de comoção que a história pode despertar no espectador, longe do sentido pejorativo que hoje é comumente dado à palavra, quando se refere a algo excessivamente afetado, ridículo.

<sup>25</sup> A tragédia de Antígona trata de problemáticas concernentes à condição humana. Como exemplo, temos o movimento das “Loucas da Praça de Maio”, mães argentinas que até hoje se encontram na Praça de Maio, exigindo a volta de seus filhos desaparecidos durante a ditadura militar, ou que possam dar aos filhos mortos uma sepultura digna. No Brasil, temos o famoso caso da estilista Zuzu Angel, que durante anos exigiu que o corpo de seu filho Stuart lhe fosse entregue para que pudesse enterrá-lo. Zuzu teve uma morte trágica de carro em circunstâncias não esclarecidas.

e se suicida), e também do suicídio de sua sogra Eurídice, que, ao saber da morte do filho, decide também tirar a própria vida.

Nessa trágica história que abateu, mais uma vez, a família dos Labdácidas, tem-se a discussão da conduta de um rei que, movido pelo intuito de governar Tebas, desafia as leis dos deuses e terá de conviver com o peso da morte de sua sobrinha, de seu filho e de sua esposa. Antígona, a grande heroína dessa trágica história, representa perfeitamente os moldes de um gênero que preconiza uma linguagem em alto estilo, uma ação que dure **menos de 24 horas** e que apresente personagens da alta aristocracia em cena. Ao longo da tragédia, pode-se visualizar a grandeza dessa heroína, que arrisca sua própria vida para garantir que seu irmão tenha a oportunidade de entrar no reino dos mortos. Sua falha trágica — desrespeitara as ordens impostas pelo rei, fora inflexível, trazia em si a funesta extirpe de seu pai e desconhecia *phobos* (o medo) — a conduz à “queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível” (LESKY, 1976, p. 26).

Na trágica história daquela que trazia a mácula dos descendentes de Édipo, temos a presença do embate de forças antagônicas que disputam pela concretização de seus projetos. Assim como ocorre em *Antígona*, o “conflito insolúvel”<sup>26</sup> acompanhará Arandir ao longo dos desdobramentos causados por um princípio inerente a ele — a caridade — e que não encontra na sociedade correspondência. Desalmada, a cidade orienta-se por códigos estranhos à beleza do ato de Arandir. O sentido trágico da história consolida em si a expressão de um conflito entre dois pólos contrários, base de todo drama. Trata-se do confronto entre a vontade subjetiva e uma — suposta — lei objetiva. A gratuidade do ato de Arandir (o seu ato de compaixão) se depara com o sistema de trocas que está na base das relações interpessoais em sua sociedade. Na aparência, ele depara-se com a interdição aos atos homossexuais explícitos. Num plano mais profundo, é interdito o dom imotivado, o ato gratuito.

O rebaixamento<sup>27</sup> do gênero trágico — já que está exposto ali no asfalto, sendo protagonizado por personagens pertencentes a um subúrbio, ao contrário dos grandes reis,

<sup>26</sup> Cf. NIETZSCHE, 2005, p. 65.

<sup>27</sup> A escolha do termo “rebaixamento” se deve ao fato de compreendermos que o gênero trágico, em sua acepção clássica, remete a questões ligadas ao horizonte do Olimpo, envolvendo reis, rainhas, príncipes, heróis de uma alta hierarquia social. Em *O Beijo no Asfalto*, assim como nas outras tragédias de Nelson, a tragédia é levada ao nível do homem comum, ao solo de todos os mortais. O “rebaixamento” do gênero trágico por Nelson se contrapõe à ascensão da vida do homem brasileiro comum, suburbano.

rainhas e príncipes que povoam as tragédias gregas — constitui estratégia de elevação da vida brasileira para Nelson. O Brasil “subdesenvolvido” contém em si os elementos do Olimpo, do horizonte Grego.

Em uma das rubricas do texto, o personagem Amado Ribeiro é descrito como possuidor de uma “aparência de cafajeste dionisíaco”, característica que ressalta, mais uma vez, a ironia do autor, cujo projeto é trazer a estrutura clássica da tragédia para o subúrbio carioca. Para Nietzsche, Dionísio, como elemento estético, reporta a sua figuração ao orgíaco, à destruição, à embriaguez. Em *A origem da tragédia: proveniente do espírito da música* (1871), Dionísio é apresentado como o gênio do impulso do exagero, do desmedido; representa o irracional, a dissolução dos limites, da barreira, em oposição a Apolo, senhor da medida, da plenitude, da coerência. Amado Ribeiro, ao ser descrito como possuidor de uma “aparência de cafajeste dionisíaco”, tem sua figura ligada ao deus grego, em uma analogia — também — com a embriaguez. Na última cena em que aparece na peça, o repórter recebe a visita de Aprígio em sua casa, exigindo maiores detalhes acerca do beijo no asfalto. Note-se que Amado Ribeiro encontra-se semi-bêbado, proferindo um discurso confuso, que remete ao mesmo tempo a vários assuntos. O estado de Amado Ribeiro causa repulsa em Aprígio, que decidiu ir embora o quanto antes da casa do repórter.

A comparação irônica de Nelson que remete a personalidade de Amado a uma atuação de “cafajeste dionisíaco”, agrega ao significado “dionisíaco” uma face ainda mais sarcástica: “cafajeste”. A etimologia do termo “cafajeste” aponta para a criação de um termo por parte de jovens estudantes da Universidade de Coimbra, que caiu em desuso por lá, mas que foi trazida para a Faculdade de Direito de Olinda por alguns alunos que estudaram em terras portuguesas. A palavra designava aqueles que, sem serem estudantes, se infiltravam nas rodas universitárias. Depreciativo, o termo faz alusão àquele indivíduo que é desclassificado, oportunista, um tipo vulgar denominado de “penetra”. Esse ser que carrega em si traços dionisíacos como a desmedida, a irracionalidade, a embriaguez, traz em si, ainda, o adjetivo lusitano depreciativo de alguém que incomoda, que tem o prazer em tirar vantagens das situações.

É interessante também observar como o nome “Aprígio” remete à mitologia grega. De origem latina, “Aprígio” significa “caçador de javali”. Na mitologia grega, o javali está intimamente vinculado à deusa Ártemis. Cultuada por Hipólito, o amado de Fedra, Ártemis

era irmã gêmea de Apolo, e permanecia eternamente jovem e virgem, ligada à vida selvagem e à caça. Eneu, rei dos Etólios de Cálidon, depois de uma magnífica colheita, oferecera um sacrifício a todas as divindades, exceto a Ártemis. Irada, a deusa enviou contra Cálidon “um javali de prodigioso tamanho que assolou os campos” (GRIMAL, 1993, p. 299). Outra cena da mitologia grega que remete ao poder destrutivo do javali, diz respeito aos doze trabalhos de Hércules. Depois de assassinar a esposa Megara e seus três filhos, conduzido pela ira de Hera, o oráculo determinou que, como penitência, Hércules deveria executar doze trabalhos escolhidos por Euristeu — seu grande inimigo — a fim de pagar por seus erros. Um desses trabalhos foi capturar vivo o javali de Eurimanto, conhecido por aterrorizar e matar alguns moradores da região de Corinto. Hércules, com astúcia, conseguiu armar uma cilada e capturou o animal vivo. Satisfeito por completar mais uma missão, Hércules levou o animal no próprio ombro e entregou-o a Euristeu. De tal modo, o nome “Aprígio”, enquanto “caçador de javali”, denota a destreza e a força daquele que precisa caçar um animal tão difícil de se capturar, atribuindo ao recebedor do nome características ligadas à robustez masculina, à coragem.

Nas estratégias de rebaixamento operadas por Nelson, com vistas à “encarnação” do trágico no subúrbio carioca, destacam-se as características “dionisíacas” de Amado Ribeiro e o nome dado ao sogro de Arandir: “Aprígio” — nomenclatura que reforça a idéia de instinto que o sogro traz em si. Temos, desse modo, exposta uma vida nacional cuja complexidade reporta-se à do mundo grego insistindo no horizonte trágico da existência e na sensação de um destino cruel e infalível.

Na elevação da condição brasileira ao horizonte do Olimpo, inclui-se a exposição de um Brasil regido por uma democracia problemática. Dos diversos processos de modernização encontrados no país, tem-se o paradoxo de um projeto de modernização que se torna incapaz de aceitar o diferente, a alteridade. No amor que Aprígio nutre por Arandir, um amor enigmático, esconde-se a questão do patriarca que se mostra efeminado, ainda que tente de todo modo encobertar seu desejo homoafetivo<sup>28</sup>. Do crime efetuado pelo sogro no

---

<sup>28</sup> Essa dissertação não se propõe a travar uma discussão acerca do termo “homossexualidade” e o atual “homoafetividade” devido à proposta do trabalho. No entanto, cabe salientar que Nelson, com a sua galeria de personagens efeminados, levava para a cena a difícil delimitação do que é ser possuidor de uma identidade eminentemente masculina. Para Denilson Lopes, pesquisador de temas homoeróticos, a “homoafetividade” diz respeito a relações estabelecidas entre pessoas do mesmo sexo, mas que não leva obrigatoriamente a uma identidade homossexual. A escolha do termo em oposição a “homossexualismo”, termo criado no século XIX

final da história, emerge uma ambigüidade que o desfecho não elimina. De natureza sensual, e homossexual, o afeto de Aprígio pelo genro é, na hierarquia de Nelson, o mais baixo. Trata-se de amor que só se revela como ódio e só se translada em ato, como destruição. No entanto, não é possível eliminar totalmente certa convergência entre o mais baixo e o mais alto. Afinal, ambos os sentimentos amorosos — a caridade e a paixão homoerótica — envolvem dois homens e um deles morre. Nelson apresenta seus personagens longe de uma ótica extremamente dicotômica, maquiavélica, apresentado-os, antes, como “potencialmente” bons e maus. Arandir, que é capaz do ato de misericórdia, também planeja abortar o próprio filho somente para poder estender sua lua-de-mel. Aprígio, com sua paixão maldita, não deixa de estar investido com força trágica.

Desse modo — a exceção de Arandir —, pode-se verificar como as personagens de Nelson lutam para se adequarem a padrões impostos pela sociedade vigente, comportando-se como bons maridos, esposas, filhos. No entanto, a vontade interior, mais cedo ou mais tarde, brada por libertação ao longo das tragédias. Nas histórias, recheadas por taras e perversões sexuais, sempre existirá algum personagem que é incapaz de lidar com os próprios instintos. O sexo, que na ótica de Nelson precisa ser controlado a qualquer custo, leva inúmeros personagens a sucumbirem. A impossibilidade de manter as interdições causa inúmeras tragédias contadas pelo dramaturgo, ao longo de sua obra, no intuito de expor os dramas sobre os quais se forma a sociedade brasileira. Para Nelson, “o que não se diz, apodrece em nós<sup>29</sup>”. Aprígio, na tentativa de sufocar ao máximo seu desejo pelo próprio genro, luta entre sua vontade e aquilo que a sociedade recomenda a um pai de família.

O sexo, que sempre foi objeto de tabu, de vigilância, de punição, de regulamentação na sociedade ocidental, tem no pensamento do homem branco, europeu, heterossexual e cristão a construção de inúmeros discursos que foram legitimados ao longo da história, sob o signo da violência, estabelecendo padrões “normais” de comportamento e relegando a todos os outros um estatuto de “desvio”, de “anomalia”, como foi o caso dos homossexuais.

---

que denota três grandes discursos de preconceitos: crime, doença e pecado, busca uma nova relação com a questão atual. Para citar exemplos de personagens de Nelson nesse âmbito, temos Edmundo, filho de Jonas e de D. Senhorinha em *Álbum de Família*, que tem sua masculinidade questionada pelo pai. Em *Toda nudez será castigada*, Serginho, filho de Herculano, oscila entre o conservadorismo das tias e o liberalismo do tio. No final da história, Serginho foge com um traficante boliviano.

<sup>29</sup> Cf. RODRIGUES, 1992, p. 171.

Da relação conflitante entre desejo e repressão social, emerge ao final da peça em questão, um desejo que, dado a impossibilidade de se realizar, pune com a morte o ser amado, por não perdoar que ele tenha beijado um outro homem na boca.

Na adaptação da obra de Nelson Rodrigues para o cinema, o filme *O Beijo no Asfalto* (1980), do diretor Bruno Barreto, termina com o sogro Aprígio beijando o corpo morto de Arandir (mais precisamente na boca), que cai após os disparos de sua arma. Vê-se que, nessa leitura da peça, há um certo grifo, demasiado talvez, na circularidade que Nelson imprime à hierarquia dos sentimentos amorosos representados em *O Beijo no Asfalto*. Afinal, tal circularidade é irônica e, longe de eliminar as diferenças entre as várias manifestações, mostra o nível de deturpação que o beijo sofreu, na “farsa” montada pela imprensa. Em conluio com a polícia, o repórter fez com que o beijo caritativo e sem prazer físico fosse visto como a forma de amor mais rebaixada: o beijo no asfalto, dado por um homem casado que, movido pela paixão é incapaz de controlá-la e feminiza-se, ao mesmo tempo em que realiza um assassinato.

Na peça de Nelson Rodrigues, não há o beijo final, dado por Aprígio. Em Nelson, o beijo é altamente significativo, de modo que seria improvável que tivesse como móvel um sentimento que já se trasladava totalmente em seu contrário.

Vista a hierarquia amorosa presente em *O Beijo no Asfalto*, é talvez oportuno buscar, em outro texto do autor, elementos que confirmem e ampliem a compreensão da concepção sobre o amor desenvolvida na peça de teatro. Partindo da hipótese de que, escrevendo na imprensa sob o pseudônimo feminino, Nelson abdicou de uma certa obliquidade, tornando mais explícitos os vetores que compõem a sua Erótica, vamos focalizar o correio sentimental de Myrna. Nesse rico material, todavia, selecionaremos aspectos que podem corroborar e ampliar as conclusões obtidas na análise de *O Beijo no Asfalto*.



## 2 Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo?

“Diziam de mim: - “Tem o intelectual muito desenvolvido”.

Respondi: - “Eu sou do amor eterno”<sup>30</sup>.



