

## IMPrensa, POLÍCIA E VIOLÊNCIA NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES

Arnaldo FRANCO JUNIOR

Universidade Estadual de Maringá

Nelson Rodrigues abordou em pelo menos duas peças do núcleo de suas Tragédias Cariocas a teia crua de relações que, no Brasil, enreda a arraia miúda num mundo de violência praticada cotidianamente pela imprensa e pela polícia: *Boca de Ouro* e *O beijo no asfalto*. Nas duas, há um deslindamento da convivência entre tais instituições e a negação de direitos aos que se vêem reduzidos, muitas vezes por força de sua condição econômica, à condição de matéria sobre a qual se dá o exercício de poder de ambas, corpo no qual elas inscrevem a sua marca.

### *Boca de Ouro*

Escrita em 1959, *Boca de Ouro* apresenta, nos seus três atos, três versões diferentes sobre a figura do banqueiro do bicho que arrancou todos os dentes sãos para trocá-los por dentes de ouro. As três diferentes versões são contadas por Dona Guigui, ex-amante do bicheiro, que, manipulada pelo jornalista Caveirinha, tece suas narrativas a partir de suas reações emocionais às informações que progressivamente recebe sobre a morte de Boca de Ouro.

A peça não se preocupa apenas em focalizar as diferentes tonalidades emocionais e as contradições que caracterizam as diferentes narrativas de D. Guigui. Ela está estruturada, em seus três atos, a partir das mudanças que caracterizarão a “entrevista” que D. Guigui concede à equipe do jornal “O Sol”, seduzida com a perspectiva de vingar-se do “chute” de seu antigo amor e com a promessa de que suas declarações serão publicadas na íntegra.

À exceção da cena de abertura do 1º ato, em que a história e a personalidade de Boca de Ouro são delineadas na simbólica cena em que ele exige que o dentista lhe arranque todos os dentes para substituí-los por dentes de ouro, o espectador não terá nenhum contato direto com a personagem que dá nome à peça. Todas as informações disponíveis estarão nas mãos de D. Guigui e da equipe da imprensa que a assedia logo após a morte de Boca de Ouro. Este é um dos dados interessantes da peça. Tal como em *D. Casmurro*, uma das personagens principais só se dá a ver a partir do discurso comprometido tanto pelos meandros seletivos da memória como contaminado pelas reações emocionais daquela que o enuncia – reações tanto ao que informam os fragmentos da memória, da fantasia e do desejo como, por outro lado, ao que informam os representantes da imprensa interessados em extorquir a entrevistada para lucrar, via sensacionalismo, com suas declarações e/ou corroborações às informações que compõem a pauta previamente definida do que será a reportagem sobre o morto e sua vida bandida.

A 2ª cena do primeiro ato é reveladora do modo como a imprensa sensacionalista – que não se restringe, note-se, aos chamados jornais,

revistas e programas de rádio de 2ª categoria, mas, hoje, no Brasil, estende-se também à televisão, caracterizando-se, ainda que em graus variados, num dos esteios da programação e da receita comercial de todas as emissoras – trata o que ela mesma vai caracterizar como a “gente simples do povo”. Reunidos na redação de “O Sol”, o Secretário, o Repórter, Caveirinha e o Fotógrafo articulam previamente, mediante consulta prévia ao Diretor, a pauta do noticiário que enfocará a morte e a vida de crimes de Boca de Ouro. Morto, Boca de Ouro será atacado pelo mesmo jornal que, no dia anterior ao assassinato do bicheiro, o elogiava. Note-se:

*“SECRETÁRIO – Dr. Pontual, sou eu, Dr. Pontual! Boa noite, Dr. Pontual, o senhor já sabe? (reverente) Ah, pois não, o rádio está dando. Foi o “Esso”, edição extraordinária? Dr. Pontual, “O Sol” é contra ou a favor do “Boca de Ouro”? Não ouvi! Sim, sim, contra, perfeitamente. Contraventor, claro, estendo. Cancro social. Boa noite, Dr. Pontual.*

