

O asfalto em cena: a semiologia teatral em Nelson Rodrigues

Ivanildo José da Silva¹
Wagner Corsino Enedino²

Resumo: Ancorado em teóricos que pensam o teatro, o presente artigo visa analisar elementos do teatro sobre o prisma da peça enquanto texto e também representação teatral. Para tal análise, primeiramente é feito um apanhado sobre os modos de como podemos conceber o que venha a ser “teatro” e a *posteriori* é utilizado como *corpus*, a peça *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues escrita em 1960 para observar os elementos semiológicos como teatro, teatralidade, representação, metamorfose, conteúdo, forma, etc. Para empreender tal análise, lançaremos mão, entre outras, das proposições empreendidas por Patrice Pavys, Renata Palottini, Antonio Candido, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld e Ryngaert.

Palavras-chave: Teatro; Literatura; Representação; O beijo no asfalto; Nelson Rodrigues.

Resumen: Anclado en estudiosos que conceptúan el teatro, el presente

¹Mestre em Estudos de Linguagens (PPGMEL/CCHS)

²Professor doutor do Curso de Letras da UFMS campus de Três Lagoas e professor do Programa de Pós-graduação Mestrado em Estudos de Linguagens (PPGMEL/CCHS).

artículo analiza elementos del teatro por el prisma de pieza mientras texto y también representación teatral. Para el análisis, primeramente es hecho un apañado sobre los modos de cómo concebir lo que venga a ser “teatro” y a *posteriori* es utilizado como *corpus*, la pieza *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues de 1960 para examinar los elementos semiológicos como teatralidad, representación, metamorfosee, contenido, forma, adentre otros. Para emprender el análisis, lanzaremos mano, adentre otras, das proposiciones de Patrice Pavys, Renata Palottini, Antonio Candido, Sábado Magaldi, Anatol Rosenfeld y Ryngaert.

Palabras-claves: Teatro; Literatura; Representación; O beijo no asfalto; Nelson Rodrigues.

“Eu gostaria que os homens corressem para o teatro, como antigamente corriam para as igrejas”.

(Enrique Vargas, diretor do Gut Theater de Nova York)

Em *Prismas do teatro*, Anatol Rosenfeld (1993, p.21-26) nos mostra as vertentes pela qual podemos entender o teatro, uma vez que este é uma obra de arte. Sendo assim, o “teatro” é um instrumento do autor e da literatura, enquanto a “peça” é o material do teatro. Nesse aspecto, a obra *O beijo no asfalto*, como veremos adiante, está concentrada sobre esses dois prismas: o texto que Nelson Rodrigues nos legou em 1960 e a representação materializada no palco em 1961 sob a direção de Fernando Torres. Dessa forma, Décio de Almeida Prado compreende que:

Alguns teóricos chegam inclusive a definir o teatro como a arte do conflito porque sómente (sic) o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente. Esta seria

a função do antagonista, bem como das personagens chamadas de contraste, colocadas ao lado do protagonista para dar-lhe relevo mediante jogo de luz e sombra [...] (PRADO, 1972, p. 92)

Nesse viés, verifica-se que o texto para Rosenfeld torna-se teatro a partir do momento em que é *representado*³; para o estudioso, o teatro é uma arte áudio-visual, pois são seres imaginários que medeiam as palavras - o homem como a fonte da palavra - pelo preenchimento inventivo que no momento da criação a qual é imaginária, apaga então a presença do ator e aparece a imagem do personagem, fazendo aquele ser carnal desaparecer e surgir milhares de outros seres pelo processo da *metamorfose*⁴ por meio de um trabalho conjunto e múltiplo do ator e demais componentes do espetáculo. Outros fatores também podem contribuir como a própria interação e envolvimento do público nesse processo imaginário. Para Petr Bogatyrev o teatro não compreende apenas o palco, mas também a plateia e o público que a ocupa. Para Anatol Rosenfeld:

