

**O HOMEM É APENAS UM SER TRÁGICO QUE AMA E MORRE:
A IRONIA EM *O BEIJO NO ASFALTO***

**MAN IS ONLY A BEING TRAGIC WHO LOVES AND DIES:
THE IRONY IN *O BEIJO NO ASFALTO***

Solange Santos SANTANA¹

RESUMO: Seguindo a trajetória da personagem principal, Arandir, objetiva-se, neste trabalho, identificar e refletir sobre os modos como a ironia perpassa *O beijo no asfalto*, quais suas marcas, vestígios e funções para a significação desse texto dramático do teatrólogo brasileiro, Nelson Rodrigues. Acredita-se que questionar, provocar e problematizar tudo que aparentemente é estável são os alicerces da ironia rodriguiana.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues. *O beijo no asfalto*. Ironia.

ABSTRACT: By following the trajectory of the main character Arandir try to reflect about the ways in which irony cut across *O beijo no asfalto*, which its marks, its traces and its functions to the significance of this dramatic text rodriguiano. It is believed, here, that to question, provoke and problematizes everything that is apparently stable are the foundation of the irony of Nelson Rodrigues.

KEYWORDS: Nelson Rodrigues. *O beijo no asfalto*. Irony.

Introdução

Nelson Rodrigues (1912-1980) é, sem dúvida, o renovador da dramaturgia brasileira moderna. Além de trazer à tona sentimentos e desejos reprimidos pelo ser humano, o dramaturgo faz ruir o mundo burguês tradicional, religioso e familiar, gerando uma imagem cruel da realidade que, segundo Sábato Magaldi, deve-se à sua ironia feroz diante das relações humanas (MAGALDI, 1993). Seja em seus textos dramáticos, seja em seus romances e contos, Rodrigues é objetivo na proposição de sua perspectiva:

Creio que o homem, em todos os seus quadrantes, é um caso perdido, um ser trágico, que ama e morre, vivendo entre essas duas limitações. A meu ver, nada diminuirá a angústia humana. Mesmo transformando

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). CEP: 40.170-290. Salvador-BA-Brasil. E-mail: professorasolange@hotmail.com.

todos nós em Rockefellers [...] não sairemos de nosso inferno, continuaremos míseras criaturas (*apud* NUNES, 1994, p. 178).

Eis de que trata *O beijo no asfalto*²: de personagens que, mesmo contra suas expectativas, se sabem limitadas, vivendo a angústia de pertencer a um mundo impiedoso que, constantemente, ameaça sua frágil estabilidade cotidiana. O mundo ficcional desse texto dramático gira em torno da personagem Arandir, um homem comum que se enquadra num modelo masculino aceitável socialmente: está casado há dois anos com Selminha, trabalha numa firma e é respeitado por todos. Do outro lado, há um homem que perde o equilíbrio, cai e é atropelado por um loteação. Diante da iminência da morte, o desconhecido pede um beijo a Arandir que, generosamente, o dá. A cena é assistida pelo seu sogro, Aprígio, pelos transeuntes e pelo repórter, Amado Ribeiro.

É a partir dessa atitude que Arandir irá se deparar com a incompreensão, o desencontro, o desespero e a solidão. Ao invés de delinear um mundo em que o homem consiga alcançar seus objetivos sem se ferir durante sua trajetória, Rodrigues prefere representá-lo diante da frustração e da infelicidade, como modo de combater qualquer tipo de ilusão a respeito da completude humana.

Nessa trilha ficcional, a ironia surge como

[...] modo de combate, tornando-se uma paixão negativa para deslocar e aniquilar uma representação dominante do mundo, uma paixão que é vista como especialmente crucial quando os discursos estabelecidos e dominantes mostram grande capacidade absorvedora (HUTCHEON, 2000, p. 54).

O uso da ironia, como recurso discursivo e literário, revela-se importante, principalmente, porque assume uma função opositiva cujas arestas são vistas como se cortassem de todos os lados, minando por dentro o politicamente reprimido, contestando hábitos mentais e de expressão dominante (HUTCHEON, 2000). Diante disso, objetiva-se, neste trabalho, refletir sobre os modos como a ironia perpassa *O beijo no asfalto*, quais suas marcas, vestígios e funções para a significação desse texto rodriguiano.