*(Secretário desliga)*

*REPÓRTER – Que diz o cretino?*

*SECRETÁRIO – Não te falei? Batata! Mandou espinafrar. Escuta, Caveirinha, bolei uma idéia genial. O Duarte está cobrindo lá, em Madureira.*

*CAVEIRINHA – E eu?*

SECRETÁRIO – *Você vai ouvir a Guigui.*

CAVEIRINHA *(num espanto profundo)* – *Guigui?*

SECRETÁRIO – *Rapaz, escuta! A Guigui é a Guiomar. Mas todo mundo só chama a Guiomar de Guigui. Da Guiomar você já ouviu falar?*

CAVEIRINHA – *Qual delas?*

SECRETÁRIO *(perdendo a cabeça)* – *Oh Caveirinha! Guigui, ex-amante do "Boca de Ouro". Foi chutada e agora vive amasiada com um cara. Amasiada, não. Casada. É casada. Vai lá...*

*(...)*

SECRETÁRIO – *Lins de Vasconcelos, rua Tal, número tal. Escuta: você chega e aplica o seguinte golpe psicológico – não diz que o "Boca de Ouro" morreu. Ela não deve saber, você vai salivando a Guigui. O "Boca de Ouro" matou gente pra burro e quem sabe se ela não conta a você, com exclusividade, uma dessas mortes, um crime bacana? Hem, quem sabe?*

CAVEIRINHA – *Talvez.*

---

*SECRETÁRIO (afrito) – Agora vai! E capricha que a entrevista da Guígui é furo, rapaz! Vou abrir na primeira página! De alto a baixo e ainda sapeco uma manchete caprichada! (1985, p. 265 – 266)*

Reduzida à condição de objeto, Guiomar não será propriamente entrevistada pelo jornal, mas induzida a corroborar a pauta, se possível com histórias que alimentem o *fait divers*<sup>1</sup> que caracteriza a pauta das páginas policiais que, não raro, rendem manchetes sensacionais tanto pelo impacto psicológico que causam no leitor que retroalimenta o mundo-cão como pelo retorno financeiro que produzem. A simples troca do nome pelo apelido, além de caracterizar a suburbanidade, evidencia o modo como Guiomar será tratada pelo jornal. Ela é um instrumento de vendas.

No decorrer do 1º ato, Guiomar, seduzida com a idéia de sair no jornal e parecer importante, irá corresponder às expectativas de Caveirinha, que escancara o pedido: “Eu queria que a senhora me contasse um big crime, um assassinato bacana.” (p. 269). Ela contará um assassinato que envolve sedução, traição, violência, deboche.

---

<sup>1</sup> Segundo Barthes, o *fait divers* é “uma informação monstruosa, análoga a todos os fatos excepcionais ou insignificantes, em suma inomináveis, que se classificam em geral pudicamente sob a rubrica dos *Varia* (...) o *fait divers* (...) é uma informação total, ou mais exatamente, imanente; ele contém em si todo o seu saber; não é preciso conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; (...) seu conteúdo não é estranho ao mundo: desastres, assassinios, raptos, agressões, acidentes, roubos, esquisitices, tudo isso remete ao homem, a sua história, a sua alienação, a seus fantasmas, a seus sonhos, a seus medos” Cf. BARTHES, Roland. “Estrutura da notícia”. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 58 – 59.

Nesta história, Boca de Ouro aparecerá como vilão incontestado, pérfido a ponto de intervir no casamento de dois jovens puros e enamorados, exigindo, como condição para um empréstimo de dinheiro, que o marido, Leleco, obrigue Celeste, sua esposa, a entregar-se a ele. Provocando Leleco, Boca exige que ele o mate com um revólver. Como o rapaz se recusa, Boca ameaça matá-lo caso Celeste não se entregue. Apesar da recusa de Celeste, Leleco é constrangido a pedir que ela ceda. Depois, nega-se a dar o dinheiro prometido. Indignado, Leleco lembra o bicheiro que este nascera numa pia de gafeira e Boca o mata a coronhadas.