Evidentemente a metamorfose não é real. É apenas simbólica. O processo é imaginário. Nenhum ator sente realmente as dores do martírio no palco. Se de fato as sentisse, estaríamos diante da realidade e não poderíamos permanecer calmamente nas poltronas. Tanto os atores como o público, no mais intenso êxtase do auto-esquecimento, mantêm aberto um pequeno olho vigilante, reservando-se uma margem de lucidez e de distância. Se Dioniso é o deus da fusão e do abraço ébrio, Apolo é o deus da distância e da lucidez. (ROSENFELD, 1993, p.23,24)

³ O francês insiste na ideia de uma representação de uma coisa que já existe, portanto (principalmente sob forma textual e como objeto dos ensaios) antes de se encarnar em cena. Representar, porém, é também tornar presente no instante da apresentação cênica o que existia outrora num texto ou numa tradição teatral. Esses dois critérios – repetição de um dado prévio e criação temporal do acontecimento cênico – estão, com efeito, na base de toda encenação. (PAVIS, 1999, p. 338)

⁴ Mudança completa de forma, natureza ou de estrutura; transformação, transmutação. (HOUAISS, 2001, p. 1908)

Após todo um esforço do elenco, a peça já está pronta para ser levada ao público. Em consonância com o processo de representação cênica, emerge a teatralidade. Esse componente, tão necessário a toda produção dramática, “[...] é a potencialidade de um texto que só se torna visível no palco, que vai exigir envolvimento harmonioso entre todos os elementos que compõem o espetáculo para, só depois, solicitar a colaboração do espectador, estabelecendo aquela cumplicidade dinâmica entre a plateia e a cena” (FRAGA, 1998, p.63)

Jean-Pierre Ryngaert em *Introdução à análise do teatro* avalia que de acordo com a nova fórmula do diretor Antoine Vitez, o teatro começa a ser interpretado de outra maneira, deixando o texto apenas como um caminho.

Quando a encenação se afirma todo-poderosa, a natureza do texto perde em importância. Durante duas décadas, grosso modo dos anos 60 aos 80, o espetáculo prevaleceu sobre o texto; a teatralidade foi buscada fora da escrita teatral. Não havia mais necessidade de responder a esta, já que a encenação declarava-se capaz de dissimular as carências do texto e os diretores de transformar em espetáculo qualquer escrita, fosse qual fosse sua origem. (RYNGAERT, 1995, p. 5-6)

Torna-se relevante apontar que, por um lado, há essa discrepância; por outro, há o texto, o qual não passa de um bloco de pedra, grosso modo, como a literatura - no sentido de que as palavras é que são as fontes do homem - pois o texto apenas projeta, e nós criamos a partir do nosso ouvido interior. O texto serve apenas de instrumento para ser materializado no palco, tendo em vista que o texto é uma arte temporal-auditiva, ou seja, literária. Destaca-se que esta manifestação artística (teatro) não abarca todas as definições do que realmente venha a ser o teatro em relação texto-representação. No entanto, essa questão acerca do teatro é bastante divergente, pois a crítica divide as opiniões ao enfatizar que as relações entre palco e literatura são complexas, não podendo, assim, reduzir o teatro à literatura. O teatro também pode acontecer numa poltrona ou figurar na estante de nossa casa, ou seja, na leitura o texto configura-se

por meio dos sinais tipográficos, enquanto no teatro as mudanças ocorrem por meio da representação cênica. Para os especialistas da área, a representação nunca é a mesma, mesmo que encenada pelos mesmos atores, cada espetáculo será uma nova apresentação, uma nova expressão artística.

Compreende-se, nesse viés, que o teatro é uma palavra com mais de um sentido, vista além do ato da representação do artista, ao que implica a presença do ator. A palavra “teatro”, conforme a etimologia grega do termo apresenta, no mínimo, duas acepções: o local onde se realiza um espetáculo, ou seja, um imóvel, ou mesmo *odeion*, auditório, e também *teatron* correspondente à platéia, ou seja, “[...] uma arte específica, transmitida ao público por meio do ator” (MAGALDI, 1991, p.07).