1.

² O texto dramático *O beijo no asfalto* foi encenado pela primeira vez em 7 de julho de 1961, no Teatro Ginásio do Rio de Janeiro.

Em *O beijo no asfalto*, encontraremos Arandir constantemente diante de circunstâncias em que serão justapostos o contexto opressivo e a finitude humana, o que irá desestabilizar a consciência de si e do mundo a sua volta. O ato de beijar alguém num momento em que a morte era inevitável poderia ter se transformado, em outro contexto, em um ato admirável de generosidade. No entanto, em *O beijo no asfalto*, devido às personagens que o habitam, a atitude de Arandir é transformada em um caso de homossexualidade, ativado pela calúnia; uma coisa vil que será rechaçada por todos.

Diante disso, vê-se que Rodrigues cultua em *O beijo no asfalto*, principalmente, a transgressão, isto é, o ato capaz de lançar Arandir para além das normas sociais. Por isso, pode-se dizer que a ironia trágica permeia sua vida, uma vez que há “uma realidade hostil a todos os valores dessa personagem, o que faz com que seu malogro seja inevitável” (MUECKE, 1995, p. 71). Nesse sentido, Léo Gilson Ribeiro, ao comparar as personagens dos textos anteriores com o protagonista de *O beijo no asfalto*, afirma que Rodrigues, sempre acostumado a criar seres sórdidos e sem princípios, introduz uma nova personagem em sua dramaturgia: “o ser humano bom, puro e inocente” (RIBEIRO, 1993, p. 175) para depois expô-lo às circunstâncias hostis.

Por isso, também é possível compreender a ironia rodriguiana como um processo de comunicação que implica em dois ou mais significados sendo jogados um contra o outro. Em outras palavras, manifesta-se na existência de vozes que se chocam na estrutura de *O beijo no asfalto*, uma vez que essa estratégia discursiva questiona modelos maniqueístas e se manifesta entre significados diversos num espaço que é sempre carregado afetivamente (HUTCHEON, 2000).

A ironia contradiscursiva se presentifica, por exemplo, quando Nelson Rodrigues se propõe a rever o Brasil, apontando a constante burla e a corrupção da lei brasileira. Na opinião de Edwaldo Cafezeiro e Carmen Gadelha, “*O beijo no asfalto* é, antes de tudo, a denúncia do jornalismo dito “marrom” e da cafajestagem, da tortura e desumanidade policiais” (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 490). Ao trazer à tona personagens inescrupulosos e violentos como o delegado Cunha e o detetive Aruba, a ironia rodriguiana faz uso, então, das convenções e do abuso da polícia, vestindo suas máscaras. Primeiro, o dramaturgo as fortalecem. Depois, desvelam-nas.

Em virtude disso, no primeiro ato, após ser interrogado apenas como testemunha pelo comissário Barros, Arandir é descrito nas rubricas como uma figura jovem, de uma

sofrida simpatia que faz pensar num coração atormentado e puro. Porém, com a entrada em cena do delegado Cunha e do repórter Amado Ribeiro, o tormento se sobrepõe, e ele se sente como um bicho apavorado que começa a ter medo de algo que nem ele mesmo sabe o que é.

Vale dizer que Arandir ainda não sabe quais são as intenções dos dois homens que o encurralam, cruzando intencionalmente as perguntas para confundi-lo e levá-lo ao desespero, mas uma questão, para a personagem, fica clara: eles não queriam acreditar em seus argumentos. Por outro lado, Amado Ribeiro, antes de se encontrar com ele na delegacia, já havia contado a história que ocorreu na Praça da Bandeira e seus propósitos a Cunha. Observe-se:

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

CUNHA (*que parece beber as palavras do repórter*) – E daí?

AMADO (*valorizando o efeito culminante*) – De repente, um outro cara aparece, ajoelha-se no asfalto, ajoelha-se. Apanha a cabeça do atropelado e dá-lhe um beijo na boca.

[...]

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

[...]