Esta primeira versão do "crime bacana" apresenta traços folhetinescos evidentes. Boca é o vilão, Leleco e Celeste são as vítimas, sobretudo Celeste, que surge como a inocência punida. Boca agride tanto a pureza do amor de Leleco e Celeste como a instituição do casamento e o pudor feminino da moça. Ele os esmaga porque tem poder e dinheiro, é um marginal endinheirado, um canalha que, ciente de sua superioridade econômica, de sua condição marginal, de sua superioridade física até, esculacha com Leleco, provocando-o, jogando com a provocação até terminar por matá-lo.

O que interessa, aqui, é que Guiomar não é sujeito da enunciação da história que conta, mas objeto de uma enunciação que a precede e ultrapassa, uma enunciação estabelecida como produto e integrada a um circuito de produção. Guiomar é, em última análise, não apenas a fonte das informações que interessam ao jornal publicar, mas principalmente uma instância que referenda e legitima como verdade o

que sairá publicado não a partir de suas declarações, mas, sugere a peça, apesar delas.

No 2º ato, Guiomar fica sabendo da morte do Boca de Ouro e muda a sua versão do “crime bacana” que o jornal está interessado em vender. Alucinada pela dor, ela reage melodramaticamente à informação dada por Caveirinha. Ela, que largara Agenor e três filhos para ficar com o bicheiro e que fora chutada, que inventara uma história maniqueísta em que o Boca aparecia como fascínora e o casal de jovens por ele vitimado aparecia como encarnação da inocência punida, reverte os polos, recontando a história de modo a transformar o Boca de Ouro numa vítima de uma tentativa de extorsão articulada por Leleco e Celeste. A dor de Guigui é matéria para o fotógrafo, que lhe pede: “Continua chorando, D. Guigui! Assim, atenção! Um momento, um momento!” (p. 290), antes de estourar o flash na sua cara, para apanhá-la num close.

Na 2ª versão, Leleco desmascara Celeste, mostrando que sabe dos seus encontros com um homem careca e barrigudo de mais ou menos 50 anos. Celeste lhe revela que traiu pela promessa de ir à Europa para ver a famosa atriz Grace Kelly. Leleco a ridiculariza, afirma que não vai mais trabalhar e que eles vão “tomar dinheiro desse sujeito”(p. 296), mas Celeste afirma que rompera com o amante. Leleco, então, decide usá-la para dar um golpe em Boca de Ouro, obriga-a, com a desculpa de pedir dinheiro para o enterro da mãe, a seduzir Boca para, depois, depená-lo. Celeste cede, vai à casa de boca de Ouro. Lá chegando, presencia a visita de três granfinas que, levianas, terminam ofendendo o anfitrião ao perguntarem-lhe sobre a sua origem. Indignado, Boca de

---

Ouro reage e mostrando-lhes um colar de pérolas, afirma que aquela que tiver os mais belos seios será a dona do colar. Todas mostram-lhe os seios, inclusive Celeste, que ganha o colar<sup>2</sup>. Depois disso, Boca escorraça as granfinas e fica a sós com Celeste, que o seduz, disposta a largar Leleco. Leleco chega para buscar Celeste, pede-lhe desculpas, mas ela decide ficar com Boca de Ouro. A tensão cresce, Leleco e Boca de Ouro se enfrentam, Leleco saca um revólver e Boca de Ouro um punhal. Ameaçado, Boca de Ouro larga o punhal, mas Celeste, decidida, crava o punhal nas costas de Leleco para ficar com Boca de Ouro.

Bem, nesta 2ª versão, o que interessa é que os polos vilania X inocência punida são invertidos. Boca de Ouro é caracterizado pela “pinta lorde”, a nobreza que Guiomar lhe atribui ao pedir para Caveirinha não publicar a primeira história que contara. Estabelecido, tranqüilo, Boca de Ouro surge nesta 2ª versão como vítima potencial das manobras interesseiras de Leleco e Celeste, como ingênuo seduzido pela mulher interesseira. Celeste encarna a vilania, assassinando o marido para ficar, por interesse, com o bicheiro.