No campo da dramaturgia, Renata Palotini afirma que “[...] a dramaturgia é (ou deveria ser) um ato de criação. E o poder criativo, em sua própria essência, nega a submissão a quaisquer códigos ou padrões estabelecidos” (PALLOTTINI, 2005, p. 8). Para a autora, a dramaturgia é um conjunto de técnicas para se organizar eficientemente um texto, e nesse prisma, a literatura dramática está profundamente inserida no processo sócio-histórico e também depende das relações e produção de poder. Assim como Nelson Rodrigues, que pelo seu difícil trabalho criativo do irrecusável mundo real, assume essa nova forma criativa e transformadora liberdade de expressão tendo a dramaturgia como teoria e processo de transformação sem sufocar o seu processo criativo.

A grandeza ideal da dramaturgia, tendo em vista a definição primeira de que tragédia é imitação de ação, em *Theories of the drama*, de Barrett Clark, *apud* (PALLOTTINI, 2005, p. 25) é que “A poesia é a imitação, para ser apresentada no Teatro, de fatos completos e perfeitos quanto à forma e circunscrito na sua extensão. Sua forma não é a da narração; ela apresenta em cena pessoas diversas, que agem e conversam.” Assim, entendemos que na tragédia a preocupação

não está na construção perfeita das personagens, mas sim em mostrar as suas ações. Para complementar, Pallottini cita o conceito de Hegel sobre a poesia dramática: “A poesia dramática nasce da necessidade humana de ver a ação representada; mas não pacificamente, e sim por meio de um conflito de circunstâncias, paixões e caracteres, que caminha até o desenlace final. (PALLOTTINI, 2005, p. 27) Enveredando por esse olhar, pode-se compreender um novo direcionamento pelo qual o teatro encontra na contemporaneidade, uma vez que “[...] o panorama do teatro de hoje é, inegavelmente, de uma riqueza imensa, de uma pluralidade de experiências jamais vista em nenhuma fase da história da dramaturgia e da arte cênica.” (BORNHEIM, 2007, p. 9). Nesse segmento, importa ainda mencionar que “[...] o teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixa ao palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e [...] ao espectador a tarefa de encontrar aí seu alimento”. (RYNGAERT, 1996, p.8)

O beijo em conteúdo: o asfalto em forma

O que não é ligeiramente disforme parece insensível – donde decorre que a irregularidade, isto é, o inesperado, a surpresa, o espanto sejam uma parte essencial da característica da beleza. O belo sempre é estranho.

(Baudelaire)

Nesse percurso de estranheza, onde todo o conflito é que dá a forma da peça teatral, nosso olhar é atravessado pelo conteúdo e pela forma. Primeiramente, analisaremos o conteúdo e, após, faremos a análise da forma, mesmo sabendo que ambos articulam dialeticamente na peça *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues. Para Antonio Candido, “[...] a poesia, [...] manifesta o seu conteúdo na medida em que é

forma, isto é, no momento em que se define a expressão. A palavra seria, ao mesmo tempo, forma e conteúdo, e neste sentido a estética não se separa da lingüística". (CANDIDO, 2000, p. 20-21).

A tragédia *O beijo no asfalto* foi um texto que demorou oito meses para ficar pronto, isso por conta da demora do autor para elaborar a encomenda. A ideia da peça começa com uma matéria de jornal e, para complicar, Nelson Rodrigues coloca no conteúdo uma proposta bastante polêmica para a época, mas que obteve um grande sucesso tanto de público quanto de crítica.

De acordo com o áudio da entrevista de Nelson Rodrigues por Fernanda Montenegro, produzido em 1974, que está alocado no sítio da Fundação Nacional de Artes, o dramaturgo afirma que foi uma obstinação linda de Fernanda Montenegro o pedido dessa peça, e ela reforça enfatizando que "foi linda porque originou uma peça espantosa". Nessa perspectiva, as afirmações na entrevista dão a dimensão do que foi o espetáculo para a década de 60.

Fernanda Montenegro: [...] e imediatamente se pensou numa peça nacional, e Fernando Torres então disse eu quero dirigir Nelson Rodrigues, então foi procurar o Nelson e pediu uma peça ao Nelson. Aí, então começamos a nos entrosar humanamente também.

Nelson Rodrigues: Você levou meses... Uns oito meses telefonando pra mim.