AMADO – [...] Ou você não percebe? Escuta, rapaz! Esse caso pode ser a tua reabilitação e olha: eu vou vender jornal pra burro! (RODRIGUES, 1993, p. 945)³.

Veja-se que Cunha não consegue compreender o plano do repórter porque não vê o ato como motivo para escândalos. No entanto, devido ao intuito de alavancar os lucros do jornal em que trabalha, além de melhorar a imagem do delegado perante a sociedade, Amado Ribeiro dará início ao martírio pelo qual Arandir passará, em consequência do beijo que ele deu no moribundo na hora da morte. É por meio desses dois polos conjugados em *O beijo no asfalto* – Arandir versus a justiça e a imprensa – que Nelson Rodrigues porá em dúvida os conceitos de verdade e mentira.

³ Iremos, a partir daqui, indicar apenas a página das citações que fizermos, já que o texto dramático *O beijo no asfalto*, único objeto de análise, está referenciado na bibliografia.

Nietzsche problematizou esses dois conceitos. Em *Verdade e a mentira no sentido extramoral*, o filósofo questiona retoricamente o que é a verdade e responde da seguinte forma:

[A verdade] é uma multidão móvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos; em resumo, uma soma de relações humanas que foram realçadas, transpostas e ornamentadas pela poesia e pela retórica e que, depois de um longo uso, pareceram estáveis, canônicas e obrigatórias aos olhos de um povo: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que são, metáforas gastas que perderam a sua força sensível, moeda que perdeu sua efígie e que não é considerada mais como tal, mas apenas como metal (NIETZSCHE, 2001, p. 4-5).

Com efeito, não há **a verdade**, mas diferentes verdades, construídas conforme os mais diversos interesses e ideologias. Arandir tem a sua verdade: não conhecia o rapaz, não era seu parente nem amigo, tampouco era inclinado sexualmente. Apenas o beijou por solidariedade. A personagem rodriguiana está cônica do que seja a morte e aquela vítima do trânsito carioca, simbolicamente, torna-se a imagem de seu destino. Nesse sentido, Arandir é aquele que “testemunha a violência que não somente destrói um homem, mas que destruirá todos os homens” (BATAILLE, 2004, p. 69). Ainda assim, ele não foge da vertigem e da fascinação inerente à morte, o que o faz transgredir os interditos sociais, tornando-se vítima dos interesses ilícitos e sensacionalistas do repórter Amado Ribeiro, que o julgará pelo não-idêntico, ou seja, pelo que o diferencia dos outros transeuntes na hora do atropelamento.

Por isso, ao acompanharmos Arandir, o encontraremos, a cada ato, enredado numa teia em que mentira e verdade se confundem, se mesclam e se tornam simulacro uma da outra. A verdade legitimada, ironicamente, é o engodo, o engano e a armadilha. Constata-se, com isso, que ao fazer uso desse jogo e mostrar que a realidade concreta está repleta de maniqueísmos, a ironia rodriguiana trabalha para que apreendamos “a realidade não a partir de esquemas mentais inconciliáveis e bipolarizados, mas, através do choque, da tensão entre esses esquemas” (ALAVARCE, 2009, p. 18). Esta tensão entre verdade e mentira será insinuada pelo repórter, durante o interrogatório de Arandir, quando ele aponta a direção que suas matérias tomarão: “– Praticamente em lua-de-mel. Em lua-de-mel! Você larga a sua mulher. E vem beijar outro homem na boca, rapaz!” (p. 953).

Rapidamente, sai a primeira reportagem sobre o ocorrido, no Jornal *Última Hora*, intitulada **O beijo no asfalto**. D. Matilde, a vizinha e leitora que aceita, repercute e adere à mensagem preconceituosa, é quem leva o periódico para Selminha.

D. MATILDE (*radiante de ser a portadora da novidade*) – O retrato de seu marido, d. Selminha!

[...]

D. MATILDE (*eufórica*) – O título!

SELMINHA (*lenta e estupefata*) – O beijo no asfalto! (*muda de tom*) O retrato do atropelado! E aqui o Arandir na delegacia! (p. 959).