No 3º ato, Guiomar oferece uma 3ª versão do assassinato de Leleco. Desta feita, preocupada em manter o marido, que pretende abandoná-la, Guiomar retoma a história de modo a fazer de Boca de Ouro um

---

<sup>2</sup> Nas *Tragédias Cariocas*, ainda que de maneira canhestra e cômica, Nelson Rodrigues extrapola da psicologia das personagens, tentando elaborar uma abordagem crítica das instituições sociais que regem a vida do indivíduo. É verdade que o concurso de seios das granfinas será, no 2º ato, o clímax de uma opção que faz da bufonaria o viés escolhido para fazer uma crítica capaz de esculhambar, de uma só vez, a granfinagem, o casamento, a mulher dita respeitável. No entanto, insinua-se na peça uma crítica que será melhor desenvolvida em *O beijo no asfalto*, na qual Nelson será mais feliz em equilibrar a psicologia das personagens com a abordagem crítica da teia institucional de relações sociais que, sobretudo na sociedade do espetáculo, escravizam o indivíduo à imagem que dele se cria socialmente.

---

canalha, um covarde que assassina mulheres, e, simultaneamente, reabilitar Agenor, seu marido, como um homem “como a mulher gosta” (p. 312), machão.

Nesta 3ª versão, Leleco ameaça Celeste com um revólver, pois a vira, do lotação em que estava, aos beijos com um desconhecido num táxi. Ameaçada de morte caso não revele o nome do amante, Celeste afirma que trata-se de Boca de Ouro. Leleco, jogador, anotara o número da placa e jogara. Rindo-se da ironia do destino, ele decide que se ganhar vai apenas partir a cara de Celeste, mas se perder vai enfiá-la “num pijama de madeira”(p. 320). Pressionada a revelar o porquê de sua traição, Celeste conta uma história de gata borralheira. Pobre, fora aceita aos 10 ou 12 anos num colégio granfino. Neste, sofrera humilhações de toda sorte, era proibida de brincar com as meninas ricas, obrigada a “enxugar pratos, e outros bichos” (p. 321) e a suportar uma rival que gostava de esnobá-la. Por isso, vira no amante rico a possibilidade de ter as coisas que desejava. Leleco afirma que, fria com ele, só poderia ser diferente com o Boca de Ouro. Sabendo que perdera no jogo, decide matá-la. Celeste o convence de que o Boca de Ouro dará o dinheiro a ela, se ela pedir. Celeste vai à casa de Boca de Ouro, conta-lhe que Leleco descobriu. Boca de Ouro lhe diz que deve negar, “negar nem que chova canivete!” (p. 324), pede para que ela fique no quarto. Boca de Ouro volta, retira um revólver da gaveta e coloca-o no bolso da calça.

Leleco chega, insinua saber da traição e pressiona Boca de Ouro a pagar-lhe o milhar. Boca de Ouro contesta, oferece cinquenta contos, Leleco recusa e o ameaça. Celeste surge de repente, Leleco se distrai com sua presença e, nisso, Boca de Ouro o derruba com uma

---

coronhada na cabeça. Depois, manda Celeste aproximar-se do marido. Ela pergunta se está morto. Boca responde que depende dela, se ela mandar matar, ele matará. Celeste lhe pergunta se, feito isso, ele lhe dará os seiscentos contos que Leleco exigira. Boca tem a idéia de que ambos matem Leleco, dá um punhal a Celeste. Decididos, matam Leleco. Depois, Boca chama Guiomar e lhe diz para limpar o chão, raspar "o chão com palha de aço"(p. 329). Decide que depois jogará o cadáver nas matas da Tijuca, manda Celeste embora porque deverá receber uma visita. A visita é Maria Luísa, granfina que era justamente a menina que infernizara Celeste no colégio.