Você deseja saber quem é Myrna. E fará a si mesma perguntas como esta: “É louira? Morena? Nasceu no Cairo? Em Alexandria? Adivinha o futuro? É velha ou moça?”. Respondo: “Myrna sou eu”. Entretanto, não é Myrna que está em causa. QUEM ESTÁ EM CAUSA É VOCÊ. Sim, leitora que nunca vi, bela, feia, juvenil ou passada. Você sofre e basta. E é para você própria que devem voltar suas atenções. Examine o seu caso e mais do que isso: examine seu coração. Você tem um amor infeliz. Infeliz por quê? De quem é a culpa? Dele ou sua? Ou será da própria vida, cega, obtusa, implacável? São perguntas que você faz, a si mesma e aos outros, sem lhes achar resposta. Longe do bem-amado você é infeliz; perto, também. Na ausência, tem saudades; na presença, sofre por outros motivos. Se ele é fiel, você chora, considerando a hipótese da infidelidade. Ora, as hipóteses também contam em amor. Nós pensamos assim: “Ele é fiel hoje; será amanhã?”. Basta esta possibilidade – tênue, remota, teórica possibilidade – para que cada uma de nós sofra na carne e na alma. Também sofremos por tudo que talvez aconteça, por tudo talvez que não aconteça. “Haverá remédio para isso?” é o que você pergunta a si mesma. Eu, Myrna, poderia responder, lacônica e definitiva:

- Não!

Mas seria justo atirar este “não” à sua face? Prefiro adiar a resposta. Você, antes de amar, tinha do amor uma idéia fabulosa. Você queria “ser feliz” no amor. Via as namoradas, as noivas, as esposas; e não via as abandonadas, as desquitadas. Você não prestava atenção às notícias que dizem assim: “... Fulana de tal, branca, solteira, por desgostos íntimos, pôs termo à vida, ingerindo...”. E se, por acaso, você tomava conhecimento da tragédia, pensava, no mais íntimo de si mesma: “Comigo não será assim. Comigo será diferente”. (...) Quando eu tinha meus dezessete anos, fazia uma idéia do amor. Pensava do amor maravilhas. “Vou ser feliz, muito feliz”, era o meu sonho, o meu desejo profundo. E, depois, quando me enamorei, quando me apaixonei, descobri a mais estranha das verdades: não havia entre o meu amor e a felicidade a menor relação. Eu amava e era infeliz. Descobri, ainda, outra verdade: eu era infeliz, ele era infeliz. E não tínhamos culpa nenhuma, nenhuma. Éramos irresponsáveis, não fazíamos nada para merecer o nosso infortúnio. Lembro-me que, na época, uma senhora amiga, de vasta experiência amorosa, dizia assim:

- Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo.

(...) Seja qual for seu drama, escreva para:

- Myrna – Redação do DIÁRIO DA NOITE – Rio.

---

<sup>30</sup> Cf. RODRIGUES, 1993, p. 129.

Dê seu primeiro nome e o primeiro nome do seu namorado, noivo ou marido. A data de nascimento de ambos. E conte seu romance. Eu lhe direi a verdade, só a verdade, presente e futura. E se quiser saber quem é Myrna, responderei:  
- Apenas uma mulher (RODRIGUES, 2002, p. 9-11).

E foi essa mulher que Nelson Rodrigues extraiu de si mesmo para, ao longo de seis meses (1949), assinar a coluna *Myrna escreve*, respondendo cartas supostamente recebidas no *Diário da Noite*, extinto jornal carioca da família Chateaubriand. Com Myrna, Nelson iniciava mais um ciclo de escritos com pseudônimos femininos, dando prosseguimento a um processo deflagrado com Suzana Flag, na década de 1940 e que, duas décadas depois, ainda assegurava recursos que reforçavam o seu escasso ordenado.<sup>31</sup>

Conhecido também por sua faceta como autor folhetinesco, Nelson Rodrigues obteve sucessos de venda com seu primeiro pseudônimo feminino<sup>32</sup>: “Suzana Flag”. Segundo Ruy Castro (1992), a transferência de Nelson Rodrigues para um dos jornais de Assis Chateaubriand — *O Cruzeiro* —, nos idos de 1944, possibilitou a Nelson essa nova faceta na sua produção literária. *O Jornal*, diário de estimação de Assis, estava com seus dias contados e a solução, segundo Freddy, sobrinho de Assis, era lançar um folhetim no intuito de alavancar as vendas do jornal. Nelson, de imediato, se prontificou a escrevê-los. Freddy, para aceitar a proposta, pediu que Nelson lhe mostrasse pelo menos seis capítulos prontos —

Os seis capítulos começariam a sair enquanto Nelson seguiria fazendo outros, para ter sempre alguns à frente. Precisavam de um título – e de um pseudônimo, porque Nelson, o autor “sério”, não queria assinar o folhetim. Para que não houvesse dúvida, deveria ser um pseudônimo feminino. Freddy concordou, mas achava que deveria ser um nome inglês – se fosse brasileiro, ninguém leria. Nelson insistia num nacional, algo assim como Suzana, nome da mulher de seu primo Augusto. Freddy cedeu o sobrenome. Daí nasceu “Suzana Flag”. Com essa assinatura, o título do folhetim só podia ser aquele: “Meu destino é pecar” (CASTRO, 1993, p. 185).

<sup>31</sup> Cf. CASTRO, 1992, p. 185.

<sup>32</sup> É tentador falar em heteronímia. Contudo, no que tange ao amor, o pensamento de Myrna explicita a orientação tomada por Nelson em seus escritos mais “sérios”. Assim, como o foco central desse trabalho é o amor, não cabe apostar na divergência e sim demonstrar a convergência entre a linguagem mais explícita e direta de Myrna e a construção mais complexa e oblíqua assinada por Nelson Rodrigues.

E assim nascia Suzana Flag, uma jovem que narrava suas histórias rocambolescas a leitoras que procuravam no jornal um meio de distração. Ela foi a responsável pela criação diária de catorze laudas de seu primeiro folhetim, *Meu destino é pecar*, que aumentou a circulação de *O Jornal* de três mil para trinta mil exemplares. Terminado o primeiro folhetim, deu-se imediatamente o lançamento da história em formato de livro (que vendeu cerca de trezentos mil exemplares). O sucesso do primeiro texto de Suzana prosseguiu, com a criação dos igualmente bem-sucedidos *Escravas do amor* (1944), *Minha vida* (1946) e *Núpcias de fogo* (1948). Ao fim de cada um deles, vinha a história em forma de livro, com muitas reedições. Com contornos marcadamente melodramáticos, os folhetins de Suzana Flag pareciam destinados à efemeridade das páginas de jornal. Através do uso de clichês e de frases feitas, a linguagem das histórias era rápida, simples, pronta para ser digerida por um público específico: o público de jornal. No entanto, os livros foram-se impondo e vendiam bastante.

Segundo Marlyse Meyer em *Folhetim: uma história* (1996), o início dessa produção literária se deu na França do século XIX. *Le feuilleton* designava um lugar específico no jornal, o *rez-de-chaussée*, ou, em português, o rodapé do jornal, inserido geralmente na primeira página e que se constituía como um espaço destinado ao entretenimento. Críticas de teatro, resenhas de livros, piadas, receitas de cozinha, anúncios de eventos culturais compunham um *pot-pourri*<sup>33</sup> de assuntos, cuja vantagem financeira foi percebida pelos empreendedores do ramo. Rapidamente o espaço reduzido adquiriu amplitude e ficou destinado a receber histórias inusitadas, que despertavam a emoção e a comoção de um público vasto. No Brasil, o folhetim alcançou sucesso nacional em questão de pouco tempo, concedendo aos seus escritores a possibilidade de exercerem a prática de uma escrita rápida, com linguagem cotidiana e técnica das histórias rocambolescas: enredos bem articulados que primavam pela técnica do desfecho e do arremate diários. Mal o capítulo do dia terminava, vinha a expectativa pelas cenas dos próximos capítulos, o que despertava a curiosidade dos leitores, bem nos moldes de nossas tão conhecidas telenovelas, que encontram na estrutura folhetinesca uma de suas raízes.

---

<sup>33</sup> Cf. MEYER, 1996, p. 58.

Durante os séculos XVIII e XIX — para remontar aos primórdios desse gênero “condenado” à efemeridade — teatro, melodrama<sup>34</sup> e folhetim caminharam juntos, alimentados por temas similares. O artifício do corte e da recapitulação, a técnica de apresentação de resumo do capítulo anterior, os personagens-tipo<sup>35</sup> podem ser observados como técnicas da estrutura folhetinesca e melodramática, que apresentam histórias compostas por um forte teor pedagógico, já que veiculam ao público um tipo de moral que faça emergir valores caros à sociedade — a exemplo dos valores concernentes à pátria e à família, dados através das intervenções do narrador/personagem que comenta, esclarece, apela, julga por determinadas instâncias.

Assim, nas histórias folhetinesco-melodramáticas de Suzana Flag imperam os artifícios da trama rocambolesca, aliados a cenários inusitados que ajudam a compor o enredo. Casas abandonadas, ilhas sinistras, lamaçais, bosques inóspitos, vendavais, se apresentam como pano de fundo para histórias que encontram no extraordinário o chavão necessário para levar o público à expectativa e à comoção — e, evidentemente, à compra dos jornais. Ao contrário do que se pensava, muitos folhetins tinham grande sucesso, também, quando alcançavam a forma de livro; como já vimos, foi isso o que aconteceu com os folhetins elaborados por Nelson Rodrigues.

Conhecido, desde a década de 40, por sua inestimável contribuição para o Teatro Moderno Brasileiro, Nelson Rodrigues preferiu assinar seus escritos “menores” com pseudônimos femininos, já que, como “autor sério” (CASTRO, 1993, p. 185) ele não poderia envolver sua assinatura em textos pouco elaborados e que abordassem questões

---

<sup>34</sup> O melodrama tem sua genealogia atrelada ao estilo teatral romântico e à ópera, sendo visto, durante muito tempo, como um gênero do “mau gosto”, que tinha em mira tão somente o consumo realizado por uma massa anestesiada. Seu início o situa na França, logo após a Revolução Francesa, onde encontrou no seio da burguesia um espaço fecundo para veicular certos preceitos morais. Contra os preconceitos que foram difundidos por críticos e literatos durante anos, ficou a permanência de um gênero que, dada a sua “permeabilidade para incorporar inovações” (HUPPES, 2000, p.11), saiu dos palcos, ganhou os jornais, a literatura, o rádio, o cinema, a televisão, e hoje se vê atrelado a diversas manifestações artísticas. Em sua estrutura, personagens-tipo como vilões, mocinhas, heróis, aliados a crimes, duelos, choros compõem uma lógica maniqueísta que apresenta incessantes reviravoltas na trama, mas que conduzem a tão esperada vitória do bem sobre o mal.

<sup>35</sup> Segundo Jean-Marie Thomasseau, os personagens-tipo são “máscaras de comportamentos e linguagens fortemente codificadas e imediatamente identificáveis. Essa tipologia caracterizada pela fixidez dos tipos reduz-se a algumas entidades principais: o vilão, a vítima inocente, o cômico; e outras secundárias, como o pai nobre, ou o protetor misterioso” (THOMASSEAU, 2005, p. 39). A tipificação dos personagens possibilita ao espectador um fácil e rápido reconhecimento de determinados papéis e o que se pode esperar por parte deles. Assim, os personagens-tipo podem ser caracterizados de acordo com a recorrência com que aparecem nas histórias, a exemplo da figura do malandro, do português dono de padaria, ou do cafajeste.

“banais”. Na biografia de Nelson, Ruy Castro assegura que o grande público não sabia que Suzana Flag e Myrna eram facetas de Nelson Rodrigues. Seja como for, cansado de escrever como Suzana Flag, e com o objetivo de se voltar mais para o seu próprio teatro, Nelson pediu que Suzana fosse esquecida dentro de uma gaveta. Porém, seu pedido foi negado. Em 1949, mais uma vez, Freddy Chateaubriand convidou Nelson a mudar de jornal: ele deveria sair da função de diretor de *O Jornal* para assumir de imediato a redação de o *Diário da Noite*. Na troca, surgiu “Myrna”, a nova criação feminina que renderia a Nelson o lucro antes proporcionado por Suzana Flag —

A correspondência de “Myrna” era tão descomunal que era uma pena não transformá-la num “correio sentimental”. Ei, por que não? As leitoras acreditavam em “Myrna” e escreviam contando suas brigas com a mãe ou com o namorado, pedindo conselhos. Nelson poderia respondê-las, com a solidariedade que sempre dispensara às mulheres – e faturando mais alguns caraminguás. A seção se chamaria “Myrna escreve”. A ilustração seria o 3x4 de uma mulher com os olhos tarjados e Nelson escreveria na primeira pessoa do feminino (CASTRO, 1993, p. 219).

Assim, ao longo de seis meses, Myrna atuou como psicóloga, terapeuta, vidente, proferindo conselhos a um público feminino que inquiria acerca das mazelas decorrentes do ato de amar e de viver ao lado do ser amado. Nos conselhos de Myrna, o amor, ainda que infeliz, merecia ser vivido a qualquer custo, cultivado no seio de uma sociedade que se mostrava atrelada a profundas transformações e rearranjos comportamentais. No embate com as novas formas de vida trazidas pelo processo de modernização do país, percebe-se, em Myrna, um esforço para manter a família de base patriarcal e divulgar uma concepção de amor que, alicerçada predominantemente no Cristianismo, absorve fortemente Eros apaixonado cujo apogeu foi vivido pelos Românticos.

A passagem do século XIX para o século XX foi marcada, no país, pela criação de novos padrões de comportamentos, em decorrência de transformações sociais e econômicas. Segundo Mary Del Priore em *História do amor no Brasil* (2006), nesses “novos” arranjos comportamentais, o casamento por conveniência tornava-se motivo de repulsa entre as camadas sociais e o amor passa a ser visto como a base de toda vida conjugal, bem nos moldes de uma relação romântica.

Numa certa consonância com os dinamismos da economia internacional, observa-se no Brasil uma notável expansão do capitalismo no desenvolvimento da indústria química e

metalúrgica, no aumento dos níveis de energia e petróleo, bem como no desenvolvimento e aprimoramento da bioquímica e da bacteriologia, resultando num maior controle de doenças, de natalidade e no prolongamento da vida do cidadão brasileiro. Acrescido a esses avanços, observa-se também o surgimento de veículos automotores, aviões, telefones, rádio, cinema, só para citar alguns elementos importantes que mudaram profundamente o ritmo de vida do brasileiro. Segundo Priore,

Nas primeiras décadas do século XX, algumas capitais sofrem reformas urbanísticas, metropolizam-se, criam novos espaços de entretenimento, onde se cruzam, para o bem ou para o mal, homens e mulheres. Surgem platéias para todo o tipo de serviço cultural: circos, teatros, cinemas, auditórios de rádios. A “plebe” ou o povo – trabalhadores, operários de fábricas, agitadores anti-sociais, ambulantes, biscateiros – também construirá espaços de lazer (PRIORE, 2006, p. 233).