Observa-se, assim, que o repórter sabe do potencial de uma fotografia para fazer significar e influenciar a opinião dos leitores. Prova disso é a declaração de D. Matilde:

D. MATILDE – Claro que! Evidente! Acredito na senhora, nem se discute. Mas o interessante, d. Selminha. Sabe que. Pela fotografia do jornal, a fisionomia do rapaz não me parece estranha. (*bruscamente e com vivacidade*) o morto não é um que veio aqui, uma vez? (p. 960).

Como “a fotografia é violenta: não porque mostra a violência, mas porque a cada vez enche de força a vista e porque nela nada se pode recusar, nem se transformar [...]” (BARTHES, 1984, p. 136), também no trabalho de Arandir, um dos argumentos utilizados pelos colegas para desmenti-lo é o fato de ter, junto à matéria, as fotos dele e do rapaz. Dona Judith, a datilógrafa da firma, por exemplo, sustenta diante de todos, e para o desespero do protagonista, que pela fotografia, o atropelado parecia um jovem que esteve lá procurando por ele. Arandir ainda diz: “– Mas é mentira! Mentira! Simplesmente, eu nunca vi esse rapaz! Nunca, na minha vida! Juro! [...]” (p. 962-963). Contudo, diante da força constativa das fotos, ninguém acreditaria nele.

Note-se, ainda, que devido à referência direta das fotos, já que é sempre alguma coisa que é representada, a mentira forjada por Amado Ribeiro ganha significação de verdade justamente porque na fotografia

[...] o acontecimento jamais se sobrepuja para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana [...], a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável [...] (BARTHES, 1984, p. 13).

A imagem confirmará a verdade inventada por Amado Ribeiro ao fazer-se repetir e redundar pelas mensagens linguísticas. Na primeira matéria, ao lado das fotos, afirmam com uma linguagem capaz de causar impacto que os dois homens se conheciam e que “Não foi o primeiro beijo! Nem foi a primeira vez!” (p. 961). No que se refere ao segundo texto jornalístico, já esgotado o argumento da homossexualidade, deixemos que o diálogo entre Aprígio e Amado Ribeiro esclareça como o repórter transformou uma mentira em verdade:

AMADO – O senhor vai dizer que é mentira. Que é uma mistificação colossal, não sei o que lá. Não adianta. O jornal está rodando. Rodando. Tem uma manchete do tamanho do bonde. Assim: “O Beijo no Asfalto Foi Crime!” Crime!

APRÍGIO (*apavorado*) – Crime?

AMADO – Crime! E eu provo! Quer dizer, sei lá se provo, nem me interessa. Mas a manchete está lá, com todas as letras: CRIME!

APRÍGIO – Mas eu não entendo!

AMADO (*exultante e feroz*) – [...] 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! Tiramos, hoje, está rodando, trezentos mil exemplares! Crime, batata! (p. 981-982).

Observa-se que em razão da falsificação de significantes e substituição de significados (ECO, 2006), o jornalismo sensacionalista de Amado Ribeiro “extrai do fato a sua carga emotiva e apelativa e a enaltece. Fabrica uma nova notícia que a partir daí passa a se vender por si mesma” (ANGRIMANI SOBRINHO, 1995, p. 15). A ironia rodriguiana, por conseguinte, denuncia e problematiza o poder da mídia e das palavras, desfazendo em *O beijo no asfalto* o par verdade/mentira, porque, afinal, esta estratégia discursiva tem o poder de remover a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem (HUTCHEON, 2000).

A força da ironia, mais uma vez, manifesta-se no texto rodriguiano quando verificamos que o repórter Amado Ribeiro – ao utilizar “[...] as designações pertinentes, as palavras, para fazer parecer real o que é irreal, medindo as convenções estabelecidas, operando substituições arbitrárias ou mesmo invertendo os nomes (NIETZSCHE, 2001, p. 2) –, recebe, ironicamente, todos os créditos da sociedade. Esta, representada pela vizinhança, a família e os colegas de trabalho, ao invés de excluir Amado por agir de

maneira interessada e demasiadamente prejudicial, o apoia, convencida por suas estratégias, próprias da **imprensa marrom**, fazendo com que a verdade solitária de Arandir não se legitime.