Celeste decide ficar, apesar de Boca instá-la a ir embora. Celeste afronta Maria Luísa, exigindo-lhe uma explicação para o fato de visitar Boca de Ouro, termina por acusá-la de assediar o Boca. Boca inventa uma história de que Maria Luísa quer convencê-lo a batizar-se, que o vínculo entre eles é "amizade sem sexo" (p. 333), interesse espiritual. Maria Luísa afirma que Boca nunca matou ninguém, Celeste lhe mostra o cadáver de Leleco e conta que ela e Boca o mataram. Boca manda Celeste fechar tudo e diz que alguém terá de morrer, volta-se para Maria Luísa e exige que ela confesse que está interessada nele. Ela resiste, mas ameaçada termina cedendo. Ele exige que ela o beije, ela o faz. Celeste grita que nunca mais andará de lotação, chama Maria Luísa de cínica, mas Boca, num movimento inesperado, agarra-a pelo braço, afirmando que é ela quem vai morrer. Boca mata Celeste com uma navalhada, e depois beija Maria Luisa, que reage. Ele a expulsa, mas ela se dirige ao quarto, aceitando-o.

Há, em seguida, um corte na narrativa de Guiomar, e surge uma cena final, realista: Caveirinha vai ao Instituto Médico Legal para ver o corpo de Boca de Ouro. Lá chegando, depara-se com um locutor da rádio "Continental" que, cobrindo o evento, o entrevista. Caveirinha decepiona-se ao saber que, ironicamente, o cadáver está completamente sem dentes, pois tivera a dentadura de ouro roubada. Além disso, é informado de que o assassino de Boca é uma mulher, precisamente Maria Luísa. Decide ir para a redação do jornal. Perguntado se não quer ver o cadáver, o jornalista responde: "Não. Desdentado não é a mesma coisa. Não sei explicar." (p. 339). O locutor da rádio Continental fecha a peça com uma fala profissional, articulada espetacularmente para oferecer ao ouvinte o que este procura: sangue e sacarina, mondo-cane.

Boca de Ouro é uma primeira investida, no teatro de Nelson Rodrigues, sobre as sujeiras que caracterizam o *modus operandi* da imprensa sensacionalista. Independentemente dos fatos biográficos que evidenciam os vínculos de Nelson com este universo, que ele conhecia tão bem<sup>3</sup>, o importante a destacar é o fato de que, na peça, escacaras-se o fato de que jamais se está diante da verdade, mas apenas diante de versões mais ou menos tendenciosas, e, sempre, nascidas do jogo de interesses, não raro comerciais, aos quais cada versão se vincula. O importante é perceber que Guiomar, manipulada por Caveirinha e pelas reviravoltas de situação que as informações causam em sua vida e em

---

<sup>3</sup> O pai de Nelson era dono de um jornal que tinha no sensacionalismo um de seus pilares, seu irmão Roberto foi morto por uma mulher que, vítima do noticiário do jornal, matou-o a tiros por não encontrar-se diante de seu pai. Este, abalado com a morte do filho, terminou morrendo alguns meses depois. O fato marcou profundamente a vida de Nelson Rodrigues. Cf. CASTRO, Ruy. *O Anjo pornográfico*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993, p. 73 - 100.

seu casamento, não será nunca o sujeito da enunciação, mas sempre o seu objeto. É a sua falta de caráter e a sua dissimulação que saltam ao primeiro plano da peça, mas é também a condição abjeta a que ela se reduz e é reduzida ao deixar-se fascinar pelos quinze minutos de fama que "O Sol" lhe oferece. De Boca de Ouro mesmo, nada se sabe com certeza, embora as três versões ratifiquem a personagem como pertencente "muito mais a uma mitologia suburbana do que à realidade normal da Zona Norte" (rubrica - p. 312): vulgar, violento, bandido, infantil, bizarro, debochado, sedutor, canalha.

Guigui não passa nunca da condição de objeto, nem mesmo quando pensa estar sendo sujeito da situação. Casada com Agenor, larga-o pelo Boca de Ouro. Este a chuta, ela vai para a zona. Agenor tira-a da zona, retoma a vida com ela. Manipulada por Caveirinha, ela se dispõe, por vingança, a contar um "crime bacana", a achincalhar o ex-amante. Informada da morte de Boca de Ouro, reabilita-o numa nova versão do crime, mas, percebendo que sua reação emocionada ameaça o casamento com Agenor, reconta novamente a história de modo a fazer de Boca de Ouro um covarde assassino de mulheres.