Desse modo, as transformações que se operaram na vida brasileira em decorrência dos processos de industrialização se fizeram notar em diversos setores públicos e privados, como a exemplo da entrada das mulheres para o mercado de trabalho, o grande contingente de alunos nas escolas, a veiculação de um novo padrão de beleza resultante da prática de esportes, além de novos espaços para o namoro, como os carros que, segundo Priore, serviam como verdadeiros motéis para os namorados mais “modernos”. Entretanto, apesar das inúmeras transformações verificadas no Brasil, o Código Civil de 1916 ainda mantinha e assegurava a indissolubilidade do casamento. Nesse Código,

a mulher era considerada altamente incapaz para exercer certos atos e se mantinha em posição de dependência e inferioridade perante o marido. Complementaridade de tarefas, sim. Igualdade entre homem e mulher, nunca. Ao marido, cabia representar a família, administrar os bens comuns e aqueles trazidos pela esposa e fixar o domicílio do casal. Quanto à esposa, bem... essa ficara ao nível dos menores de idade ou dos índios (PRIORE, 2006, p. 246).

Com as novas formas de convivência social e com a ascensão da burguesia e de sua mentalidade, ocorria, conseqüentemente, uma reorganização da família, do casamento, do feminino e do amor. A rua<sup>36</sup>, espaço antes destinado à circulação masculina para fins

---

<sup>36</sup> Em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986), Berman comenta acerca de um amplo feito de urbanização em decorrência do início de uma modernidade e de um capitalismo que revelam as contradições de uma era em que a vida exterior separa-se da vida interior. Nesse contexto, o mundo da velocidade e do progresso é

comerciais, passou a ter um novo status de local público em oposição ao privado. A reordenação da cidade diminuiu certos agravantes como doenças, sujeiras, além de conduzir determinados cultos religiosos públicos para locais privados. Nesse novo universo urbano e cosmopolita, as mudanças que se fizeram perceber nos comportamentos masculinos e femininos causaram tanto reações afirmativas, quanto contrárias por parte da opinião pública. Médicos, juízes, padres, reagiam contrariamente às questões que pudessem atingir os pilares da sociedade brasileira, principalmente as que imprimissem mudanças nos moldes da família e do casamento.

Em decorrência da criação dos novos espaços sociais, as mulheres passaram a circular por mais locais públicos, o que resultava na submissão de seus atos ao olhar atento, fiscalizador e avaliador dos pais e da sociedade. As mulheres, antes relegadas a um regime de “internato” em suas próprias casas, precisavam aprender a se comportar em público, uma vez que a condução da honra feminina estava diretamente ligada à imagem da família, do pai, bem como do futuro esposo. Em *A Dama do loteação*, texto que integra o conjunto *A Vida como ela é...*, Nelson Rodrigues representou a morte do patriarca, ante a mulher que, locomovendo-se num veículo público, podia, se assim o quisesse, concretizar os fantasmas de traição que habitavam a consciência masculina.

Terminada a II Guerra Mundial, o Brasil se mostrou otimista e esperançoso frente ao crescimento urbano e econômico que se processava, além de ver a ascensão da classe média. Nos discursos políticos, democracia e participação popular eram o lema — “As condições de vida nas cidades diminuíram muitas das distâncias entre homens e mulheres; práticas sociais do namoro à intimidade familiar também sofreram modificações” (BASSANEZI, 1997, p. 608). Entretanto, as distinções entre os papéis masculinos e femininos se mantiveram nítidas, já que as mudanças que se operavam no país esbarravam numa consolidada família tradicional. O homem se mantinha o “chefe da casa”, ao lado da esposa que deveria personificar a “rainha do lar” — “Ser mãe, esposa e dona de casa era

---

alimentado por fantasias urbanas, nas quais o cenário é a rua. Para Berman, “a rua foi experimentada como um meio no qual a totalidade das forças materiais e espirituais modernas podiam se encontrar, chocar-se e se misturar para produzir seus destinos e significados últimos” (BERMAN, 1986, p. 300). Apontando o trabalho e a engenhosidade de Haussmann, prefeito de Paris em 1850, Berman comenta que seus padrões – incorporação de vias e artérias a todo um sistema circulatório, criação de boulevares, eliminação de habitações miseráveis, criação de espaços livres – foram universalmente aclamados como modelo de urbanismo moderno. No Rio de Janeiro, a abertura da Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco, se constitui como um importante passo na modernização do país, que pretendeu entrar em consonância com os princípios sanitários difundidos na Europa.

considerado o destino natural das mulheres. Na ideologia dos Anos Dourados, maternidade, casamento e dedicação ao lar faziam parte da essência feminina; sem história, sem possibilidades de contestação” (BASSANEZI, 1997, p. 609).

Dessa falta de “possibilidade de contestação”, temos a imagem da esposa dita ideal: boa mãe, detentora de prendas domésticas, zelosa pelo bem-estar de seu marido e filhos, além de se mostrar grata ao destino que lhe havia reservado um excelente esposo (ainda que esse não o fosse). Segundo Maria Ângela D’Incao,

convém não esquecer que a emergência da família burguesa, ao reforçar no imaginário a importância do amor familiar e do cuidado com o marido e os filhos, redefine o papel feminino e ao mesmo tempo reserva para a mulher novas e absorventes atividades no interior do espaço doméstico (D’INCAO, 2006, p. 230).

Circunscrita a um casamento mantido no controle, longe de paixões funestas, dos amores romanescos, a idéia de felicidade inclui a visão do homem no papel de mantenedor da casa, do cuidado com a honra de seu nome; à mulher, cabiam os cuidados da casa, a maternidade e a responsabilidade por “conter os excessos masculinos e equilibrar ‘a contabilidade dos afetos’ para a preservação do lar, já que ‘o casamento era mais o lugar do respeito do que do prazer’” (PRIORE, 2006, p. 254-255).

A moralidade em voga não discutia a infidelidade e as experiências masculinas; às mulheres “de família”, a sexualidade ficava confinada à prática do casamento tradicional e aos ensinamentos decorrentes por parte de seu futuro esposo. Consistia, desse modo, no casamento, a “porta de entrada para a realização feminina” (BASSANEZI, 1997, p. 612), já que o casamento garantiria à mulher a segurança de que havia “vencido” socialmente. As que não conseguiam adentrar por essa porta, ganhavam o temido estigma de “solteirona” ou de “tia”<sup>37</sup>, o que se constituía como o terrível pesadelo para inúmeras mulheres que viam a chegada dos vinte e cinco anos como a data funesta sentenciadora de que estavam ficando “velhas” para se casarem.

Residia na educação e na vigilância de pais e parentes o cuidado para não permitir que as moças se desviassem do caminho rumo a um “bom” casamento. Não casar significava, para as mulheres, fracasso social e existencial. Assim, aquelas que pretendiam ter um “bom” casamento deveriam ter auto-vigilância; ou seja, evitar a companhia de

---

<sup>37</sup> Merece destacar a quantidade de personagens-tipo como as “solteironas” e as “tias” que pululam os textos de Nelson Rodrigues, mulheres que são, na maioria das vezes, frustradas por não terem um amor.



“moças levianas” — para não ficarem “mal faladas” —; não poderiam passear nos automóveis de rapazes; não deveriam ser vistas andando sozinhas por locais inóspitos, bem como deveriam assegurar sua honra — leia-se virgindade<sup>38</sup> — até a lua-de-mel.

A questão da virgindade, na nossa sociedade, está profundamente vinculada a uma moral judaico-cristã<sup>39</sup> que recusa o prazer, o desejo. O ideal de continência sexual foi, desde os remotos séculos III e IV, alimentado por uma literatura destinada à exaltação da virgindade, que a interpretava como algo ligado à verdade, àquilo que é puro, divino, que ajuda a manter a carne incorrupta. Discursos que, via de regra eram feitos por homens e voltados para mulheres, tinham o propósito de educar meninas de modo a regulamentar o desejo feminino e a garantir a segurança da legitimidade da prole. No mito cristão, Nossa Senhora, a jovem mãe que concebe o menino Jesus, dá a luz mesmo sendo virgem, o que serve como atestado de pureza e de divindade para a descendência de Cristo.

No louvor a um casamento monogâmico e indissolúvel, encontrada nessa mesma moral, temos as conseqüências dessa bem definida divisão de papéis, que outorgava aos homens direitos de proprietários sobre suas mulheres, presas a casamentos que não poderiam ser dissolvidos. O divórcio, nessa época, condenava a mulher a constrangimentos sociais e trazia o mesmo estigma imposto às “mal faladas” e “perdidas.”

Para garantir que suas filhas se tornassem boas esposas, os pais proibiam discussões de certos assuntos na presença de “moças de família”. Temas como aborto, sexualidade da mulher, gravidez na adolescência, infidelidade feminina, eram rechaçados de qualquer forma dos debates públicos. Enquanto a identidade feminina apontava para um padrão subserviente de comportamento, definindo o esposo e a casa como suas principais prioridades, a identidade masculina era pautada em condutas de propagação de sua virilidade, de racionalidade, bem como na ordenação da mulher e da casa.

No texto *Revistas femininas e o ideal de felicidade conjugal (1945-1964)*, Carla Bassanezi atesta que a felicidade conjugal propalada em revistas femininas levava em conta o amor, sem que ele fosse o único elemento a contribuir para o bom funcionamento do casamento. A feminilidade (pureza, leveza, resignação, doçura, instinto materno), a

---

<sup>38</sup> Nessa época, o Código Civil permitia a anulação do casamento se o noivo descobrisse que a moça com quem havia se casado não fosse mais virgem. A alegação de “induzimento a erro essencial” resguardava o homem. Segundo Bassanezi, “A virgindade era vista como um selo de garantia de honra e pureza feminina” (BASSANEZI, 1997, p. 614).

<sup>39</sup> Cf. VAINFAS, 1986, p. 11.

fidelidade feminina, o apreço pelo cuidado da casa e dos filhos eram garantias à harmonia do lar. Bassanezi conclui que revistas como *Cláudia* e *Jornal das Moças* viam a “felicidade doméstica” como uma consequência das atitudes tomadas pela mulher, cujo êxito decorria da satisfação do marido: se ele estivesse feliz e satisfeito, inevitavelmente ela também estaria. As definições de feminilidade apoiavam-se em normas sociais que acabavam ganhando contornos naturais.

Entretanto, percebia-se um crescente descontentamento por parte das esposas, obrigadas a manter padrões contrários à nova ordem moderna. Nas revistas analisadas por Bassanezi, as queixas enviadas por cartas de leitoras eram de todo rechaçadas. As insatisfações, reclamações, protestos, reivindicações femininas eram desestimuladas por conselhos que sentenciavam a obrigação feminina na condução do lar: cabia às esposas o exercício da paciência e da tolerância, de modo que os maridos não deveriam ser perturbados com queixas “banais”. Mesmo na revista *Cláudia*, mais afinada com alguns comportamentos modernos, as seções de conselhos optavam por padrões tradicionais. Todavia, tais conselhos não bastavam para conter a onda de crescente insatisfação.

As décadas de 40/50/60 trouxeram o agravamento de alguns impasses<sup>40</sup>. Jovens brasileiras se mostravam antenadas com a moda mundial; o uso de minissaias, de calças jeans, de umbigos à mostra se chocava contra a imagem da tradicional mulher “de família”. Veio a época do rock’n’roll, do rebolado de Elvis Presley, dos símbolos sexuais como Brigitte Bardot<sup>41</sup>, Marilyn Monroe, Ingrid Bergman, Audrey Hepburn, Leila Diniz, dos olhos bem delineados por maquiagens que suscitavam nas mulheres anseios de novas identidades.

Aturdidos pela ameaça de uma sexualidade libertária que parecia abalar a idéia de família, os conservadores contra-atacavam. Foi nesse contexto que as revistas femininas, muito especialmente em seus “consultórios sentimentais”, insistiram na validade de comportamentos que implicavam a submissão da mulher. Como importantes instrumentos desse exercício de resistência, os responsáveis por esses consultórios contavam com intensa exploração da temática amorosa, levando a mulher a cultivar o amor como o centro de toda

---

<sup>40</sup> Terminada a II Guerra Mundial, muitas viúvas e filhas de combatentes mortos tiveram que assumir a chefia da casa e, conseqüentemente, se lançaram ao mercado profissional.

<sup>41</sup> Brigitte Bardot, além de sua beleza fascinante, também ficou conhecida pelo escândalo de se divorciar do primeiro marido e se casar novamente.

a sua existência, e também com uma linguagem simples, capaz de mostrar-se entranhada no cotidiano das leitoras.

Nesse quadro mais geral, a coluna de Myrna investe-se de uma complexidade específica. Por um lado, Nelson Rodrigues absorve a matéria tratada nos demais consultórios e em larga medida reitera as normas de comportamento por eles disseminadas. Trata-se, sem dúvida, da adoção de uma postura conservadora. Todavia, a complexidade existe, pelo fato de que, em sua absorção, Nelson também ironiza. Consciente da impossibilidade de manutenção da norma tradicional e da sua completa falência, na modernidade, a coluna de Myrna não deixa de ser, em certo grau, uma caricatura de correio sentimental, uma paródia que, levando a norma apregoada ao extremo, torna evidente a sua inaplicabilidade. Mais do que qualquer outra conselheira, Myrna exige das mulheres atitudes impossíveis, ligadas a uma ordem sublime que entra em choque não só com o contexto moderno, mas também com a própria existência e não raro com os limites humanos. Os componentes que dão lastro a tais exigências fazem parte de uma Erótica que, orientando o escritor, serão comentados a seguir.

## 2.1 Myrna e o amor cristão

Em *História do amor no Ocidente* (2005), Dennis de Rougemont avalia de que forma se processa a ruína de casamentos outrora pautados em juras de amor eterno. Para Rougemont, duas morais coabitam e se confrontam no Ocidente — uma, burguesa, impregnada pela religião, que sacraliza e dogmatiza o casamento; outra, romanesca, inspirada pelo meio cultural, literário, artístico, exalta os amores impossíveis, deflagrados à primeira vista e destinados a uma vivência excepcional e, portanto, única. Em acordo com tal perspectiva, os homens e as mulheres modernas, educados para uma forma de casamento que proíbe os “excessos” da carne, também são bombardeados por uma atmosfera romântica criada a partir de livros, filmes, peças de teatro, músicas e milhares de outras inferências cotidianas que exaltam o amor, aquele amor que suscita palpitações, suspiros, ansiedade, ou a famosa paixão “fatal”, aventura digna de vivência e de glorificação.

