



UEPB

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

FRANCISCO DE ASSIS SOARES DA SILVA

**A VISIBILIDADE DAS PERSONAGENS GAYS/BICHAS/TRAVESTIS NA OBRA DE
NELSON RODRIGUES**

**CAMPINA GRANDE-PB
2023**

FRANCISCO DE ASSIS SOARES DA SILVA

**A VISIBILIDADE DAS PERSONAGENS GAYS/BICHAS/TRAVESTIS NA OBRA
NELSON RODRIGUES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para a obtenção do título de doutor em literatura e interculturalidade.

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais; **Linha de Pesquisa:** Literatura, Memória e Estudos Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva

**CAMPINA GRANDE-PB
2023**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586v Silva, Francisco de Assis Soares da.
A visibilidade das personagens
gays/bichas/travestis na obra de Nelson Rodrigues
[manuscrito] / Francisco de Assis Soares da Silva. -
2023.

120 p.

Digitado.

Tese (Doutorado em Literatura e
Interculturalidade) - Universidade Estadual da
Paraíba, Faculdade de Linguística, Letras e Artes,
2024.

"Orientação : Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da
Silva, Coordenação do Curso de Letras - CEDUC. "

1. Anti-herói. 2. Tragédia. 3. Sexualidade. I. Título

21. ed. CDD 801.95

FRANCISCO DE ASSIS SOARES DA SILVA

A VISIBILIDADE DAS PERSONAGENS GAYS/BICHAS/TRAVESTIS NA OBRA
NELSON RODRIGUES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura e Interculturalidade.

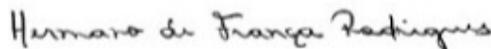
Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva (UEPB)

Orientador



Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues (UEPB)

Examinador externo



Prof^a. Dra. Maria Hozanete Alves de Lima (UFCG)

Examinadora externa



Prof. Dr. Antônio Carlos de Melo Magalhães (UEPB)

Examinador interno



Prof^a. Dra. Aldinida de Medeiros Souza (UEPB)

Examinadora interna

AGRADECIMENTOS

A Deus, que sempre foi o caminho, minha gratidão. É a partir dEle que tudo se explica, que tudo ganha sentido e força. Senti sempre, durante toda a minha caminhada, que nunca faltou a Tua presença, meu Deus!

Ao meu amor maior, Adileuza Dias Soares, a mulher que nunca me permitiu desistir, que me fez forte, que me fez entender que não podemos retroceder, que não podemos nos calar, e que, também, devemos nos amar, a você, mãe, a minha mais absoluta gratidão por tudo. Devo lembrar, aqui, também, da sua história como mulher, vítima de uma educação machista, patriarcal, misógina, essencialista, que retirou seu direito à educação, quando, em 1951, cursando o segundo ano primário, cheia de sonhos, foi proibida de seguir estudando. Mas isso não fez você deixar de ser a mulher mais sábia de minha vida toda. E assim sempre será. Essa escrita é nossa. O primeiro doutor da família é fruto seu, mãe.

Ao meu pai, Luiz Soares (*in memoriam*), que contrariou o modelo de formação que recebeu e garantiu que cada filha e cada filho pudesse acessar e permanecer na escola. E ele, mesmo com tão pouca formação escolar, sempre fez questão de compartilhar com os amigos, com os vizinhos, aonde quer que fosse, cada conquista, cada ascensão acadêmica e profissional de cada filha e cada filho. Nossos ingressos na universidade, foram, também, desejos e conquistas suas, pai. Ao seu modo, você ajudou a construir essa história. Gratidão e reconhecimento a ti.

Às minhas irmãs e aos meus irmãos, meus grandes amores, minhas extensões, o meu tão fraterno agradecimento. Cada uma e cada um de vocês tem parte nessa conquista. Luizinho, Soares (*in memoriam*), Artur, Batista, Zé (meu irmão e filho), Izabel, Anabel, Gildo, Mabel e Elizabel, nós sonhamos juntos e o resultado está aqui. Meu agradecimento especial a vocês. Seremos sempre os melhores irmãos.

À Márcia Santos, a mulher que escolhi para representar todas as minhas amigas e os meus amigos (e cada qual sabe que está representada(o) aqui), a minha gratidão. Dentre tantas as razões para sermos tão íntimos, estão as nossas dores, as nossas lutas nas histórias de resistências contra um sistema e um sistema que nos querem distantes dos lugares de poder. Nossas lutas, de muitas formas, se aproximam e nos tornam esse par de irmãos que a vida tomou conta de providenciar.

Ao meu orientador, Antônio de Pádua, que não desistiu de mim mesmo quando eu mesmo parecia ter desistido, que soube, na medida certa, com a sabedoria que lhe é própria, cobrar e orientar.

Ao meu presidente Luíz Inácio Lula da Silva e à minha presidenta Dilma Rousseff por lutarem juntos conosco a fim de que as opressões às minorias não tenham terreno fértil para crescerem, gratidão por todas as políticas públicas que nos fortalecem e garantem espaços para nossos corpos e nossas falas, especialmente dentro dos espaços das universidades.

Aos meus anjos personificados, nomeados ou não, que atendem aos chamados de quem eu não sei, a vocês, que nunca me deixaram sozinho, meu muito obrigado.

E aos Alipinhos, Fernandinhos, Eusebiozinhos, Arandis, nossos anti-heróis (também heróis), que se entregam e tornam seus corpos, suas sexualidades, seus desejos, as bandeiras de luta e resistência que dão visibilidade e força aos, ainda, oprimidos.

RESUMO

Esta tese analisa as expressões do desejo homoerótico e performances de feminilidade em personagens masculinas presentes na obra ficcional e dramática de Nelson Rodrigues. As configurações de tais personagens devem ser lidas no cruzamento entre a figura do anti-herói e a condição trágica em cenas que são, para a moral burguesa e cristã norteadora dos costumes da época, consideradas obscenas. Para tanto, a pesquisa foi estruturada em três capítulos, cada um com destaque para os temas e subtemas relacionados às questões como sexualidade, gênero e literatura, possibilitando uma compreensão de aspectos estéticos e sociais minimizados pela crítica especializada na obra rodriguiana. Dentre a vasta produção do escritor e dramaturgo em tela, o corpus selecionado para a análise compreende três contos retirados de duas antologias de *A vida como ela é* (1992, 2012) e a peça teatral *O beijo no asfalto* (2019). A visibilidade controversa dessas personagens e temas na totalidade da obra já aponta, antes de tudo, para enlaces teóricos e críticos a serem discutidos: por um lado, a realidade social em cujo contexto esses textos emergem, marcando-se, sobretudo, as ideias de naturalidade do gênero definido pelo sexo biológico e pelo padrão da heterossexualidade compulsória, enquanto que, por outro lado, enfatizo o papel da crítica literária, sempre uma extensão da própria literatura, em adentrar as obras pelos caminhos ainda não percorridos, enfatizando personagens e questões presentes nos textos antes excluídas ou rebaixadas por não estarem de acordo com padrões morais e estéticos valorizados à época. Como estratégia teórico-metodológica, inicialmente, proponho uma revisão crítica da crítica especializada na obra e na vida de Nelson Rodrigues, destacando-se, dentre os estudiosos mais conhecidos, os nomes de Sábato Magaldi (1992), Ruy Castro (1992), Ângela Leite Lopes (2007) e Adriana Facina (2004). No tocante aos temas de gênero e de sexualidade, proponho revisitar uma história dos conceitos de masculinidade e de homossexualidade a partir de teóricos como, por exemplo, Judith Butler (2018, 2019), James N. Green (2019), João Silveiro Trevisan (2018). Por fim, o conceito de anti-herói, tal como é proposto por Victor Brombert (2001), permitirá (re)pensar o lugar dessas personagens vistas como as mais obscenas até os padrões polêmicos do universo rodriguiano. Nesse sentido, a ideia da visibilidade é pensada como movimento da própria literatura de assumir e de acolher temas considerados difíceis social e culturalmente, sendo também papel da crítica e da teoria literária iluminar

personagens minoritários, tornando-os perceptíveis ao público leitor à medida que o valoramos em nossas discussões e leituras.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; Anti-Herói; Tragédia; Sexualidade.

ABSTRACT

This thesis analyzes the expressions of homoerotic desire and performances of femininity in male characters present in the fictional and dramatic work of Nelson Rodrigues. The configurations of such characters must be read at the intersection between the figure of the anti-hero and the tragic condition in scenes that are, for the bourgeois and Christian morality guiding the customs of the time, considered obscene. The research was structured in three chapters, each with emphasis on the themes and subthemes related to issues such as sexuality, gender and literature, enabling an understanding of aesthetic and social aspects minimized by the criticism specialized in the work of Rodrigues. Among the vast production of the writer and playwright on screen, the corpus selected for the analysis comprises four short stories taken from two anthologies of *A vida como ela é* (1992, 2012) and *O beijo no asfalto* (2019). The controversial visibility of these characters and themes in the totality of the work already points, first of all, to theoretical and critical links to be discussed: on the one hand, the social reality in whose context these texts emerge, marking, above all, the ideas of naturalness of the gender defined by biological sex and the pattern of compulsory heterosexuality, while, on the other hand, I emphasize the role of literary criticism, always an extension of literature itself, in entering the works along the paths not yet traveled, emphasizing characters and issues present in the texts previously excluded or lowered because they were not in accordance with moral and aesthetic standards valued at the time. As a theoretical-methodological strategy, initially, I propose a critical review of the criticism specialized in the work and life of Nelson Rodrigues, highlighting, among the best known scholars, the names of Sábato Magaldi (1992), Ruy Castro (1992), Ângela Leite Lopes (2007) and Adriana Facina (2004). Regarding the themes of gender and sexuality, I propose to revisit a history of the concepts of masculinity and homosexuality from theorists such as, for example, Judith Butler (2018, 2019), James N. Green (2019), João Silveiro Trevisan (2018). Finally, the concept of anti-hero, as proposed by Victor Brombert (2001), will allow (re)thinking the place of these characters seen as the most obscene up to the controversial standards of the Rodriguan universe. In this sense, the idea of visibility is thought of as a movement of literature itself to assume and welcome themes considered socially and culturally difficult, and it is also the role of criticism and literary theory to illuminate minority

characters, making them perceptible to the reading public as we value it in our discussions and readings.

Keywords: Nelson Rodrigues; Antihero; Tragedy; Sexuality.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2. OS TIPOS ANTI-HEROICOS NA OBRA DE NELSON RODRIGUES: (RE)PENSANDO QUESTÕES DE LITERATURA, DE GÊNERO E DE SEXUALIDADE.....	21
2.1. Nelson Rodrigues, as paixões, o sexo e as tragédias	21
2.2. O que é ser homem? A ideologia da masculinidade diante do desejo homo e do feminino.....	44
3. O (NÃO) LUGAR DA PERSONAGEM GAY/BICHA/TRAVESTI EM A VIDA COMO ELA É	56
3.1. A vida como ela é...: Contos de desejo/gênero/sexo.....	56
3.2. Isto é amor: a sexualidade sob suspeita	65
3.3. Noiva da morte: sexualidade e transgeneridade	77
3.4. Delicado: sexualidade e tragédia.....	85
4. O OBSCENO E O TRÁGICO EM CENA: O PROTAGONISMO DO DESEJO GAY EM O BEIJO NO ASFALTO	90
4.1. Mítico, trágico e moderno: uma análise do trágico no texto dramático de Nelson Rodrigues	90
4.2. O desejo obsceno em O beijo no Asfalto	107
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	116

1 INTRODUÇÃO

É lugar-comum, na obra dramática e ficcional de Nelson Rodrigues (1912/ PE-1980/RJ), as paixões obsessivas e os comportamentos transgressivos de suas personagens, cujas vidas, costumes e valores, transcorrem no contexto social da cidade moderna, ou ainda, para ser mais preciso, do subúrbio carioca. A questão da sexualidade e do corpo está, pois, no centro da obra rodriguiana, norteando os enredos e o pensamento crítico do autor que, segundo Angela Lopes Leite (2007, p. 36), em *Nelson Rodrigues: Trágico, então moderno*, “põe em cena as paixões da carne e da alma”, sem, no entanto, julgar ou inibir moralmente as liberdades das relações humanas que constituem um desvio dos padrões morais, religiosos e civilizatórios da sociedade burguesa.

Para Adriana Facina (2004, p. 166), por sua vez, Nelson Rodrigues põe em cena, seja enquanto dramaturgo e literato, seja enquanto jornalista formador de uma opinião pública, a tensão em torno dos valores morais da cidade, como lugar de reunião das diversidades e opções, mas também como espaço de imposições de regras consideradas normativas, mas que precisam ser enfrentadas, seja pela vivência das subjetividades, seja pela arte em seu elemento transgressor e crítico. É possível captar, nos textos rodriguianos de gêneros diversos, o corpo e sexo no centro de uma “crítica” direcionada às transformações do mundo moderno. Nas palavras da referida estudiosa,

Pode-se perceber, no entanto, na crítica rodriguiana, uma dupla dimensão: o processo civilizador construído pela modernização retira progressivamente das normas e dos valores sociais mais rígidos o poder de controlar as condutas dos indivíduos, já que estes ganham autonomia e legitimidade para rompê-los, passando tal atribuição para o autocontrole. Porém, ao mesmo tempo que gera frieza e indiferença, esse processo também permite que aflorem os instintos mais animais dos seres humanos. Essa aparente contradição entre o maior controle e o homem à deriva com seus instintos mostra, na verdade, que, para Nelson, a força oposta aos instintos não é a razão, e sim os sentimentos considerados puros e nobres, especialmente o amor (FACINA, 2004, p. 166).

A repetição de alguns temas na literatura e no teatro de Nelson Rodrigues como, por exemplo, infidelidade, incesto, suicídio, assassinatos, sexualidades, (i)moralidade, etc., dá conta do interesse do autor nos *faits devirs*¹, isto é, nos

¹ *Faits devirs* é uma expressão usada tanto no meio jornalístico quanto literário. Originária do francês, a tradução literal de *faits devirs* é fatos diversos, enquanto o uso conceitual diz respeito aos casos

acontecimentos trágicos ou estranhos que chamam a atenção do público leitor formado de “pessoas morais”, mobilizando não só o interesse no fato em si, mas também uma disputa de opiniões entre leitores e críticos que sentem a necessidade urgente de defender os próprios posicionamentos ideológicos e morais diante dos acontecimentos narrados.

Dentre os casos narrados e os mostrados por Nelson Rodrigues nas crônicas/contos da coluna *A vida como ela é...* e nas peças teatrais, não raramente, a educação sexual e sentimental é usada como termômetro medidor do grau da elevação moral da sociedade, tornando o sexo, o corpo e os afetos os principais gatilhos das tensões estéticas, ideológicas e políticas da obra rodriguiana. Segundo Angela Leite Lopes (2007), o conteúdo moralista presente na obra rodriguiana estabelece um espaço de dissenso entre o público, a crítica e, em especial, a concepção dramática proposta pelo escritor, considerado um fenômeno para o teatro moderno brasileiro, desde o início dos anos 1940, com a publicação da peça *A mulher sem pecado* (1942).

Com efeito, Nelson Rodrigues mexe com as sensibildades estéticas e morais de um público burguês, captando as fissuras da realidade social, familiar, artística, política e cultural do seu tempo, sobretudo, pelas suas insistentes abordagens de temas tabus. No campo da crítica especializada, dir-se-á, em algumas ocasiões, que há em suas obras teatrais exageros de temas sexuais como, por exemplo, os casos de incestos em *Albúm de Família* (1945). Em resposta a esses comentários, Nelson Rodrigues, posteriormente, defende-se dizendo que os críticos reagiram “passionalmente contra”² suas obras teatrais, porque perderam de vista os procedimentos artísticos a que estão submetidos os seus temas e, de certa forma, pelos padrões estreitos do elitismo conceitual e estético que impediram os críticos de enxergar em certos diálogos e personagens o elemento trágico até então caracterizado pela nobreza, pelo sublime e elevação de suas formas. Conforme as palavras sempre provocativas de Nelson Rodrigues (1949), ao tratá-lo apenas como obsceno e perverso,

polêmicos, que viram manchete no Jornal, tal como acontece com os personagens de *O beijo no asfalto* (1960).

² Os comentários de Nelson Rodrigues sobre sua obra foram publicados no primeiro número da revista *Dionysos*, 1949, editada pelo Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, SNT/MEC. O texto em questão pode ser consultado Online, disponível em: <[Lionel Fischer \(lionel-fischer.blogspot.com\)](http://Lionel_Fischer_(lionel-fischer.blogspot.com))>, acesso em Janeiro de 2021.

Críticos fizeram uma observação restritiva: minha obra toda gravita em torno de – “sexo, sexo, sexo”. Sendo isso verdade, qual o inconveniente? [...] Todavia, no caso particular dessa observação, há uma malícia sensível. Já não importa tanto o fenômeno da repetição e sim a natureza da gravidade do tema. O assunto sexual ainda dá motivo a escândalo. Amigos e conhecidos meus interpelam-me na rua: - Você só sabe escrever sobre isso? “Isso” é o amor. Há nesta pergunta um fundo de indignação que eu não devia compreender e que talvez não compreenda mesmo. Afinal de contas, por que o assunto amoroso produz esta náusea incoercível? (RODRIGUES, 1949 apud LOPES, 2007, p. 88).

As escolhas temáticas de um autor não valem por si só. Ao eleger determinado assunto para sua obra, um escritor não visa apenas suscitar questões polêmicas. Introduzindo o obsceno como categoria estética em seus textos, Nelson Rodrigues, cada vez mais, irá radicalizar a ideia do absurdo como elemento estético e, conseqüentemente, instaurará uma espécie de crise na dramaturgia, na literatura e na crítica especializada nessas artes. Para Décio de Almeida Prado (1996, p. 131 apud TOMAZ, 2011, p. 18), crítico do teatro brasileiro moderno, a quem parece que a estética dramática rodriguiana vem romper com padrão da doçura sentimental do romantismo, o sexo no teatro de Nelson Rodrigues se apresenta como “escuso”, “causando volúpias ignominiosas na consciência”.³

Tendo em vista que os espaços literários e dramáticos são, como diz Regina Dalcastagnè (2012), dominados por uma visão de mundo masculina, branca, urbanizada e burguesa, é fundamental pensarmos que também os critérios de valorização estética utilizados pela crítica visam controlar os discursos sobre a arte e os próprios objetos artísticos, criando uma hierarquia entre formas e temas considerados elevados ou rebaixados. Pensando, portanto, na diversidade dos sujeitos e das sexualidades vistos na sociedade e na obra de Nelson Rodrigues, proponho analisar a presença marcante das personagens gays, bichas e travestis no drama e nos contos/crônicas rodriguianos, publicados em diferentes períodos ao longo da atuação desse escritor na cena dramática, literária e cultural do Rio de Janeiro dos anos 1940 até 1980, e, para isso, recorro a um título que pode parecer ambíguo, por aludir à visibilidade das personagens nas obras rodriguianas. Se o teatro contém cena pública, porque ainda falar de invisibilidade? Destaco dois sentidos muito específicos no decorrer da tese: a) parte da crítica leu os textos de Nelson Rodrigues

³ O pesquisador Rogério Tomaz (2011), ao citar essa passagem em sua dissertação, Nelson Rodrigues: literatura e homoerotismo em o beijo no asfalto, acrescenta ainda que “as personagens rodriguianas apresentam uma pseudoneutralidade que se dissolve ao desenvolver dos atos, revelando instintos vinculados à quebra de algum paradigma sexual, como é o caso do homoerotismo.

com certo teor de rancor moral ou vigilância dos corpos, invisibilizando, assim, as potências das personagens; b) em torno da sexualidade, dos gestos públicos, uma denúncia, uma afronta ao normativo, que precisa ser melhor debatido, sistematizado. Quer dizer, se não formos a certos detalhes da obra, a seus jogos de encenação de forma mais cuidadosa, acabamos por invisibilizar algumas das personagens, reduzindo-as rapidamente a um conjunto de clichês.

Como forma de aprofundar certos aspectos da leitura que proponho, em diálogo com a fortuna crítica existente, mas não ficando refém do que já foi dito, destaco a importância dos estudos culturais também para a leitura da obra rodriguiana, especialmente pela potência que carregam por emergirem dos conflitos coloniais, sociais e culturais, ampliando, dessa forma, as recepções possíveis ao texto literário. A forma de ler proposta pelos estudos culturais dialoga com teorias anteriores, especialmente com a romântica (excessivamente emotiva) e a existencial (excessiva psicologizante), mas estabelece limites severos a esses projetos, por enclausurarem a literatura a efeitos psicologizantes de personagens (fluxos de consciência), à “mente” do autor e aos dilemas da moral burguesa. Literatura, nesse âmbito do romantismo e de filosofias da existência, ficou refém de eus robustos e/ou melodramáticos, sujeita a genialidades estéticas de autores em número reduzido e grosseiramente catapultados à elite canônica.