Fernanda Montenegro: Eu levei uns oito meses, né? Nelson. Eu sou uma persistente. Eu me lembro eu que semanalmente, às vezes, duas vezes por semana, eu pegava o telefone, e o Nelson vinha e dizia que era o Lova, né? De vez em quando ele tomava outra personalidade. Era uma conversa completamente kafikiana, um negócio incrível de absurdo, mas no fim de oito...

Nelson Rodrigues: Eu chamava você de musa sereníssima.

Fernanda Montenegro: A musa. A musa sereníssima imagino eu, a musa sereníssima. Eu sei que no fim de uns oito meses, já nem sei mais Nelson, porque eu perdi essa, essa, os meses.

Nelson Rodrigues Foi incrível, uma obstinação linda.

Fernanda Montenegro: Linda porque deu uma peça espantosa.

Nelson Rodrigues: E toda vez que [...] uma paciência sem esperança.

Fernanda Montenegro: Sem esperança. Exatamente.

Nelson Rodrigues: Sem esperança. Você telefonava achando que era absolutamente inútil o telefonema, mas por uma questão de honra profissional e artística você pedia mais uma vez a peça, e eu achando que jamais faria essa peça, prometi a você, de pé no chão, mas a sua insistência foi de tal maneira que começou a doer tanto em mim.

Fernanda Montenegro: Te incomodar...

Nelson Rodrigues: E a me deixar triste porque eu não cumpria uma promessa tantas vezes repetida, que eu resolvi então fazer a peça. Deslumbrado [...], tava cumprindo a minha palavra, essa coisa, eu tive que cumprir a palavra me deixou num deslumbramento atroz e eu subi no meu próprio conceito.

Fernanda Montenegro: Bom Nelson, então foi essa peça que você nos deu e foi aquele estouro que você sabe... Foi o acontecimento teatral [...] O beijo no asfalto. Fernando estreava como diretor foi uma glória de momento teatral no Brasil, eu acho, inclusive por todo escândalo, por toda luta dentro da própria última hora. [...] ⁵

Conforme a entrevista, a peça realmente foi um grande acontecimento teatral para o Brasil. Então, todas essas considerações, serão abarcadas na análise do texto da peça. A cena inicia na sala da delegacia com o delegado Cunha, o detetive Aruba e o repórter Amado Ribeiro dialogando sobre o ocorrido no meio do asfalto e finaliza com o beijo do personagem Aprígio e Arandir. Na verdade, a tragédia é instaurada no momento em que a leitura/espetáculo termina, é aí que temos que refletir sobre o espetáculo, pois o autor nos faz pensar o conteúdo a partir do momento em que saímos da poltrona de nossa casa ou mesmo na cadeira do teatro. Para Aristóteles, as tragédias que

⁵Transcrição livre da entrevista de Nelson Rodrigues por Fernanda Montenegro feita pelo mestrando Ivanildo José da Silva. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/portal/2009/12/03/serie-depoimentos-nelson-rodrigues-entrevistado-por-fernanda-montenegro/>> Acesso em 01/06/2010.

tinham maior eficiência eram aquelas em que ocorria mudança de sorte do protagonista, como acontece aqui, em que o beijo é o libelo violento para a destruição do personagem.

De acordo com o prospecto de estreia (RODRIGUES, 1995, p. 05) de *O beijo no asfalto*, a peça foi apresentada no Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, em sete de julho de 1961 em que a Sociedade Teatro dos Sete apresentou *O beijo no asfalto*, uma tragédia carioca de Nelson Rodrigues em três atos e treze quadros. O cenário foi construído por Gianni Ratto e dirigido por Fernando Tôrres e teve como elenco, por ordem de entrada e cena, os respectivos atores e personagens: Marilena de Carvalho como uma prostituta, Renato Consorte como o investigador Aruba, Sérgio Britto como o repórter Amado Ribeiro, Ítalo Rossi como o delegado Cunha, Mário Lago como Aprígio, Fernanda Montenegro como Selminha, Suely Franco como Dália, Labanca como comissário Barros, Oswaldo Loureiro como Arandir, Zilda Salaberry como Dona Matilde, Francisco Cuoco como Werneck, Ivan Ribeiro como Pimentel, Suzy Arruda como Dona Judith, Carminha Brandão como a viúva e Henrique Fernandes como o vizinho. A peça ocorre nos seguintes espaços: os atos acontecem no distrito policial; casa de Selminha, no Grajaú; escritório da firma onde trabalha Arandir; na casa da Boca do Mato; Quarto do repórter Amado Ribeiro e no quarto de um Hotel.