Rougemont, ao longo de suas análises, observa que nossa concepção de amor tem suas raízes no século XII provençal, onde o amor era considerado algo nobre, tanto em termos morais quanto sociais. Os trovadores, por estarem enamorados, garantiam igualdade de posição social frente à aristocracia. O que ficou para nós, ocidentais, como uma das concepções de amor, foi essa idéia propalada pela literatura, uma noção romântica e moderna de paixão que se apresenta como uma nobreza moral, que eleva o indivíduo comum a um status de superioridade em relação aos outros. A necessidade de se encontrar apaixonado incita homens e mulheres a sonharem com um frenesi que tire suas vidas da normalidade cotidiana, o que, segundo Rougemont, colabora para as crises do casamento. Uma força impele os cônjuges a um formato de vida a dois calcada na estabilidade, na monotonia da rotina, no cuidado com os filhos; outra advoga que os estados de paixão são dignos de serem vivenciados, ainda que fora do casamento, à semelhança do que ocorria no amor cortês, protagonizado pelos trovadores do século XII, cujas amadas eram mulheres casadas.

Em sua peça *Vestido de Noiva*, Nelson apresentou o teatro íntimo de uma mulher agonizante. Atropelada, Alaíde vaga entre os planos da alucinação, da memória e da

realidade. Principalmente nos dois primeiros, é definido o conflito central da personagem, dividida entre o magnetismo da força passional — que ela viu concentrado no diário de uma prostituta assassinada pelo amante adolescente — e o temor da marginalidade destinada à mulher que se rebelasse contra um casamento sufocante. Impasses similares a esse que em *Vestido de Noiva* alcança tratamento literário bastante elaborado, aparecem em cartas dirigidas a Myrna, através de linguagem mais simples e com imagens menos oblíquas.

Recebendo protestos e queixas femininas, Myrna os desestimula com conselhos que direcionam as mulheres ao cultivo de uma feminilidade e a aplicarem o “jeitinho feminino”, a buscarem o cultivo de uma “feminilidade” capaz de fazê-las perdoar os “deslizes” cometidos pelos homens, perpetuando o já conhecido machismo inerente às relações de base patriarcal.

Ao longo dos conselhos contidos no livro *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo*, seleção de cartas organizadas por Caco Coelho em 1993, encontramos a manutenção e a divulgação das mesmas diretrizes que encaminhavam as relações entre homem e mulher a um padrão de subserviência, de desigualdade, de relações sexistas. Mas, nas cartas dirigidas a Myrna, percebe-se uma íntima correlação com o conflito referido por Rougemont: o anseio de estabilidade e reconhecimento social a ser obtido no casamento contra o fascínio exercido pela paixão fatal.

Rougemont resume o paradoxo íntimo nos termos de um conflito entre Eros e Ágape. Enquanto a aventura da paixão erótica tende a ser sempre ilegítima, o casamento consagra Ágape, num matrimônio que, legitimado pelo Estado e pela religião, estende-se ao longo da existência e torna os cônjuges parceiros no enfrentamento dos obstáculos impostos pela vida.

Não mais regidos por convenções que visavam principalmente a perpetuar linhagens, os casamentos modernos tentam a difícil conciliação entre Eros e Ágape. Unidos pela ardência da paixão, os esposos devem renunciar à sua intensidade e, com o decorrer do tempo, passarem ao cultivo de uma união que se baseia no compartilhamento dos problemas existenciais.

O termo Ágape tem sua origem na língua grega, que remete à hospedagem, àquele que é bem-vindo. Entretanto, seu uso mais comum remete às Escrituras Sagradas, que

definem o termo “Ágape” como uma forma de amar cravada na comunhão entre os seres. É o amor-entrega, amor-sacrifício, perfeito e imutável: “Com efeito, de tal modo Deus amou o mundo, que lhe deu seu Filho único, para que todo o que nele crer não pereça, mas tenha a vida eterna” (I João 3:16, p. 1552). Amor Ágape, no nosso imaginário, é concebido como uma ação positiva e transformadora, uma vez que pressupõe a existência do *próximo* como continuador do sentimento amoroso. Ao contrário do amor de Eros, que é infeliz por se constituir face a obstáculos e se conceber sob a forma de que se ama mais o próprio ato de amar, Ágape se apresenta como um amor feliz, um sentimento que é de comunhão carnal e espiritual tanto com os homens, quanto com Deus. Para Rougemont, amor Ágape é “a encarnação do Verbo no mundo — da Luz nas Trevas — o acontecimento inaudito que nos liberta da infelicidade inerente ao processo de viver. Tal é o centro de todo o cristianismo e o fulcro do amor cristão a que as Escrituras chamam *ágape*” (ROUGEMONT, 2003, p. 90). Esse amor Ágape estabelece uma profunda oposição com Eros, impulso para fora da vida, já que o tempo e a existência não acolhem sua ardência, mas a destroem. Enquanto a passagem do tempo é inimiga da paixão erótica, o amor, com a face de Ágape, afirma-se no curso da vida.

Ao longo dos Evangelhos, e mais uma gama de escritos referentes às Escrituras, o amor Ágape é concebido como semelhante ao de Cristo, ele que é tomado como exemplo máximo de amante. Em língua portuguesa, alguns sermões do Padre Vieira assentam-se em comparações entre o amor de Cristo e o amor humano, com a finalidade de recomendar uma aproximação com Cristo, meta inalcançável que, entretanto, cabe ao cristão buscar. Nos *Sermões do Mandato*, escritos entre 1643 e 1670, Vieira define melhor a teoria do amor Ágape, calcados no jogo de comparações destinados a doutrinar o rebanho que estava aos cuidados do padre. A obra *O Sermão do Mandato* é dividida em seis sermões que apontam, assim, para uma única temática: o amor. Contrapondo imperfeição-perfeição, temporal-eterno, Vieira qualifica o amor de Cristo, modelo máximo de amor. As idéias explicitam-se ao longo de seis Sermões conhecidos sob o título geral: Sermão do Mandato. O amor é tema central de todos os seis. Contrapondo a imperfeição humana à perfeição de Cristo, e a temporalidade do sentimento humano à infinitude do amor sentido por Cristo, Vieira preconiza a busca de uma semelhança extrema e tensa, já que a igualdade com Cristo é vedada aos homens.

Pregado em Lisboa no ano de 1643, o primeiro Sermão traz o que Vieira acredita serem os remédios para acabar com o suposto sintoma do amor: o tempo, a ausência, a ingratidão e o melhorar do objeto. Vieira estabelece o contraponto entre dois tipos de amor: um, que apresenta remédios, já que numa concepção antiqüíssima amar é sinônimo de enfermidade, assim, com remédios, o “doente” se curaria dessa patologia, e outro que é um amor sem remédio, o amor de Deus, já que é um amor incurável, perfeito, causa da morte do Filho único de Deus.

Na exposição do primeiro remédio, Vieira apresenta o tempo como agente destruidor de tudo o que existe. O tempo é capaz de destruir o que supostamente acreditava ser amor, mas não era:

que o amor que é verdadeiro, tem obrigação de ser eterno; porque se em algum tempo deixou de ser, nunca foi amor. Em todas as outras coisas o deixar de ser é sinal de que já foram; no amor o deixar de ser é sinal de nunca ter sido. Deixou de ser? Pois nunca foi; deixaste de amar? Pois nunca amastes. O amor que não é de todo o tempo, de todos os tempos, não é amor, nem foi, porque se chegou a ter fim, nunca teve princípio (VIEIRA, 1959, p. 291).

Assim, só o amor humano, que é fraco, inconstante e grosseiro, esmorece frente à ação destruidora do tempo, ao contrário do amor perfeito, do amor de Cristo, “que só merece o nome de amor, (pois) vive imortal sobre a esfera da mudança, e não chegam lá as jurisdições do tempo. Nem os anos o diminuem, nem os séculos o enfraquecem, nem as eternidades o cansam” (VIEIRA, 1959, p. 291).

O segundo remédio apresentado é a ausência — “O amor não é união de lugares, senão de vontades: se fora união de lugares, pudera-o desfazer a distância, mas como é união de vontades, não o pode esfriar a ausência” (VIEIRA, 1959, p. 298). Na teoria de Vieira, a ausência do ser amado destrói o amor que é imperfeito. Cristo, ao se separar fisicamente dos homens, amou-os ainda mais, porque o amor de Cristo não é amor de presença, mas amor eterno, o fogo que sempre arde em qualquer lugar, em qualquer época.

O terceiro remédio é a ingratidão, apontado como o mais efetivo contra o amor. Na defesa de Vieira, o amor perfeito foi capaz de amar aos homens mesmo estes sendo ingratos, algo que, segundo Vieira, não acontece com o amor imperfeito, uma vez que o amor dos homens não consegue suportar a ingratidão: “O tempo tira ao amor a novidade, a ausência tira-lhe a comunicação, a ingratidão tira-lhe o motivo” (VIEIRA, 1959, p. 304).

O quarto e último remédio apontado é a melhoria do objeto. Segundo Vieira, “Dizem que um amor com outro se paga, e mais certo é que um amor com outro se apaga. Assim como dois contrários em grau intenso não podem estar juntos em um sujeito; assim no mesmo coração não podem caber dois amores, porque o amor que não é intenso não é amor” (VIEIRA, 1959, p. 311). É próprio do amor imperfeito passar a “amar” o que acredita ser melhor do que amava. O amor de Cristo, ao contrário, quando partiu da terra para o lado direito de Deus, continuou a amar aos homens com a mesma forma e intensidade.

O segundo Sermão é datado de 1645 e também foi pregado em Lisboa. No Sermão, encontramos a análise da ciência de Cristo versus a ignorância dos homens. Para Vieira, Cristo amou sabendo o que amava; amou porque conhecia e sabia para onde iria o seu amor. Já os homens, ao contrário, não amam as coisas como elas são, mas sim como as imaginam, como querem. A ignorância do amor imperfeito reside no não conhecimento do que ama e ao imaginar e criar o que quer para amar, passa a viver uma ilusão. No sermão, Vieira cita o exemplo de Cristo que amou Judas mesmo sabendo que o amado era um traidor. Cristo pôde amar amigos e inimigos, porque sabia o que amava; já os homens amam somente as aparências criadas por eles mesmos. Vê-se que Vieira preconiza como amor perfeito o amor pela imperfeição.

Ainda neste Sermão, Vieira trata de outro importante aspecto: o crescimento ou não do amor. Da análise do amor perfeito, Vieira afirma que este é do início ao fim o mesmo, algo que não ocorre com o amor imperfeito — “Se o diminuir no amor é descrédito, também é descrédito o crescer. Quem diz que ama mais, desacredita o seu amor, porque ainda que o crescer seja aumento, é aumento que supõe imperfeição. Amor que pode crescer, não é amor perfeito” (VIEIRA, 1959, p. 340). O que é perfeito é completo em si e só o imperfeito almeja a perfeição.

O terceiro Sermão, escrito cinco anos mais tarde, trata acerca da necessidade de praticar o amor ao próximo. Retomando as análises de alguns santos, a exemplo de Santo Agostinho, São João Crisóstemo, Vieira trata acerca da proeza do amor perfeito, do amor de Cristo, que pediu aos homens que se amassem acima de tudo: “abramos bem os olhos e vejamos a diferença deste amor a todo o que se usa e tem visto no mundo. O amor dos homens diz: Amei-vos? Pois amai-me: o amor de Cristo diz: Amei-vos? Pois amai-vos” (VIEIRA, 1959, p. 383). O Sermão finaliza com a pregação de que devemos seguir o



exemplo do amor de Cristo, que mesmo sabendo que um dos apóstolos o trairia, os amou, todos, da mesma forma e intensidade. Note-se aqui a não exigência de reciprocidade.

O quarto Sermão é de 1655, escrito mais precisamente no dia da encarnação. Ao longo da pregação, Vieira reitera a grandeza do amor perfeito em oposição ao imperfeito: “o amor dos homens, ou minguar, ou cresce, ou pára: o de Cristo nem pode minguar, nem crescer, nem parar, porque é, foi, e será sempre amor perfeito, e por isso sempre o mesmo, e sem alteração nem mudança” (VIEIRA, 1959, p. 395).

No quinto Sermão, de 1663, Vieira trata dos sacrifícios feitos por amor: “porque quando o que se preza muito em um amor se põe aos pés do outro, então se prova que este segundo é maior” (VIEIRA, 1959, p. 468). Segundo Vieira, Deus amou de tal forma aos homens que enviou seu unigênito ao mundo para salvá-los. Jesus, em vida, amou mais aos homens que o próprio Pai. O amor perfeito também é capaz de abdicar daquilo que considerava mais amar. Pré-figurando Cristo, Abraão por amor a Deus, foi capaz de aceitar sacrificar seu filho Isaac. Cristo morreu e se ausentou dos homens para realizar o intuito de Deus e amou aos homens sem esperar uma retribuição. Amou com uma espantosa servidão voluntária, um amor gratuito e desinteressado.

No sexto e último *Sermão do Mandato*, de 1670, Vieira se propõe a analisar a grandeza e a fineza do amor de Cristo. No início do contraponto, já conhecido como uma peculiaridade de sua arte retórica, Vieira cita Platão em *O Banquete*, e remete seu leitor/público ao mito dos andróginos, reiterando a teoria de que “O amor essencialmente é união, e naturalmente busca. (...) O amor é união de almas” (VIEIRA, 1959, p. 474). O amor dos homens, amor imperfeito, busca ao longo da vida encontrar aquele único que poderá dar a ele um sentimento de completude, de vontade, de eternidade. Quando o amor entre um homem e uma mulher é verdadeiro, quando esse amor segue os preceitos da Igreja, os exemplos de Cristo, ele tenciona assemelhar-se ao amor perfeito. Quando se dá a “união”, sim, porque o amor *Ágape* é essencialmente comunhão de vontades, observa-se a busca da plenitude desse casal enquadrado nos dogmas da “santa fé católica”. Na oposição, tem-se a fineza do amor de Cristo que, por amar aos homens mais do que tudo, foi capaz de se ausentar — o amor de Cristo, perfeito, não aumenta nem diminui com o tempo e a ausência, posto que é perfeito e completo — e de se entregar para expiar os pecados dos homens:

Porque o amor de Deus foi derramado em nossos corações pelo Espírito Santo que nos foi dado. Com efeito, quando éramos ainda fracos, Cristo a seu tempo morreu pelos ímpios. Em rigor, a gente aceitaria morrer por um justo; por um homem de bem, quiçá, se consentiria morrer. Mas, eis aqui uma prova brilhante do amor de Deus por nós: quando éramos ainda pecadores, Cristo morreu por nós (Romanos 5:6-8, p. 1454).

Nesses confrontos estabelecidos por Vieira a respeito dos dois tipos de amor, um perfeito e um imperfeito, reside o entendimento de que a natureza humana, dada sua limitação e necessidade de aprendizado, precisa encontrar no amor de Cristo o exemplo de que tanto necessita para tentar se tornar semelhante, detentor de uma substância do amor perfeito (a chave para esse aprendizado, segundo as Escrituras e Vieira, está na prática do amor ao próximo de forma gratuita, benevolente e caritativa).