O fecho da peça, com uma cena realista que informa-nos que a assassina é Maria Luísa revela apenas que fragmentos da verdade, impossíveis de localizar, espalham-se nas três diferentes versões contadas por Guigui. Em todas as versões, o que se destaca é a condição de mulher-objeto que ela ocupa. Em todas as versões destaca-se, também, o modo como ela é abordada pela imprensa, reduzida à condição de objeto de interesse e de exploração comercial. O fecho realista de Nelson destaca a exploração do mundo cão criado e retroalimentado

pela imprensa desde os seus primórdios. Ao desinteresse de Caveirinha pelo cadáver desdentado, contrapõe-se o comportamento profissional de César, o locutor da rádio Continental, que cumpre a sua função de dar ao público o que este quer: "notícias, com flashes que dir-se-ia salpicados de sangue" "na cobertura sensacional do crime que abala o povo carioca na sua emotividade sem paralelo..." (p. 339). Não é um elemento aleatório o fato de que Caveirinha passa, nesta cena final, da condição de sujeito para a de objeto da reportagem. Tal mudança de posição só reafirma o fato de que ele não é senão uma das peças da engrenagem, tão dispensável e passível de redução à condição abjeta à qual submetera Guigui e Agenor como qualquer um.

### *O beijo no Asfalto*

*O beijo no asfalto* é mais direta e contundente no que se refere à análise do jogo sujo que articula a convivência de certo tipo de imprensa com certo tipo de polícia. Estruturalmente, a peça aproxima-se da tragédia, já que Arandir é o bode expiatório<sup>4</sup> de uma articulação infame

---

<sup>4</sup> Alguns elementos estruturais da tragédia estão presentes em *O beijo no asfalto*, sobretudo aqueles ligados à idéia de sacrifício no qual uma vítima é imolada em espetáculo público. Entretanto, é preciso reconhecer que tais elementos pendem mais propriamente para o folhetinesco dado o tratamento que recebem. Deste modo, Arandir não é uma vítima sacrificial trágica, mas patética: ele encarna a inocência ultrajada e punida pela vilania dos poderosos, no caso, o delegado de polícia, Cunha, e o jornalista arrivista Amado Ribeiro. Seu sacrifício, deste modo, não se presta a uma catarse coletiva que purgue, por meio dele, uma culpa de modo a restaurar a ordem cósmica. O que acontece é o contrário disso: a violência que ele sofre é individualizada, e mantém intocada a engrenagem que o escolheu para vítima. O espetáculo de sua tragédia pessoal, neste sentido, tem a sua dimensão reduzida à funcionalidade utilitária daqueles a quem, involuntária e impotentemente, serve. Não há fatalidade do destino nesta peça, há o triunfo de uma vontade de poder ocanalhada pelo interesse mercantil.

entre o interesse de Amado Ribeiro, o jornalista canalha interessado em capitalizar a história do homem que deu um beijo na boca de outro homem agonizante, e o delegado canalha interessado em “limpar a sua barra” e, por meio das notícias manipuladas por Amado, “fazer cartaz” junto aos seus pares e, principalmente, à opinião pública. O delegado Cunha, afinal, havia espancado uma mulher grávida que, em conseqüência, abortou e o jornal, particularmente Amado Ribeiro, capitalizara o fato. Ribeiro convence Cunha a explorar, junto com ele, o fato de que Arandir dera um beijo na boca de outro que agonizava após um atropelamento.