Nelson Rodrigues utiliza uma linguagem carregada de significados, uma vez que cada palavra apresenta uma considerável simbologia. As palavras são truncadas, dando-nos a sensação de os personagens dizerem tudo em apenas uma única palavra. Percebemos, então, que a estrutura/arquitetura utilizada na construção do texto pelo dramaturgo recai no sentido não causar no leitor/espectador nenhum contorno de tranqüilidade, nem tampouco passividade diante das mudanças/comportamentos das personagens, tanto no âmbito diegético quanto no mimético. Isso causa uma espécie de afunilamento abissal dos sentidos ocasionado pelo sentimento de catarse provindo da capacidade criadora do artista.

A estética de Nelson Rodrigues repousa na mudança da construção convencional do texto dramático, pois sua poética rompe com aquele texto “todo entendido” presente nas comédias de costumes e no convencionalismo estrutural/temático da chamada “peça bem-feita” tão presentes nas produções do século XIX a qual “[...] descreve um protótipo de dramaturgia pós-aristotélica que leva o drama de volta à estrutura fechada [...]” (PAVIS, 1999 p. 281). O estilo presente no artista permite um processo de desconstrução das máscaras sociais das personagens, trazendo o leitor/espectador para o universo da agonia e da náusea da leitura do texto/espetáculo. É oportuno observar que todas as ações contidas na peça são recortes, fragmentos dispostos de forma descontínua e que precisamos juntá-los para alcançar o plano da significação, ou seja, aquilo que não estamos lendo/vendo, o não dito/representado é o mais importante no texto/encenação, destruindo, assim, a tranquilidade contemplativa da fruição.

Desde o início do primeiro *ato*⁶, Nelson Rodrigues apresenta os rumos que o espetáculo deverá trilhar por meio das rubricas (didascálias), as quais segundo Pavis (1999, p. 96) são “Instruções dadas pelo autor a seus atores [...] para interpretar o texto dramático”. Assim, a peça *O beijo no asfalto*, encontra-se dividida em três atos. Importa mencionar que o autor determina certas mudanças de luz em algumas partes do proscênio a fim de formar vários ambientes para desenrolar as ações dramáticas como se fosse um *black out* não na luz, mas na paralisação dos personagens. Cumpre destacar que, segundo Pavys, o “termo iluminação vem sendo substituído, cada vez mais, na prática atual, pelo termo luz, provavelmente para indicar que o trabalho da iluminação não é iluminar um espaço escuro, mas sim, criar a partir da luz”. (PAVIS, 1999, p.201-202)

⁶Do latim *actus*, ação. Divisão externa da peça em partes de importância sensivelmente igual em função do tempo e do desenrolar da ação. (PAVYS, 1999, p.28)

A iluminação é um procedimento que permite explorar e realçar outros meios de expressão,

[...] a iluminação teatral pode delimitar o espaço cênico: os focos concentrados sobre uma parte do palco significam o lugar da ação, nesse momento. A luz do projetor permite também isolar um ator ou um acessório. Isso é feito não só para delinear o lugar físico, como também para pôr em relevo esse ator ou esse objeto com relação a seu contorno; converte-se então em signo da importância, momentânea ou absoluta, da personagem ou do objeto iluminado. Uma função importante da iluminação consiste na possibilidade de ampliar ou modificar o valor do gesto, do movimento, do cenário, e até de acrescentar um valor semiológico novo; o rosto, o corpo do ator ou o fragmento do cenário às vezes são modelados pela luz. A cor difundida pela iluminação também pode desempenhar um papel semiológico. (KOWZAN, 1977, p. 74)

Com efeito, cumpre ressaltar que os diálogos presentes na obra apresentam uma sucessividade de micro ações, o que resulta no dinamismo na construção da ação maior. As informações presentes em cada cena ocorrem sem a presença de cenas preparatórias ou explicativas, uma vez que a peça já inicia em tensão elevada, surgindo, de imediato, o conflito (nó dramático).