Como as autoridades fazem uso das leis? A que propósito elas servem, afinal? Eis alguns questionamentos implícitos ao texto dramático rodriguiano, os quais fazem surgir a ironia por meio da justaposição de elementos incompatíveis: lei e corrupção, ordem e desordem. *O beijo no asfalto*, neste sentido, é muito atual devido à problematização que estabelece, além de denunciar a violência gratuita da polícia, ainda hoje comum no Brasil. Para tanto, conforme vimos demonstrando, faz uso do discurso da violência, com seu vocabulário e ações específicas, como recurso argumentativo indireto, essencial na produção do processo irônico, já que

[...] as formas de recuperação do já-dito com objetivo irônico [...] são formas de contestação da autoridade, de subversão de valores estabelecidos que, pela interdiscursividade, instauram e qualificam o sujeito da enunciação, ao mesmo tempo em que desqualificam determinados elementos sociais (BRAIT, 2008, p. 141).

Com o objetivo de desmascarar a autoridade policial, além da denúncia presente em *O beijo no asfalto*, há marcas sobressalentes da ironia rodriguiana quando o dramaturgo descreve, por exemplo, o delegado Cunha tendendo para a sátira e a caricatura. Isto ocorre quando a ironia encarna o tipo para destruí-lo, fazendo com que Cunha apareça na delegacia “em mangas de camisa, os suspensórios arriados, com um escandaloso revolver na cintura” (p. 943), representando seu desleixo e, hiperbolicamente, seu poder. A respeitabilidade exigida pela personagem é, desse modo, desconstruída pela zombaria subjacente à sua descrição.

Percebe-se ainda que a ironia de Rodrigues compraz-se em tudo que se opuser ao engrandecimento. Assim, durante a conversa com Amado Ribeiro, o delegado é representado como apoplético, vermelho de cólera, exaltado, irritado, furioso, incoerente, histérico, arquejante de indignação, falando aos arrancos e, às vezes, quase chorando, para, então, desmoronar em cima da cadeira, passando o lenço no suor abundante. A descrição, o jogo com os adjetivos e a hipérbole trabalham a favor da ironia, “[...] funciona[ndo] como elementos de confrontação, de ambiguidade, na

medida em que, equivalem a uma rejeição implícita do modelo de mundo instituído pelos elementos escolhidos para serem reinstaurados” (BRAIT, 2008, p. 93).

2.

Com o fim de ampliar a força da ironia trágica em *O beijo no asfalto*, o fracasso de Arandir manifesta-se também através de sua esposa, Selminha, que, no primeiro ato, acha bonito o beijo que ele deu no moribundo, além de afirmar que o ama. No entanto, devido à pressão de seu pai, o qual insiste em dizer que o genro tinha um caso com o atropelado⁴; às ameaças do investigador Aruba; à surpresa com as confissões da viúva do atropelado; e à tortura empreendida pela dupla, Amado Ribeiro e Cunha, estrutura-se aquela realidade hostil de que fala Muecke (1995), levando Selminha a negar Arandir e qualquer possibilidade de convergência com ele.

Como foi apontado anteriormente, a personagem vê-se transformada de testemunha em acusado e quando chega em casa, após o interrogatório na delegacia, diz para Selminha: “– 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!” (p. 956), demonstrando que era na esposa e na cunhada que ele depositava toda confiança em um amparo que não se alteraria sob quaisquer circunstâncias. Mas, em razão da desarmonia que presente, insiste em perguntar à esposa se ela ficará a seu lado caso ocorra uma reviravolta no caso: “– [...] Haja o que houver. Você nunca me deixará? Nunca? Não me abandone nunca” (Idem).

Entretanto, o que ele crê ser seu porto seguro se fragmentará por causa da desconfiança de Selminha que, logo após a primeira matéria jornalística sobre o caso, questiona se o que estava escrito no jornal era verdade. Após ouvir as justificativas de Arandir, que a agarra tentando beijá-la, foge, desprendendo-se com violência. “Instintivamente, sem consciência do próprio gesto, passa as costas da mão nos lábios, como se os limpasse” (p. 969). Arandir, estupefato, ainda questiona: “–Você me nega um beijo?” e ela responde que não queria beijá-lo na boca.