Importante destacar a potência dos estudos culturais, especialmente num Programa de Pós-graduação em que a presente tese é defendida, pelo fato deles apontarem para uma revolta a essas heranças teóricas e às formas de ler que elas propunham. No lugar de genialidades de eus, os processos e as fustigações das culturas, o conflito na cena moral da cidade e do texto, como aspectos decisivos para a leitura das estruturas narrativas e determinantes para o desenvolvimento dos enredos, dos temas, das vidas de personagens. Literatura é o lugar por excelência de reunião, assimilação, ressignificação de memórias, acolhimento ou produção de conflitos em torno de heranças, histórias. Literatura deixa de ser deleite, passa a ser a pulsação dos embates, o palco de nossas escolhas históricas e de nossa fabricação cultural. Literatura não dá descanso e refrigério, é potência de luta. Literatura não se resume a um contexto ideal, mas é sempre libertada de suas origens e lançada a novos contextos e realidades. A literatura rodriguiana, lida a partir desse aspecto fundamental nos estudos culturais, amplia a discussão até mesmo das dimensões morais contempladas na obra, impedindo o mero clichê projetado às personagens.

De igual modo é importante reconhecer que a experiência de desumanização de pessoas LGBTQIA+, em muitos casos, é vivenciada no próprio âmbito familiar. Letícia Nascimento (2021) relata como o CISTema colonial moderno de gênero impõe, a partir de um essencialismo biológico normatizador do que é ser homem e o do que é ser mulher, o deslocamento desses sujeitos e dessas sujeitas para esse lugar de fora das relações humanas e dos afetos. No caso específico de pessoas trans*⁴, a experiência de não-lugar ou de fora do lugar imposta pelo CISTema normatizador do sexo-gênero-desejo é ainda mais evidente, tornando esses corpos e identidades deslocadas/dissidentes do padrão hétero e binário uma imagem do outro do outro do outro, isto é, ainda mais marginalizados do reconhecimento de uma experiência humana. As tramas rodriguianas têm ambientes familiares indicados, e apontam para algo que só muito posteriormente ao próprio contexto de escrita da obra em tela passou a ser trabalhado e analisado pela teoria. Em alguns momentos, a teoria construída muito posteriormente será usada para projetar novas leituras sobre a obra e seu contexto.

Proponho, nesse horizonte da crítica literária, analisar a construção dessas personagens gays/bichas/travestis presentes na obra ficcional e dramática de Nelson Rodrigues como forma de retirar da marginalização e do obscurantismo as afetividades, as sexualidades e as identidades de gênero consideradas desviantes do ponto de vista heteronormativo. Logo de saída, é preciso ressaltar que essas personagens, que apresentam uma transgressão amorosa ou identitária em relação ao padrão hétero e cis nos textos rodriguianos, são, em sua maioria, masculinas, cabendo aqui uma reflexão sobre as discursividades construídas em torno da sexualidade e da identidade de personagens homens.

A questão da homossexualidade, da homoafetividade e da travestilidade aparece, pela primeira vez, na obra rodriguiana em três contos: *Isto é amor*, *Noiva da Morte e Delicado*, publicados pela primeira vez entre os anos 1951 e 1961 em *A vida como ela é...*, coluna mantida pelo escritor no Jornal *Última Hora* do Rio de Janeiro,

⁴ Trans*, com asterisco, é, conforme designado por teóricos e ativistas LGBTQIA+, um termo guarda-chuva, assim como transgênero, e engloba, segundo Nascimento (2021, p.), “uma série de identidades não cisgêneras”, incluindo-se, no termo Trans*, as seguintes formas identitárias: “transsexuais, mulheres transgêneras, homens transgêneros, transmasculines e pessoas não binárias”. É importante dizer que, embora a identidade travesti também esteja englobada nesse termo guarda-chuva, a travesti difere-se da mulher trans/transsexual, por questões históricas, políticas e subjetivas, que demarcam a pluralidade das experiências de feminilidades e de mulheridades. Mulheridades e feminilidade, por sua vez, são termos usados no plural, justamente, para demarcar a diversidade dessas experiências do feminino, tal como são produzidas e reivindicadas pelas sujeitas trans* coletivamente e individualmente.

depois reunidos e publicados no formato de livro sob o mesmo título. Posteriormente, essas questões resurgem em duas peças, *Perdoa-me Por me traíres* (1957) e *O Beijo no Asfalto* (1960), nas quais as personagens masculinas apresentam comportamentos que vão de encontro ao que a sociedade burguesa, fundada em valores cristãos, héteros e machistas, espera do homem.

Em um primeiro momento, considero relevante analisar, além da presença e da ação dessas personagens aparentemente menores⁵ nas tramas rodriguianas, a construção de uma ideologia da masculinidade, com base na heteronormatividade e na ideia de virilidade, tecendo nos textos um espaço de circulação dos discursos e contradiscursos sobre os padrões de gênero e de sexualidades dominantes.

Assim, embora nas narrativas ficcionais e nas cenas dramáticas observe-se uma predominância de vozes e de ações de personagens de padrões dominantes, isto é, masculinas, viris, héteros, burguesas, habitantes de zonas urbanas, brancas, etc., penso aqui na potência da diferença daquelas outras personagens consideradas dissidentes, isto é, menores, segundo os termos de Deleuze e Guattari (2014), para os quais:

A literatura maior ou estabelecida segue um vetor que vai do conteúdo à expressão: dado um conteúdo, em uma dada forma, achar, descobrir, ou ver a forma de expressão que lhe convém. O que se bem anuncia... Mas uma literatura menor ou revolucionária começa por enunciar, e só vê e concebe depois ("A palavra. Eu não a vejo, eu a invento.") (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 57, 58).

Conforme observado nas obras, as personagens menores são insurgentes e, na maioria das vezes, agem em segundo plano, sendo descobertas pela crítica apenas posteriormente, justamente pelo não-lugar que ocupam na cultura e na arte. Observo as personagens gays/bichas/travestis na obra de Nelson Rodrigues, por exemplo, nessa perspectiva do autor/crítico que precisa inventar um lugar para as existências/experiências dessas personagens, reconstruindo uma história que foi apagada do horizonte do conhecimento estético e social. Num país repleto de esquecimentos, de escondimentos sociais, culturais e sexuais, esse aspecto assume uma potência especial.

⁵ Aqui uso termo menor segundo a determinação do pensamento dos escritores Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014), em *Kafka: Por uma literatura menor*, para analisar a literatura de Franz Kafka e outros escritores judeus que, no contexto da língua e da cultura alemã, fazem um uso do idioma, dos temas e das formas literários considerado de menor valor, dentre outras coisas, pela própria posição marginal dos seus autores em relação à língua, à cultura e às subjetividades majoritárias. Note-se, pois, que o termo menor resguarda em si a ideia de potência de transformação imposta pela força da diferença.

É preciso destacar ainda que as personagens gays/bichas/travestis presentes na ficção e na dramaturgia rodriguiana são responsáveis por desmascarar os preconceitos e os ódios partilhados largamente na sociedade burguesa, ou seja, ainda quando silenciadas e objetificadas pelo olhar alheio, as personagens de sexualidade ou de identidades dissidentes são potentes em afirmar os seus lugares afetivos e existenciais, escapando da vigilância e da repressão familiar.

As obras menores, no dizer de Deleuze/Guattari não devem ser julgadas, num primeiro momento, a partir de uma concepção sistematizada, nem mesmo por uma que seja constituída pelo “politicamente correto”. Elas precisam ser lidas e interpretadas pelos muitos jogos que consegue reunir em suas enunciações. Quer dizer, a obra de Nelson Rodrigues não deve ser julgada por uma concepção se ela cumpriria ou não certas expectativas da causa gay, mas deve ser descoberta em suas potências, em seus muitos dizeres; é o que faço na presente tese, e, com isso, vejo o muito que as obras dizem à medida que são abertas. Quer dizer, para além dos clichês, a obra rodriguiana afronta, denuncia, problematiza, ressignifica, sem perder o estético, a cena, a encenação, aspectos a serem destacados posteriormente na tese.

No primeiro capítulo, abro a discussão com uma revisão da crítica literária sobre a vida e a obra de Nelson Rodrigues, buscando entender como foi recepcionada a questão do sexo, do amor, da moral, do casamento, além dos efeitos desses temas, seu contexto artístico e crítico imediato. Busco, inicialmente, refletir acerca dos lugares ocupados pela obra ficcional e dramática rodriguiana na cena artística brasileira, considerando as transformações que essas produções provocaram no pensamento estético e crítico desde suas primeiras publicações. Considerando o grande interesse no nome do autor e na obra rodriguiana, foco aqui nos nomes de destaque da crítica especializada, a saber, Sábato Magaldi, Ruy Castro, Angela Leite Lopes, Adriana Facino, etc., e, mais especificamente, no tema do homoerotismo em Nelson Rodrigues, sem deixar de analisar os comentários sempre interessantes do próprio autor sobre a recepção de sua obra através de entrevistas e relatos reunidos em *Nelson Rodrigues por ele mesmo* (2012).

Ainda nesse primeiro capítulo, com vistas a demarcar minha posição dentro das discussões acerca das questões de gênero e de sexualidade, proponho uma abordagem dos conceitos de sexo e de masculidade a partir do pensamento crítico de Judith Butler (2020) e de Pierre Bourdieu (2012), dentre outros teóricos, cujos pensamentos, justamente pela divergência de suas visões permitir-nos-á refletir como

a discursividade sobre o sexo e o gênero constrói uma ideologia de comportamento para os homens, tal como observamos nas narrativas rodriguianas, ora patologizando e controlando o desejo homoerótico/a identidade travesti, ora tornando-as formas revolucionárias de se relacionar e de existir. Adentro, portanto, nas questões sobre sexo e gênero a partir de um ponto de vista teórico, social e político, que desnaturaliza a identidade entre sexo e gênero e, mais ainda, a binariedade masculino versus feminino. Nesse momento, em que haverá uma revisão dos estudos de gênero e de sexualidade, surgem discussões como, por exemplo, o que é ser homem, qual a definição de sexo e como os teóricos da teoria queer têm interpretado a questão da sexualidade gay e da identidade travesti no sul global.

Embora a presente pesquisa gire em torno de um eixo temático específico, a saber, a presença de personagens gays/bichas/travestis na obra de Nelson Rodrigues, é preciso considerar as especificidades dos gêneros analisados, contos e peça teatral, respeitando as diferenças entre as estruturas narrativas e dramáticas, assim como os elementos que determinam a construção e as ações dessas personagens em cada uma dessas esferas. Tendo em vista a análise do texto em si, essa pesquisa trata não apenas de introduzir um tema na obra ou na crítica especializada. Mais do que apontar presenças, proponho também uma análise dos processos artísticos, existenciais e culturais aos quais estão submetidos esses personagens/heróis das tramas rodriguianas, de modo que, conforme o argumento apresentado, faz-se necessário dividir as análises do corpus literário em dois momentos, sendo o segundo capítulo focado na análise dos textos literários e o terceiro capítulo focado na peça *O beijo no asfalto*.

Assim, no segundo capítulo, intitulado *O (não) lugar da personagem gay/bicha/travesti em A vida como ela é*, analiso a presença das personagens gays e travestis nos três contos citados: *Isto é amor*, *Noiva da morte* e *Delicado*. Partindo da ideia de que a personagem é a alma e o corpo da literatura, e, como tal, a escolha de determinados tipos são reveladoras dos projetos artísticos e da realidade social em que estão inseridos autores e obras, propus-me analisar os comportamentos das personagens gays e travestis, as situações em que estão envolvidas, suas aparências e seus posicionamentos como sujeitos ou objetos nas tramas, em resumo, sondar esses personagens e seus mundos a fim de compreender a potência da questão da sexualidade e do gênero no desenvolver dessas narrativas.

Na ficção literária e na encenação dramática, Nelson Rodrigues mantém o gosto pelo enredo passional e o desfecho trágico, sendo a questão moral também uma constante em seus contos e peças. Sexualidade e moralidade convergem nesses enredos curtos, nervosos e intensos, cujas ações das personagens se constroem a partir de um movimento de proibição e de transgressão. A figuração dessas personagens como sujeitos dissidentes da moral dominante assinala, desde o início da narrativa, um destino trágico que, embora não possamos precisar como se dará, é pressentido pelo leitor já que virtude e vício carregam nessas tramas a receita foucaultiana da sociedade moderna empenhada em vigiar e punir.

No terceiro capítulo, intitulado *O trágico em cena: protagonismo gay em O Beijo no asfalto*, analiso como o desejo homoerótico é introduzido na peça teatral como uma categoria estética do obsceno, do trágico e do absurdo. A ideia da relação entre trágico e obsceno como aquilo que não pode entrar em cena, isto é, o que não pode ser representado ou mostrado, e do absurdo como algo inesperado, *nonsense*, na linguagem literária e teatral, coincide com as representações do sexo, da morte e das paixões.

Os elementos presentes no drama rodriguiano nos dão a medida do caráter trágico dos enredos e anti-heroico das personagens cujas ações reúnem experiências incomuns para os padrões estéticos e morais da época. Considerando que há diferentes modos de ser homem e de ser gay, proponho analisar como as performances masculinas e o desejo homossexual dessas personagens expressam essas multiplicidades de identidade e de sexualidade.

Com o objetivo central de demarcar o papel e o lugar das personagens gays/bichas/travestis nos textos rodriguianos também enquanto construções estéticas, e não somente sujeitos sociais, proponho ainda trabalhar com os conceitos de personagem trágico e anti-herói. Além de revisar a crítica especializada no “teatro desagradável”, para empregar a expressão usada por Nelson Rodrigues para designar um tipo de expressão dramática sem compromisso com o gosto do público, adoto como referencial teórico os estudos de Joseph Campbell (1997) e de Victor Brombert (2004) sobre personagens caracterizadas como anti-heroicas, e faço uma revisão crítica da teoria do malandro desenvolvida por Antonio Candido (1970), presente em grande parte da crítica especializada no teatro rodriguiano, com o objetivo de ampliar a compreensão sobre as complexidades das personagens rodriguianas e suas relações com a cultura.

No tocante à construção das personagens anti-heroicas nas obras rodriguianas, além de Campbell e Brombert, sigo a linha de argumentação de críticos do teatro moderno como, por exemplo, Ângela Lopes Leite (2007), Raquel Imanishi Rodrigues (2009) e Peter Szondi (1941-1966), para os quais o trágico e a modernidade confluem/dialogam em suas formas. Há, conforme veremos melhor nos capítulos destinados às análises das obras, mais especificamente, no terceiro capítulo destinado ao teatro, um ethos trágico na sociedade e no drama modernos, de forma que o trágico e o mítico, na modernidade, não podem ser reduzidos a uma forma, um estilo, ou ainda, um gênero. A crítica dos referidos estudiosos retoma a ideia do trágico e do mítico como uma ideia abrangente dos conteúdos formais e temáticos presentes, especialmente, na atividade de linguagem que opera o sentido da obra. Nas palavras de Walter Benjamin (1984, p. 122), em *A origem do drama barroco*, “uma obra de arte significativa ou funda o gênero ou o transcende, e numa obra de arte perfeita as duas coisas se fundem numa só”.

É, pois, considerando o ethos trágico e o núcleo mítico presentes no contexto histórico e na obra de Nelson Rodrigues que proponho analisar nas personagens gays/bichas/travestis esse modo realizar-se próprio de uma tragédia contemporânea. Cabe, portanto, ao pesquisador do teatro moderno questionar: em que medida a ação dramática das personagens do drama moderno está em acordo ou desacordo com a concepção do trágico aristotélico? Lopes (2007) não hesita em propor uma releitura do fenômeno grego da tragédia, segundo os métodos do pensamento benjaminiano, para quem o trágico se interpõe ao drama por meio da linguagem, especialmente, no teatro de Nelson Rodrigues. Tal como pretendo analisar no terceiro e último capítulo, se para os gregos antigos o trágico é parte fundamental do extrato social mais elevado da Polis, no drama rodriguiano não deixa de existir e de persistir uma consciência trágica determinando as ações das personagens cujos destinos também são perpassados pela facticidade, pelo enigma e pelos sentidos ambivalentes presentes nas narrativas e nas encenações literárias-dramáticas rodriguianas.

Nas palavras de Nelson Rodrigues (1949), a escolha e a construção de personagens perpassam essas figurações do estranho, do monstruoso, do obscuro, porque esses são os elementos que dão forma ao literário e ao teatral. Diante da sensibilidade e da moralidade da sociedade burguesa escandalizada com suas obras, o escritor é contundente na defesa de suas personagens polêmicas, declarando:

E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superam ou violam a moral prática e cotidiana. Quando escrevo para teatro, as coisas atrozes e não atrozes não me assustam. Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno. Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbados, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura daria imagens plásticas e inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral! (RODRIGUES, 1949, s/p).

A experiência do trágico na obra literária-dramática de Nelson Rodrigues perfaz esse pôr em jogo/em cena o obscuro, a morbidez, a monstruosidade, a loucura, o absurdo, de modo que, a priori, o trágico rodriguiano também se configura, mais do que pela simples mimese do real, isto é, pela “representação/imitação da vida”, pela inverossimilhança de uma linguagem que opera o seu próprio mecanismo de relacionar tempo-espaço-sentido. Ainda segundo Lopes (2007), o autor de *Vestido de Noiva* apropria-se de clichês de tragédias: a vingança, a traição, maldição, a fatalidade, os incestos, as crenças religiosas, as paixões. Nas palavras da crítica em tela,

A utilização desses clichês – os clichês da tragédia – vai então se inscrever no movimento geral de utilização dos elementos – cênicos, dramaturgicos – particulares. Não são noções, visões trágicas do mundo, de vidas emanadas da obra. É o próprio desdobrar do mundo, da vida das obras (LOPES, 2007, p. 229).

Dito isso, finalizo com a ideia prévia de que as personagens gays/bichas/travestis são, evidentemente, um desses outros tipos monstruosos retratados nas tramas rodriguianas com o objetivo de canalizar uma estética do absurdo e do trágico, operando sentidos não pela simples representação aristotélica, mas, sobretudo, pelos conflitos estéticos e éticos operados na linguagem aberta aos modos inesperados de sentir/ser. Em poucas palavras, é justamente por transgredirem as fronteiras do moralmente e socialmente determinado como normal, natural, ajustado, aceitável, que uma personagem se torna interessante do ponto de vista existencial, político e artístico.

2 OS TIPOS ANTI-HEROICOS NA OBRA DE NELSON RODRIGUES: QUESTÕES DE LITERATURA, DE GÊNERO E DE SEXUALIDADE

Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico.

(Nelson Rodrigues)

2.1 Nelson Rodrigues, as paixões, o sexo e as tragédias

Segundo Erich Auerbach (2007), em ensaio dedicado ao poeta e dramaturgo francês Jean Baptiste Racine (Paris, 1639-1699), a paixão amorosa é o centro da tragédia francesa, sendo, para ser mais preciso, o amor perigoso um dos principais conteúdos constitutivos do trágico, tal como esse é concebido em obras dramáticas e literárias de grandes escritores franceses como, por exemplo, Racine e Flaubert. O referido crítico aponta semelhanças entre a passionalidade das tragédias e o caráter do próprio Racine, situando, sem maiores preocupações com as visões teóricas restritivas aos textos, as tramas racinianas nas vias de cruzamento entre o poético, o dramático e o autobiográfico.

A vida e a obra de Nelson Rodrigues, (Recife, 23 de agosto de 1912 – Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1980), cronista, dramaturgo, ficcionista, o “anjo pornográfico”, como se define o próprio autor em uma das muitas entrevistas concedidas e crônicas de suas memórias, percorrem esses sentimentos amorosos e os acontecimentos trágicos captados na realidade cotidiana do Rio de Janeiro entre o início dos anos 1940 e o final dos anos 1970, período correspondente a produção literária e dramática desse escritor que, segundo Sábato Magaldi (1992) e a opinião geral da crítica, é destacado pelo pioneirismo na fundação do moderno teatro brasileiro. É preciso dizer ainda que, embora Nelson Rodrigues tenha sido consagrado como dramaturgo e literato de sucesso, eram constantes os impasses da crítica especializada diante dos temas e dos personagens rodriguianos.

Se, por um lado, havia a ideia corrente de que a partir da montagem de *Vestido de Noiva* (1943), sob a direção do polonês Zbigniew Marian Ziembinski, com o grupo Os Comediantes, Nelson Rodrigues obteve êxito no teatro da mesma forma que Villa-Lobos na música, Niemeyer na arquitetura, Portinari na pintura e Carlos Drummond de Andrade na poesia, conforme comentário de autoria atribuída a Prudente de Moraes Neto⁶, por outro lado, também é verdade que o ficcionista e dramaturgo, em grande parte, devido a suas escolhas estéticas pouco convencionais e posicionamentos éticos, no mínimo, provocadores da sensibilidade burguesa e da intelectualidade politizada, também se tornou um escritor maldito, tendo recebido vários outros epítetos como, a saber, tarado, pervertido, reacionário, comunista, anormal. Em suma, Nelson Rodrigues não era uma unanimidade, e, segundo a visão que tinha de si e de sua obra, jamais poderia se tornar um autor unânime, pois, como deixou claro em uma de suas mais famosas frases, “toda unanimidade é burra”.