*“AMADO (na sua euforia profissional) – Cunha, escuta. Vi um caso agora. Ali, na Praça da Bandeira. Um caso que. Cunha, ouve. Esse caso pode ser a tua salvação!*

*{...}*

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

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

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

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

*(...)*

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

*CUNHA – Mas como reabilitação?*

*AMADO – Manja. Quando eu vi o rapaz dar o beijo. Homem beijando homem. (Descritivo) No asfalto. Praça da Bandeira. Gente assim. Me deu um troço, uma idéia genial. De repente. Cunha, vamos sacudir esta cidade! Eu e você, nós dois! Cunha. (p. 94)*

O interessante desta peça é o fato de que Arandir encarna a vièrge soiullé – ou seja: ele, que é um objeto das ações das demais personagens da peça: além do jornalista e do delegado arrivistas, é vítima dos desejos de sua cunhada e de seu sogro, da desconfiança de sua mulher, das fofocas dos vizinhos. A fusão entre uma estrutura de tragédia e os elementos estruturais do folhetim é o que caracteriza as

tragédias cariocas<sup>5</sup>, suas personagens não são nobres, ao contrário, são, como as rubricas destacam “a gente simples do povo”, com seus dramas que, mesmo catalogados pelo sistema literário, permanecem experiência viva e dolorosa de uma realidade que, contextualizada na periferia da cidade capitalista, parece que nunca muda<sup>6</sup>.

*O beijo no asfalto* é mais crua na identificação de Arandir como vítima de uma articulação entre estruturas institucionais que dele se servem para ganhar dinheiro e, ao mesmo tempo, para justificarem socialmente – e com discursos que negam a má-fé de suas ações – a sua existência.

Amado Ribeiro invocará o direito de informar para realizar a sua investida canalha, criando uma história que homossexualiza Arandir, transformando-o, para vender jornal, naquilo que dizem dele e negando-se a reconhecer o que ele é<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Pompeu de Souza, em sua introdução ao *Teatro quase completo* de Nelson Rodrigues, refere-se às Tragédias Cariocas como “Uma estranha e personalíssima comédia de costumes, é verdade, que fez o próprio autor equivocarse na sua classificação e chamá-la de “tragédia carioca” (...) Comédia de costumes que oferece todo o mesmo extenso e rico campo de estudos sobre a contribuição do autor, tanto no terreno da concepção criadora, como no da construção cênica e no da composição literária. Neste último, jamais se terá exemplar de tão extraordinária dignificação dramática do trivial e de tão bela poetização da gíria”. SOUZA, Pompeu de. “Introdução”. In: RODRIGUES, N., *Teatro completo*, Rio de Janeiro: Aguillar, 1993, p. 139 –140. Sábato Magaldi nos informa, em contrapartida, que Nelson insistiu sempre em manter a categoria criada para estas peças que enfocam a mitologia suburbana do Rio de Janeiro.

<sup>6</sup> O verbo, aqui, é capital: parece nunca mudar, também, porque é deste modo que termina ocupando preferencialmente um espaço que a estigmatiza nos veículos de imprensa. Será necessário demonstrar?

<sup>7</sup> O traço pirandelliano, identificado por Sábato Magaldi em Boca de Ouro, confirma-se: a personagem passa a ser o que dizem que ela é, tornando-se, deste modo, uma vítima da malignidade e da maledicência alheias. Cf. MAGALDI, Sábato. “Prefácio”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo* – vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ INL, 1985, p. 46.

O poder de Amado Ribeiro é enorme. Ele não é um qualquer no contexto social, é um jornalista. Sua responsabilidade social, sua ética, no entanto, inexistem. Interessado em vender jornal, ele cria, a partir dos fragmentos de realidade que presenciou, uma história escabrosa cuja estrutura é própria dos *fait divers* que alimentam a estrutura dos folhetins: marido que beija outro homem na boca, marido que traía a esposa com outro homem, amante que empurrou propositalmente o amado para a morte, etc. Além disso, ele dá a senha para que o sogro de Arandir, que sempre “pegara no pé” do genro para, deste modo, esconder o seu desejo homossexual por ele, o mate<sup>8</sup>. Afirma literalmente que se o sogro der um tiro na cara de Arandir não pegaria cadeia nenhuma, podendo justificar a sua ação diante da Justiça, no que seria facilmente compreendido como um defensor da honra de sua filha e de sua família. Obviamente, o faz pretendendo obter mais notícias para vender jornal.