⁴Aprígio insiste em dizer para Selminha que o beijo que Arandir deu no moribundo “não foi o primeiro beijo! Não foi a primeira vez!” (RODRIGUES, 1993, p. 966).

Selminha irá negar o marido, mais uma vez, quando Arandir pede a ela para dizer que o ama e ela diz apenas: “– Você sabe.” Ele então confessa: “– Mas eu queria que você repetisse. Me ama? Você não é capaz de repetir que me ama?” (p. 972). Aqui, Arandir carece ouvir uma resposta positiva. E mesmo que venha a ser afirmativo o **você sabe**, era preciso que Selminha, o sujeito interpelado, assumisse formular e proferir o **Eu te amo**.

Diante disso, é possível ver que o **eu-te-amo** é ativo e pode se impor contra outras forças depreciativas do mundo, tais como a ciência e a realidade (BARTHES, 1990). Entretanto, Selminha já se encontrava contaminada pela opinião do pai, da mídia e da vizinhança o suficiente para não conseguir expressar seu amor por Arandir. Assim, guardadas todas as proporções, ela se transforma em uma das partículas que compõe a força depreciativa e hostil a Arandir, chamada sociedade.

Por fim, o golpe final, por parte de sua esposa, virá quando ela se recusa a ir a seu encontro no hotel em que estava escondido: “– Se eu for, já sei. Ele vai querer me beijar. Na certa. Eu não quero um beijo sabendo que (*hirta de nojo*) o beijo do meu marido ainda tem saliva de outro homem!” (p. 984). Por meio do sentimento de repulsa que Selminha dedica ao marido, a ironia trágica se corporifica porque quem Arandir tinha escolhido como porto seguro transformar-se na força destrutiva do abandono. Com isso, Rodrigues promove um distanciamento irônico que leva o espectador a refletir sobre a solidão e sobre as ações que são pensadas para o bem do semelhante, mas enredam o homem em teias sociais voltadas para o aniquilamento individual.

Importa lembrar que, antes de se afastar de Arandir, Selminha foi forçada a ir para a casa de um amigo do delegado Cunha e de Amado Ribeiro, momento em que o dramaturgo, mais uma vez, aproveita para encenar o cinismo, a desumanidade e a tortura policiais:

SELMINHA (*fremente*) - Eu fui ameaçada! Ameaçada!

[...]

ARUBA (*numa gesticulação de cafajeste*) – Ela quis botar banca! Não queria vir! Resistiu, já sabe!

[...]

CUNHA (*com descaro grandiloquente*) – Aruba! Você maltratou essa senhora, hem, Aruba?

SELMINHA (*chorando de humilhação*) – Disse que. Disse! Que se eu gritasse, que eu apanhava na boca! E me torceu o braço. (*para o investigador*) Torceu! (p. 972).

Partindo do pressuposto de que “[...] a ironia é a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora” (HUTCHEON, 2000, p. 28), vê-se que Rodrigues desmascara a Lei em diversas cenas em que a polícia, juntamente com o repórter, pratica ações coercivas e agressivas. Selminha, que já havia sofrido ameaças, será ainda torturada psicológica e fisicamente por Cunha e Amado Ribeiro. Deixemos que ela nos mostre como ficou aterrorizada:

SELMINHA (*com súbita revolta*) – E se a polícia me seguir?
DÁLIA (*com irritação*) – Arandir está esperando!
[...]
SELMINHA (*gritando*) – Mas se eu for presa. (*desatando a chorar*)
Você quer que eu seja presa. (*com desespero*) E que façam outra vez
aquilo comigo, outra vez?
DÁLIA (*conciliatória*) – Selminha!
SELMINHA (*trincando os dentes*) – Nunca pensei que. Me puseram
nua! Fiquei nua para os dois sujeitos!
[...]
SELMINHA – E o miserável, o cachorro ainda me disse que me
queimava o seio com o cigarro! (*soluçando*) Nua! Nua! (p. 984).