As polêmicas em torno da obra de Nelson Rodrigues acabam, eventualmente, despertando uma visão analítica e teórica mais crítica das abordagens propostas pela crítica teatral e literária cujo enfoque parece se concentrar mais nas questões morais do que nos efeitos estéticos produzidos nos textos e nas encenações. Vale salientar que as ações passionais dos personagens, os desfechos trágicos ou melodramáticos dos contos, dos romances e das peças, além de uma série de temas tabus como, por exemplo, o sexo fora do casamento, o incesto, o suicídio, o infanticídio, a homossexualidade, os preconceitos e a decadência dos valores sociais, enfim, toda uma série de comportamentos humanos, não mais que humanos, ainda quando vistos em suas formas mais desviantes, são temas de uma vasta literatura clássica, mítica e sagrada, a qual relata situações semelhantes àquelas narradas nos textos rodriguianos. Evidentemente, os textos clássicos, embora recorram a temas afins, não os apresentam de forma idêntica, tampouco se pode negar o seu caráter transgressivo, já que também passaram pelo crivo da censura moral e da aceitação social, seja como obra de arte, seja como artefato religioso.

Os excessos de passionalidade, de crimes, de palavras e de ações escatológicas e grotescas presentes na literatura e no teatro de Nelson Rodrigues, esse escritor que, nas palavras de Ruy Castro (1992), autor da biografia *O anjo pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues*, também encarna, em nossa cena literária,

⁶ Conferir comentário de Sábato Magaldi (1992, p. 4).

teatral e cultural, a figura do Sátiro⁷. Quando esses excessos eram vistos em obras de autores estrangeiros – Racine, Rabelais, Boccaccio, Miller – não produziam, sobretudo, na crítica especializada, o mesmo efeito negativo, suscitando questionamentos acerca da qualidade estética das formas, dos temas, da linguagem e das personagens apresentadas, uma vez que já se tinha em vista que tal produção literária e artística deveria ser compreendida a partir de certos conceitos como gênero e estilo.

Nelson Rodrigues não se esquivava das críticas e das polêmicas suscitadas com a circulação de suas obras, tornando-se uma figura conhecida pelos embates travados publicamente nas folhas dos jornais – *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Última Hora*, *Manchete Esportiva*, *Jornal do Brasil* e *Globo* –, nos quais trabalhou durante toda sua vida, inicialmente, como repórter das páginas policiais e, posteriormente, como cronista e ficcionista. Como era de se esperar, em diferentes momentos, usaria desses espaços para responder à censura institucional imposta aos seus textos e à sua figura, recorrendo, em certas ocasiões, ao expediente de escrever e publicar, com a assinatura de terceiros, defesas vigorosas às suas obras.

Um dos exemplos de censura mais conhecidos, também pelo longo período em que esteve proibida, imposta à Nelson Rodrigues foi em relação à exibição da peça *Álbum de Família* (1946). Alvo da Censura Federal em fevereiro de 1946, a peça foi então considerada pelos censores e pelos críticos uma obra “indecente”, “doentia”, uma “incitação ao crime” e um “ataque à família brasileira”. Nesse caso, as acusações se deviam pelos diversos incestos que ocorrem entre as personagens, sendo que, estranhamente, como analisa Ruy Castro (1992), nenhum comentário foi feito sobre a relação lésbica que ocorre entre duas personagens da mesma peça. Anos mais tarde, as mesmas palavras de protesto em defesa da família (tradicional) brasileira seriam lançadas por um espectador durante a exibição de uma outra peça, *Beijo no Asfalto* (1960).

Quando encenada, em julho 1961, no Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, Sábado Magaldi (1992, p. 143) conta que, nos primeiros dois primeiros atos, “a violência da

⁷ O Sátiro é uma figura mitológica pertencentes ao universo dos mitos gregos, que diz e faz coisas consideradas demoníacas. No Livro *A paixão erótica: Do sátiro grego à pornografia na Internet* (2013), Ercole Lissardi analisa como, por exemplo, as representações do diabo no medievo cristão, a saber, a imagens com chifres, suas formas metade humana e metade macho cabra, sua capacidade de levantar discórdias e seu apetite sexual, rementem, justamente, a essa figura do fauno presente na Grécia Clássica.

peça mantinha os espectadores em silêncio tenso”, já no terceiro ato, quando a personagem Selminha, esposa de Arandir, encenada por Fernanda Montenegro, sai em defesa da heterossexualidade e da virilidade do marido, gritando contra as acusações do delegado de que Arandir seria homossexual – “Eu conheço muitos que é só uma vez por semana, duas e, até, 15 em 15 dias. Mas meu marido é todo dia! Todo dia! Todo dia! (Num berro Selvagem) Meu marido é homem! Homem!” –, alguns casais, perturbados pela provocação das palavras encenadas, levantavam-se e saíam do teatro, ainda que com resistência vencida de alguma esposa que se recusava a ir embora, mas acabava sendo obrigada pelo marido revoltado. Conforme relatos de Ruy Castro (1992), o impacto da peça, a qual contou com a introdução de alguns palavrões na cena, provocou a saída de Nelson Rodrigues de “Última Hora”, justamente, por ele fazer referência de uma forma negativa ao nome do dono desse jornal na peça⁸.

Ainda segundo comentários de Ruy Castro (1992), as crises instauradas pelos textos rodriguianos eram múltiplas como as opiniões e as performances públicas do próprio autor/narrador/personagem Nelson Rodrigues. De um lado, havia a preocupação e a mobilização de intelectuais e de artistas diante da interdição imposta pelos militares. De outro lado, estavam os críticos simpatizantes do regime militar, como ficaria notório nas críticas de Álvaro Lins à *Álbum de Família*, para quem a peça faltava em qualidade estética pelo excesso de incestos, ao que Nelson Rodrigues, provocativamente, responderia: “Mas como podem censurar? ‘*Álbum de Família*’ é uma peça bíblica. Então teriam que censurar também a Bíblia, que está varada de incestos” (RODRIGUES apud CASTO, 1992, p. 197). Em entrevista concedida ao grupo de teatro Dionysios, em 1949, Nelson Rodrigues seguiria em posição de contra-ataque, dizendo que pouco importava a quantidade de incestos em suas peças, uma vez que, na verdade, tal crítica estava impregnada de preocupações morais, e não estéticas.

Com efeito, por mais irônico que seja o argumento de defesa utilizado pelo autor, chamar sua peça de bíblica não era incoerente, já que encontraremos em seus textos, como detalharei mais adiante, estruturas narrativas semelhantes aos mitos e

⁸ A cena em questão acontece entre Selminha e o seu pai, sogro de Arandir, quando ela afirma, diante das manchetes publicadas sobre seu marido e o beijo de misericórdia que esse deu em um desconhecido na rua: “– Como é que um jornal, papai! E o senhor que defendia tanto Samuel Wainer! Como é que um jornal publica tanta mentira” (RODRIGUES, ANO, p.).

às tragédias. Além disso, se pensarmos em termos psicanalíticos e literários, os excessos podem justamente dizer o seu inverso, de modo que não seria incompatível com a obra de Nelson Rodrigues supor que, ao tratar das diversas dissoluções morais, políticas, religiosas e sociais vivenciadas naquele contexto histórico e representadas vividamente em suas obras, o efeito desejado pelo autor fosse a purificação do público.

Através de entrevistas, de crônicas e de artigos jornalísticos, Nelson Rodrigues torna conhecida sua visão crítica sobre o teatro e a literatura nacionais, afirmando ainda que, enquanto o teatro brasileiro carecia ampliar as esferas das representações dramáticas, levando ao palco espetáculos do gênero trágico, e não apenas comédias e farsas, na literatura, por sua vez, faltavam personagens mais próximas da realidade e da linguagem do presente.

Para a arte dramática, segundo os comentários de Ruy Castro (1992), a ideia ou a visão teatral defendida por Nelson Rodrigues era que:

Precisamos acabar com esse preconceito de que o público brasileiro é alvar, só sabe rir". Estava aplicando na prática a sua convicção da época, de que o teatro para rir, "com essa destinação específica", era tão obscuro e idiota quanto uma missa cômica, em que "os padres comessem a engolir espadas, os coroinhas a plantar bananeiras e os santos a equilibrar laranjas no nariz como focas amestradas (CASTRO, 1992, p. 1994).

Como dito anteriormente, o desejo de Nelson Rodrigues de ampliar os horizontes estéticos nacionais não se restringia à arte dramática. No âmbito literário, o escritor questionava os tipos apresentados em nossa literatura e reivindicava personagens mais atuais, com características das ruas e em situações reveladoras do cotidiano, dos costumes e dos valores da cidade. Para Ruy Castro (1992), o que tornava os textos rodriguanos tão incômodos era que, neles, o público podia ver e ouvir a si mesmo, e, na grande maioria das vezes, não da forma como desejava.

Se o incômodo do público era, não raramente, proporcional à identificação com as situações e as personagens (re)apresentadas no palco, nos contos ou nas crônicas de *A vida como ela é*, coluna que o escritor manteve no jornal *Última Hora* durante quase 10 anos, de 1951 a 1960, nos romances, nos folhetins e em todas as demais peças que seguiu produzindo em concomitância ao seu trabalho como literato e jornalista, certamente, significa que, desde o primeiro momento de sua carreira como dramaturgo e ficcionista no início dos anos 1940, Nelson Rodrigues conseguiu dirigir o olhar do espectador/leitor para questões sociais e íntimas obscurecidas, tal como

podemos notar nas abordagens ousadas dos temas do racismo e da homossexualidade (re)tratados, respectivamente, em *Anjo Negro* (1947) e *Beijo no Asfalto* (1960).

No âmbito da literatura, além dos contos reunidos na antologia *Cem contos escolhidos: a vida como ela é* (1961) e *Elas gostam de apanhar* (1974), Nelson Rodrigues também foi um autor de sucesso escrevendo folhetins, com histórias repletas de paixões, proibições e transgressões. Em *O Jornal*, com o codinome de Suzana Flag, publicou diversas histórias no estilo folhetinesco de narrar, reunindo algumas posteriormente no formato de romance e publicando outros títulos como *Suzana Flag: Meu destino é pecar* (1944), *Escravas do Amor* (1946), *Minha vida* (1946), *Núpcias de fogo* (1948), *O homem proibido* (1951) e *A mentira* (1953). Durante esses anos de intensa produção literária, em que alcançou enorme sucesso entre leitores de diferentes classes, lançou ainda *A mulher que amou demais* (1949), dessa vez, com o codinome de Myrna.

Como Nelson Rodrigues, o escritor publicou apenas *Asfalto Selvagem* (1960) e *O casamento* (1966). Embora seja mais conhecido como dramaturgo, nota-se que a produção literária rodriguiana é vasta e expressiva, assim como sua contribuição para televisão e o cinema nacional, dos quais também participou como roteirista e dialoguista de minisséries e de filmes. Em todas essas narrativas, dramáticas, literárias, novelísticas e cinematográficas, podemos identificar um ponto de convergência temática: a derrocada moral da família burguesa. O tema da (i)moralidade alimentada no seio familiar torna as tramas rodriguianas inconfundíveis, da mesma forma que o ritmo rápido das narrativas e a agilidade dos diálogos das peças, sempre permeados de uma plasticidade e de uma naturalidade contemporânea, estavam impregnados de um sentido comum e vivido que não era difícil para o leitor/espectador imaginá-los fora da obra.

É, portanto, a contemporaneidade das personagens, dos espaços, dos diálogos, dos dilemas e das situações (re)apresentadas na ficção e no drama rodriguiano que causava mais impacto no público, o qual via nos absurdos e nos exageros das histórias narradas ou encenadas, as pessoas reais, com suas afetividades, suas falas, suas intimidades, em suma, suas simbologias familiares e estruturas sociais. Para Ângela Leite Lopes (2007, p. 53), sem dúvida, a realidade social brasileira serve de pano de fundo ou de matéria prima para a obra de Nelson Rodrigues, sendo a ambiguidade moral e as contradições existenciais elementos

importantes na construção das personagens rodriguianas. Ainda na opinião de Lopes (2007), mais importante do que a abordagem de certos temas polêmicos, dentre os quais gostaria de destacar as questões de gênero e de sexualidade, é a ousadia do autor em colocá-los em cena, nas palavras da estudiosa, mais importante é que ele os “ponha em jogo, na medida que ele põe em jogo a vida” (LOPES, 2007, p. 62).

Uma característica marcante das personagens rodriguianas é, justamente, a torpeza, a falta de sentimentos e de pensamentos nobres, a morbidez das intenções e a obscenidade dos gestos desmascarados por um narrador cujas perspectivas são advindas das memórias, isto é, das vozes do subsolo, para usar como metáfora uma imagem de nosso protótipo moderno de narrador e de personagens antimodelos, Fiódor Dostoiévski. Conforme aponta Victor Brombert (2001), em *Louvor de Anti-heróis*, Dostoiévski, embora não seja um modelo único, lança em *Memória do subsolo* um tipo importante para a literatura moderna: o modelo de personagem anti-heroico.

Reconhecer nas personagens rodriguianas uma semelhança com a personagem contramodelo ou anti-herói dostoiévskiana é também trazer à tona as preferências literárias do próprio Nelson Rodrigues, que tinha no autor russo uma referência importante na vida e na arte. Segundo relatos de Ruy Castro (1992), Nelson Rodrigues, assim como o seu pai e seus irmãos, foi um leitor assíduo de Fiódor Dostoiévski desde os 13 anos de idade. Abaixo, como podemos observar em um comentário introdutório à peça *Perdoa-me por me traíres* (1957), durante entrevista concedida ao jornal *Manchete* (15/06/1957), o autor usaria justamente a imagem do atormentado Raskolnikov para explicar suas escolhas estéticas no âmbito dramático, dizendo:

Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No 'Crime e castigo', Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto, e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a plateia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para, depois, recriá-los (RODRIGUES apud CASTRO, 1992, 273).

Em 1960, ainda segundo os relatos de seu biógrafo, quando questionado por Dom Helder Câmara se estaria sendo menos polêmico nos textos produzidos para teledramaturgia, minimizando as cenas de violência e as questões de sexualidade,

Nelson Rodrigues reforça sua visão acerca da especificidade do gênero dramático, o qual acredita exigir maior intensidade, portanto, maior ênfase no absurdo das situações ou nas obsessões das personagens.

Interessa-me, aqui, enfatizar esse aspecto vilanesco e violento das personagens e das narrativas rodriguianas como uma postura provocativa vista também nos modelos de anti-heróis apontados por Victor Brombert (2001) na literatura moderna e por Joseph Campbell nos mitos e nas tragédias antigas. Para compreender a densidade dessas estruturas narrativas e dramáticas, é preciso um leitor crítico flexível, aberto a diferentes perspectivas teóricas, só assim podemos captar as múltiplas texturas e ritmos que dão coerência poética às obras de Nelson Rodrigues. A priori, é preciso situar a estética rodriguiana nesse arco entre o moderno e o trágico, uma vez que são essas duas formas os principais elementos estruturantes de suas narrativas dramáticas e literárias.

Em um longo e elucidativo comentário sobre “*A vida como ela...*”, Nelson Rodrigues explica a razão de suas histórias serem sempre tristíssimas, repletas de adultérios, de mortes e de velórios. Para o autor em tela, em poucas palavras, a razão para essa tragicidade e fatalidade cotidiana era uma só: a vida em si também é trágica, o amor era fatal, bastava olhar as páginas policiais dos jornais. Conforme podemos conferir abaixo, nas palavras do próprio Nelson Rodrigues, publicadas nessa mesma coluna que mantinha no jornal “Última Hora”, havia uma fatalidade da qual ninguém podia escapar:

Todos acham “*A vida como ela é...*” de uma imensa tristeza. Torno a esclarecer que essa coluna é assim mesmo, por natureza, por destino e, em última análise, por necessidade. Senão vejamos: “*A vida como ela é...*” enterra suas raízes onde? Nos fatos policiais. Muito bem. A matéria prima, que necessariamente uso, é, e aqui faço dois pontos: punhalada, tiro, atropelamento, adultério. Pergunto: posso fazer, de uma punhalada, de um tiro, de uma morte, enfim, um episódio de alta comicidade? Devo fazer rir com os enterros das vítimas? Posso transformar em chanchadas as tragédias daqui ou alhures? [...] (RODRIGUES apud CASTRO, 1992, p. 238).

Para Victor Brombert (2001), uma significação fundamental do anti-herói é contestar as pressuposições aceitas, “o anti-herói é amiúde um agitador e um perturbador” (BROMBERT, 2001, p. 15), tal como observamos nos jogos dramáticos e literários de Nelson Rodrigues. A força contestativa das narrativas e dos dramas rodriguianos se dá justamente pela negação da moralidade hipócrita e de certos padrões de normalidade compartilhados largamente pela sociedade e pela família

burguesa. Um exemplo contundente dessa contestação dos valores sociais é captado nos contos *Noiva da morte* e *Delicado*, nos quais a intolerância da família e dos amigos diante do comportamento das personagens masculinas, evidentemente, fora do padrão de virilidade, ocasiona, enfim, um desfecho trágico: a revelação da transexualidade e o suicídio dessas personagens, vitimadas pela transfobia e pela homofobia de todos ao seu redor. Uso esses conceitos, que são, com certeza, anacrônicos para a época da escrita da obra de Nelson Rodrigues, por pressupor que o conhecimento novo, os novos conceitos que emergiram nos últimos anos nas teorias da sexualidade, jogam novas luzes ao passado, e que este só pode ser lido pelo aparato conceitual que usamos em nossa contemporaneidade. Quer dizer, a teoria de hoje é o que possibilita descobrir o passado não como mera constatação de factibilidades ou recuperação de dados e informações, mas como criação e projeção, produção estética possível de algo que foi, nunca em uniformidades e construções monolíticas, antes como diversidade e conflitividade. Ainda que algumas ou muitas vozes do passado tenham sido secundarizadas e perseguidas, elas existiram, e ainda que os conceitos de transfobia e homofobia não existissem à época, eles projetam luzes para os acontecimentos e as regulamentações do viver de outrora.

Só retornamos ao passado com as formas discursivas que possuímos em nossa contemporaneidade, não há outro caminho, ainda que essa “ida” ao passado sempre terá que pressupor os próprios conceitos da época, sem, contudo, ficar aprisionado a eles. O próprio passado é uma temporalidade e um espaço produzidos ficcionalmente, que só existem à medida que os criamos, não somente herdamos ou verificamos.

Nesse sentido, o desfecho trágico das personagens vitimadas pela moralidade hipócrita e pelo ódio social não deixa de conferir dignidade e beleza a suas existências, que, de algum modo, reflete o sofrimento de muitos sujeitos reprimidos, perseguidos, silenciados e mortos, em razão de suas sexualidades e/ou de suas identidades de gênero fora do padrão hétero e cis. A morte trágica dessas personagens, embora a crítica especializada tenha atribuído sentidos negativos aos desfechos rodriguianos, atrelando-os à ideia de punição pelo comportamento desviante dessas personagens, pode representar, ainda que momentaneamente, um efeito de depuração coletiva e de mudança cultural, como veremos com mais detalhes no capítulo 2, no qual analisaremos mais detidamente os contos citados. Essa ida ao

passado, com a perspectiva que proponho, dialoga com aberturas que o texto permite e possibilidades de ampliação do próprio texto literário no âmbito da crítica.

A visão das personagens masculinas gays e afeminadas dos contos *Isto é amor*, *Noiva da morte* e *Delicado*, assim como Arandir de *O beijo no Asfalto*, como tipos anti-heroicos ou antimodelos deve-se, dentre os outros aspectos, ao desenrolar dos seus percursos narrativos marcados pela obstinação e pela solidão de um destino trágico. É preciso ter em vista, antes mesmo de buscarmos uma divisão ou uma definição conceitual dos tipos de personagens, que as fronteiras entre os heróis e os anti-heróis são movediças, sendo ambos os tipos caracterizados pela exemplaridade de suas ações e pelo sentido único de suas experiências. O código moral dos anti-heróis, no entanto, é sempre mais questionado pela coletividade, conduzindo, inicialmente, esses sujeitos ao afastamento social e, por fim, conforme avançam em suas experiências de proscricção e fortalecimento de suas identidades descontínuas, eis que surge o abalo da ordem ou da moral vigente.