A peça, por meio das ações e dos argumentos de personagens como Amado Ribeiro, evidencia não apenas como Arandir será individualmente tratado pela imprensa, pela polícia e pela opinião pública manipulada por ambos, mas evidencia que tal tratamento está diretamente vinculado aos motivos que serão manipulados para a invenção da história escabrosa que conta com o delegado como um de seus “escritores” (na medida em que ele força a construção de “provas” para referendar a história de Amado e para incriminar Arandir). Que motivos serão estes? O homossexualismo e o adultério. Nelson articula os

---

<sup>8</sup> Permito-me, aqui, discordar do que diz Hélio Pellegrino em sua leitura psicanalítica da peça. Acredito que este seja o único caso de *denegação* presente na peça. Acreditar que Ribeiro e Cunha denegam, isto é, perseguem e matam em Arandir o seu próprio homossexualismo inconsciente, tende a funcionar como uma atenuante daquilo que eles fazem. Prefiro lê-los na pauta da alegoria: encarnações caricatas (?) e

dois motivos: o toque bizarro que é característico dos fait divers jornalísticos não teria impacto se a traição fosse ortodoxa, ou seja, se Arandir tivesse dado um beijo numa mulher agonizante. Sendo heterodoxa, com o beijo tendo sido dado – num gesto humanitário, puro, inocente e, sobretudo, ingênuo – num homem, está garantida a base para o desenvolvimento de uma trama folhetinesca pelo jornal que vitimará Arandir, levando-o à morte.

Dado importante da peça é o fato de que ela evidencia como as pessoas comuns, principalmente se pobres, são tratadas pela Polícia e pela Imprensa: o delegado de polícia é truculento, crê na tortura e na violência física para obter os resultados que deseja<sup>9</sup>, o jornalista é um canalha que não hesita em manipular pessoas e fatos para exercer o seu ofício, pouco importando-se com as conseqüências do que faz e, principalmente, do que escreve.

*"AMADO (num berro) – Mas parei a cidade! Só se fala do "Beijo no Asfalto"! Eles têm que respeitar! Têm que respeitar! Eu não dou bola! Não dou pelota! (Amado parte o grito num soluço)*

Embora o peso dado por Nelson à psicologia de suas personagens seja a nota dominante de suas peças, em Boca de Ouro e,

---

aberrantes da ação social das instituições que eles representam. Cf. PELLEGRINO, Hélio. "A obra e O beijo no asfalto." In *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1993, p. 155 – 167.

<sup>9</sup> Não deixa de ser interessante o fato de que a peça foi escrita e encenada em 1961, mas Nelson parece ter revisto os diálogos para o filme realizado por Bruno Barreto em 1980. No filme, a caracterização do delegado Cunha nos remete por sugestão à figura sinistra do delegado Fleury, um dos carrascos do regime militar. De qualquer maneira, os elementos fundamentais que denunciam a violência naturalizada como traço distintivo das relações entre a Polícia e as pessoas comuns da sociedade civil já estão presentes na peça.

principalmente, em *O beijo no asfalto*, temos a evidência de que ele se preocupou, também, em dissecar o *mondo-cane* como resultado da conivência mesquinha de estruturas institucionais que dele se alimentam, por vezes, para justificarem a sua utilidade pública e o seu valor social. Isso, à custa da redução do homem à condição de coisa, mero instrumento de trabalho, corpo disponível para o exercício caprichoso e egoísta do poder.

### *Bibliografia*

- BARTHES, Roland. "Estrutura da notícia". In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 57 – 67.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- MAGALDI, Sábato. "Prefácio". In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo – vol 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ INL, 1985, p. 07 – 47.
- PELLEGRINO, Hélio. "A obra e *O beijo no asfalto*". In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1993, p.155 – 167.
- RODRIGUES, Nelson. "Boca de Ouro". In: *Teatro completo – vol. 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ INL, 1985, p.255 –339.
- \_\_\_\_\_. "O beijo no asfalto". In: *Teatro completo – vol. 4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ INL, 1990, p. 87 – 154.
- SOUZA, Pompeu de. "Introdução". In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1993, p. 135 – 140.