O espetáculo apresenta um processo temporal cronológico, e as cenas se desenrolam em vários ambientes, como a casa de Arandir, delegacia, empresa, mas não há a presença inicial do asfalto. Dessa forma, os ambientes são apenas as memórias a partir de *monumentos*⁷ que os personagens criaram a partir da cena que presenciaram. No que tange à receptividade crítica acerca da obra *O beijo no asfalto* cremos que está no conteúdo, que para a época foi bastante provocador, mas não podemos deixar de entender, também, o processo criativo

⁷O monumento assegura, ratifica, tranquiliza, ao conjurar o ser do tempo. Garante as origens e acalma a inquietude causada pela incerteza dos começos. CHOAY (apud ACHUGAR, 2006, p. 168)

de Nelson Rodrigues, pois, de acordo com Candido, “[...] o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões de sua época; escolhe certos temas; usa certas formas; e a síntese resultante age sobre o meio (CANDIDO, 2000, p.20). É um desmonte quando pensamos e desviamos nosso olhar o tempo inteiro para o personagem Arandir, como vítima ou não da barbárie do poder exercido pela polícia e também pela mídia, olhando-o como o Outro e tentando antecipar, por meio de “pistas” fornecidas pelo autor, o desfecho da peça.

No que concerne ao terceiro, e mais precisamente no último quadro, descobrimos que o sogro é que permeava, com a sua força de poder para esconder sua orientação sexual, é que vemos que Arandir fora mais uma vítima do processo de um estrangulamento mais contundente: o estrangulamento/sufocamento da personagem por meio das convenções e regras estabelecidas pela sociedade civil organizada. Todo o processo da tragédia rodriguiana é construído por meio das falas e pela angústia das ações que desenrolam e aumentam de forma gradativa a tensão do conflito. O cerne dessa ação dramática é construído a partir do conflito interior de cada personagem, pois só compreendemos a função primordial das imagens contidas no teatro e a relação de poder (diante das rubricas do texto dramaturgico) somente quando o espetáculo termina.

No primeiro ato temos quatro quadros que acontecem no espaço da delegacia e na casa da personagem Selminha. Nesse *locus* de poder e dominação social (delegacia), aparece, em cena, o repórter Amado Ribeiro para confabular com o delegado Cunha, os quais maquinam a ideia de “pederastia” como crime e alimentando, com novos ingredientes, o “delito” de Arandir. Este é chamado para prestar declarações e, a partir desse instante, começam a forjar “provas” por meio de um falso interrogatório. Na casa de Selminha, há o diálogo entre esta, sua irmã Dália e o pai Aprígio, sogro de Arandir, que presenciara “o loteação” atropelando um rapaz e, por conseguinte, o

pedido do agonizante por um beijo. Em conversa tensa com a filha, Aprígio conta para as filhas sobre o que seu genro (Arandir) havia feito quando estava na rua. Observamos que as falas dos personagens e as didascálias de Nelson Rodrigues são de grande tensão, como segue nos trechos:

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.)

[...]

Cunha (furioso) – Retire-se!

Amado – Cunha, um momento! Escuta!

Cunha (apoplético) – Saia!

No segundo ato, as cenas acontecem na casa de Selminha e no escritório da firma onde trabalha Arandir e uma casa em Boca do Mato. Selminha tenta explicar para o pai que a matéria do jornal *Última Hora* (importa mencionar que o próprio nome do jornal é permeado de conotações trágicas) é mentirosa e o pai afirma que tudo o que estava escrito no jornal são informações verdadeiras, chegando até a acreditar que Arandir conhecia o morto.

Na empresa onde Arandir trabalha vêm à tona fontes nada fidedignas por parte dos colegas, os quais afirmam, contundentemente, que os dois realmente mantinham um caso amoroso, inclusive com provas. Nesse ínterim, Amado Ribeiro vai ao velório e lá procura a viúva. Ao interrogá-la, diz saber informações comprometedoras sobre ela (a viúva mantinha um relacionamento extraconjugal), ameaçando-a e chantageando-a a fim de que ela o auxilie na elaboração de “provas” contra o falecido. Não obstante, a viúva aceita, então, ser conivente com essa inverdade sobre o “relacionamento” de seu esposo com Arandir. Nesse mesmo ato, Arandir pede, por meio da cunhada Dália, para que Selminha vá até o hotel onde estava escondido. Como ela não vai, Arandir volta para sua casa às escondidas.