Pode-se ver que, depois de ser vítima de uma violência gratuita, Selminha se fragiliza. Ademais, percebe-se que ela abandona Arandir não só por causa do nojo que passou a sentir por ele, mas também em razão do medo que nutria pela polícia.

Outra personagem importante para a trajetória de Arandir é Dália. Já aludimos, acima, que ele só confiava em sua esposa e em sua cunhada, mas esta também irá decepcioná-lo, não pelo abandono, mas pela dúvida. É ela quem irá a seu encontro no hotel e quem ouvirá, junto conosco, a verdade desse homem. Observe-se:

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, 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! (p. 986).

Diante da sinceridade e da pureza do cunhado, Dália o beija, declara seu amor e diz que, ao contrário de sua irmã, morreria com ele. Mas, ao mesmo tempo em que

assegura que nunca o julgaria, que o perdoaria sempre e que só acreditaria nele, ela o questiona: “(macia, insidiosa, como uma leve, muito leve malignidade) – Diz pra mim. Eu não te julgo. Não te condeno. Responde: você o amava? [...] Pode dizer. Escuta. Você era amante do rapaz? Do atropelado?” (p. 987). Atônito, Arandir entende que o destino reservado a ele era, de fato, a incompreensão e a solidão.

Em virtude das situações criadas pelo dramaturgo, que desaguam em rejeição familiar e social, pode-se dizer, portanto, que a ironia trágica que vem se manifestando no texto rodriguiano amplia-se em função de, não obstante a vítima ser simpática, ela fracassar (KNOX, 1973 *apud* XAVIER, 2007). Arandir – que deveria ser seu próprio juiz no momento em que a família e “[...] a sociedade aparece[m] como obstáculos, média de opiniões deformadas, lhe oferece[ndo] as situações, a arena onde se prova a força de seu espírito [...] (MENDES, 1995, p. 58) –, irá, diante das situações com as quais se depara, fraquejar, fazendo com que nossa compaixão por ele predomine. Este tipo de audiência fortalece-se ainda mais porque suas ações colocam em relevo resultados negativos: a exclusão de seu meio social, a negação da esposa, a deturpação de Aprígio e a dúvida de Dália.

Ainda, mesmo que Arandir esteja envolto por uma ironia trágica, importa salientar que em *O beijo no asfalto* sobrepõe-se a “ironia geral”, tal qual definida por Muecke (1980). Para ele,

[...] As incompatibilidades entre as propostas do presente e as disposições futuras, entre o individual e a sociedade, entre a razão e o instinto, a contemplação e a ação, a consciência e a inconsciência, entre o desejo pela onisciência e a impossibilidade de alcançá-la, estas e outras contradições como estas são igualmente matéria para a Ironia Geral (MUECKE, 1980, p. 158)⁵.

No mundo em que vive a personagem rodriguiana, a representação das relações humanas centra-se na inconciliabilidade entre o homem e o meio circundante que, a partir daí, desdobra-se nos polos opostos apontados por Muecke. Nesse sentido, o protagonista torna-se o cerne da contradição em *O beijo no asfalto* que será sufocado

⁵[...] The incompatibilities between present proposals and future disposals, between the individual and society, between reason and instinct, contemplation and action, the conscious and unconscious, between the desire for omniscience and the impossibility of attaining it, these and others like them are equally material for General Irony (MUECKE, 1980, p. 158, tradução nossa).

pela coletividade. Torna-se, depois de um ato de generosidade instintiva, o Outro, homem finito e sozinho, confrontando-se consigo mesmo e com o mundo a sua volta. Neste teatro, ao invés da reiteração da força dos deuses decidindo a vida das personagens, encontramos as forças sociais transformando os homens em marionetes, retirando-lhes sua autonomia, para destruir todas as tentativas de reconciliação com o mundo circundante.

Considerações finais

Não há como negar que são muitas as leituras críticas de *O beijo no asfalto*. Hélio Pellegrino afirma que este texto rodriguiano “representa [...], antes de mais nada, uma meditação dramática sobre a morte: um aprofundamento do tema da finitude radical do homem, a partir da qual o ser humano ganha a sua significação decisiva” (PELLEGRINO, 1993, p. 163-164). Sábato Magaldi, por sua vez, afirma que o texto rodriguiano “[...] faz um libelo violento contra a falsidade, o juízo fundado na aparência, as convicções unânimes” (MAGALDI, 1993, p. 100), opinião que dialoga com a de Edwaldo Cafezeiro e Carmen Gadelha (1996), já que consideram o texto rodriguiano uma denúncia acerca das artimanhas da **imprensa marrom**.