Em *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo* pode-se visualizar uma dicotomia paralela à oposição criada por Vieira ao longo dos seis Sermões. Os conselhos de Myrna apontam também para uma contraposição entre duas formas de amar: de um lado, Myrna exalta o amor verdadeiro (o menos imperfeito e que só ocorre uma vez, idealizado segundo padrões românticos); de outro lado, Myrna rechaça os amores falsos (que podem ser vários e ordinários). Enquanto Vieira trata da dicotomia entre o amor de Jesus com os dos homens, Myrna trata da dicotomia entre o amor verdadeiro, que as mulheres devem buscar, e os amores falsos que podem permear a vida humana.

O amor verdadeiro, tal como Myrna recomenda às suas leitoras, tem um estatuto quase tão sublime — e, em decorrência, quase tão inalcançável — quanto o amor perfeito que Vieira atribui a Cristo. Mas a semelhança não se esgota no jogo retórico fundado na comparação. Myrna aconselha às esposas renúncia à reciprocidade, amor às imperfeições do esposo, e exalta a eternidade do amor verdadeiro contra a efemeridade dos sentimentos ilusórios. Vê-se aí a base cristã que, orientando Vieira, está presente, acompanhada de outros filtros e de outras interferências, também na concepção de amor de Nelson Rodrigues. De fato, essa atitude do amor verdadeiro, tão fácil de captar nas cartas de Myrna, adquire especial complexidade na hierarquia amorosa presente em *O Beijo no Asfalto*. Ali, todavia, Nelson admite um momento excepcional e epifânico, sendo assim, ele não impõe com ironia a expectativa de que tal manifestação dê-se no cotidiano. Pelo contrário, a excepcionalidade da forma mais alta de amor faz com que o seu texto se

fundamente na incompatibilidade entre esse amor caritativo, puro, e as instituições e formas “impuras” da modernidade.

Ao longo das cartas de Myrna selecionadas para o livro publicado em 1993, a imagem do amor desinteressado vai sendo construído de modo a deixar claro que a obra de Nelson adota uma concepção de amor com fundamento cristão. Na escrita mais descomprometida do correio sentimental, quando assina com o pseudônimo Myrna, Nelson, maliciosamente, aconselha uma meta inatingível, impondo às mulheres um comportamento afetivo acima do limite humano.

Na carta “A mulher é uma escrava espontânea”, a idéia do amor desinteressado é explorada por Myrna em conselho a “Marlene de Moça Bonita”. A carta expõe uma desventura afetiva: Marlene casara-se com um homem que não amava. Tempos depois fica viúva e eis que o destino coloca em seu caminho o verdadeiro amor. O problema? O homem amado, que dizia gostar dela, também era casado e confessa que não iria desmanchar o compromisso que assumira. A moça escreve, afirmando que estava ficando louca e Myrna aconselha:

Nunca se esqueça do seguinte: em amor, ninguém tem direito de exigir nada. O único direito que se tem é o de aceitar aquilo que a outra pessoa dá de todo o coração e com um máximo de espontaneidade. O que não se pode, não se deve, é exigir nestes termos: ‘Dê-me seu coração, ou dê-me sua vida, ou dê-me sua liberdade’. Temos que esperar que a criatura amada faça isso por inteira e exclusiva conta própria. Eu sei que todo amor implica uma servidão. Mas uma servidão voluntária (RODRIGUES, 2002, p. 30-31).

Elogiando a servidão voluntária, Myrna acrescenta outras exigências que marcam a gratuidade do sentimento amoroso recomendado às mulheres. Na carta “Não há sacrifício em amor”, Myrna critica a postura de sua consulente Glória, que, sendo mais rica do que o esposo, acredita que concede certos “favores” ao amado. Myrna replica que “em amor não há ‘favores’” (RODRIGUES, 2002, p. 67), remetendo a essa mesma idéia de que o ato de amar, cristão, não deve em hipótese alguma esperar qualquer forma de retribuição, esta que deveria se constituir de forma natural, mas nunca obrigada — “Pois eu sempre disse que, em amor, o que importa é o próprio amor, e não a circunstância eventual e problemática da retribuição” (RODRIGUES, 2002, p. 94), uma vez que, para Myrna, o simples fato de amar já é “uma graça inefável” (RODRIGUES, 2002, p. 15).

Na carta “O amor que acaba, não era amor”, a leitora Elvira escreve para Myrna narrando seu problema — quase todo mês ela tem a sensação de que gosta menos do seu marido, mas pouco tempo depois, volta a amá-lo com uma incrível intensidade. Esta inconstância do sentimento a assusta, ao passo em que Myrna esclarece que o que acontece com Elvira, é próprio de todas as pessoas que amam. Afinal, ninguém agüentaria viver um romance o tempo todo em clímax (não haveria sistema nervoso que resistisse!) e, para a consultora, este é o milagre do amor: “é o único sentimento que não muda nada, e parece infinitamente mutável” (RODRIGUES, 2002, p. 42). Percebe-se, nessa carta, a intenção de conciliar a instabilidade do cotidiano com a teoria da essência amorosa. Assim, nasce a idéia do amor que, mudando na aparência, preserva-se constante num plano essencial. Vieira, ao contrapor o amor perfeito ao imperfeito, categoriza que é próprio do amor imperfeito o aumentar e o diminuir a intensidade do amor, ao passo que o amor perfeito, o de Cristo, não cresce nem decresce, já que é perfeito e imutável. Myrna desloca o crescer ou o diminuir do sentimento para o nível da aparência, onde é perfeitamente aceitável. Tanto Vieira quanto Myrna ratificam o estado de imortalidade do verdadeiro amor. Myrna afirma: “O amor é eterno. Só acaba quando não era amor” (RODRIGUES, 2002, p. 42).

No quinto *Sermão do Mandato*, Vieira cita Platão, em *O Banquete*, no exato momento em que apresenta uma outra concepção acerca do que seja “amor”. Composto por vários discursos, *O Banquete* apresenta faces diferenciadas do sentimento amoroso. Recuperando a voz de Diotima de Mantinéia, Sócrates exalta o amor como impulso ascensional na direção das Essências. Cria-se aí a base para a concepção do amor-paixão que Rougemont viu como uma ânsia de escapar dos limites e obstáculos impostos pela existência. Aristófanes, entretanto, desvia-se da face divina de Eros, detendo-se na natureza humana, incompleta, lacunar e finita. Recorrendo ao mito dos andróginos, Aristófanes reporta-se a seres antes completos, formados por metades masculinas e metades femininas. Por tentarem invadir o Olimpo, os andróginos teriam sido, segundo a versão mítica, divididos ao meio; o umbigo dos humanos seria a cicatriz resultante da divisão, o abraço entre homem e mulher constituindo tentativa de restaurar uma completude, de modo que, em tal perspectiva, a busca de realização amorosa define-se como demanda de uma metade perdida.

Ora, depois de ter o corpo dividido, cada uma das metades, saiu em busca da outra parte. Quando se encontraram, abraçaram-se e enlaçaram-se

umas às outras, no desejo de se fundirem numa só. (...) O amor tende a reencontrar a antiga natureza, (e) esforça-se por se fundir numa só, para sarar a natureza humana e tentar recuperar a antiga perfeição (PLATÃO, 2005, p. 39-40).

Natural que Vieira — cuja concepção de amor destina-se, em última instância, a orientar o comportamento dos fiéis, tornando-os supostamente semelhantes a Cristo — retome a matéria referente à falha humana, matéria tratada por Aristófanos. Natural também que Myrna recorra à mesma fonte — Aristófanos com o seu mito da antiga completude — para estabelecer a noção do encontro amoroso como epifania da Verdade num mundo corroído pela mentira.

Na carta “Será a lua-de-mel o túmulo do amor?”, a leitora Lílian questiona sobre a eternidade que Myrna tanto aconselha e que a experiência desmente. Lílian conta que amou três homens com a mesma intensidade e que cada amor morreu no seu devido tempo. Ao analisar o caso de sua leitora, Myrna constata: a jovem nunca amou ninguém —

Lilian afirma que amou três vezes. Eu aposto que não amou nenhuma. Quando digo que o amor é imortal, refiro-me ao verdadeiro amor, que acontece uma vez na vida, quando acontece, e, às vezes, não acontece nem mesmo essa única vez. Subamores não entram em causa; nem pequenos e decorativos sentimentos, que, apenas, roçam a alma, sem tocar as profundezas (RODRIGUES, 2002, p. 49).

A argumentação prossegue ao longo da carta, na qual Myrna cita o mito dos andróginos — “Responderei, contando uma lenda, já quase esquecida. No princípio do mundo, o homem e a mulher eram um só” (RODRIGUES, 2002, p. 50) — e sentencia que “o fenómeno amoroso se verifica quando se encontram, e se dá a fusão das duas metades” (RODRIGUES, 2002, p. 51), reforçando a noção de que existe um único ser amado para cada pessoa, um único e belo verdadeiro amor. Para Myrna, encontrar a metade de cada um é quase uma questão de sorte, exigindo do ser um incansável ato de busca (para as mulheres, uma busca devidamente controlada). Nas Escrituras, temos: “esta sim, é osso dos meus ossos é carne de minha carne. Ela será chamada Mulher! Por isso, o homem deixa seu pai e sua mãe, se une a sua mulher e eles se tornam uma só carne” (Gn 2:18-24, p. 51).

Em outra carta, mais precisamente em “O amor que não morreu, nem morrerá”, o caso é de Doris, de Minas Gerais: a moça encontra-se presa à memória. Seu amado morreu

em uma catástrofe de avião e a jovem moça, após anos, continua mergulhada no luto. Toda sua família tenta arranjar-lhe um novo amor, mas Doris é irredutível e não quer. Pergunta a Myrna se é normal manter um amor assim, por alguém ausente. Myrna, categoricamente, afirma que sim, pois se o amor é imortal, não irá acabar porque um dos dois morreu. Sob a máscara de Myrna, Nelson Rodrigues traz, em linguagem simples e direcionada ao grande público, a concepção do amor na ausência, próxima à apresentada por Vieira em seus Sermões. De base platônica e destacadamente neo-platônica, esse amor exige movimento de interiorização da imagem amada na alma do próprio amante.<sup>42</sup> A essa tese, Myrna acrescenta outra: o verdadeiro amado é insubstituível, mas, enquanto Vieira compreende que, no plano humano, “um amor com outro se apaga”, Myrna propõe às suas leitoras a impossibilidade desse apagamento, exigindo-lhes uma fidelidade afetiva que perdure toda uma vida.

Para Myrna, quando se trata de um amor verdadeiro, não existem remédios, “porque um amor, se é realmente amor, não tem substituição possível”(RODRIGUES, 2002, p. 130). Aqui, nesta carta, são desacreditados os dois remédios expostos por Vieira para cura do amor humano: a ausência e a melhoria do objeto. Ausência, porque o Amor (divino, para Vieira; humano e verdadeiro, para Myrna) é união de vontades e não de corpos. Assim, a distância e a morte não conseguem determinar o seu fim.

Enquanto Vieira defende que o amor é dividido em amor perfeito, o de Cristo, e o imperfeito, o dos homens, cabendo a estes o dever de seguir o exemplo do amor de Cristo, Myrna apresenta sua dicotomia calcada na divisão de um amor verdadeiro (humano, porém excepcional e raro) x amores falsos, que são comuns, aqueles que “qualquer uma de nós pode experimentar sentimentos assim, às dezenas, às centenas. Eles nascem, agonizam e morrem: não deixam nenhum sulco, não suscitam nenhuma tristeza, nenhum desespero” (RODRIGUES, 2002, p. 49). Mas não lhe parece ser falso o amor de Doris, moça de Minas Gerais, que mesmo viúva fica presa à lembrança desse amor que, por um infortúnio, a vida lhe tirou: “é tarde, tarde demais, chegamos à conclusão de que a criatura amada era insubstituível” (RODRIGUES, 2003, p. 130).

Myrna apresenta em outra carta — “Ninguém deve esquecer o bem-amado” — o drama de Heliane, moça que ama um colega, mas que, por timidez, não tem coragem de se

---

<sup>42</sup> Conforme recomenda Camões, em verso de inspiração petrarquista: “Transforma-se o amador na coisa amada.”

revelar. Os dois sempre se encontram, discutem problemas do trabalho, mas o rapaz sequer suspeita do amor que sua colega tem por ele. No conselho que oferece, Myrna pontua: “Não importa que a criatura amada não nos corresponda: se é amada basta. O simples fato de pensar em alguém, com amor, significa uma felicidade. Você não deve ‘esquecer’, Heliane!” (RODRIGUES, 2002, p. 104), Aproximando-se da visão de Agostinho — amar o Amor — Myrna reforça a idéia da gratuidade: amar sem esperar reciprocidade. Tanto nos Sermões de Vieira quanto em Myrna, a estima do ato de amar reside nessa beleza que consiste em não esperar uma “recompensa”. Ama-se o próximo (mesmo este não estando tão próximo) e isso já basta. Em Myrna, “o que caracteriza o amor é a totalidade” (RODRIGUES, 2002, p. 56) de um sentimento que não exige a reciprocidade para ser verdadeiro.

Desse modo, percebe-se no consultório sentimental de Nelson Rodrigues/Myrna, uma gama de conselhos que tendem a perpetuar uma norma comportamental tradicional, arcaica e sexista, calcada em uma visão cristã de amor. As consulentes, insatisfeitas com a incrível discrepância existente entre o que é realidade dentro e fora de casa — a data de produção do correio sentimental é de 1949, momento que o mundo se reorganizava após o “término” da II Guerra Mundial, e os indivíduos conclamavam liberdade comportamental, como fora visto —, recebem conselhos que recaem na mesma lógica patriarcal, aprisionadora do corpo e dos anseios femininos. Com Myrna, Nelson Rodrigues reitera uma visão cristã de amor e de mundo, amalgamado a um discurso irônico que, inevitavelmente, abriga em si uma visão dilacerada da humanidade. A ironia, imiscuída à linguagem e ao gênero textual escolhido por Nelson, exige um ideal impossível de ser alcançado. Ele sabe que proclama as mulheres a tomarem posturas impossíveis de realização em um contexto moderno. Entretanto, mesmo sabedor de tal impossibilidade, o confronto com uma modernidade absurda e desumana não o impede de continuar a exigir o que acredita ser o ideal a ser praticado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessas veredas em que amor-ódio, gênese-apocalipse, santidade-devassidão, Eros-Thanatos se duelam e convivem no universo rodriguiano, foi possível perceber também os paradoxos inerentes às próprias paixões humanas. Independente dos elementos culturais e dos contextos sociais que lhes conferem faces específicas, as paixões são contraditórias e ambíguas. Nelson demonstra isso, ao trazer, para o Brasil do século XX, elementos consagrados pela tragédia ática.