No terceiro e último ato, o delegado e o repórter levam Selminha para uma casa distante da delegacia para interrogações e esclarecimentos sobre Arandir e o falecido. Para tanto, levam a esposa do viúvo para mentir e fazer Selminha realmente acreditar que tinham um relacionamento, conforme as didascálias de Nelson Rodrigues na peça:

O delegado Cunha e Amado Ribeiro estão na casa de um amigo, na Boca do Mato. Entram o investigador Aruba e Selminha. (esta vem assustadíssima) Só ao vê-la, o delegado Cunha, em mangas de camisa, os suspensórios arriados, um vasto revólver na cinta, vem ao seu encontro. Exuberante e sórdida cordialidade de cafajeste. (RODRIGUES, 1995, p. 69).

Esse processo massificador e o retorno do pai a sua casa, reforça a ideia de que os dois realmente eram amantes. Aprígio também vai à imprensa a procura de Amado Ribeiro para tirar satisfações sobre as injustiças que causara a sua filha Selminha. O último quadro acontece, conforme indicações contidas nas didascálias, num “quarto de um hotel ordinário” (RODRIGUES, 1995, p. 95). Nesse espaço, Arandir conversa com Dália, e esta declara seu amor por ele. Arandir recusa e, nesse momento, entra o sogro afrontando-o dizendo que perdoaria tudo o que acontecera até então, até mesmo a sedução com a filha menor, mas não perdoaria o beijo: “[...] Eu perdoaria tudo. [...] Só não perdôo o beijo no asfalto que você deu na boca de um homem!” (RODRIGUES, 1995, p. 103). Para Sábato Magaldi (2004, p.146) “[...] Nelson Rodrigues erige Arandir em porta-voz de sua verdade. Sacrificado pela rinocerite geral, contrariando todas as hipocrisias, ele não se arrepende e julga o beijo no asfalto o encontro da pureza e a sua dignificação como criatura superior”.

Referências:

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.
- FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. Ateliê Editorial. 1998.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo. Editora Ática. 1991
- PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.
- RODRIGUES, Nelson. *O beijo no asfalto: tragédia carioca em três atos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade Estadual de Campinas. 1993.
- <<http://www.funarte.gov.br/portal/2009/12/03/serie-depoimentos-nelson-rodrigues-entrevistado-por-fernanda-montenegro/>> acesso em 01 de junho de 2010 17: 39.



O brincar uma percepção

Maria Neusa G. Gomes de Souza¹

Jucimara Silva Rojas²

Resumo: Este trabalho tem como objetivo contribuir com os estudos referentes à temática da infância e da cultura. Apresentamos a concepção de infância em Merleau-Ponty (1999), o brincar e o brinquedo como elementos culturais em Brougère (1998) e a relevância da ludicidade na aprendizagem. Acreditamos que tais cogitações podem contribuir teoricamente, principalmente para os professores da educação infantil. Outros referenciais como Kishimoto (1997) e Kramer (2007) foram utilizados.

Palavras-chave: Brincar, brinquedo, ludicidade, cultura.

Resumen: Este trabajo pretende contribuir a los estudios relacionados con el tema de la infancia y la cultura. La introducción del concepto de infancia en Merleau-Ponty (1999), el juego y los juguetes como elementos culturales en Brougère (1998) y la relevancia de lo lúdico en el aprendizaje. Creemos que tales reflexiones pueden contribuir teóricamente, principalmente a los profesores de educación infantil. Uso de otras referencias, tales como Kishimoto (1997) e Kramer (2007) fueron utilizados.

Palabras clave: Juguete y el juego, lo lúdico y la cultura.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Profa. do curso de História no CPCX/UFMS

² Professora do Programa de Pós-Graduação educação, Linha de pesquisa em Educação, Psicologia e Prática docente da UFMS. Coordenadora do Grupo de estudos e pesquisa FFLIPE