A tendência, segundo as observações de Victor Brombert (2001), é as atitudes pessimistas, a indignação moral ou as ações revoltosas de personagens anti-heróis servirem a causas de tolerância e de justiça. Há uma força negativa e insurgente ebulindo na natureza moral contraditória das personagens anti-heroicas, por sua vez, capazes de modificar o seu entorno por responderem ao chamado de uma ética mais elevada, tal como analisa Joseph Campbell (2007), em *O herói de mil faces*, ao apontar as diversas nuances de caráter e de ações inerentes aos heróis e heroínas em narrativas míticas, lendárias e literárias. De acordo com a visão de Campbell (2007),

O herói é o homem da submissão autoconquistada. Mas submissão a quê? Eis precisamente o enigma que hoje temos de colocar diante de nós mesmos. Eis o enigma cuja solução, em toda parte, constitui a virtude primária e a façanha histórica do herói. Como indica o professor Arnold J. Toynbee, em seu estudo de seis volumes a respeito das leis que presidem a ascensão e desintegração das civilizações, o cisma no espírito, bem como o cisma no organismo social, não serão resolvidos por meio de um esquema de retorno aos bons tempos passados (arcaísmo), por meio de programas que garantam produzir um futuro projetado de natureza ideal (futurismo), ou mesmo por meio do mais realista e bem concebido trabalho de re-união dos elementos que se encontram em processo de deterioração. Apenas o nascimento pode conquistar a morte – nascimento não da coisa antiga, mas de algo novo. Dentro do espírito e do organismo social deve haver – se pretendemos obter uma longa sobrevivência – uma contínua “recorrência de nascimento” destinada a anular as recorrências ininterruptas de morte (CAMPBELL, 2007, p. 26).

Com efeito, a obra de Nelson Rodrigues representa esse nascimento do novo no drama e na literatura brasileira. Na obra em si, no entanto, as transformações ocorrem sem que haja essa interrupção das mortes. Sábato Magaldi, referindo-se à presença dos elementos simbólicos (as máscaras, as botas, o jarro) na peça *Doroteia*, compreende que, quando as mulheres renunciam a materialidade terrena e o jarro, simbolizando o pecado, é retirado de cena, o que temos “é a vitória final da morte contra vida” (MAGALDI, 1992, p. 57). Com efeito, essa não foi a única vez em que a morte se sobressaiu na cena rodriguiana. O que dizer, por exemplo, dos sucessivos assassinatos e suicídios em *Álbum de Família*, *Senhora dos Afogados* e *Anjo Negro*?⁹

A explicação para as constantes mortes violentas no drama e na literatura rodriguiana, segundo a visão de diferentes críticos, poderia ser encontrada nas experiências vividas pelo próprio escritor. Segundo Magaldi (1992),

A violência comparece à quase totalidade dos desfechos trágicos e, a respeito, o autor gostava de afirmar que o marcou o assassinato do irmão Roberto: uma mulher entrou na redação da *Crítica*, para matar o diretor Mário Rodrigues, pai do dramaturgo, e, não o encontrando, atirou em Roberto, que veio a falecer dois dias depois. Há, nesse crime, um forte componente de vingança irracional, sublinhando o absurdo da existência. O episódio lembra a fatalidade da tragédia grega, em que as culpas dos pais recaem sobre os filhos, no encadeamento inexorável da tragédia familiar (MAGALDI, 1992, p. 22).

A (i)moralidade e a violência das personagens literárias e dramáticas de Nelson Rodrigues, como apontamos anteriormente, é objeto de muitos dissensos. De um modo geral, discute-se a psicologia dessas personagens e a violência das situações como reflexos representativos de uma dada realidade carioca ou brasileira. Diante, então, do medo do espectador/leitor de se reconhecer na obscuridade daquelas ações/situações relatadas ou mostradas nos textos rodriguianos, cabe ao crítico expandir as discussões para além de uma visão da moralidade superficial do que pode ou não ser aceito socialmente. Penso, agora, na possibilidade de analisar as trajetórias das personagens rodriguianas em perspectivas mais poéticas e míticas, nas quais, por meio dessas experiências de vida e de morte, de separação e de transformação, constróem-se os mistérios que cercam as figuras dos heróis e dos anti-heróis.

⁹ O mote da loucura, do desejo incestuoso e da morte trágica persiste em diferentes obras de Nelson Rodrigues, colocando em perspectiva uma crise dos valores morais constitutivos da família e da sociedade burguesa.

O primeiro traço heroico ou anti-heroico observado nas personagens rodriguianas é a experiência da “separação” ou de “afastamento” radical do seu meio. Podemos observar esse movimento de proscricção e transformação em várias personagens centrais das narrativas de *A vida a como ela é...* e das peças, dentre as quais, destaco *Anjo Negro* (1947) e *Beijo no asfalto* (1960) como exemplares dessa experiência de protagonistas antimodelos. Na visão do próprio Nelson Rodrigues (1947), é o elemento monstruoso o único capaz de revestir as personagens de caráter poético e dramático, senão, podemos complementar as palavras do autor, veríamos apenas a luz ínfima das pessoas reais, sem a luminosidade e a obscuridade necessárias aos seres maravilhosos, ou seja, sem a vívida renovação da visão social que a arte nos propicia.

Acerca do papel desempenhado pelas personagens heroicas e anti-heroicas, Víctor Brombert (2001) diz o seguinte:

Poder-se-ia falar de uma moral da vontade e da ação. Quer combata e mate o monstro, quer se precipite na direção de sua própria ruína, ou assuma orgulhoso o seu papel de rebelde contra forças superiores, é mediante escolha e o exercício do livre arbítrio que o herói afirma sua índole heroica. Prometeu sabe disso, quando altaneiro declara ao coro: “Por vontade própria disparei a seta que não alcançou o alvo, por vontade própria”. Também o sabe Édipo, quando tira a própria vista ao descobrir a horrível verdade que ele mesmo queria encontrar. Como disse Maurice Blanchot, num ensaio sobre a natureza do herói, *o heroísmo é uma revelação “d luminosa soberania do ato”*; acrescenta que o ato por si só é heróico. Essa glorificação epifânica da ação leva Blanchot a concluir que a autenticidade ou a substância heroica (ele duvida que esta última exista) precisa determinar-se mais por meio do verbo do que por meio do substantivo. Nesta perspectiva, a natureza “moral” do ímpeto do herói é questionável, e a relação entre bravura e conceitos éticos não é completamente óbvia (BROMBERT, 2001, p. 16. Grifo meu).

Todas as vezes em que se discute a moralidade dos personagens ou dos diálogos (re)apresentados nos textos de Nelson Rodrigues, tendo como princípio de análise a ingenuidade de uma visão moralista do mundo e das relações humanas, perde-se de vista essa “luminosa soberania do ato” heróico. Portanto, limitar àquilo que pode ser dito ou encenado em um texto literário ou dramático é, sob muitas perspectivas, esvaziar o componente poético constitutivo da linguagem e do objeto artístico. Para empregar as palavras de George Bataille (1989), em *A literatura e o mal*, “a literatura não é inocente e, culpada, devia, no fim, confessar-se tal”, em poucas palavras, sentencia a visão crítica de Bataille (1989), “a literatura tinha de se declarar culpada” (BATAILLE, 1989, p. 10).

Em *A vida como ela é...*, as personagens rodriguianas se movem em mundo de proibições e de transgressões. O roteiro dessas histórias parece se repetir nas mais variadas situações, desenrolando-se da seguinte forma: Inicialmente, o narrador onisciente apresenta as características das personagens, sua situação familiar, algum desejo obscuro e a forma como ela lida com suas vontades. Logo em seguida, o conflito é armado no instante em que a personagem central transpõe alguma linha da interdição do desejo e precisa lidar com as consequências de suas ações transgressivas. O desfecho dessas histórias é invariavelmente trágico, sendo o suicídio ou o assassinato uma constante ao fim dessas tramas, raramente as mortes são naturais, e, embora haja uma previsibilidade no enredo, não deixa de ser sedutor para o leitor descobrir qual ato/desejo/pensamento sombrio será cometido/desvelado no final.

Sábato Magaldi (1992) observa uma continuidade entre as técnicas narrativas experimentadas por Nelson Rodrigues em *A vida como ela é...* e as empregadas em algumas de suas peças teatrais. Segundo o crítico, organizador e prefaciador das obras teatrais de Nelson Rodrigues, a dramaturgia rodriguiana divide-se em 3 ciclos: 1) Peças psicológicas, *A mulher sem pecado*, *Vestido de Noiva*, *Valsa Nº 6*, *Viúva*, porém honesta e *Anti-Nelson Rodrigues*; 2) Peças míticas, *Álbum de família*, *Anjo Negro*, *Doroteia* e *Senhora dos Afogados*; e 3) Tragédias cariocas, *A falecida*, *Perdoame por me traíres*, *Os sete gatinhos*, *Beijo no asfalto*, *Boca ouro*, *Bonitinha*, *mas ordinária*, *Toda nudez será castigada* e *A serpente*¹⁰.

Na fase caracterizada como tragédia carioca, na qual Sábato Magaldi aponta uma estreita ligação com as narrativas de *A vida como ela é...*, justamente, pelo grau qualitativo de realidade das cenas, das personagens e dos diálogos (re)apresentados no texto e no palco, as peças são constituídas pelo “prosaísmo cotidiano”. De acordo com a visão do referido crítico:

Merece um estudo especial o que devem as tragédias cariocas a *A vida como ela é...*, contos-crônicas publicados pelo dramaturgo anos a fio, na última hora, a partir de 1951. Nelson não escondia que gostava de ensaiar um tema nesse folhetim diário, para aprofundá-lo depois no teatro. A narrativa testava

¹⁰ Embora considere a ideia das divisões das peças rodriguianas em psicológicas, míticas e trágicas didáticas e úteis para fins de classificações dos gêneros dramáticos, não vejo como fixas essas fronteiras temáticas e formais sugeridas por Sábato Magaldi, tampouco acredito que o crítico também tenha sugerido tal coisa, como posteriormente supôs-se. No capítulo 3, quando trataremos da ação das personagens gay em *Beijo no asfalto* (1960), por exemplo, notaremos uma série de elementos míticos são introduzidos na peça, dando-nos uma visão clara de como o trágico e o mítico estão disseminados nessas situações prosaicas e cotidianas em que se desenvolvem as cenas da peça.

a potencialidade dramática da história, retomada e desenvolvida na peça. A reação imediata do leitor já permitia avaliar a receptividade do público teatral (MAGALDI, 1992, p. 57).

Em entrevista citada por Sábato Magaldi (1992), Nelson Rodrigues ainda afirma que “os personagens de *A falecida*, *Boca de ouro* e *Beijo no Asfalto* foram tirados da coluna, nos contos eu testava os personagens e as situações” (RODRIGUES apud MAGALDI, 1992, p. 57). O dramaturgo testava a popularidade de seus enredos antes de levá-los para o palco. De certa forma, podemos extrair dessa técnica um desejo do autor de tornar o teatro tão popular quanto os contos e os romances-folhetins, que sempre alcançavam um expressivo sucesso de tiragens, ao contrário das peças que, desde *Vestido de Noiva* (1943), não alcançariam maiores êxitos entre o público e os críticos.

De acordo com Magaldi (1992), claramente, nessa passagem dos temas míticos para os acontecimentos trágicos, inspirados na Zona Norte do Rio de Janeiro, o dramaturgo reafirma sua atração pelo insólito.

O dramaturgo cultiva o mau gosto, o Kitsch, a cafonice, como elementos constitutivos de seu universo. Para ele, o bom gosto convencional aproxima-se da postura europeia dessorada. O trópico determina nossa exuberância. O noticiário policial, de que o jornalista se nutriu desde os 13 anos, põe nas manchetes as paixões irrefreáveis, as violências incontidas, os crimes atrozos. Aí não há lugar para mentira – estão transgredidos todos os códigos. O comportamento de conveniência esconde apenas a hipocrisia, que o autor banuiu de sua temática (MAGALDI, 1992, p. 59).

A estratégia textual de explorar a humanidade das personagens dramáticas e literárias valendo-se do estilo confessional é usada e reforçada por Nelson Rodrigues, especialmente, quando ele diz em entrevistas e colunas de jornais que as histórias contadas em “*A vida como ela é...*” – cujo título por si só já é sugestivo da veracidade das narrativas – são inspiradas em acontecimentos testemunhados por ele mesmo direta ou indiretamente¹¹. Nota-se aqui como a figura do autor/narrador/testemunha vai se sobrepondo, ofertando, por assim dizer, novas camadas de sentidos para os textos ficcionais. Sem dúvida, o narrador rodriguiano é um *voyeur*, como confirma o próprio Nelson Rodrigues, na conhecida fala citada como epígrafe de sua biografia e também na abertura do presente capítulo, quando o autor assume sem pudores esse

¹¹ Sábato Magaldi (1992) e Ruy Castro (1992) relatam que era comum amigos e conhecidos narrarem casos para o escritor, na expectativa de que, ao lerem a coluna, reconhecessem a factibilidade dos contos.

lugar de observador oculto: “E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista”.

Penso, agora, nesse conflito entre o público e o privado, a ficção e o testemunho, a vida e a arte, que a obra e o autor instauram através desse desvelamento absoluto de intimidades, de desejos e de violências. Nelson Rodrigues extirpa de seus textos a hipocrisia, adotando o absurdo e o excesso como recursos estéticos, e, com frequência, acaba desmascarando um lado sombrio da natureza humana. Nesse sentido, o drama e a ficção rodriguianas parecem influenciados pela ideia romântica do teatro como “gênero compósito, que passa naturalmente da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco” (MAGALDI, 1992, p. 61), sugerida por Victor Hugo (1977), em *Do Grotesco e do Sublime*, em contraposição à ideia aristotélica da tragédia como gênero puro.

Tomando como referência hermenêutica a análise de Brombert (2001) do anti-herói, não é a (i)moralidade das vontades e das ações das personagens rodriguianas que determina o heroísmo de seus atos. Poder-se-ia focar nossas análises na descrição da nobreza ou da vileza dos heróis. No entanto, o valor heroico dos atos desses personagens não consiste em serem suas ações ou vontade advindas de sujeitos mais ou menos éticos. Assim como sugeriu Maurice Blanchot, a heroicidade de um ato reside na capacidade de os personagens realizarem os seus desejos até as últimas consequências, isto é, de seguirem o livre arbítrio e serem autenticamente o que são, ainda quando o custo de suas ações é a expulsão para o mundo sombrio e solitário dos transgressores.

As histórias de Nelson Rodrigues, tal como Victor Brombert (2001) observa nas narrativas dos autores escolhidos como representativos das tensões estéticas e éticas provocadas pela literatura moderna, “suscitam questões morais em razão da perspectiva anti-heroica” (BROMBERT, 2001, p. 20). Seja enquanto dramaturgo, seja enquanto literato, Nelson Rodrigues assume plenamente esse papel de escritor moderno, questionando postulados da tradição estética ao mesmo tempo que nos convida a repensar valores éticos. Algumas outras questões vistas como representativas da estética literária e dramática modernas, tais como, por exemplo, as rupturas em relação à tradição, os conflitos entre o individual e o coletivo, a rebelião do autor e dos personagens contra a autoridade, além da entrada de personagens vistas como socialmente menores na obra de arte, são encontradas na produção artística de Nelson Rodrigues.

Uma questão atual retratada largamente nas obras de Nelson Rodrigues são os estereótipos de gênero através dos quais se definem os papéis desempenhados pelos personagens na família e na sociedade. Os espaços ficcionais rodriguianos, onde se desenrolam os acontecimentos e as relações entre as personagens, são, em sua maioria, familiares, muito embora, como podemos observar na ação de diversas personagens em *A vida como ela é...*, quando envolvidas em relações de adultérios, os espaços familiares da casa sejam expandidos, levando homens e mulheres a transitarem também por ruas, hotéis, cafés, através de todo tipo de transporte, bondes, táxis, carros, etc.

Ao analisar as personagens femininas, certamente, as figuras mais destacadas e estudadas na dramaturgia rodriguiana, Magaldi (1992) comenta que,

A intuição ficcional levou Nelson a pintar, permanentemente, a frustração feminina, consequência da sociedade machista brasileira. Ele não fez proselitismo, não levantou bandeira de reivindicações feministas: limitou-se a fixar o fenômeno, e o espectador que tirasse as suas conclusões. Até em entrevistas o dramaturgo referiu-se ao tema, de maneira polêmica provocando ondas de reconhecimento ou de protesto. À revista *Manchete*, Nelson declarou, certa vez, que “em todos os tempos a mulher é menos realizada que uma cutia da Praça da República” (MAGALDI, 1992, p. 25).

No tocante às questões de gênero, pouco se discutiu entre os críticos consagrados a questão da masculinidade e das sexualidades masculinas. Quando debatidos os problemas de gênero e de sexualidade, a ênfase recai sobre as personagens femininas, seus comportamentos, desejos, relações de submissão ou fuga, etc. Em suas análises das personagens femininas, Sabato Magaldi (1992), por exemplo, identifica o bovarismo¹² como uma característica constante ao menos em três figuras femininas: Alaíde (*Vestido de Noiva*), Zulmira (*A falecida*) e Judith (*Perdoame por me traíres*).

A constante volta às narrativas de sofrimentos das mulheres na dramaturgia e na ficção rodriguiana ignora que entre essas figuras femininas os enredos não se resumem à frustração das personagens em relação ao casamento e à dissolução do amor romântico. O toque dramático, por vezes, fica por conta da morte, desenrolando-se nas tramas uma série de opressões que resultam na violação, humilhação, exploração e morte de personagens femininas e masculinas. Obviamente, as opressões não atingem unicamente as mulheres e, como veremos nos próximos

¹² Inspirado na personagem Madame Bovary, de Gustav Flaubert, o bovarismo é um termo usado na psicologia para explicar a tendência do paciente a fugir da realidade.

capítulos, incluem-se nessa ciranda de controle dos corpos e dos desejos também as personagens masculinas que não se enquadram no estereótipo de masculinidade viril. Após longo comentário acerca do universo de frustrações femininas na dramaturgia rodriguiana, Magaldi (1992) diz:

Insisti na narrativa da frustração feminina, porque ela acompanha, sistematicamente, o destino da mulher, numa sociedade comandada pelo homem. Em regra, as mulheres rodriguianas não se constroem numa profissão. Esse problema nem é cogitado, no mundo patriarcal que instiga a imaginação do dramaturgo. Mas a frustração estende-se às personagens masculinas e passa a ser traços distintivos da natureza humana (MAGALDI, 1992, p. 28).

O sexo, a sexualidade, o erótico, o obsceno e o grotesco, assim como todas as formas de excessos, já faziam parte de nossa estética artística desde o Naturalismo. Se abordado de modo tímido nesse primeiro período ou de modo grosseiro nas chanchadas (o gênero paródico de grande sucesso entre as décadas de 1930 e 1960, no qual se satirizava textos e costumes da vida burguesa), sabe-se que as questões de sexo/gênero estiveram presentes na esfera artística brasileira de diferentes épocas e formas. Nelson Rodrigues introduz os temas do sexo e da sexualidade como categorias estéticas das esferas dramáticas e literárias nacionais, dessa vez, de forma mais definitiva e elevada, tanto pela constância quanto pela abordagem crítica e artística desses assuntos nas obras.

É preciso ter em vista, não obstante o interesse natural do público e dos artistas nesses temas, o propósito estético e social dessa escolha temática dentro de um contexto de produção modernista, no qual os escritores buscavam desmistificar a linguagem, as formas e os conteúdos artísticos, tornando-os cada vez mais próximos dos valores culturais nacionais. Sabe-se que, no início dos anos 1940, quando Nelson Rodrigues começou a produzir para o teatro, o autor tinha a intenção de escrever chanchadas, basicamente, com a finalidade de obter algum lucro com seus textos. No entanto, como já apontaram Sábato Magaldi (1992) e tantos outros críticos, a força do gênio se impôs acima dessa decisão inicial e das necessidades do escritor 'ganhar a vida' com sua pena, e o resultado alcançado por Nelson Rodrigues, desde as suas primeiras publicações para o teatro, a saber, com *A mulher sem pecado* (1941) e *Vestido de noiva* (1943), foi a transformação e a modernização do teatro brasileiro.

É consenso entre diferentes críticos que, sobretudo, a partir de *Vestido de Noiva* (1943) e sua primeira montagem para o palco, o teatro nacional experimenta

técnicas dignas dos grandes autores do drama e da narrativa moderna como, por exemplo, Samuel Beckett e James Joyce, reconhecidos como os grandes representantes do teatro do absurdo e dos fluxos de consciência. Nelson Rodrigues, não obstante introduza essas inovações em suas obras dramáticas, nas quais abundam as apresentações da consciência em vários planos e a multiplicidade temporal das ações, além de construir os seus enredos com as intensidades trágicas dos acontecimentos da vida moderna nos grandes centros, não obtém o mesmo êxito dos escritores europeus. O título de maior autor do teatro do absurdo e de divisor da estética dramática moderna coube apenas a Samuel Beckett, com a publicação de *Esperando Godot*, escrita em francês e encenada em Paris, sob direção do badalado diretor Roger Blin, no ano de 1953, ou seja, 10 anos depois da primeira montagem de *Vestido de Noiva*.