Concluo com uma declaração: este trabalho chegou a uma formulação final que se impôs e que traiu bastante as diversas versões do projeto. A peça *O Beijo no Asfalto*, tornou-se o cerne desse trabalho. Esta conquista se deu no exato momento em que ali dimensionamos uma série de amores dispostos de forma hierarquizada.

Imbuído de um impulso caritativo e solidário, Arandir, o herói trágico carioca, beijou alguém que morria, sem se preocupar com o contágio da morte que o gesto impunha. A exposição de um amor puro, bom e belo, uma vez que se encontrava livre das mazelas advindas com o sexo, não é compreendido pelo quadro social que faz do beijo no asfalto uma mercadoria. Circundam esse amor mais perfeito, o amor conjugal e falho de Selminha, a esposa, a atração adúltera da cunhada e, finalmente, a paixão homossexual do sogro. Em meio à corrupção das instituições e à imperfeição dos sentimentos mundanos, Arandir torna-se o bode expiatório.

Na denúncia do autor, o intenso processo de desumanização do homem está intimamente relacionado à separação fatal entre sexo e amor. Agravando essa separação quase “natural”, o uso da pílula anticoncepcional e a prática de aborto levariam, de acordo com a visão conservadora que Nelson abraça e ironiza, a uma perda completa de referências e a uma sede de vínculos mais fortes, só proporcionados, então, pelos instintos. Entre tais instintos, Nelson situa, trágica e muitas vezes melodramaticamente, a atração pela morte, daí o incrível fascínio que demonstra ter pelos pactos de morte.

Seguindo essa linha interpretativa, recorri ao consultório sentimental de Myrna no intuito de averiguar de que modo o autor reelabora seu discurso no dia-a-dia. Nelson Rodrigues atuou com Myrna de modo irônico e camuflado para tentar resguardar uma visão dilacerada da humanidade. A consultora cerca-se de uma visão cristã e profere uma gama



de discursos que remetem aos mesmos ideais patriarcais e moralistas de outrora. Myrna, enquanto pede de suas consulentes paciência e subserviência, assume uma postura ditatorial exigindo um ideal de postura humanamente impossível.

As tensões e modificações que são impressas no país alteram substancialmente os comportamentos humanos. Os anseios de individualidade na modernidade conduzem o homem a um patamar de mesquinhez e egoísmo. As ambições e realizações femininas frente ao novo contexto histórico foram observadas e comentadas por Nelson mediante censura. Com Myrna, Nelson partiu para mais uma postura modulada. “Sua” escrita esconde o idealismo romântico e a visão desesperada de quem não encontra abrigo na realidade. Nessa escrita jornalreira, que corre em paralelo à escrita mais erudita e concentrada no teatro, encontramos orientações similares. Por isso, rejeitei a idéia de heteronímia e fixei-me na noção do pseudônimo, mesmo consciente e certa de que o autor muito revelou de si, ao criar a máscara feminina.

Lembro a observação certa de Flávio Aguiar: no ano da morte de Nelson Rodrigues, “1980, o futuro era um problema, o que nós, das gerações posteriores, herdamos” (AGUIAR, 2004, p. 91). Dessa herança deixada por um dos mais sagazes críticos do século XX brasileiro, nos deparamos com um mundo social que, ainda hoje, no século XXI, está por se reorganizar, exigindo opções e gestos decisórios no que tange a arranjos familiares e vínculos afetivos. E se introduzi, parodiando Décio de Almeida Prado, finalizo, repetindo Hélio Pellegrino: “Obrigado, Nelson Rodrigues, pelo bem que sua peça me fez”.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AGUIAR, Flávio. Nelson Rodrigues e o teatro. In\_\_ RODRIGUES, Nelson. *Perdoa-me por me traíres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 90-92.
- \_\_\_\_\_. O Brasil e o teatro: qual dos dois não é mais aquele?. In\_\_ D'INCAO, Maria Ângela (Org). *O Brasil não é mais aquele: mudanças sociais após a redemocratização*. São Paulo: Cortez, 2001. p. 17-28.
- AIRÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- \_\_\_\_\_. O Amor no casamento. In\_\_ *Sexualidades ocidentais*. Tradução Lygia Araújo Watanabe e Thereza Christina F. Stummer. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 153-162.
- \_\_\_\_\_. O Casamento indissolúvel. In\_\_ *Sexualidades ocidentais*. Tradução Lygia Araújo Watanabe e Thereza Christina F. Stummer. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 163-182.
- ALBUQUERQUE, Afonso de. *A Narrativa jornalística para além dos faits divers*. Disponível em: <http://www.facom.ufjf.br/lumina/R5-Afonso-HP.pdf>. Acesso: 20 de maio de 2009.
- AMARAL, Márcia Franz. *Sensacionalismo, um conceito errante*. Disponível em: [www.ufrgs.br/gtjornalismocompos/doc2005/marciaamaral2005.doc](http://www.ufrgs.br/gtjornalismocompos/doc2005/marciaamaral2005.doc). Acesso: 20 de maio de 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ARISTÓTELES. *A Poética*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- ASSIS, Machado de. A Igreja do diabo. In\_\_ *Obra completa*. v. II. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. p. 234-240.
- BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas*. Tradução Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In\_\_ *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 57-69.
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In\_\_ PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. 8 ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 607-640.
- \_\_\_\_\_. *Revistas femininas e o ideal de felicidade conjugal (1945-1964)*. Disponível em: [www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/03112009-103640bassanezi.pdf](http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/03112009-103640bassanezi.pdf). Acesso: 12 de outubro de 2009.
- BATAILLE, George. *O Erotismo*. Tradução Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BÉDIER, Joseph. *O Romance de Tristão e Isolda*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In\_\_ *Obras escolhidas*. vol. 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Cagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- Bíblia Sagrada*. Tradução Monges de Maredsous. 63 ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1989.
- BEZERRA, Raquel Nery Lima. *De mulher para mulher: a constituição do feminino em Myrna / Nelson Rodrigues*. 2006. 202 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- BOJUNGA, Cláudio. *JK: o artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- CAMÕES, Luís de. *Líricas*. Lisboa: Textos Literários, 1940.
- CANDIDO, Antonio. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1999.
- CASTRO, Ruy. *O Anjo pornográfico*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1992.
- CHIARA, Ana Cristina. *Pedro Nava, um homem no limiar*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In\_\_ PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. 8 ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 223-240.
- EURÍPEDES. *Alceste, Electra, Hipólito*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970.
- FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- FRIEDRICH, Hugo. Baudelaire. In\_\_ *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 34-76.
- FOUCAULT, Michel. Não ao sexo rei. In\_\_ *Microfísica do poder*. 21 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 229-242.
- \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* 2 ed. Lisboa: Veja, 1992.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GIDDENS, Anthony. *A Transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

- GREGERSEN, Edgar. Casamento e incesto. In\_\_ *Práticas Sexuais: A história da sexualidade humana*. São Paulo: Roca, 1982.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução Victor Jabouille. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- GUINSBURG (Org). *O Romantismo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- LACARRIÈRE, Jacques. *Grécia: um olhar amoroso*. Tradução Irene Ernest Dias e Véra dos Reis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Tradução J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LIMA, Mirella Márcia Longo Vieira. *Confidência mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- LOPES, Denilson. Cinema Íris e os bastidores do Brasil. In\_\_ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 19-43.
- MATTA, Roberto da. *A Casa e a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 6 ed. São Paulo: Global, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.
- MEDEIROS, Elen de. *Nelson Rodrigues e as Tragédias Cariocas: um estudo das personagens*. 2005. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In\_\_ SCHWARCZ, Lilia Mortiz (org). *História da vida privada no Brasil*. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 65-171.
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução Joiro Dauster. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.
- NERY, Silvana Maria de Souza. *A Vida como ela é...: o conto Diabólica e suas transcodificações para a televisão e para o cinema*. 2005. 113 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Marília, São Paulo.
- NESTROVSKI, Arthur. Ironia e modernidade. In\_\_ *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996. p. 7-19.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Origem da tragédia: proveniente do espírito da música*. Tradução Marcio Pugliesi. São Paulo: Madras, 2005.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. *Cultura e identidade gay: a diferença do múltiplo*. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP13NUSSBAUMER.PDF>. Acesso: 12 de setembro de 2009.

OLIVEIRA, Wilson Fred Cardoso de. *Nelson Rodrigues: a casa aberta e a disseminação do poder patriarcal*. 2000. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

OVÍDIO. *A Arte de amar*. Tradução Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAZ, Octavio. *A Dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEDROSO, Rosa Nívea. *Contribuições aos estudos do sensacionalismo no jornalismo impresso brasileiro*. Disponível em: <http://www.saladeprensa.org/art264.htm>. Acesso: 20 de maio de 2009.

PLATÃO. *A República*. Tradução Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

\_\_\_\_\_. *Fédon*. 2 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1950.

\_\_\_\_\_. *O Banquete*. Tradução Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. O Triunfo do melodrama. In\_\_ *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 73-88.

PRIORE, Mary Del. *História do amor no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

RABELO, Adriano de Paula. *Nelson Rodrigues: poética do excesso e tragédia moderna*. Disponível em: <http://www.revista.criterio.nom.br/artigo-nelson-rodrigues-poetica-excesso-tragedia-moderna-teatro-adriano-paula-rabelo.htm>. Acesso: 04 de maio de 2008.

REVISTA TRAVESSIA (Revista da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina). *Nelson Rodrigues*. Nº 28. Organização de Ana Luiza Andrade. Editora: UFSC, 1º semestre de 1994.

REIS, Ângela; MARQUES, Daniel. Eu sou meio perigoso nesta história de cacôs: apontamentos sobre a atuação no teatro de Revista Brasileiro. In\_\_ *O Percevejo* (Revista da Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO). Ano 12, nº 13, 2004. p. 179-188.

REIS, Roberto. *Escracha! Eu sou batata, entende? Família e Autoritarismo no Moderno Teatro Brasileiro*. Disponível em: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewPDFInterstitial/1034/1009>. Acesso em: 05 de outubro de 2009.

RIBEIRO, Carlos. *Caçador de ventos e melancolias: um estudo da lírica nas crônicas de Rubem Braga*. Salvador: EDUFBA, 2001.

ROBERT, Márcio. *A Menina sem estrela: a experiência de Nelson Rodrigues entre a morte e a memória*. 2007. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

- ROSA, Guimarães. Famigerado. In\_\_\_ *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 16-20.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *A Família em desordem*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- ROUGEMONT, Denis De. *História do amor no ocidente*. Tradução Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2 ed. São Paulo: Ediouro, 2003.
- RUSSEL, Bertrand. *O Casamento e a moral*. Tradução Wilson Velloso. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.
- SÁ, Jorge de. *A Crônica*. São Paulo: Ática, 1987.
- SALES, Esdra Marchezan; SILVA, Marinalva Freire da. *Maridos e amantes: as possibilidades do masculino nos contos de A vida como ela é...* Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sales-esdra-silva-marinalva-maridos-amantes.pdf>. Acesso: 22 de junho de 2008.
- SANTIAGO, Silviano. O Homossexual astucioso. In\_\_ *O Cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 193-203.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. Tradução Jair Barboza. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SÓFOCLES. *A Trilogia tebana*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Antígona*. Tradução Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1999.
- SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In\_\_\_ *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 105-114.
- STENDHAL. *Do Amor*. Tradução Roberto Leal Ferreira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. Tradução Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no Ocidente Cristão*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. O sujeito trágico: historicidade e transitoriedade. In\_\_ *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 85-96.
- \_\_\_\_\_. Tensões e ambigüidades na tragédia grega. In\_\_ *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 17-34.
- VIEIRA, Padre Antônio. *Sermões*. v. II. Porto: Lello & Irmão, 1959.
- WALDMAN, Berta. *O Império das paixões: uma leitura dos romances-folhetins de Nelson Rodrigues*. Disponível em: <http://www.pagu.unicamp.br/files/cadpagu/Cad08/pagu08.06.pdf>. Acesso: 03 de outubro de 2009.

WISNIK, JOSÉ MIGUEL. Ilusões perdidas. In\_\_ BIGNOTTO, Newton; NOVAES, Adauto. *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 321-343.

\_\_\_\_\_. O Famigerado. In\_\_ *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 121-156.

### Obras de Nelson Rodrigues

RODRIGUES, Nelson. *A Menina sem estrela: Memórias*. Organização de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *A Vida como ela é... o homem fiel e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Escravas do amor: folhetim (Suzana Flag)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Flor de obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Minha vida (Suzana Flag)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo: o consultório sentimental de Nelson Rodrigues (Myrna)*. Seleção e posfácio de Caco Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Casamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *O Óbvio ululante: primeiras confissões*. Seleção Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *O Reacionário – memórias e confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Perdoa-me por me traíres*. Roteiro de leitura de Flávio Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. Organização geral de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

### Filme

*O Beijo no Asfalto*. Bruno Barreto, 1981. 80min. Son. Color.

## ANEXO – Cartas de Myrna transcritas do *corpus*

### CARTA 01

#### MYRNA ESCREVE:

### **Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo**

Você deseja saber quem é Myrna. E fará a si mesma perguntas como esta: “É loura? Morena? Nasceu no Cairo? Em Alexandria? Adivinha o futuro? É velha ou moça?”. Respondo: “Myrna sou eu”. Entretanto, não é Myrna que está em causa. **QUEM ESTÁ EM CAUSA É VOCÊ.** Sim, leitora que nunca vi, bela, feia, juvenil ou passada. Você sofre e basta. E é para você própria que devem voltar suas atenções. Examine o seu caso e mais do que isso: examine seu coração. Você tem um amor infeliz. Infeliz por quê? De quem é a culpa? Dele ou sua? Ou será da própria vida, cega, obtusa, implacável? São perguntas que você faz, a si mesma e aos outros, sem lhes achar resposta. Longe do bem-amado você é infeliz; perto, também. Na ausência, tem saudades; na presença, sofre por outros motivos. Se ele é fiel, você chora, considerando a hipótese da infidelidade. Ora, as hipóteses também contam em amor. Nós pensamos assim: “Ele é fiel hoje; será amanhã?”. Basta esta possibilidade — tênue, remota, teórica possibilidade — para que cada uma de nós sofra na carne e na alma. Também sofremos por tudo que talvez aconteça, por tudo talvez que não aconteça. “Haverá remédio para isso?” é o que você pergunta a si mesma. Eu, Myrna, poderia responder, lacônica e definitiva:

—Não!