Com certeza, Nelson Rodrigues alia em *O beijo no asfalto* temas que tendem a gerar ironia: o homoerotismo lado a lado com o ideal de masculinidade brasileira, a aparência *versus* a essência do homem, a verdade fundada na mentira. Há ainda outros temas universais como a morte, a finitude e a solidão que juntos servem para apontar os conflitos entre sua personagem – o homem trágico – e os valores sociais.

A ironia, nesse sentido, pode ser vista tanto como um julgamento crítico – por meio do qual Rodrigues mostra as incongruências com as quais o homem do século XX se depara socialmente –, quanto como problematização de valores universais como a bondade e a verdade. Pode-se perceber que o dramaturgo desmistifica-os para levar o leitor a refletir, por exemplo, sobre os atos escusos que destroem atitudes de solidariedade, como a de Arandir. De fato, o bem e a generosidade não cabem no mundo rodriguiano. Não há lugar para atitudes justas e sim para o escárnio e a maldade, empenhados na destruição do homem virtuoso.

A ironia rodriguiana, em sua função opositiva, possui o poder de jogar com a vida tal qual ela pode ser e não como os poderes sociais a construíram, sempre em busca da exaltação do bom modelo de conduta. Desse modo, *O beijo no asfalto* pode ser benfazejo, uma vez que leva os leitores “a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos” (ARTAUD, 2006, p. 29).

Como resultado, todos os **abscessos** sociais, sejam eles morais, sejam culturais, são vazados; os desvios, expostos, para que a ordem possa ser corroída. Após, deixa fluir o **pus social**. O odor nem sempre é agradável, mas as ações presentes nos textos dramáticos de Nelson Rodrigues são as marcas de que sua ironia pode ser vista como um método de análise crítica que visa desvendar os meandros da finitude humana. Sua Obra, de fato, continua sendo um caso gerador de inquietações.

Referências

- ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ANGRIMANI SOBRINHO, Danilo. **Espreme que sai sangue**: um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus, 1995.
- ARTAUD, Antonin. O teatro e a peste. Em: *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. Revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 9-30.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2. ed. Campinas: EdUNICAMP, 2008.
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmen. **História do teatro brasileiro**: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: UFRJ/EdUERJ/FUNARTE, 1996.
- ECO, Umberto. **Entre a mentira e a ironia**. Tradução de Adriana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: EdUFMG, 2000.

MAGALDI, Sábado. Prefácio. Em: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**. Organização de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 11-132.

MENDES, Cleise. **As estratégias do drama**. Salvador: EdUFBA, 1995.

MUECKE, Douglas Colin. **The compass of irony**. London and New York: Methuen & Co.Ltd, 1980.

_____. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. Verdade e mentira no sentido extramoral. Tradução, apresentação e notas por Noéli Correia de Melo Sobrinho. **Revista Comum**, Rio de Janeiro, v. 6 n. 17, p. 5-23, jul/dez, 2001. Disponível em: <<http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum17/pdf/verdade.pdf>>. Acesso em: 09 nov. 2012.

NUNES, Luiz Arthur. O teatro de Nelson Rodrigues. Em: NUNEZ, Carlinda Fragale Pate et al. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Entourage Produções Artísticas, 1994. p. 175-187.

PELLEGRINO, Hélio. A obra e O beijo no asfalto. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**. Organização geral e Prefácio de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 155-166.

RIBEIRO, Léo Gilson. O sol sobre o pântano. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**. Organização geral e Prefácio de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 169-179.

RODRIGUES, Nelson. O beijo no asfalto. In: **Teatro Completo**. Organização geral e Prefácio de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 941-989.

XAVIER, Lola Geraldes. **O discurso da ironia em literaturas da Língua Portuguesa**. Viseu: Novo Imbondeiro, 2007.