Mesmo a crítica nacional, como já se disse anteriormente, embora tenha destacado a importância de *Vestido Noiva* para a modernização do teatro brasileiro, considerou que o vanguardismo de Nelson Rodrigues era limitado, pois as inovações formais de suas peças não se estendiam ao ponto de alcançar (pelo menos não na profundidade e na complexidade desejadas pelos críticos) os métodos de interpretação da realidade mais inovadores como, por exemplo, os conceitos advindos da psicanálise, tão em alta naquele contexto. Ronaldo Lima Lins (1979), em *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*, elabora esse pensamento, dizendo:

Vestido de Noiva não leva a ousadia de sua concepção formal aos terrenos mais escorregadios do inconsciente ou do subconsciente, como exigiria, talvez, uma plateia mais habituada aos métodos freudianos e psicanalíticos de interpretação da mente e da realidade. Se chegasse a tanto, teria caído, sem dúvida, num exercício de surrealismo, demasiado avançado para ser aceito e aplaudido no Brasil de 1943. Tem, nesse particular, uma discricção que não chega a ser acadêmica e também não é vanguardista, satisfazendo-se com os passos com que já avança no terreno do próprio consciente. Examinada à luz do resto da obra de Nelson Rodrigues, aliás, verifica-se que, ao contrário de uma simples timidez de autor jovem, ainda receoso de certas aventuras, a cautela forma é uma opção em *Vestido de Noiva*, pois, muito mais do que o seu estilo original, o que nela interessa é a sociedade fluindo e refluindo, cena após cena, incapaz de escapar aos impulsos de seus vícios e compulsões (LINS, 1979, p. 63).

O uso do surrealismo, movimento literário, artístico e cultural de origem francesa, como referência de avanço estético é corriqueiro na crítica literária latino-americana. As análises de Ronaldo Lima Lins (1979) não deixam, apesar de comentários como o citado acima, de ressaltar outros aspectos relevantes e inovadores das peças de Nelson Rodrigues para o teatro e a literatura nacionais. Um

desses elementos destacados pelo crítico, na obra rodriguiana, como relevante para compreensão da arte e da cultura nacionais é, justamente, a figura do anti-herói, visto como um personagem emblemático do imaginário brasileiro. Apoiado nas ideias de Antonio Candido (1970) sobre a figura do malandro, um tipo de sujeito esperto e mal caráter cujos protótipos estão representados na nossa literatura nas personagens protagonistas de *Memórias de um Sargento de Milícias* (publicado no formato de folhetim entre 1852 e 1853) e *Macunaíma* (1928), Lins (1979) considera o anti-herói uma paixão e um mito nacional. Nas palavras desse estudioso da obra de Nelson Rodrigues,

No Brasil não existem heróis (ou se existem, não são eles respeitados como tal pela população, como se observa com as muitas piadas e anedotas que se utilizam do nome Caxias) e a verdade é que, pelo menos durante muito tempo, dispensou-se perfeitamente a existência de heróis (LINS, 1979, p. 125).

A ausência de heróis clássicos em nossa literatura e teatro não é, inicialmente, sentida como uma verdadeira necessidade, sendo mais tarde compensada pelo deboche e pela ironia. Segundo Lins (1979), o deboche é expressão das frustrações e das angústias nacionais, sendo visto ora nas representações mais rebaixadas das chanchadas, ora nas expressões mais elevadas de um romance como *Macunaíma*, que consagra o herói da nossa gente enquanto um tipo sem nenhum caráter, ou ainda, de uma peça como *O rei da vela*, cuja montagem de José Celso “leva essa linguagem do deboche até as últimas consequências” (LINS, 1979, p. 125). As formas assumidas pelo trágico em “*A vida como ela é...*” também estão inflamadas pelo deboche, caracterizando a banalidade com a qual os jornais sensacionalistas servem-se de crimes macabros para vender um maior número de exemplares, ou melhor, para empregar os termos dos dias atuais, alcançar um maior número de acesso e de visualizações em suas páginas online.

No âmbito da obra dramática, Lins (1979) enxerga na personagem principal de Boca de Ouro – um bicheiro cuja esperteza o leva a ascender de classe social, passando a ser temido pelo poder econômico adquirido – um tipo exemplar desse anti-herói sem nenhum caráter, uma vez que usa a mentira e o cinismo como meios para conseguir realizar os seus desejos. O crítico faz um paralelo entre o anti-herói rodriguiano e os costumes do brasileiro, generalizando as características negativas em ambos, personagens e pessoas, para dizer, sem gastar tempo com grandes explicações teóricas, que nossos valores morais são deturpados pelas frustrações

acumuladas ao longo dos séculos de corrupção e de mazelas sociais. Antes de analisar Boca de Ouro, Lins traça um perfil do brasileiro e, mais do que isso, busca explicar a paixão nacional pelo anti-herói. Vejamos o que diz o crítico:

Quem idolatra acima de tudo o “anti-herói”, o brasileiro sem nenhum caráter? Esse herói travestido é um símbolo das frustrações nacionais. A pequena burguesia, com suas ambições estraçalhadas, apaixona-se pelo “anti-herói” bem sucedido na mesma medida em que se afunda em seus problemas, em que transige em seus sonhos de juventude e aos poucos vai aceitando “A vida como ela é”... Psicologicamente falando, aí talvez esteja também a fonte onde a corrupção se alimenta. O mesmo funcionariinho que ensina a seus filhos que não se deve roubar, aceita as mamatas bem planejadas, aquelas que não dão em punição para ninguém e enchem os cofres de uns dois ou três mais espertos. Não se pode afirmar, entretanto, que semelhante comportamento se verifica apenas numa camada da população. A severidade da crítica concentra-se na classe média, mas vai além dela. Com maior ou menor intensidade, todas as camadas da população brasileira comportam-se de modo mais ou menos parecido, dependendo das circunstâncias. Mal ou bem, todos se sentem com as mãos sujas... (LINS, 1979, p. 127).

A desqualificação do caráter das personagens anti-heroicas estende-se ao caráter do cidadão brasileiro, também visto pelo viés da malandragem. Com efeito, a obra literária e dramática de Nelson Rodrigues está repleta de semelhanças com a sociedade brasileira. Além disso, como reifica Lins (1979) em diferentes pontos de sua tese, é próprio do teatro a aproximação dos fenômenos sociais através da retratação dos problemas estruturais da sociedade de uma determinada época, de modo que também o trabalho de investigação e de crítica literária, às vezes, pode confundir-se com a pesquisa sociológica. Apesar da razoabilidade dessas afirmações, gostaria de fazer algumas ponderações na teoria da malandragem usada pelos críticos para analisar personagens e pessoas brasileiras.

Antes de qualquer coisa, cabe destacar as observações acerca dessa relação personagem/pessoa e ficção/realidade feitas pelos estudiosos Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Salles Gomes, no livro *A personagem de ficção*, em que se discute a construção dos diferentes tipos de personagens nos vários contextos artísticos: literários, dramáticos e cinematográficos. Para Anatol Rosenfeld (2002), por exemplo, está claro que pessoas não são personagens e personagens não são pessoas, uma vez que ambos possuem zonas de determinações e de indeterminações completamente distintas. Segundo o crítico,

A diferença profunda entre a realidade e as objectualidades puramente intencionais – imaginárias ou não, de um escrito, quadro, foto, apresentação teatral etc. – reside no fato de que as últimas nunca alcançam a determinação completa da primeira. As pessoas reais, assim como todos os objetos reais,

são totalmente determinados, apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser “colhidos” e “retirados” por meio de operações cognoscitivas especiais. Tais operações são sempre finitas, não podendo por isso nunca esgotar a multiplicidade infinita das determinações do real, individual, que é “inefável”. Isso se refere em particular a seres humanos, seres psicofísicos, seres espirituais, que se desenvolvem e atuam. A nossa visão da realidade em geral, e em particular dos seres humanos individuais, é extremamente fragmentária e limitada (ROSENFELD, 2002, p. 32).

O caráter infinito e inacabado do ser humano contrapõe-se ao caráter esquemático e finito da personagem literária e dramática. Muito mais fragmentária do que a nossa realidade já fragmentada, as obras de linguagem permitem indeterminação apenas até certo ponto, de modo que seja como leitor, ou ainda, como crítico literário ou diretor de teatro, as nossas concretizações da obra podem variar enquanto a obra em si permanece igual. Dito de outra maneira, por mais aberta a zonas de indeterminações que seja uma obra, o caráter das personagens está restrito às ações, às situações e aos espaços que se esgotam naquele contexto linguístico e artístico limitados, permanecendo iguais a si mesmos, ainda quando, pela plasticidade de suas formas, possamos imaginá-las fora da obra.

Um outro elemento a ser problematizado no uso da teoria da malandragem para interpretar/criar uma brasilidade, além dos equívocos já apontados nas analogias lineares entre personagens e pessoas, é a forma monótona como classificam os heróis em oposição aos anti-heróis, usando para tanto uma linha reta, na qual cada um desses tipos ocupa uma extremidade, sem que ocorram variações, contradições, pontos de convergências entre essas posições. Como evitar, pois, a veemência das definições conceituais generalizantes, seja no âmbito literário, seja no âmbito cultural?

Adriana Facina (2004), em *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*, adota como estratégia de análise teórica-metodológica da ficção e da dramaturgia rodriguiana a ideia da relacionalidade entre literatura e cultura, sem, contudo, perder de vista a especificidade dos âmbitos literários e culturais, além do poder de influência mútua exercido tanto do autor sobre o contexto, quanto do contexto sobre a obra. Facina (2004) defende como tarefa da crítica o pensamento empreendido por Antonio Candido (1965), em *Literatura e sociedade*, quando esse diz que:

Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa

de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo (CANDIDO, 2006, p. 16).

Segundo as ideias estabelecidas por Antonio Candido (2006), os aspectos sociológicos possuem grande relevância na construção e na análise da obra. Contudo, tal perspectiva sociológica não perde de vista que a literatura, mais do que uma simples representação do contexto, também interpreta e cria valores sociais, contribuindo para formação de uma identidade cultural nacional. É importante destacar ainda que a literatura e o teatro, especialmente, quando vistos em suas formas poéticas e artísticas mais elevadas, não prescindem dos excessos e dos exageros, que, independentemente do compromisso do autor e do realismo da obra, acabam transfigurando o real. Nelson Rodrigues, com efeito, é continuador de uma tradição literária empenhada na formação simbólica da identidade nacional ou, especificamente, da cidade do Rio de Janeiro, onde outros escritores – Manuel Antonio de Almeida, Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio – já corroboravam a construção de um imaginário sobre a vida urbana.

Adriana Facina (2004), com base no pensamento de Pierre de Bourdieu (1996) e Nicolau Sevcenko (2003), enxerga Nelson Rodrigues um tipo de etnógrafo, uma vez que suas obras também revelam uma antropologia urbana do Brasil, assim como Gilberto Freyre, sociólogo cuja obra e pensamento Nelson lia e admirava. Nas palavras dessa estudiosa,

Portanto, o estudo de obras literárias de autores como Nelson Rodrigues faz sentido a partir de uma perspectiva da antropologia urbana do Brasil. A partir das “etnografias” desses autores, é possível realizar pesquisas antropológicas sobre intelectuais como uma categoria social detentora de um poder simbólico capaz de criar representações sobre a vida urbana que fundam um imaginário acerca da vida na cidade, através do qual podemos entrever suas percepções da sociedade como um todo. Portanto, a compreensão de suas visões de mundo tem sentido mais amplo do que o estudo de ideias isoladas de gênios criadores e aponta para o próprio processo histórico de formação da sociedade brasileira contemporânea (FACINA, 2004, p. 24).

Evidentemente, a moralidade sexual é um dos principais elementos usados por Nelson Rodrigues para caracterizar suas personagens. Tendo em vista o cenário cultural urbano dos anos 1940 a 1970, quando a primeira onda do movimento feminista se espalhava pelo mundo, não é de se espantar que a questão sexual fosse

escolhida para ocupar o centro das histórias literárias e as análises sociológicas. De um modo geral, as personagens rodriguianas são definidas como heroicas ou anti-heroicas em virtude de alguma questão/comportamento sexual transgressor. É interessante observar que, segundo a ótica do narrador ou das personagens rodriguianas, nem sempre aquilo que é socialmente visto como condenável pela moralidade dominante, em grande parte, fundamentada em valores religiosos cristãos, é, de fato, errado no contexto da narrativa ou da peça.

Um exemplo contundente são as diversas histórias de adultério ou de casamentos fracassados contadas em *A vida como ela é...* Adriana Facina (2004) é certa ao recordar que a traição feminina, vista como altamente condenável no contexto cultural patriarcal e capitalista da sociedade moderna, é relativizada nessas histórias.

A traição é, no teatro de Nelson Rodrigues, uma prerrogativa feminina. O adultério, presente em quase todas as suas peças, é sempre cometido pela mulher. Porém, algumas vezes, a traição é vista como algo justificado, como um comportamento que tem origem na solidão ou nos maus-tratos recebidos pela mulher. O adultério justificado é também tema de crônicas de *A vida como ela é...* Numa delas, Nelson Rodrigues conta a história de uma mulher educadíssima que se casa com um marido grosseiro e desbocado. Além disso, ele bebia e tinha amantes. Quando a filha do casal tinha 13 anos, o pai estava de romance com uma mulher que ligava para a casa do casal e xingava a mãe da menina. A própria filha, então, aconselhou-a a sair de casa, e a mulher percebeu que 'certas esposas precisam trair para não apodrecer' (FACINA, 2004, p. 135).

Embora o comportamento sexual transgressor feminino, em geral, choque mais do que o masculino, discordo que a traição seja uma prerrogativa feminina. Há, também em *A vida como ela é...*, outros contos em que maridos insatisfeitos não apenas traem, como se separam e abandonam suas esposas. Seguindo o rastro da argumentação de Victor Brombert (2001), buscarei, nos próximos capítulos em que empreendo a análise da obra de Nelson Rodrigues, não uma visão das personagens como inteiramente negativas (os canalhas) ou positivas (os santos). Para além das marcações desses estereótipos, busco marcar nessas histórias e nas suas personagens transgressoras as fraturas de suas identidades, isto é, as zonas de indeterminações dos textos, àquilo que ainda não foi percebido ou apontado devidamente na obra de Nelson Rodrigues, tal como a figura da personagem gay/bicha/travesti.

2.2 O que é ser homem? A ideologia da masculinidade diante do desejo homo e do feminino

Delicados, gays afeminados, bichas e viados são termos usados popularmente para designar sujeitos que, embora nascidos com o sexo biologicamente definido como masculino, são considerados fora do padrão de masculinidade viril, hétero, branca e burguesa. Para Judith Butler (2018), as categorias de gênero binárias (feminino e masculino) estão fundadas na heterossexualidade compulsória, que, por sua vez, sustenta o regime de um “sistema epistemológico/ontológico” das diferenças hierárquicas. Em *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*, livro responsável pela sistematização da teoria queer¹³, Butler defende a necessidade de problematizar as categorias de gênero binário, justamente, pela matriz dessas diferenças entre o masculino e o feminino estarem fundadas na compulsoriedade de um desejo hétero.

Desde o prefácio da referida obra, Butler (2018) levanta o seguinte questionamento: o que acontece com a estabilidade das categorias de gênero quando o regime epistemológico da heterossexualidade é desmascarado? Seguindo a provocação da teoria queer, que propõe problematizar as fixações dos gêneros em conceitos binários, penso agora no lugar dos homens gays/bichas/travestis nessa sociedade fundada em valores heterossexuais e cisgêneros. Que tipo de homem, hétero ou gay, a sociedade disciplinadora dos corpos, dos desejos, das afetividades e dos comportamentos, enfim, controladora de tudo que nos define enquanto sujeitos, tem estabelecido como aceitável dentro do contexto social de respeito aos LGBTQIA+¹⁴ e de criminalização jurídica às diferentes formas de discriminações relativas ao gênero e à sexualidade? Antes de qualquer resposta, é preciso nos perguntar mais firmemente se, mesmo diante das transformações sociais, políticas e legislativas ocorridas nos últimos tempos, os diferentes tipos de expressões de identidades de gênero e de orientações das sexualidades discordantes da norma cis¹⁵

¹³ Teoria queer: o aspecto mais importante no contexto da minha tese é que a teoria queer reúne um conjunto de abordagens teóricas que pensam criticamente os diferentes mecanismos da biopolítica com forjadores de disciplinas e controles sobre os corpos e desejos. A teoria queer se apresenta como teoria política, que se levanta contra os mecanismos que impõem aos corpos sofrimentos por inibir desejos e coibir as diferenças.

¹⁴ LGBTQIA+: Lésbicas, Gays, Bissexuais, transsexuais, Queer, Intersexo, Assexuais e + designa outros grupos como, por exemplo, os pansexuais.

¹⁵ Segundo a explicação de Megg Rayara Gomes de Oliveira (2018), com base nas descrições de Maria Luiza Rovaris Cidade (2016): “Cis’ é abreviação de cisgênero. A noção de cisgeneridade foi proposta pela transexual Julia Serano em 2007 na obra *Whipping: a transsexual Woman on sexism and the*

heterossexual podem, de fato, (con)viverem sem as ameaças dos preconceitos e das fobias sociais.

Dentro da perspectiva dos estudos de gênero e de sexualidade, pesquisadores e ativistas, isto é, pessoas que atuam tanto no âmbito acadêmico quanto nos movimentos sociais, entendem que as questões de identidade, de gênero e de orientação sexual precisam ser “desnaturalizadas” e, então, compreendidas de um ponto de vista da construção social, cultural e relacional. Desde o início dos anos 1960, com a segunda onda do movimento feminista, que dura até o final dos anos 1980, discutia-se a construção de identidades e das sexualidades como expressões de contextos históricos, culturais, econômicos e políticos específicos.

Ainda segundo Judith Butler (2018), é preciso pensar o gênero discursivamente, isto é, torná-lo politicamente/socialmente problemático, dado que o sistema que produz sujeitos em conformidade com o eixo diferencial masculino e feminino o faz com base em princípios de dominação masculina e heterossexual. Na compreensão da teórica, é preciso reconhecer os traços que transcendem as definições binárias do gênero,

porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consiste nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidade discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (BUTLER, 2018, p.21).

Antes de Judith Butler, Simone de Beauvoir, no clássico dos estudos feministas, *O segundo Sexo: Volume I Fatos e mitos* e *Volume II A experiência vivida*, publicado originalmente na França, no ano de 1949, tendo em vista a situação da mulher na sociedade patriarcal, já havia tomado como objeto de análise teórica e crítica “a questão feminina” de um ponto de vista da biologia, da psicanálise e do materialismo histórico, impulsionando uma discussão sobre o sexo e o gênero não como fatos

scapegoating of femininity a partir do exercício de analisar a terminologia trans: o outro, o desajuste. Ligações químicas cruzadas espontaneamente, de forma inesperada. O oposto disso, o termo ‘cis’, também existe no campo da química orgânica: seria a ligação química esperada, a mais comum de se ocorrer entre os elementos. A ligação química ‘normal’. Porém, as moléculas da química orgânica são imprevisíveis. Assim como as subjetividades são imprevisíveis. Portanto, a cisgeneridade indica a existência de uma norma que produz efeitos de ideal regulatório, ou seja, efeitos de expectativas e universalização da experiência humana. Em termos gerais, o que diferentes ativistas e os movimentos sociais transfeministas têm proposto é que a norma cisgênera é uma das matrizes normativas das estruturas sociais, políticas e patriarcais, cujos ideais regulatórios produzem efeitos de vida e de atribuição identitária extremamente rígidos” (GOMES DE OLIVEIRA, 2018, p. 129).

biológicos, mas como manifestações ou expressões dos valores culturais específicos de cada sociedade. A célebre frase “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, que abre o volume II de *O segundo Sexo*, sintetiza a ideia de que não existe “um destino biológico, psíquico, econômico” definidor de uma forma identitária específica do gênero feminino, isto é, não existe uma essência do sujeito feminino, sendo imprescindível considerar a historicidade e discursividade do gênero e da sexualidade. Nas palavras de Beauvoir (2019),

[...] a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro* (BEAUVOIR, 2019, p. 11).

De acordo com essa teórica e ativista feminista, a mulher é constituída na história do pensamento filosófico, mítico e literário, em diferentes contextos culturais e épocas, como o Outro, enquanto o homem é o gênero neutro, o uno, aquele que é em si mesmo. Devido à determinação histórica da mulher como sujeito diferenciado, mistificado e essencializado pelo sexo, os esforços das primeiras teóricas feministas, no contexto da segunda onda do movimento feminista, concentram-se quase com exclusividade na desconstrução de uma feminilidade, tal como Betty Friedan (2020) discute em *A mística feminina*, publicado originalmente 1963, nos Estados Unidos.

Durante um período de avanço nos estudos feministas, portanto, as masculinidades estiveram de fora das discussões e teorizações de gênero, já que se pressupôs que, enquanto sujeito dominante, o conceito de masculinidade ao qual o homem estava fadado na sociedade patriarcal era apenas um: cis, viril, hétero, branco e burguês. O modelo de masculinidade hegemônico será discutido com mais seriedade somente nos anos 1980 e 1990, quando se problematiza a ideia do que é ser homem. Marcos Nascimento (2018), no artigo *Essa história de ser homem: reflexões afetivo-políticas sobre masculinidades*, integrante do livro *De guri a cabra macho: Masculinidades no Brasil*, organizado por Marcio Caetano e Paulo Melgaço da Silva Junior, traça um panorama histórico dos estudos de gênero e de sexualidade, com ênfase nas masculinidades, desenvolvidos em âmbitos acadêmicos, sociais e políticos.