Mas seria justo atirar este “não” à sua face? Prefiro adiar a resposta. Você, antes de amar, tinha do amor uma idéia fabulosa. Você queria “ser feliz” no amor. Via as namoradas, as noivas, as esposas; e não via as abandonadas, as desquitadas. Você não prestava atenção às notícias que dizem assim: “... Fulana de tal, branca, solteira, por desgostos íntimos, pôs termo à vida, ingerindo...”. E se, por acaso, você tomava conhecimento da tragédia, pensava, no mais íntimo de si mesma: “Comigo não será assim. Comigo será diferente”. Hoje, você acha que “não foi assim”, que “foi diferente”, mas para pior. Às vezes, quando você chega a invejar as que morreram, as que não têm mais problemas, as que, enfim, repousam no seio da morte. Você faz, então, uma série de reflexões triviais e, ao mesmo tempo, terríveis: “As mortas não desejam, não sonham, não esperam, não exigem. Nem têm maridos, noivos, namorados. Elas não têm nada!”. Assim pensará você, de vez em quando, na sua imensa tristeza e solidão. Será certo, porém, este raciocínio? Eu, Myrna, vou contar, sumariamente, o meu caso ou, por outra, um dos meus casos. Quando eu tinha meus dezessete anos, fazia uma idéia do amor. Pensava do amor maravilhas. “Vou ser feliz, muito feliz”, era o meu sonho, o meu desejo profundo. E, depois, quando me enamorei, quando me apaixonei, descobri a mais estranha das verdades: não havia entre o meu amor e a felicidade a menor relação. Eu amava e era infeliz.



Descobri, ainda, outra verdade: eu era infeliz, ele era infeliz. E não tínhamos culpa nenhuma, nenhuma. Éramos irresponsáveis, não fazíamos nada para merecer o nosso infortúnio. Lembro-me que, na época, uma senhora amiga, de vasta experiência amorosa, dizia assim:

— Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo.

Depois, realizei uma série de estudos, adquiri e aprofundei-me em conhecimentos que a maioria das pessoas julga suspeitos ou surpreendentes. Olhar o futuro, como se ele já fosse passado, como se ele já tivesse acontecido. Eu poderia, simplesmente, aplicar essa visão ou antevisão em assuntos gerais. Poderia adivinhar, para os que me consultassem, viagens, sucessos comerciais, sorte grande etc. etc. Mas eu sou mulher e é para as mulheres que me volto, com toda a minha simpatia humana. É, sobretudo, para as que são infelizes, para as que amam e sofrem e se debatem num mundo de perplexidades cruéis. Posso aconselhá-las, orientá-las, dizer-lhes: “não faça isso!”. Ou, conforme o caso: - “faça isso!”. Imagine você, leitora, o seguinte: há dois homens que a cortejam. Seu coração ainda não optou. “Qual deles o melhor? Qual deles é o marido ideal?” Outro caso: separação; ou abandono; ou incompatibilidade de gênios entre marido e mulher; ciúmes; suspeitas. Seja qual for seu drama, escreva para:

— Myrna — Redação do DIÁRIO DA NOITE — Rio.

Dê seu primeiro nome e o primeiro nome do seu namorado, noivo ou marido. A data de nascimento de ambos. E conte seu romance. Eu lhe direi a verdade, só a verdade, presente e futura. E se quiser saber quem é Myrna, responderei:

— Apenas uma mulher.

**CARTA 02****MYRNA ESCREVE:****A mulher é uma escrava espontânea**

A tragédia de “Marlene de Moça Bonita” não constitui raridade. Com efeito não é, nem será a primeira mulher que gosta de um homem e se casa com outro. Muitas fazem isso e são mais ou menos infelizes. Se a mulher possui uma certa capacidade de acomodação, ótimo: vai tudo muito bem. Ela encontra, nas atribuições da vida doméstica e no carinho dos filhos, um derivativo. Mas se lhe falta esse temperamento, se lhe falta esse profundo e irreduzível espírito de família — vai tudo muito mal. Está com o marido e pensa no outro: beija um e, mentalmente, realiza uma superposição de imagens, isto é, substitui a imagem do companheiro pelo do homem que não o é. A nostalgia do outro se torna mais persistente, mais aguda, mais obsessiva: acaba se transformando numa espécie de doença da alma. No fim, a simples e pura presença do marido a irrita, a exaspera; e tem fobias contra o pijama do companheiro, contra a sua escova de dentes etc. etc. Ora, Marlene. Em amor, importa muito o ponto de partida. Conheço uma senhora que diz, com sua vasta experiência: “Quando as coisas começam bem, às vezes não dá certo. Imagine quando começam mal!”. Ao que eu poderia replicar: “Pode começar mal e acabar bem”... Mas o fato é que você começou não amando o marido. Sua vida foi, economicamente, ótima. Não lhe faltaram os bens materiais. O que lhe faltou foi isto — “amor”. Chegamos a um ponto crucial: num matrimônio em que falta amor, falta tudo. Portanto, sou obrigada a admitir que você não teve nada. Um dia ou, por outra, há dezoito meses, morre o seu companheiro. Entra, em cena, o destino. Você que não via há muito o primeiro e único amor, encontra-o, de repente. E já comprometido. Curioso e amargo seu destino! O matrimônio fora um drama, a viuvez outro. Em suma, você saía de uma agonia para outra maior. Que fazer? Você se confessa ao bem-amado: ele diz que gosta de você, também. Mas não quer romper o compromisso que assumira. Explica você que nos seus encontros ele a trata “com muito respeito”. Que significa esta atitude? Pode ter dois sentidos. O homem procede assim ou quando gosta demais ou quando gosta de menos. Na primeira hipótese ele coloca a mulher muito alto, tão alto, que ela se torna inacessível, ou praticamente inacessível, aos seus carinhos; na segunda hipótese o que existe é uma falta de estímulo interior para “ousar”, para “desrespeitar”. Aliás, possuo, a propósito do que se convencionou chamar “respeito”, umas tantas noções. Imaginamos um homem que gosta de uma mulher. Pergunto: é normal, natural, lógico, que ele queira passar a mão nos cabelos da mulher? E se ele fizer isto, será falta de respeito? E se não fizer, será “respeito”? A mim, na minha ingenuidade, parece lícito que um homem enamorado exprima seu amor através dos agrados, mas sem achá-los uma falta de respeito. Mas passemos adiante. Como o bem-amado não quer deixar o seu

compromisso, você diz que “enlouquece”. Não está certo, Marlene. Nunca se esqueça do seguinte: em amor, ninguém tem direito de exigir nada. O único direito que se tem é o de aceitar aquilo que a outra pessoa dá de todo o coração e com um máximo de espontaneidade. O que não se pode, não se deve, é exigir nestes termos: “Dê-me seu coração, ou dê-me sua vida, ou dê-me sua liberdade”. Temos que esperar que a criatura amada faça isso por inteira e exclusiva conta própria. Eu sei que todo o amor implica uma servidão. Mas uma servidão voluntária. Digamos que eu goste de um homem. Pois bem. Chego junto dele e declaro: “Toma a minha liberdade, sou tua escrava”. Ele queria isso, desejava isso, mas não pediu, não exigiu. Limitou-se a esperar. É o que todos deveriam fazer, inclusive você, Marlene. Espere que o seu amor se decida, aceite o que ele decidir. Mas não force nunca.

**CARTA 03****MYRNA OBSERVA:****Não há sacrifício em amor**

Você quer saber, Glória, qual é o pior estado psicológico de uma mulher? É quando ela passa a conferir ao marido todos os defeitos, e a si mesma todas as qualidades. E, ainda: ela tem todas as razões, e ele nenhuma. Ora, há uma coisa, na vida amorosa, pior do que a falta de razão: — é o excesso. Uma mulher, ou esposo, quando se enche de razões, cai em um extremismo feroz. Só reconhece os próprios direitos, e não admite nenhum ao companheiro, ou companheira. Fala, sempre, de cima, olha o outro, ou outra, de alto a baixo, etc. etc. Há algum estado mental mais perigoso? Parece-me que não. Vejamos, em detalhe, o seu drama. Você era grã-fina, e o seu amado um rapaz pobre, paupérrimo. Você gostava dele e não levou em conta a oposição familiar. Mas você ficou, ou deve ter ficado, com um fenômeno psicológico, que chamarei de complexo do favor. “Favor como?”, perguntará você. Explicarei melhor: dada a desigualdade de posição social, de fortuna, você achou que fazia um “favor” a seu amado, casando-se com ele. Digo “achou”, de uma maneira subconsciente, ou meio consciente, maneira vaga, nebulosa, quase imperceptível. Na lua-de-mel, você, em plena exaltação afetiva, não se lembrou disso. A consciência do “favor” viria mais tarde. Ora, caríssima Glória, em amor não há “favores”. Ninguém faz “favores” à criatura amada. Faz o que devia fazer, o que desejou fazer, o que não podia deixar de fazer. A princesa que se casa com um contínuo, um servente, ou um pastor, não faz o mínimo obséquio. Faz aquilo que o coração exigia. Você era grã-fina e casou-se com um rapaz humilde. O duque de Windsor fez muito mais, pois renunciou ao Império Britânico e não se dá o direito de se julgar superior à esposa. Ambos são iguaizinhos, a mesmíssima coisa, pois o amor é, como a morte, um nivelador absoluto.

Em conclusão: não lhe cabe nenhum complexo de superioridade, em face do marido, porque este seja de posição social inferior à sua. Creio que perdendo este complexo, desistindo de achar que fez um “favor”, você ganhará. Ganhará, em primeiro lugar, uma nova atitude psicológica. Você não se julgará intangível, intocável, acima de qualquer observação, de qualquer restrição. Na sua carta, você se revela magoadíssima. E já fala em separação. Vejamos que motivos sérios, transcendentais, você tem. Eis o motivo: — seu marido pediu a você que se enfeitasse mais para ele, que tivesse maiores cuidados físicos consigo mesma. Tal pedido causou o maior pasmo e indignação em você mesma, e no círculo de suas relações. Houve quem, por isso, usasse expressões violentas contra o seu mísero marido, e o chamasse até — veja só! — de cachorro. Calma, muita calma! “É

ingratidão!”, dirá você. E admito. Mas, se todo aquele que praticasse uma pequena ou grande ingratidão fosse reduzido à condição de “cachorro”, então, ninguém faria outra coisa, no mundo, a não ser latir, uivar, pelas ruas. Porque é muito difícil viver uma existência inteira, sem incidir no banalíssimo defeito da ingratidão. Para sermos práticos, direi mais: — uma mulher tem o direito de exigir do marido um mínimo de qualidades, mas não todas as qualidades. Porque um marido assim perfeito, assim infalível, não seria humano, seria uma espécie de monstro. Você alega que o seu marido ganha pouco, que não tem dinheiro para lhe pagar manicure, cabeleireiro, massagista, etc. etc. Em primeiro lugar, “ganhar pouco” pode ser uma contingência desagradável, mas não um defeito pessoal, não um defeito amoroso. Em segundo lugar, creia que a graça feminina pode sobreviver no meio da maior miséria. A graça feminina não é coisa que se obtenha nos institutos de beleza. Ela é um conjunto nato, pessoal, de muitas virtudes de várias origens: de corpo, de coração e de espírito. O fato de você ter filhos, de cozinhar e de lavar as camisas do seu marido não a obriga a ser desinteressante, física e espiritualmente desinteressante. O mínimo que um esposo pode esperar de uma esposa, é que ela o interesse como mulher, é que ela o interesse com feminilidade. E acredite, Glória: em amor, ninguém faz sacrifício, tentarei, aqui, um paradoxo: — para o amoroso, “sacrifício” seria não sacrificar-se. Nem você é grã-fina, nem ele é seu inferior. São, apenas, duas criaturas que vivem a eterna aventura do homem e da mulher, na face da terra.

**CARTA 04****MYRNA DECLARA:****O amor que acaba, não era amor**

Elvira está assustadíssima. Por quê? Ela própria explica, com uma sinceridade tocante: “Acho que estou gostando menos do meu marido. É isso me alarma, porque eu considero o casamento uma coisa realmente sagrada, indissolúvel; sou contra o divórcio e não o aceitaria, em hipótese alguma”. Este é um trecho da carta. A seguir, a própria Elvira parece achar a sua revelação um pouco sumária, de forma que entra a dar detalhes. Não é a primeira vez que ela sente esse declínio de ternura. Conhece o fenômeno a partir de seis meses depois do casamento. E conta como se deu, pela primeira vez, o fato: — “Acordei um belo dia, e constatei, antes de lavar o rosto e de escovar os dentes, que já não gostava tanto de Jorge. O sentimento, que ele me inspirara e que me fizera casar, não era o mesmo, perdera um pouco de sua força e do seu encanto”. E continua Elvira: — “Graças a Deus, esta impressão não perdurou. Lavei o rosto, escovei os dentes; na hora do almoço, eu o amava, outra vez, como sempre. Respirei, com alívio imenso. Quinze dias depois, voltou a mesma sensação. E, assim, de dez em dez dias, ou de quinze em quinze, ou de mês em mês, há momentos em que meu marido não me agrada, não me encanta, como nos bons instantes. É o que sinto agora, por exemplo”. Elvira quer saber, em suma, se isso significa que o seu sentimento está cansado. Não, absolutamente não. O que acontece com você, Elvira, acontece com toda a mulher, e com todo o mundo. A propósito, vou fazer uma comparação, para que você me entenda melhor. Imaginemos uma estrela. Primeiro, na plenitude do seu esplendor. Depois, entre nuvens, entre neblinas. Que sucedeu, nesta última hipótese? O brilho não é o mesmo, não é a mesma irradiação. Mas a neblina não mudou em nada a estrela: ela continua íntegra, imutável, tal como sempre foi, adorável e eterna. Passará a nuvem, passará a neblina. Não a estrela. Assim acontece com os amores. Os fenômenos psicológicos, como os seus, Elvira, são como as neblinas para os Astros. Tornam o sentimento amoroso, aparentemente, menos vivo, menos intenso, ou, digamos assim, menos eterno. Mas, sem lhes modificar a realidade, essencial e profunda. Logo você se convencerá de que o marido continua sendo o mesmo, e que você o ama, com o mesmo ímpeto, o mesmo arrebatamento. Tal como a estrela, entre as brumas. Aliás, permita-me dizer-lhe: é preciso que seja assim. É preciso que, de vez em quando, a gente tenha esses sustos, e, em seguida, o júbilo, a euforia de constatar que estávamos enganadas, e que o sentimento ressurge, renasce, com uma força maior e uma graça deliciosa. Seria horrível que um romance se conservasse no seu “clímax”. Não haveria sistema nervoso que

suportasse uma tensão contínua. As nuances, as gradações, o ritmo de fluxo e refluxo, as quedas e ascensões tornam o amor um jogo incomparável. E o milagre do amor parece ser este: — é o único sentimento que não muda nada, e parece infinitamente mutável. Você e seu marido viverão sempre assim. Sempre que um verdadeiro amor parece esgotar-se ou estar a caminho da saturação, é porque se renova e se apura. Acredite, Elvira. O amor é eterno. Só acaba quando não era amor.