Segundo o referido estudioso das masculinidades, tanto no cenário nacional quanto internacional, entre os anos 1980 e 1990, os estudos dos homens começam se desenvolver em contextos de redemocratização e de crise global da masculinidade

provocada pelo crescimento dos movimentos feministas que cobram maior participação da mulher nos espaços públicos. Entre a organização de eventos acadêmicos voltados para o estudo das masculinidades, formação de grupos de homens e a proliferações de discussões sobre a questão do ser homem, portanto, em circunstância de transformações culturais e políticas, assiste-se à formação do movimento gay brasileiro.

Além de referenciar a socióloga australiana Raewyn Connell como autora do conceito de “masculinidade hegemônica”, com o lançamento do livro *Masculinities*, publicado em 1995, Nascimento (2018, p. 19) cita ainda uma série de nomes de ativistas-acadêmicos brasileiros empenhados na produção de dissertações, teses e organizações de movimentos sociais voltados para as questões dos homens. Dentre os nomes e os títulos destacados nesse campo, está o seu próprio e sua pesquisa de doutorado, que trata sobre “homens autores de violência contra as mulheres no campo da saúde coletiva”. De um modo geral, os temas abordados nas pesquisas sobre as masculinidades, além da questão da violência contra as mulheres, tratavam de representações midiáticas, paternidade, construção de identidade e de sexualidade. Nesse último eixo temático, destaca-se a questão da homossexualidade e da transexualidade, da qual irei tratar, após essa breve apresentação, mais detidamente nos próximos parágrafos.

Inicialmente, cabe ressaltar que a relação entre masculinidades e homossexualidade parte da ideia de uma (des)construção das identidades sociais definidas com base em papéis sexuais fixos. As noções cristalizadas sobre o masculino e o feminino constituem, sem dúvida, argumentos sólidos para a manutenção das relações hierarquizadas entre homens e mulheres, assim como torna-se terreno fértil para as práticas e discursos homofóbicos e transfóbicos. Conforme análise de Marcos Nascimento (2018),

Parece-me que a homofobia, em todas as suas expressões, constitui, como afirma Kimmel (1997), um dos pilares de construção da masculinidade. Portanto, não vejo os estudos sobre homossexualidade masculina dissociados dos estudos sobre homens e masculinidade, como já apontava Gary Dowsett (1966) em meados da década de 1990. Há uma possibilidade de intercâmbio entre esses campos de estudos que merece ser melhor explorada (NASCIMENTO, 2018, p. 24).

Seguindo o caminho indicado por Nascimento (2018), defendo, portanto, os estudos sobre homossexualidade e masculinidade a partir de várias frentes

interrelacionadas, considerando assim que sexo e gênero se comunicam e, ao mesmo tempo, são constituídos pelas relações com outros saberes como, por exemplo, o religioso, o social, o linguístico, o filosófico, o científico, o artístico, etc., tal como preconiza Judith Butler (2019) em *Corpos que importam: Os limites discursivos do sexo*, em uma perspectiva queer, coloca-se o seguinte questionamento acerca da relação gênero/sexo: existe uma biologia definidora do sexo?

De uma maneira geral, na literatura especializada nas questões de gênero e de sexualidade, além de uma revisão crítica das desigualdades e das discriminações sofridas em razão do gênero e da sexualidade, busca-se desmistificar o conceito do que é visto como “natural” e “normal”. O debate teórico atual, cada vez mais próximo da militância, tem defendido que há muitas maneiras de expressar gênero e sexualidade. Em *A vida psíquica do poder: Teorias da sujeição*, Judith Butler (2017), com base nas discussões de Freud acerca do luto e da melancolia no processo de formação do caráter do eu, nos diz que o eu é corporal e com gênero, sendo essa identificação entre corpo e gênero internalizada pelos sujeitos como experiência de recusa da perda do objeto desejado. Desejo e proibição, pois, concorrem na formação da identidade sexual dos sujeitos.

Para Judith Butler, seguindo as teorizações freudianas sobre o caráter de gênero do eu, a morfologia de gênero masculino ou feminino assumido pelo corpo em razão do sexo é produzida a partir de uma identificação melancólica imposta, invariavelmente, por uma matriz heterossexual que interdita o incesto e a homossexualidade. Nas palavras da filósofa,

Para aceitar essa teoria, devemos partir do pressuposto de que o masculino e o feminino não são disposições, como Freud argumenta algumas vezes, mas sim consumações que se manifestam em conjunção com a realização da heterossexualidade. Nesse ponto, Freud articula uma lógica cultural pela qual o gênero é alcançado e estabilizado mediante o posicionamento heterossexual, momento em que as ameaças à heterossexualidade se tornam ameaças ao próprio gênero. A prevalência dessa matriz heterossexual na construção do gênero surge não só no texto de Freud, mas também nas formas culturais de vida que absorveram essa matriz e são habitadas por formas diárias de angústia de gênero. Por conseguinte, o medo do desejo homossexual na mulher pode induzir o pânico de que ela está perdendo sua feminilidade, de que não é mulher, de que não é mais uma mulher propriamente dita, de que se ela não é exatamente um homem, é como se fosse um, e, por isso, é monstruosa de alguma maneira. No homem, o terror do desejo homossexual pode levar ao terror de que ele seja visto como feminino, feminizado, de não ser mais propriamente um homem, de ser um homem “falho” ou de ser, em

certo sentido, uma figura de monstrosidade ou abjeção (BUTLER, 2017, p. 135).

Considerando que o “gênero é adquirido” e a “heterossexualidade é cultivada” pelas proibições e pelos repúdios aos afetos homossexuais, enfim, o indivíduo é constituído pelas experiências de negação, de perda e de renúncia. Tornar-se homem ou mulher é, dentro dessa lógica da heterossexualização, negar qualquer ambivalência de identificação com o sexo oposto. A partir dessa exegese psicanalítica do desejo heterossexual, especialmente, do desejo masculino heterossexual como negação de qualquer identificação com o feminino e, ao mesmo tempo, perda de objetos e objetivos homossexuais, Butler entende que essa melancolia do desejo ultrapassa os níveis da psicologia e da psicanálise, assumindo “dimensões culturais” de identificação da masculinidade e da feminilidade como expressões desse “luto renegado” (cf. BUTLER, 2017, p. 138).

Em um ponto pouco mais adiante desse ensaio, Butler (2017, p. 138) sintetiza esse pensamento dizendo que “a heterossexualidade se naturaliza pela insistência na alteridade radical da homossexualidade”. Evidentemente, a essencialização das diferenças de gêneros produz, portanto, a base fértil para os ataques sistemáticos à homossexualidade e à transexualidade patologizadas pela impossibilidade de se produzir formas de vidas singulares, diferenciadas ou discordantes da norma cis heterossexual. Com base nas teorias de gênero e foco nos estudos sobre masculinidade, a estudiosa transexual Megg Rayara Gomes de Oliveira (2018) faz uma análise da experiência de gays afeminados, viados, bichas, etc., levantando todo um arsenal de vocativos usados para designar pejorativamente homens homossexuais cujas características gestuais, corporais, linguísticas e comportamentos sexuais são vistos como pertencentes ao universo feminino.

A partir do pensamento de Michael Foucault (1975) e de Kimberlé Crenshaw (1989), dentre outros estudiosos, Gomes de Oliveira (2018, p. 129) assume uma perspectiva interseccional das relações entre gênero, raça e classe, para dizer que a homofobia e o racismo são dispositivos de poder e de sujeição utilizados pelo sistema econômico burguês para controlar os corpos e as subjetividades. A manutenção de uma estrutura hierárquica entre os sexos e raças depende, nesse aspecto, do silenciamento das masculinidades periféricas e, por conseguinte, da dominação desse outro. Embora a estudiosa foque na problemática de uma expectativa em torno da virilidade de homens negros homossexuais, de quem é esperado uma performance

masculina padrão mesmo dentro de relações homoafetivas e em ambientes gays, compreendo que o afeminamento existe como traço de alteridade e de contraposição em relação à imagem da masculinidade cis, heterossexualizada, branca, burguesa, condizente com o ideário masculino da sociedade patriarcal.

Gomes de Oliveira (2018) entende, acertadamente, recair uma maior pressão de controle sobre os gays afeminados, uma vez que suas gestualidades, corporeidades e vocabulários são ainda mais desterritorializados, isto é, mais marginalizados, para usar uma expressão de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014), quando comparadas à aceitação dos gays cujos comportamentos e relações afetivas reproduzem as marcas da masculinidade hétero e cis. Segundo argumenta Jésio Zamboni (2016), em sua tese *Educação bicha: Uma a(na[ll])rqueologia da diversidade sexual*, a bicha ocupa um não-lugar em relação à figura do ideal, bem comportado, cuja existência e afetividade estão circunscritas ao confinamento.

Quando as figuras da bicha, da travesti e do queer emergem na cena cultural, artística e política brasileira, nas décadas de 1970 e de 1980, conforme apontam Gomes de Oliveira (2018) e Zamboni (2016), os seus territórios sequer se confunde com “o gueto” dos homossexuais, já que suas identidades são marcadas pelo cruzamento de signos múltiplos que tornam suas existências ainda mais insólitas. Nas palavras de Gomes de Oliveira (2018),

A imagem da bicha desmunhecada, afeminada, tornou-se contraponto do macho cis heterossexual brasileiro. A transgressão realizada pela bicha e a ambiguidade de um comportamento feminino por [sic] um corpo masculino também provocaram a ansiedade masculina e despertaram o medo de que o feminino do outro pudesse entrar nele próprio. Assim a imagem da bicha, do viado, do pederasta, do afeminado, do fresco, enfim, daqueles sujeitos do sexo masculino que expressavam uma orientação sexual e um comportamento diferentes das normas heterossexuais foi fundamental para a estruturação das masculinidades no Brasil [...] (DE OLIVEIRA, 2018, p. 137).

No Brasil do século XX, como objeto de investigação científica, acadêmica e antropológica, a figura da bicha – palavra cuja raiz etimológica remete ao termo francês *biche* – emerge de forma rebaixada pelos traços femininos, pela suposta passividade sexual, pelo caráter hiperssexualizado e pela associação à imagem do malandro, conforme podemos verificar a partir dos estudos pioneiros sobre o gay no Brasil de Peter Fry e Edward MacRae (1985), em *O que é a homossexualidade?*, e de James Naylor Green (2000), em *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*.

Na leitura crítica de Megg Rayara Gomes de Oliveira (2018) das visões sobre o gay suscitadas nessas obras, constata-se que o simples fato de estarem associados aos papéis sociais e sexuais femininos tornam esses homens-bichas sujeitos menores. Por outro lado, a bicha também é vista como sujeito de ação, tomando a frente no jogo erótico e social, à medida que, já no início do século XX, a bicha “também era a fêmea sedutora que decidia sobre o corpo do macho”, circulando por diferentes espaços e, em alguns contextos periféricos, agregando prestígio a sua imagem, fosse pelos adornos usados, fosse pelas relações travadas (GOMES DE OLIVEIRA, 2018, p. 136).

Com efeito, há um traço subversivo nos modos de comportamento bicha que desafia os parâmetros identitários de gênero binário, sobre os quais se firmaram, inclusive, certas abordagens políticas e teóricas feministas que, ao denunciar a “dominação masculina”, para usar os termos de Pierre Bourdieu (2012), acabaram reificando ou tornando-se dependentes de concepções dualistas e hierárquicas de gênero. Percebe-se, à luz da teoria de gênero atual, que, para além da ordem heterossexual (ativo/passivo ou dominador/dominado) e da divisão binária de gênero (masculino/feminino) o debate sobre as identidades e as sexualidades assumem contornos plurais, dinâmicos, criativos e contraditórios.

Pensando contra a disciplina das identidades (Michael Foucault) e o controle dos afetos (Gilles Deleuze), Jasbir K. Puar (2020) denuncia o liberalismo das organizações políticas em favor dos direitos de gays e de lésbicas, classificando o homonacionalismo, isto é, a descriminalização das relações homossexuais em contextos nacionais e o discurso de aceitação e tolerância como marca de modernização do Estado-nação, tal como estabelecidas em países como Israel, Índia, EUA, etc., como expressão de um progresso que não deixa de lado certo conservadorismo a respeito das identidades, uma vez que, a exemplo da relação Israel-Palestina, as políticas segregacionistas que esses Estados assumem em relação a outros grupos humanos não desapareceram. Dito de uma maneira mais simples, Jasbir K. Puar (2020) denuncia o que chama de “lavagem cor-de-rosa” das leis, sendo essa uma estratégia empregada pelos Estado-Nações, em muitos contextos culturais, políticos e econômicos, para separar “queer bom” e o “queer mau” (PUAR, 2020, p. 161).

A respeitabilidade dos sujeitos gays e lésbicas depende, pois, de certa adequação ao modelo ideal de identidade de gênero, de raça e de classe. Para Jasbir

K. Puar (2020, p. 170), “a lavagem cor-de-rosa” é utilizada também na política internacional como medida para classificar o grau de modernização de uma determinada Nação, sendo, nas palavras do estudioso, “apenas mais uma justificativa para a violência imperial/racial/nacional que é precedida de uma longa história”. Além disso, a questão homossexual, sempre conforme discute Puar (2020), vem, de diferentes formas, complementar a questão da mulher, modulando “questões entre modernidade e a tradição, entre o cidadão e o terrorista, entre o homonacionalista e o queer” (PUAR, 2020, p. 171). Seguindo essa linha de argumentação, Puar (2020) é ainda mais contundente ao denunciar esses paralelismos entre a questão da mulher e a questão homossexual articuladas às práticas coloniais, dizendo:

Podemos ver como acontece uma passagem da questão da mulher para a questão homossexual, faltando ainda localizá-la nos diferentes contextos em que essas trajetórias fazem mais ou menos sentido. Em primeiro lugar, a complementaridade presente entre questões homossexualidade e das mulheres resulta da fusão de dois processos: o reforço por parte do estado pós-colonial de ideais de respeitabilidade e legitimidade como forma de provar, ao pai colonial, o seu direito à soberania, e a introdução lenta ou a aceitação de sujeitos homossexuais na legitimidade jurídica e de consumo através das economias neoliberais – os homossexuais, que antes estavam do lado da morte (aids), encontram-se agora do lado da vida ou são produtivos na construção da nação. Em segundo lugar, a questão homossexual constitui, de fato, uma reiteração da questão da mulher, na medida em que reproduz uma demanda por certo excepcionalismo de gênero e que se baseia na reprodução continuada dos gêneros binários (PUAR, 2020, p. 171).

Sam Bourcier (2020), em *O fim da dominação (masculina): poder dos gêneros, feminismos e pós-feminismos queer*, ao discutir as relações de poder entre masculino/feminino e como foram instaladas as normas que estruturam as diferenças entre sexo/gênero, propõe que, além de uma revisão da “pseudonaturalidade do alinhamento mesmo sexo/ mesmo gênero”, como prática teórica queer, façamos uma revisão da ideia de gênero como construções culturais dos corpos, questionando se os traços masculinos e femininos podem ser fixados/anexados biologicamente aos sujeitos, ou ainda, se a masculinidade é um atributo fixo dos homens biológicos e a feminilidade, das mulheres biológicas. Para o sociólogo, estudiosos construtivistas como Pierre Bourdieu, a quem chama de Dominator, ao trabalharem com a ideia de que os gêneros produzem os sexos, fixam relações hierárquicas entre o masculino e o feminino, sendo essas as reais fontes das opressões de gênero.

Ainda conforme análise de Bourcier, “a força simbólica” do constructo social e cultural com a qual trabalha o Dominator (Pierre Bourdieu) e os teóricos construtivistas essencializa o masculino e o feminino, fixando as fronteiras entre sexo e gênero e, conseqüentemente, as relações hierárquicas com base nas diferenças biológicas, quando poderiam torná-las mais porosas, caso abandonassem o “mito do binarismo das sequências cromossômicas” (BOUCIER, 2020, p. 260). Vale destacar que a imagem da dominação masculina utilizada por Pierre Bourdieu (2012) para exemplificar uma opressão dos homens sobre as mulheres tem como referência os cabilas, povo berbere habitante da região da Cabília, nordeste da Argélia, justificando uma crítica pós-colonial ao olhar etnográfico do sociólogo francês ao povo (sempre outro da cultura ocidental) árabe.

Assim, embora sejam as teóricas feministas as primeiras a revelar as relações de constructo gênero/sexo, o teórico Dominator não enxerga nas mulheres e nos movimentos políticos sexuais a potência ou a consciência necessária para promover mudanças, pois, nas palavras de Boucier (2020, p. 261), “o fato de mudança é o próprio Dominator e a teoria que falta, segundo ele, e que as feministas se mostrariam incapazes de pensar: justamente a teoria das disposições”. O desfoque em relação ao valor da atuação política, teórica e social dos sujeitos considerados menores em razão da feminilidade – inclui-se aqui as mulheres cis, as transsexuais, os homens com masculinidades femininas, as dragues, etc. – é visto como uma forma de estigmatização, uma vez que suas forças estariam, nesse cenário teórico construído pelo Dominator, reduzidas às performances estéreis da ordem dos gêneros.

Em outra direção teórica, Judith Butler (2019) considera que os gêneros são menos definidos. Deixando de lado o sistema sexo/gênero, como observa Boucier (2020), Butler usa o modelo da performance/performatividade, expressões próprias de um campo teatral, em que os sujeitos travestem identidades, tal como uma *drag queen*. Na releitura do sociólogo da teoria butleriana,

É assim que, longe de limitar a uma pálida ou extravagante imitação da mulher verdadeira ou da verdadeira feminilidade, a drag queen revela o modo de produção do gênero, que é também aquele da feminilidade heterossexual. Todo gênero, incluindo a masculinidade heterossexual, é uma performance de gênero, quer dizer, a masculinidade heterossexual é uma performance de gênero, ou seja, uma paródia sem original (BOUCIER, 2020, p. 264).

Dito de outra maneira, Judith Butler (2020), ao implodir a relação causal gênero/sexo, também contamina os sujeitos cisgêneros e heterossexuais com a

performatividade. Tal como iremos observar nos próximos capítulos, Nelson Rodrigues capta em seus textos literários e dramáticos essas ansiedades em torno do desejo sexual e dos papéis sociais organizados em função do gênero e da sexualidade dos sujeitos. Como bem observa Richard Miskolci (2020), em sua revisão crítica da teoria de gênero aplicada ao romance inglês *Frankenstein* (1931), cuja autoria é atribuída à escritora Mary Shelley, desde o século XVII o desejo sexual passa a ser visto como relevante para a organização social. No século XIX, no entanto, instaura-se uma “paranoia masculina” ou “pânico homossexual”, que diz respeito aos temores sociais em relação ao desejo homossexual masculino. Tomando como referência a teoria foucaultiana da disciplina do desejo e dos corpos, Richard Miskolci (2020) diz,

Uma análise mais criteriosa em termos históricos exigiria levar a sério a definição de Michael Foucault da sexualidade como um dispositivo histórico do poder que emerge a partir do século XVII. Também exigiria lidar com o caráter social do desejo, o qual foi criado e agenciado socialmente. Sedgwick¹⁶, por exemplo, foge de reducionismos totalizantes, que restringem o social a um sistema sem dinamismos ou divergências, e historiciza a constituição de um desejo homossexual por meio de uma cuidadosa releitura da obra do historiador Alan Bray. Ela explora como, no início do século XIX, as relações entre homens se davam em um enquadramento que define como de violência coercitiva (*coercive double bind*): os laços com outros homens constituíam o cerne da vida social, assim como o que mais evocava ansiedade devido à tênue distância entre estar com o outro homem e se envolver sexualmente com ele (MISKOLCI, 2020, p. 246).

Tomando como referência o estudo de Richard Miskolci (2020) sobre as relações homoeróticas das personagens de *Frankenstein*, especificamente, entre o médico e o monstro, como exemplo desse temor coletivo de rompimento com uma tradição familiar, religiosa e moral, que tem no modelo heterossexual um padrão, podemos observar de antemão como a figura do gay e da bicha, nas histórias rodriguianas, desmantelam os arranjos familiares e limites existenciais impostos pela sociedade burguesa brasileira do século XX.

Um símile do monstro, pelo caráter múltiplo e desterritorializado de suas identidades e desejos, o gay/bicha/travesti nas obras de Nelson Rodrigues reúne algumas dessas características ameaçadoras observadas nos sujeitos queer, a saber, o modo como sua simples existência ou revelação do desejo homossexual causam o fiasco do casamento (a exemplo do que acontece com os personagens de *Beijo no*

¹⁶ Eve Kosofsky Sedgwick é uma crítica inglesa, autora de *Between men: English literature and male homosocial desire* (1985), clássico estudo sobre romances góticos, em que expõe a emergência histórica do desejo homossexual masculino.

asfalto, Arandir e Selminha), promovem formas inusitadas de enlaces amorosos (a exemplo da casal do conto *Isto é amor*, em que a mulher ignora os gestos afeminados e a suspeita da homossexualidade do namorado, persistindo na ideia do casamento) e a revelação do caráter afeminado e do desejo homossexual de outras personagens (Alipinho, em *Noiva da morte*, e Aprígio, em *Beijo no Asfalto*).

As personagens gays/bichas/travestis rodriguianas, não raramente, atuam contra os mecanismos de controle da sociabilidade masculina, isto é, contra um modelo de homem viril. No entanto, como poderemos observar em *Beijo no Asfalto*, elas também se enquadram em performances de gêneros tradicionais, do homem gay cujo papel social coincida com o do patriarca, viril, de forma que, Nelson Rodrigues acaba preservando, no texto literário e dramático, uma diversidade na (re)apresentação dos modos de ser homem gay. Por fim, é possível captar nas tramas rodriguianas em torno de personagens homossexuais ou transsexuais uma “alegoria moral sobre os efeitos malignos da intolerância e do preconceito, o ostracismo e a alienação, tanto das vítimas da intolerância quanto da sociedade como um todo”, como observa Richard Miskolci na fábula de amor-ódio-medo entre o cientista e o monstro em *Frankenstein* (2020, p. 243).

3. O (NÃO) LUGAR DA PERSONAGEM GAY/BICHA EM A VIDA COMO ELA É...

Eis a verdade: todos os sonhos da carne e da alma estão em *A vida como ela é*.
(Nelson Rodrigues)

3.1. A vida como ela é...: Contos de desejo, gênero e sexo

No presente capítulo, proponho a análise das personagens gays/bichas/transsexuais/travestis em *Isto é amor*, *Noiva da morte* e *Delicado*, contos/crônicas publicados por Nelson Rodrigues, inicialmente, na coluna *A vida como ela é...* (1951-1961), do jornal *Última Hora*¹⁷. Posteriormente, as histórias de *A vida como ela é...* também serão reunidas em antologias organizadas por diferentes críticos e publicadas por diferentes editoras ao longo dos anos. A primeira edição de parte dessas crônicas/desses contos em formato de livro é organizada pelo próprio autor, em 1961, e intitulada *Cem contos escolhidos – A vida como ela é*. Desde essa primeira edição, publicada pela editora J. Ozon há quase 60 anos, novas versões de *A vida como ela é...* surgiram, consagrando o sucesso dessas histórias, publicadas durante 10 anos, sem intervalo, no extinto jornal carioca, pertencente a Samuel Wainer.

Dentre as diversas versões editadas e publicadas de *A vida como ela é...* ao longo dos anos, os três contos selecionados como corpus deste trabalho constam em duas edições distintas, sendo utilizadas as seguintes edições, ambas esgotadas há alguns anos do mercado editorial, encontradas apenas em sebos: *Isto é amor* e *Noiva da morte* estão na primeira antologia de *A vida como ela é...*, cuja versão aqui utilizada pertencente à editora Nova Fronteira, 3ª edição, publicada em 2012; já *Delicado* está em *A vida como ela é... O homem fiel e outros contos*, seleção organizada por Ruy Castro, publicação pela Companhia das Letras, 5ª edição, em 1992.

Em 1950, quando começou a escrever para coluna do jornal *Última Hora*, Nelson Rodrigues já era um dramaturgo de sucesso e pretendia introduzir na ficção cenas da “vida real”, ou melhor, um retrato dos costumes, dos valores e das relações

¹⁷ O jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, encontra-se no Arquivo do Estado de São Paulo e na Biblioteca Nacional.

afetivas do Rio de Janeiro. Filho de Mario Rodrigues, jornalista e dono de jornais de sucesso do Rio de Janeiro dos anos de 1920 e 1930, Nelson Rodrigues, desde sempre, conhece a receita para vender histórias e buscou tratar, especialmente, em *A vida como ela é...*, de temas próximos da realidade e do interesse daquele público leitor: amor, desejos proibidos, traição, mortes violentas.

Se, por um lado, os leitores brasileiros daquele contexto eram, em sua maioria, pertencentes a classes sociais economicamente mais elevadas – e, sob alguns aspectos, arraigados o suficiente aos costumes mais conservadores para encarar as mudanças da vida na cidade moderna como uma crise de valores morais –, por outro lado, como entendeu Nelson Rodrigues (2017), esses mesmos leitores eram ávidos por polêmicas e por manchetes sensacionalistas. Não raro, ressaltam Ruy Castro (1992) e Sábato Magaldi (1992), são os próprios leitores os principais responsáveis por fornecerem ao escritor matéria-prima para suas ficções, isto é, eram os leitores as fontes do jornalista-escritor. Como contam os referidos biógrafo e crítico de Nelson Rodrigues e de sua obra, os leitores ligavam para o jornal, relatando ao escritor casos íntimos, vividos ou sabidos, a fim de encontrar a si mesmos e a seus conhecidos protagonizando alguma daquelas histórias pitorescas, mórbidas e trágicas.

Inicialmente, a coluna em questão se chamava *Atire a primeira pedra...* e tinha como objetivo publicar histórias verdadeiras e “valorizar o noticiário policial” (RODRIGUES, 2017, p. 123). Segundo relato de Nelson Rodrigues (2017), o trabalho de escrever notícias diárias exigia além de suas capacidades, “não tinha resistência física para isso” (RODRIGUES, 2017, 124), diz o autor, de forma que o dono do jornal permitiu que ele valorizasse os fatos noticiados. Nas palavras do escritor:

Escrevi “Atire a primeira pedra” e o Samuel me chamou e disse: “Mas esse negócio não aconteceu, você inventou”. Eu confirmei que tinha inventado tudo e ele disse que não era isso que ele tinha pedido. O Samuel e toda redação eram contra a ficção em “A vida como ela é...”, queriam que fosse um fato verdadeiro. Mas o negócio foi de um sucesso tão fulminante, que eles acabaram me dizendo que eu tinha razão. Então desandei a fazer ficção, evidentemente [...] (RODRIGUES, 2017, p. 124).

Ainda sobre as histórias contadas em *A vida como ela é...*, marcadas por infidelidades, amores proibidos e mortes trágicas, os grandes temas-obsessões na dramaturgia e na ficção rodriguianas, o autor destaca a repercussão dos enredos desses contos/dessas crônicas em suas peças, conforme podemos observar no comentário a seguir:

Muitas dessas crônicas, mais tarde, transformei em peças. Na verdade, poucas foram as que nasceram textos teatrais e entre elas posso citar apenas Senhora dos afogados, Anjo negro, Mulher sem pecado e Vestido de noiva. As outras nasceram nessa coluna, que fiz durante dez anos, na redação da Última hora, diariamente (RODRIGUES, 2017, p. 124).

Dos 100 contos compilados na antologia publicada pelo autor em 1961, cuja edição mais recente ficou a cargo da Editora Nova Fronteira, além da nova seleção organizada por Ruy Castro e publicada pela Companhia das Letras, os 3 contos selecionados para compor o corpus literário desse capítulo apresentam, se não propriamente uma fuga do tema central da maioria das histórias de *A vida como ela...*, ao menos trazem um elemento a mais àquelas histórias de traído e traídas, a saber: o desejo homoafetivo e a identidade travesti/bicha de homens cujas masculinidades são vistas como diferentes. Como disse Nelson Rodrigues (2017, p. 124), naquela coluna ele costumava contar o “adultério do dia”, histórias que sempre rendiam interesse e nunca saíam de moda. Em *Isto é amor*, *Noiva da morte* e *Delicado*, no entanto, as personagens masculinas fogem do padrão desses enredos em torno de casamentos, revelando-se, por sua vez, diferenciadas em relação à masculinidade viril e à heteronormatividade.

Segundo Ruy Castro (1992, p. 236), as histórias contadas em *A vida como ela é...* tinham um toque de fatalismo próprio de uma tragédia grega, não exatamente pelos desfechos trágicos desses contos, mas, precisamente, por girarem em torno da ideia de um destino do qual o herói não pode escapar. No caso de *Isto é amor*, *Noiva da morte* e *Delicado*, as suspeitas das personagens heterossexuais e cisgêneras sobre a sexualidade e os comportamentos diferenciados das personagens gays e bichas geram uma sequência de ações homofóbicas e transfóbicas daquelas primeiras e uma reação de resistência dessas últimas, cujos corpos e desejos se tornam alvo da vontade de controle da família e dos amigos, enfim, da sociedade como um todo.

As questões em torno dos gêneros e das sexualidades são a força motriz por trás de cada uma das histórias rodriguianas contadas em *A vida como ela é* (2012). Beatriz Polidori Zechlinski (2007) observa, em um estudo historiográfico sobre os papéis de gênero destinados aos homens e às mulheres da década de 1950 e suas (re)apresentações na ficção rodriguiana, como as imagens dessas personagens e as relações amorosas em que estão enredadas repercutem os valores e os costumes sociais daquele contexto histórico, em que temas como feminismo, sexualidade e

identidade de gênero começam, cada vez mais, ocupar o debate público, preocupando, sobretudo, os mais conservadores sobre os rumos da sociedade e da família nos moldes estabelecido pela religião cristã.

A homofobia e a transfobia presentes em contos de Nelson Rodrigues, além de ressaltar o modo discriminatório como eram tratadas as personagens cujos corpos e cujas sexualidades eram lidas como diferentes da normatividade hetero e cis, lança luz nos costumes de um setor específico da vida em sociedade: a vida urbana e da classe média carioca. O estudo de Beatriz Polidori Zechlinski (2007) chama a atenção para o impacto das transformações culturais do pós-guerra na vida das pessoas que vivem nos centros urbanos, tal como observamos nas histórias de Nelson Rodrigues. Nas palavras da estudiosa,

Caracterizados pelo ambiente urbano das grandes cidades, os contos de “A vida como ela é...” narram encontros furtivos no meio da rua, nos bares, cafés e sorveterias, nos ônibus e bondes, nos escritórios e repartições públicas. Outra característica importante é a utilização de uma linguagem cotidiana que, através de expressões como “batata”, “carambolas”, “não amola”, “ora pílulas”, criavam esse universo urbano das personagens. Da mesma forma, os diálogos curtos imitavam as falas cotidianas e as conversas entre amigos ou parentes. O sucesso dessa fórmula levou Nelson Rodrigues a introduzir também no seu teatro a linguagem coloquial, iniciando, a partir de *A falecida*, de 1954, uma nova fase na sua dramaturgia – a das tragédias cariocas (ZECHLINSKI, 2007, p. 406).

Dentre as preocupações estéticas do escritor e do dramaturgo, observa-se, pois, além da vontade manifesta de atender às expectativas dos leitores de *A vida como ela é...*, esse desejo de registrar nos diálogos entre as personagens a linguagem falada nas ruas, criando o efeito de verossimilhança e de proximidade com a realidade cotidiana da vida urbana e, mais especificamente, de determinado setor da sociedade: a classe média carioca. Em depoimentos sobre suas motivações literárias para escrever os contos de *A vida como ela é...*, Nelson Rodrigues (2017) atribui a popularidade de sua coluna, justamente, ao fato de atender às exigências do público leitor interessado em assuntos específicos como, por exemplo, a infidelidade. Segundo Nelson Rodrigues (1967),

Se as novas gerações me perguntassem o que era *A Vida Como Ela É...*, diria: “Era sempre a história de uma infiel”. Apenas isso. E o leitor era um fascinado. Comprava a *Última Hora* para conhecer a adúltera do dia. Claro que, na minha coluna, também os homens traíam. Mas o que o público exigia era mesmo a infidelidade feminina. [...] Quando saí da *Última Hora*, e acabei *A Vida Como Ela É...*, o telefone não parava. Homens e mulheres queriam saber se não ia sair mais e por quê. Dir-se-ia que o problema do brasileiro é um só: – ser ou não ser traído (Rodrigues, 1967, p 98).

Cabe destacar como os modos de produção cultural, artísticos, políticos e econômicos, tal como se dão no contexto social da modernidade, retira sua força dos assuntos da esfera privada, sendo os dramas individuais da vida e da família burguesa, muitas vezes, o motivo central não apenas do riso e do trágico, mas também das experiências estéticas e dos debates políticos.

Mikhail Bakhtin (2002), em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François de Rabelais*, chama a atenção para os diferentes modos de conceber as formas estéticas do grotesco e as práticas artísticas do riso nos contextos medievais, renascentistas e modernos. Se na Idade Média o grotesco e o riso estavam voltados para os eventos públicos e preocupações éticas coletivas, sendo essas práticas estéticas e culturais recriadas no Renascimento, dessa vez, na alta tradição literária através de Rabelais, Cervantes, Boccaccio, dos dramas e das comédias de Shakespeares (cf. BAKHTIN, 2002, p. 62); na modernidade, por sua vez, a *leitmotiv* do drama e do riso é a vida privada, os desvios morais e os problemas da família burguesa.

Nelson Rodrigues põe em cena, sobretudo nas histórias de *A vida como ela é* e nas tragédias cariocas, as preocupações da sociedade moderna e da classe média com os comportamentos sexuais e os papéis de gênero experienciados e performados por homens e mulheres. Em suma, as obscenidades, as mentiras e os cinismos das personagens literárias e dramáticas rodriguianas, até mesmo os elementos grosseiros de suas histórias repletas de incestos, traições e violência, que tanto sensibilizou os críticos e o público dos Anos Dourados, estão também saturadas de dois elementos presentes em uma antiga tradição literária e teatral: a ironia e a comicidade. Note-se, portanto, que Nelson Rodrigues, ao narrar o cotidiano e os comportamentos da burguesia carioca, não funda um novo sistema de imagens, mas, na especificidade de seu estilo e sua linguagem, segue a trilha de outros escritores e dramaturgos da alta tradição artística, na qual temos o exemplo de Machado de Assis como grande mestre da ironia, para usar os termos de Harold Bloom (2003).

Com efeito, as personagens e os enredos rodriguianos tornam-se mais específicos aos olhos da estética e da consciência moral modernas por suas ações e conflitos moverem sempre dentro do âmbito da família. As personagens rodriguianas são os pais, as mães, as filhas, os filhos, os maridos e as esposas, os genros e as noras, as irmãs e os irmãos, as cunhadas e os cunhados, os amantes, casais de

namorados/noivos e os amigos próximos desse núcleo familiar. Em suma, os conflitos literários e dramáticos rodriguianos transcorrem sempre na esfera da intimidade, de forma que, ainda quando suas personagens transitam pelos cenários urbanos, suas questões/dilemas são especialmente da vida familiar. Apesar disso, como veremos mais adiante, a vida privada também ganha a “praça pública” à medida que o narrador-observador rodriguiano desmascara os desejos mais velados dessas personagens que, arrisco dizer, nunca hesitam em transformar em ações suas vontades consideradas mais obscenas e proibidas pela sociedade patriarcal.

Nelson Rodrigues conhecia muito bem o chão da família pequeno-burguesa, moradora do subúrbio carioca, assim como conhecia as ruas e as praças mais frequentadas da cidade, para compreendê-las e (re)apresentá-las em detalhes, sem deixar de fora suas excentricidades. Em depoimentos, Rodrigues (2017) cita a importância de suas memórias de infância, ou melhor, do bairro de sua infância e das cenas de ciúmes, de acusação de adultério e de brigas familiares, as quais presenciou ainda na infância e acabou inspirando a primeira história de *A vida como ela é...* Segundo o relator do escritor,

O bairro da infância me marcou profundamente. Tanto que nas minhas memórias – sou um memorialista e mesmo quando não faço memórias tenho sempre lembranças para intercalar – falo da paisagem da Aldeia Campista e das batalhas de confete da rua Dona Zulmira. Eram fantásticas e tinham uma fama incrível. Não sei a razão, pois naquele tempo não havia as coberturas de televisão. A Tijuca me marcou muito: A escola prudente de Moraes, onde fiz a minha primeira “A vida como ela é...” Houve um concurso de composição na aula. Era, se não me engano, o 4º ano primário, e ganhamos o concurso, eu e outro garoto. O outro garoto escreve sobre um rajá que passeava montado num elefante e eu escrevi a história de um adultério que terminou com o marido esfaqueando a mulher. Creio que a professora dividiu o prêmio com o outro garoto como concessão à moral vigente, porque ela ficou meio apavorada, em pânico, com a violência da minha “A vida como ela é...” (RODRIGUES, 2017, p. 19).

As histórias de *A vida como ela é...* são narradas em terceira pessoa, sendo o narrador observador, algumas vezes, também onisciente. Sob a forma de discurso indireto livre e discurso direto livre, o narrador/autor nos oferece a oportunidade de conhecer os pensamentos de suas personagens, assim como o diálogo direto entre as personagens releva, no uso que fazem da língua, seus lugares sociais. Quando o comportamento desviante das personagens diz respeito à (in)fidelidade, o narrador se intromete em seus pensamentos, revela suas falcatruas e ignomínias em detalhes, ou seja, leva o leitor a conhecer os seus atos e as ações abertamente. Beatriz Zechlinski

(2007, p. 408), para quem os comportamentos sexuais estão no centro dessas narrativas rodriguianas, sobretudo os comportamentos femininos, acredita que “os comportamentos desviantes colocavam em dúvida o poder e a dominação masculina”, enfatizando ainda que “as mulheres transgressoras precisavam arcar com a recriminação e a estereotipagem social”. Embora Zechlinski (2007) enfatize o comportamento sexual da mulher que não segue os preceitos da monogamia do casamento, tal como esse é estabelecido nos moldes da sociedade patriarcal e cristã, a estereotipagem dos comportamentos sexuais e dos papéis de gênero não são exclusividade do feminino.

Noto, como já havia desenvolvido no capítulo 1, que os estereótipos dos comportamentos masculinos também são uma constante nessas narrativas, especialmente, quando consideramos que a ação das personagens femininas está em constante diálogo com as personagens masculinas. Não é o foco desse trabalho aprofundar as imagens de homens e mulheres nas tramas rodriguianas. No entanto, uso a ênfase que diferentes críticos têm dado aos papéis de gênero em suas acepções binárias, feminino e masculino, para chamar atenção para o comportamento sexual e a uma performance de gênero, tudo indica pela abordagem literária e crítica, ainda menos visibilizada: as personagens gay, bicha e travesti.

A baixíssima incidência dessas figuras gays, bichas e travestis – apenas 3 contos, dentre os 100 contos reunidos nas diferentes antologias publicadas sob o título de *A vida como ela é...*, trazem esse tipo de personagem – já revela em si mesma a ausência eloquente desses sujeitos dos espaços artísticos e sociais, claro, ausência no sentido de falta de reconhecimento de protagonismos existentes, e isso, indubitavelmente, por conta de uma marginalização dessas subjetividades no espaço social. Quer dizer, nesse sentido, muitas vezes a arte refrata o que está posto social e culturalmente, sem deixar de ser intervenção, proposta de alternativas ao olhar considerado normativo. De igual modo, uma análise cuidadosa da forma como essas mesmas personagens são (re)apresentadas nessas poucas histórias, sempre de modo mais velado e interdito, especialmente, se levarmos em consideração o modo como outros temas tabus são abordados, a exemplo da infidelidade feminina, uma imagem que sempre aponta para a ideia das “filhas pecadoras de Eva”, que é sempre debatida e revelada pelos narradores e pelas personagens das tramas, temos então uma visão ainda mais precisa do quão a homossexualidade e as masculinidades não-padrão, isto é, os modos de falar, de vestir e de gestualizar de homens afeminados,

as chamadas bichas ou travestis, estão todos lançados nesse espaço de interdição e de exclusão dos discursos.

Independente da consciência e do posicionamento do autor acerca de assuntos como homofobia/transfobia, evidencia-se nos procedimentos do narrador, que oculta os pensamentos das personagens gays/bichas/travestis, e nas falas e nas ações das personagens heterossexuais e cis, que, em contrapartida ao *modus operandi* do narrador, acusam a homossexualidade ou tentam corrigir os comportamentos afeminados das personagens masculinas, os procedimentos de exclusão e de interdição apontados por Michael Foucault (2006) como princípios organizadores do funcionamento e da circulação dos discursos na nossa sociedade, isto é, uma sociedade fundada nos princípios patriarcais/cristãos e nos valores burgueses.

Para Michael Foucault (2006), a sociedade moderna/burguesa produz suas subjetividades dentro de uma determinada ordem de discursos, na qual o desejo se torna um tabu, enquanto os corpos e as sexualidades se tornam alvo das normas e de valores socialmente construídos. Nos 3 contos em que emergem personagens gays/bichas/travestis, Nelson Rodrigues (2012) observa os ritos, as normas e os valores compartilhados pela família e pela sociedade burguesas, considerando como determinadas visões e ações colocam em prática mecanismos não apenas de controle, como também de exclusão daqueles sujeitos que não se enquadram dentro das normativas de comportamento sexual e social pré-estabelecidos. Em *A ordem do discurso*, Foucault (2006) diz:

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí os três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacífica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes (FOUCAULT, 2006, p. 9).

Assim como Michael Foucault, Judith Butler aponta para a necessidade de historicizar os sujeitos, bem como as noções de sexualidade e de gênero nas quais se fundam as subjetividades modernas, tendo em vista a dependência radical dessas representações jurídicas, políticas e sociais desses sujeitos como presumidamente

masculinos e heterossexuais. O sujeito é masculino e heterossexual, o contrário disso foi/é considerado diferente, em poucas palavras, é o outro do discurso. Se Foucault, como aponta Butler (2018, p. 29), “observa que os sistemas jurídicos de poder produzem sujeitos que subseqüentemente passam representar”, isto é, se há uma regulação das subjetividades, esse mesmo sistema é responsável pela exclusão e interdição das representações de outros sujeitos que não estão presentes nas categorias conceituais fixadas naquela estrutura política.