**CARTA 05****MYRNA ESCREVE:****Será a lua-de-mel o tûmulo do amor?**

Em resposta a várias consultas, tenho afirmado e repetido que o amor é imortal. Sei o quanto é alarmante, inatual e aparentemente ingênua esta afirmação. Cada uma de nós foi criada na crença de que “tudo acaba”, de que “não há bem que sempre dure” etc. etc. Filosofia, como se vê, de esquina ou de café, mas que tem milhões de adeptos. Portanto, quando afirmo que “o amor é imortal”, provooco uma série de reações. Algumas leitoras têm pena de minha inocência; outras me julgam uma mistificadora; terceiras se enfurecem. A respeito desta discutida imortalidade, recebi várias cartas, quase todas de protestos. São mulheres ou melancólicas, ou desesperadas, ou desiludidas, que argumentam na base dos respectivos casos. Escolho uma das cartas mais interessantes. É assinada por Lilian e contém, inicialmente, esta declaração peremptória: — “amei três vezes, com igual intensidade; e cada um dos meus três amores morreu, a tempo e hora”. E Lilian pergunta: “Que eternidade é essa que dura tão pouco?”. Vejamos. Lilian afirma que amou três vezes. Eu aposto que não amou nenhuma. Quando digo que o amor é imortal, refiro-me ao verdadeiro amor, que acontece uma vez na vida, quando acontece, e, às vezes, não acontece nem mesmo essa única vez. Subamores não entram em causa; nem pequenos e decorativos sentimentos, que, apenas, roçam a alma, sem tocas as suas profundezas. Qualquer uma de nós pode experimentar sentimentos assim, às dezenas, às centenas. Eles nascem, agonizam e morrem: não deixam nenhum sulco, não suscitam nenhuma tristeza, nenhum desespero. Portanto, se Lilian conheceu três sentimentos dessa natureza, eu acho, francamente, pouco; poderia ter conhecido muito mais, sem que implicasse nem acréscimo, nem diminuição de felicidade. Que a intensidade fosse a mesma, nos três casos, tanto faz. Isso não significa, absolutamente, nada, senão uma coincidência. E que não houvesse eternidade, para esses amores, ou falsos amores, não admira. Espantaria, se acontecesse o contrário. E o que ocorre com Lilian, ocorre, também, com milhares de mulheres. Ela não amou, ainda; ela talvez não ame nunca. E o fato de duvidar ou negar a eternidade do amor prova, justamente, que ainda não teve a graça de um sentimento completo, de um sentimento definitivo. Sua história amorosa ainda não começou; ela está, ainda, na pré-história. Conhece o amor, de ouvir falar, ou através dos romances, dos filmes ou das peças teatrais; sem nenhuma experiência pessoal, porém. E é uma mulher solitária, absolutamente solitária. Pode ter



duzentos, quinhentos namorados, durante toda a sua vida, e não se libertará de sua solidão. O homem que não amamos é a mesma coisa que nada. É melhor estar sozinha.

Pergunta Lilian, e em um tom que não está isento de ironia: — “Por que será tão difícil amar?”. Responderei, contando uma lenda, já quase esquecida. No princípio do mundo, o homem e a mulher eram um só. Portanto, cada criatura bastava-se a si mesma, cada criatura significava um casal. Depois, houve uma catástrofe qualquer. E se separaram e se perderam a metade masculina e a metade feminina. E o destino de cada homem ou de cada mulher passou a ser o de procurar sua outra metade, para completar-se. O fenômeno amoroso se verifica quando se encontram, e se dá a fusão das duas metades. Ora, é difícil, difícilíssimo, que, entre milhões de metades dispersas pelo planeta, encontremos “a nossa”. Eu, por exemplo. Por exemplo, a própria Lilian. Ela tem, alhures, a sua metade. Estará no pólo? Na Patagônia? No Hindustão? Na Flórida? Na China? Na Sibéria? Ou, aqui mesmo, no Brasil? Ninguém sabe. Até agora, ela não a encontrou. E quase ninguém encontra, a não ser por uma dessas fabulosíssimas sortes. Encontrou, como todo mundo, metades erradas. A ligação não se fez; a fusão não se deu; as duas partes não colaram. Mas, se encontrasse, ela viveria em um tal estado de graça, de plenitude, de euforia, quase sobre-humano. Não teve semelhante sorte. Argumenta que, nas três experiências, a lua-de-mel foi o túmulo do amor. Claro! A lua-de-mel constitui um teste infalível, para os amores que não o são. Ela desmascara os sentimentos que não possuam uma grandeza autêntica, nem traziam a vocação da eternidade. Considere, Lilian, o seguinte: — a solução que lhe resta, ou por outra, a sorte que lhe foi imposta, é a de procurar, sempre e sempre, entre milhões de criaturas, inclusive os esquimós, aquela que representa a sua metade.

**CARTA 06****MYRNA ESCREVE:****O amor que não morreu, nem morrerá**

DORIS, Minas — Seu drama é o da memória. Você vive escravizada a uma lembrança. Amou, com todo o fervor, todo o desespero de sua alma, um rapaz sensível, nobre e delicado. Há seis meses, este rapaz morreu em um desastre de avião. Você se despediu dele, no aeroporto. Seria uma ausência de dois ou três dias, uma ausência que, afinal de contas, tinha uma conseqüência útil para o seu amor, pois faria com que você meditasse, trabalhasse, aprofundasse a sua saudade e a sua ternura. Ele entrou no avião e você experimentou um brusco e intolerável presságio. Quatro horas depois, o rádio transmitia a notícia de que um avião se despedaçara de encontro a uma montanha. Era o avião do seu noivo. A partir desse momento, você se vestiu de luto e jamais o abandonou. Nem se pintou mais, e tornou-se, talvez, mais bela na sua palidez e no olhar enxuto e intenso de quem esbanjou, com uma única dor, todas as lágrimas. Parentes, amigos e conhecidos, impressionados com o seu martírio, tentaram, por todos os meios, libertá-la da saudade. Primeiramente, quiseram acabar com o seu luto. Você, porém, foi irredutível. Seus vestidos pretos eram uma homenagem trivial e linda. Com o tempo, outros homens apareceram na sua vida, alguns bem interessantes, bonitos, ricos e finos. Você, com intransigente doçura, rejeitou um por um, em uma fidelidade desesperada ao bem-amado morto. Completados os dois anos do desastre — você me escreveu uma longa carta, na qual passa em revisão os seus sentimentos. Pergunta, então, se a sua atitude me parece normal. Não, normal não é. O normal é o inverso: a pessoa perde a criatura amada, e trata de substituí-la, tão depressa quanto possível. Dá-se, então, a catástrofe. Porque um amor, se é realmente amor, não tem substituição possível. Mas nós, ainda assim, fazemos a tentativa para constatar, quase em seguida, o nosso total fracasso. E tarde, tarde demais, chegamos à conclusão de que a criatura amada era insubstituível. Portanto, você não está sendo normal, o que me parece uma felicidade, e não pequena, para você.

Você pergunta, ainda, se é possível amar-se, eternamente, um morto. Ao contrário do que muitos pensam, acho que sim. Tenho uma amiga, cujo namorado rompeu com ela, não sei por quê, e partiu, definitivamente, para o estrangeiro. Se não me engano, para o

Cairo ou Alexandria. Só sei que já se passaram quinze anos, quinze anos sem uma carta, uma frase, uma notícia, um retrato. Pois bem, minha amiga ainda o ama, com o mesmo desespero. Bonita, inteligente, amorosa como é, podia ter namorado uns quinhentos homens, durante esse período. Mas não. Conserva-se fiel a quem não pediu, não exigiu, nem quer a sua fidelidade. Eu quero dizer, com este exemplo, o seguinte: se é possível amar-se um ausente, por que não poderá amar um morto? Que diferença faz um homem que se ausentou, definitivamente, para um que morreu? Alguém dirá que o vivo pode voltar, e o morto não. Raciocínio inteiramente falso. Não importa que o ausente possa voltar e o morto não. Se importasse, é que haveria, no amor, um sentido prático. Esse sentido não existe, porém. Tanto não existe que amamos a quem não devíamos amar, amamos a quem não queremos amar, amamos a quem só nos faz sofrer, amamos a quem não nos ama. Em uma palavra: amamos porque... amamos. Pouco influi que um homem esteja presente, ausente ou morto. Influi, sim, este fato: ele é, ou foi, o único, entre tantos, que revelou conosco uma série de secretas e vitais afinidades. Ausentou-se ou morreu; mas nenhum outro consegue preencher o claro aberto em nossa vida. Que fazer? Aceitar qualquer um, ou o melhorzinho dos partidos existentes, ou esperar que apareça outro que possa substituir integralmente o bem-amado? Esperar, mesmo em vão, parece-me ser a atitude mais inteligente. É, pelo menos, uma maneira de evitar uma catástrofe sentimental. Entre substituir mal, e não substituir, a melhor solução será sempre a última. O mundo conhece centenas de amores que não se realizaram e ainda assim foram imortais. É possível, assim, um amor que se aprofunde na solidão, um amor que se baste a si mesmo, que se nutra da própria força. O seu poderia ser assim. Digamos que seu caso é anormal. Anormal, mas lindo. E me permita, Doris, que eu lhe conte uma história um pouco triste, eu sei, e ainda assim doce e inesquecível história. Foi em uma província italiana qualquer sob o céu mais lírico do mundo. Dois namorados morreram quase ao mesmo tempo e foram enterrados em dois túmulos separados por um caminho. Mas, cada noite, uma roseira brava alongava, de um túmulo para outro, uma haste em flor. Foi preciso, então, reunir os dois túmulos. E, vendo aquelas sepulturas transformadas em uma só, o caminhante tinha o sentimento da eternidade do amor.

**CARTA 07****MYRNA ESCREVE:****Ninguém deve esquecer o bem-amado**

Heliane — Existe, minha amiga, uma arte de dar conselhos, e outra arte de os receber. Para mim, para meu gosto pessoal, o melhor e mais sábio conselho seria este: — “faça o que quiser”. E, com isso, daremos, à pessoa, o direito de optar entre o bem e o mal, o certo e o errado. Porque ninguém tem mais direito, do que o principal interessado, de acertar ou errar. É preciso que ele fique com as conseqüências, glórias e prejuízos do bem e do mal que faz. Exemplifiquemos: se eu aconselho uma pessoa a proceder bem, e ela obedece, a virtude é minha, e não da pessoa. Outra hipótese: se eu digo “faça o que quiser” e ela procede bem, então, sim, o mérito é, realmente, da pessoa. Por outro lado, existe uma arte de receber conselhos. E essa arte consiste em não seguir, salvo em casos excepcionais, e quando ela coincide, por acaso, com os nossos pontos de vista e a nossa sensibilidade moral. Ora, Heliane, você me pede um conselho. Sugiro que você tome cuidado com as minhas palavras e as considere dentro da precariedade de tudo que uma criatura possa dizer à outra, da mesma condição humana. Eu poderia limitar-me a esta indicação: “Faça o que quiser”. Mas, sucede que, com minha relativa experiência, sei que, em amor, ninguém faz o que quer. A pessoa age, segundo as circunstâncias, segundo os impulsos de momentos e que, raramente, são controláveis. Tanto que é nas situações amorosas que mais erramos, que acumulamos os erros, uns em cima dos outros. Eis a pior forma de erro: o erro lúcido, o erro consciente, o erro que não desejaríamos cometer e cometemos. Como toda mulher que ama, você está dominada pelo próprio sentimento. Age e pensa, em função dele. A sua vontade não existe mais; você não poderia dominar, nem mesmo, as próprias lágrimas. Em que consiste a sua história de amor? Há três anos, você gosta de um homem. Vê esse homem quase todos os dias. Infelizmente, seus encontros não são amorosos. Vocês se vêem porque trabalham no mesmo lugar. Sucede mais o seguinte: nem você, nem ele, falam de amor. Talvez ele ignore, até, que você o ama, que você só pensa nele e só vive para ele. Há uma certa graça e, ao mesmo tempo, uma certa tristeza, nesses amores secretos, que a própria criatura amada não conhece e talvez nem desconfie. Você sofre, claro: e eu lhe digo, minha pobre Heliane, não faz mal. Em amor, o próprio sofrimento se transforma em

hábito, em doce e necessário hábito. Tudo que venha do amor, se incorpora à nossa vida, faz parte dela, inclusive a dor. Você sentiria falta das suas atribuições atuais. Você não saberia passar sem o sofrimento que tem sua origem, exatamente, no amor.

Segundo deduzi de sua carta, o problema que a atormenta é a timidez. Você é tímida, prodigiosamente tímida. Deseja e, ao mesmo tempo, tem medo de que venha do seu amado uma palavra de amor. A situação está neste pé: se ele não fala, você muito menos. Que fazer? Nesta situação, você sentiu a necessidade de conselhos. Surge, então, uma amiga. Ah! Heliane, cuidado com as amigas! O amor de uma mulher, quase sempre, faz mal à outra, sobretudo se esta não teve ou não tem um sentimento parecido. A coisa mais fácil e comum do mundo é uma amiga sugerir que acabemos com os nossos romances. Uma amiga é intransigente, feroz, agressiva. Opina: “Eu não aturaria isso!”. Aturaria, sim. Aturaria isso e coisas piores. Mas, como se trata de uma felicidade alheia, ela se enche de coragem, de fúria, de implacabilidade. Por exemplo: que lhe disse a sua amiga? Que você o esquecesse! Imagine, Heliane, minha pobre Heliane! “Esquecer!” Em primeiro lugar, ninguém “esquece”, porque assim o deseje. A memória, não depende, nem da nossa vontade, nem dos conselhos e pontos de vista de nossas amigas. Se levamos, pela vida, tristíssimas lembranças, é porque não as conseguimos eliminar! E, de resto, será sempre uma desgraça para quem ama, “esquecer”. Ninguém pode, e, mais do que isso, ninguém “deve” esquecer um amor ou uma criatura amada. Não importa que a criatura amada não nos corresponda: se é amada basta. O simples fato de pensar em alguém, com amor, significa uma felicidade. Você não deve “esquecer”, Heliane! Quanto a uma solução prática, para o seu caso, você, sem dizer uma palavra, deve dar a perceber, ao bem-amado, que gosta dele. E espere o resultado.

**Sistema de Bibliotecas - UFBA**

Borde, Andréa Beraldo .

Amantes sem estrela : visões do amor em textos de Nelson Rodrigues / por Andréa Beraldo Borde. - 2010.

117 f.

Inclui anexos.

Orientadora : Profª Drª Mirella Márcia Longo Vieira Lima.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2010.

1. Rodrigues, Nelson, 1912-1980. O beijo no asfalto - Crítica e interpretação. 2. Amor na literatura. 3. Teatro brasileiro. I. Lima, Mirella Márcia Longo Vieira. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 869.2  
CDU - 821(81)-2