Conforme observaremos nos próximos tópicos, os quais dedico à análise individual das personagens gays, bichas e travestis nos contos de *A vida como ela é...*, observo como a própria (re)apresentação desses sujeitos de sexualidade e de gênero dissidentes é perpassada por mecanismos de interdição e de exclusão da linguagem de seus desejos, de seus corpos e de suas identidades. Analiso como as sexualidades gays e as identidades bichas/travestis se armam nos contos de Nelson Rodrigues, em grande medida, pela ausência de voz e de definição dessas personagens que se tornam objetos do discurso, e, algumas poucas vezes, sujeitos da ação e da discursividade armadas sobre suas sexualidades, suas corporeidades e suas identidades.

Além disso, como bem aponta Judith Butler (2018), a sexualidade/o gênero não produzem uma identidade unívoca. Em poucas palavras: existem muitas formas de se definir gay. Mais além do desejo homossexual, as performances de gênero das personagens gays rodriguianas são ambíguas, na medida em que entrevemos, através dos discursos de terceiros sobre suas sexualidades, suas corporeidades e seus comportamentos, bem como algumas ações manifestas pelas próprias personagens, em momentos específicos das narrativas, traços definidos historicamente como pertencentes ao feminino inscritos nos sujeitos masculinos. Para Butler (2018),

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” se aplique exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” se aplique exclusivamente a corpos femininos. Além disso, mesmo que os sexos pareçam não problematicamente binários em sua morfologia e constituição (ao que será questionado) não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número dois (BUTLER, 2018, p. 24).

Portanto, além de demarcar a presença de personagens gays, observo a recorrência de traços femininos em corpos masculinos, constituindo um tipo de identidade múltipla, que, de fato, transcende o simplesmente ser gay. Em princípio, se ficássemos reféns de uma leitura preconceituosa, as marcações do feminino nos gestos, nos corpos e nas vestimentas dessas personagens masculinas as tornariam não necessariamente ou apenas gays, mas também bichas, travestis ou transgêneros. No entanto, veremos que o próprio texto literário coloca em jogo o problema da (in)definição de gênero e da sexualidade, dificultando seja pela fluidez, fragmentação, seja opacidade dos discursos sobre o gênero e a sexualidade, classificar, em última instância, as identidades dessas personagens em apenas uma dessas categorias.

Ressalto de antemão que, além de colocar em cena jogos de poder e de dominação entre os sujeitos, de um modo geral, essas narrativas constituem através do/no discurso literário as diferenças de sexualidade e de gênero concorrendo entre si para organização da família e da sociedade, e não apenas representando simplesmente a realidade. *A vida como ela é...* constitui diferentes modos de produção das subjetividades através dos discursos sociais e literários, os quais se retroalimentam na construção de fábulas sobre as afetividades, os desejos, os corpos e das identidades dos sujeitos.

3.2. Isto é amor: a sexualidade sob suspeita

Em *Isto é amor*, conta-se a história de Emilinha, uma jovem solteira, conhecida, entre a família e os amigos, por se dizer exigente em relação aos homens por quem se interessaria amorosamente. “Só gostava de homem de dois metros, forte, bonito” (RODRIGUES, 2012, p. 47), diz o narrador, logo na primeira linha. O conto é dividido em seis partes, assim como todos os demais contos de *A vida como ela é...*, sendo cinco delas nomeadas com subtítulos, estruturando-se a narrativa em formas repetitivas, devendo-se a novidade de cada uma dessas histórias aos mistérios construídos em torno de alguma obsessão ou desvio de comportamento de uma ou duas personagens centrais. Em *Isto é amor*, teremos a seguinte divisão: apresentação; Fernandinho; As glândulas; As provas; Fanatismo e Solução.

A obsessão aqui é o amor de Emilinha por Fernandinho, um jovem sem nenhum atributo especial, a não ter sua sexualidade questionada por todos. O mistério é, justamente, a orientação sexual de Fernandinho. Emilinha, como já sabemos desde o

início, buscava um homem cujo padrão de masculinidade era o ideal daquela sociedade burguesa e patriarcal, à qual pertence sem fazer ressalvas. Quando questionada pelas amigas se não estaria sendo excessiva em suas exigências ou se não teria preocupações metafísicas como, por exemplo, a “alma” do rapaz, Emilinha se mostrava resoluta em suas preferências e não aceitava questionamentos: “Explica, aqui, um negócio: o gosto é meu ou teu?”, sempre enfatizando que eram as qualidades físicas o que mais buscava em um homem (RODRIGUES, 2012, p. 47).

Quando, finalmente, Emilinha escolhe um namorado, o narrador nos informa que houve “assombro geral”, seguido da exposição dos comentários das amigas que, pelo modo exclamativo, mantêm-se incrédulas da escolha, mesmo com a informante dando garantias do acontecimento. Em seguida, somos apresentados ao outro protagonista dessa história, Fernandinho, o escolhido de Emilinha. Na apresentação de Fernandinho, o causador do conflito dessa história, o narrador diz:

De fato, tinha sido vista, de braço, com o Fernandinho, num desses idílios gritantes. Dependurada no braço do rapaz, bebendo suas palavras, parecia boba. O patético da situação residia na incoerência absoluta. Fernandinho, com efeito, era o inverso, o contrário, o oposto do seu ideal masculino. Não tinha nada, nem de Apolo, nem de Tarzan. Admitamos que fosse bonitinho. Mas era só. Altura abaixo da média; e, além disso, *modos e feições que estavam longe de denunciar a masculinidade evidente e espetacular com que sonhara a pequena* (RODRIGUES, 2012, 47,48. Grifo meu).

Como se vê no trecho acima, Fernandinho é apresentado como homem destituído de beleza e longe de um ideal de masculinidade, dos atributos de virilidade tão convenientes à época. Em poucas palavras, além de ser apenas “bonitinho”, nas palavras do narrador, ele também era aquém de certo padrão que ela buscava, faltava-lhe, embora isso não esteja dito explicitamente, um atributo masculino inegociável para família/sociedade patriarcal: a virilidade. O narrador e as demais personagens colocam Fernandinho nesse lugar de exclusão da norma tanto do ponto de vista físico, quanto comportamental, sendo esse último o mais grave e preocupante aos olhos de todos. Antes disso, o narrador já havia indicado certa decepção ou incredulidade das amigas diante da escolha de Emilinha.

E, no entanto, quando escolheu um namorado, foi um assombro geral. Houve exclamações: “Mas não é possível! Não pode ser!”. A informante precisou empenhar a própria palavra de honra:

- Ninguém me disse, eu mesma vi.

- Batata?

E a pessoa:

- Quero ver minha mãe morta, se eu estou mentindo!... (RODRIGUES, 2012, p. 47).

A reação da família de Emilinha em relação ao Fernadinho não é melhor do que aquela mostrada pelas amigas. Aliás, o descontentamento da família foi tão agudo, diz o narrador, que, enquanto os irmãos de Emilinha achavam Fernadinho uma “besta”, o pai resolve chamar a filha para uma conversa.

Na família, o espanto e o desassossego foram sintomáticos. Os irmãos perguntavam entre si: “mas o que foi que ela viu nessa besta?”. Ninguém sabia, nem podia imaginar. O descontentamento, porém, foi tão agudo que, um dia, o pai convocou: “Senta aí, que eu quero conversar contigo”. Sentou-se, e o velho começou:

– Minha filha, eu sempre achei o seguinte: que, em matéria de sentimento, a própria pessoa é autoridade. – Pausa e perguntou: - Você gosta mesmo do Fernadinho? Gosta de verdade ou...

Respondeu, doce, mas definitiva: “Gosto, papai. Gosto de verdade. O velho ergueu-se. Pôs a mão na cabeça da menina; e suspirou: “Se você quer, paciência. Mas veja lá, minha filha, veja lá!...” (RODRIGUES, 2012, p. 48).

Fernadinho não é o ideal de masculinidade viril projetado pelo Estado e pela cultura patriarcal dos anos 1950, em que se buscava organizar a sociedade pelos padrões de corpo e pelos papéis sexuais estabelecidos pela ciência positivista e pelos governos autoritários do século XX (Cf. GREEN, 2019). Mesmo provocando reações tão negativas em todos, até então, não se revela nada que possamos considerar realmente errado em Fernadinho, e isso, claro, como uma forma muito sutil da narrativa somente indicar, insinuar, não tacitamente declarar algo. Ou seja, ele foge a certo padrão, mas o texto literário não está interessado em declará-lo homossexual, porque o texto também se encontra nessa pulsação, no confronto com aquilo que determinava a visão de outros personagens, mas também daquilo que, de certa forma, “regia” a vida moral na sociedade. Ele é apenas fora dos padrões de beleza e de masculinidade estabelecidos pela sociedade, em especial, pela classe burguesa, da qual as amigas e a família de Emilinha fazem parte.

É interessante observarmos como a interrupção do diálogo entre pai e filha impede, até aqui, a nomeação no discurso das reais características de Fernadinho que tanto incomodam a família e as amigas de Emilinha. Sabemos através da descrição do narrador que o rapaz, além de ser apenas bonitinho, tinha “altura abaixo da média [...]; modos e feições que estavam longe de denunciar a masculinidade evidente e espetacular com que sonhara a pequena” (RODRIGUES, 2012, p.49). Em suma, não havia nada que o tornasse tão abjeto ao ponto de ser excluído das relações

afetivas e de certo padrão de normalidade, isto é, ele podia não ser espetacular, ter uma beleza mediana, como diz anteriormente o próprio narrador, mas era um homem típico. Há, na leitura que proponho, não uma declaração tácita, mas um movimento aqui na narrativa, movimento que se encontra também no jogo social, quando, muitas vezes, as pessoas não dizem que alguém é gay ou homossexual, mas não deixam de insinuar algo destacando características fora de certo padrão de masculinidade e virilidade. Na minha opinião, aqui o texto literário faz um movimento que é insinuante às insinuações que também encontramos na vida social. Ele refrata parte do jogo social, moral, inclusive naquilo que é o cultivo da hipocrisia, o jogo das máscaras que marca convivências e contratos sociais silenciosos.

Na verdade, Fernandinho seria um homem típico, não fosse o fato de estarmos falando de um contexto cultural e político dos anos 1940-1950, quando o autoritário Estado Novo, conforme detalha James N. Green (2019), no clássico estudo *Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, já citado anteriormente, buscava, através de propagandas e de programas educacionais, estabelecer modelos ideais de comportamento e de corpo humano, especialmente, do corpo físico masculino. Nas palavras do referido estudioso,

O crescimento do poder estatal no controle da vida diária, dos desfiles de carnaval aos sindicatos do comércio, está extensamente documentado. Alcir Lenharo observou que “o projeto de ordenamento da sociedade – o corporativismo – se apoia inteiramente na imagem da organicidade do corpo humano. As partes que compõem a sociedade foram pensadas tal como relacionamento dos órgãos do corpo humano: integralmente sem contradições. O objetivo do projeto, portanto, visava neutralizar focos de conflitos sociais, tornando as classes (órgãos) solidárias umas com as outras”. A dissolução dos partidos políticos, a ilegalização das greves e a proibição expressa da liberdade de imprensa eram parte de reordenação do corpo político (GREEN, 2019, p. 245).

Durante os anos de 1940 até 1960, o corpo físico masculino idealizado na sociedade brasileira era um corpo saudável, jovem, forte, poderoso. De fato, Fernandinho não é o ideal de masculinidade viril projetado pela sociedade patriarcal e autoritária brasileira dos anos 1950. Antes de o pai chamar a filha para uma conversa, vimos que os irmãos de Emilinha acham Fernandinho uma “besta”, que ele não é bonito e que lhe falta qualquer coisa de masculinidade em seu comportamento. Essa característica não-dita deixa subentendida para os leitores uma insinuação de que Fernandinho seria gay, ou melhor, gay e bicha, porque era efeminado em sua gestualidade e a aparência.

Embora demore a se apontar no texto essas características, assim como não se diga abertamente que Fernandinho é homossexual, o não-dito no discurso não deixa de ser uma afirmação/nomeação. Por enquanto, não podemos precisar nada definitivo sobre a sexualidade e a identidade da personagem, mas temos a certeza de que é visto com desprezo e suspeita por todos, menos por Emilinha, que se mostra, desde o início, firme em sua afeição pelo rapaz. Na terceira parte, intitulada As glândulas, sabemos que o desassossego da família e das amigas com o namoro de Emilinha é enorme, em especial, quando o narrador nos diz que, além do espanto de todos, “não raro”, havia ainda “insinuações de uma maldade evidente” por causa da feminilidade de Fernandinho (RODRIGUES, 2012, p. 59).

Apenas nesse ponto da narrativa, finalmente, uma das amigas de Emilinha fala sobre as características femininas de Fernandinho que tanto perturbam a todos: “Teu namorado tem uns modos de moça, não tem?” (RODRIGUES, 2012, p. 48). A fala em questão é propiciadora de uma mudança no tom do discurso das personagens e no ritmo da narrativa, já que, até o momento, o narrador e as personagens apenas ritualizavam em torno da aparência e do comportamento, sem nomear o que, de fato, perturbava na aparência e no comportamento do jovem, insinuando características que talvez fossem mais facilmente encontradas em moças dentro de padrão normativo à época.

A exata dimensão da homofobia ou da transfobia dessa sociedade, que não admite no homem outras performances de masculinidade e formas de sexualidade, senão aquelas estabelecidas pelo padrão de virilidade e pela heteronormatividade, dá-se quando Fernandinho, consciente de todos os ataques, justifica-se para namorada, dizendo: “Foi a educação que eu tive”. O narrador explica, então, que Fernandinho fora criado ao lado de 11 irmãs e era o único homem da família. A explicação inicial para os “modos de moça” de Fernandinho é, pois, a falta de uma referência masculina na qual o jovem pudesse se espelhar, sendo responsabilidade, portanto, da mãe e das irmãs a falta de masculinidade desse jovem. Vejamos abaixo essas cenas descritas:

E não houve nada que a demovesse. Em toda parte, faziam espanto e, não raro, insinuações de uma maldade evidente. Das duas, uma: ou ela não ligava ou, segundo a gravidade do caso, reagia com violência. Uma de suas amigas mais chegadas perguntou-lhe: “Teu namorado tem uns modos de moça, não tem?”. Foi peremptória: “Olha, fulana, eu não admito palpites. Você é uma cretina muito grande, percebeu?”. Cortaram as relações, desde então. Mas esses incidentes se repetiram. O comovente é que o próprio Fernandinho

tinha consciência. Explicava: “Foi a educação que eu tive”. Criara-se, com efeito, ao lado de 11 irmãs. Era o único homem da família (RODRIGUES, 2012, p. 50).

Nas cenas seguintes, o narrador nos diz que Emilinha e Fernandinho ficam noivos, e a jovem recebe um telefonema da sogra, convidando-a para uma conversa íntima. Na ida à casa da sogra, Emilinha ouve o desabafo de uma mãe que se diz consciente dos comentários sobre o comportamento do filho. A noiva é informada pela sogra que essa já procurou um médico, o qual acredita que Fernandinho tem um problema de “glândulas”. As possíveis homossexualidade e feminilidade de Fernandinho são, pois, encaradas como uma patologia. O ritual da circunstância, como diz Foucault (2006) em *A ordem do discurso*, impede, contudo, que novamente seja dito/falado abertamente sobre a orientação sexual ou a identidade de gênero da personagem em questão, tal como se esperaria em uma sociedade aberta à diversidade sexual e à pluralidade das identidades de gênero.

Estamos falando, no entanto, de uma sociedade altamente marcada pelo tabu da sexualidade e dos gêneros não binários. Embora nos anos 1950 e 1960 os estudos médico-legais sobre homossexualidade diminuam, no século XIX e o início do século XX, abundaram publicações que a tomavam em uma perspectiva biológica, criminal e patológica. E, ainda que, como os estudiosos do homoerotismo apontam, a homossexualidade e a travestilidade sempre tenham existido na sociedade brasileira, com registros de casos desde o período colonial, como aponta Green (2019), naqueles anos de 1920, 1930 e 1940, nomes referentes na medicina brasileira, isto é, representantes da elite intelectual do país, defendiam em seus estudos, pautados em teorias europeias sobre o corpo e o comportamento humano, uma ideia de um crescimento global dos casos de homossexualidade, atribuindo esse aumento a perversões, mudanças culturais e, conseqüentemente, necessidade de maior controle do Estado sobre os corpos.

O tema da “inversão sexual”, como chamavam alguns desses especialistas, era uma preocupação central no meio científico. E, como veremos abaixo, ilustra um pânico em torno da homossexualidade masculina. Vejamos:

A homossexualidade era universal, transcendia a história e, segundo muitos médicos que escreveram sobre o assunto, crescia a uma taxa alarmante. O Dr. Viriato Fernandes Nunes, por exemplo, apresentou uma tese intitulada “Perversões sexuais na medicina legal” à Escola de Direito de São Paulo, em 1928, em que enfatizava que o número de homens envolvidos em atividades sexuais com outros homens crescia a olhos vistos. “Invertidos”, argumentava

ele, “vêm de todas as idades e classes. Essa depravação é muito prevaiente e parece estar cada vez mais difundida”. Leonídio Ribeiro, resenhando teorias e estudos europeus acerca da homossexualidade, encarava o problema como um fenômeno global e notava que “aumentava, por toda parte, o número de indivíduos, de todas as classes sociais, apresentando manifestações disfarçadas ou evidentes de perversões sexuais” (GREEN, 2019, p. 206).

O cenário de alarmismo em torno da homossexualidade masculina é retroalimentado pelo meio científico e político brasileiro dos anos 1930 a 1945. Leonídio Ribeiro, incentivado pelo governo de Getúlio Vargas, seguiu buscando meios científicos de provar e controlar o “comportamento desviante”. Segundo Green (2019),

A pesquisa levada a termo por Leonídio Ribeiro como diretor do Departamento de Identificação da Polícia Civil do Distrito Federal era parte desse esforço. Seu estudo de 195 homossexuais detidos pela polícia carioca em 1932 utilizava modernos métodos criminológicos para identificar brasileiros que apresentavam “desvios patológicos” e curar suas atividades sexuais impróprias e antissociais. Enquanto os estudos da virada do século sobre o homoerotismo no Rio haviam se baseado nas observações pessoais e pouco fundamentada de médicos e juristas, Ribeiro fez valer sua posição e poder da polícia para obter uma amostra significativa para sua investigação. A influência cada vez maior do Estado na década de 1930 respaldou seus esforços para identificar, classificar e, assim esperava, curar seus pacientes (GREEN, 2019, p. 212).

O diálogo entre Emilinha e a mãe de Fernandinho ilustra bem essas visões da homossexualidade como doença. Diante do coro das onze irmãs, que assistem à conversa apenas repetindo o que é dito pela mãe, Emilinha é informada que Fernandinho tem um problema de glândulas. Obviamente, essa conversa é permeada pelo tabu em torno da homossexualidade, isto é, pelas interdições que proíbem até mesmo de nomear um comportamento sexual considerado patológico e desviante. Vejamos esse diálogo:

[...]

Atônita, Emilinha balbuciou:

– Fernandinho está doente?

A velha pareceu hesitar: “Doente propriamente não.” Venceu um escrúpulo, prosseguindo:

– O negócio é o seguinte: eu expliquei ao médico que meu filho ia se casar. Disse, também, que Fernandinho tinha tido uma criação diferente dos outros rapazes. Pois bem. O médico garantiu que isso era uma questão de glândulas.

– Glândulas? – perguntou Emilinha.

Em redor, as 11 cunhadas num murmúrio de coro orfeônico, repetiram: “Glândulas”. Emilinha indagou: “Mas não estou entendendo tostão. Afinal de contas, meu noivo está ou não está doente?”.

A sogra deu uma resposta que, convenhamos, foi hábil:

– Está com uma doença moderna. Mas o médico me disse, me garantiu, de pedra e cal, que há tratamento – Baixou a voz, repetindo: – Há tratamento!... (RODRIGUES, 2012, p. 49).

A cena acima reúne os elementos de um diálogo teatral, inclusive, com o coro orfeônico das irmãs, em uma clara intenção do autor em revestir esse acontecimento de dramaticidade. O esforço materno para esconder uma possível homossexualidade ou dissidência de gênero de Fernandinho é ainda carregado de ironia pelo olhar do narrador onisciente que, pontualmente, comenta o modo de agir, de falar e de sentir, sobretudo, dessa mulher hesitante com as palavras, até que, finalmente, vence o escrúpulo e escolhe habilidosamente como falar do comportamento ou da orientação sexual do filho sem, contudo, avançar os limites de uma fronteira do escrúpulo moral. Por fim, a mãe diz que o filho tem “uma doença moderna”, e esse diálogo é encerrado com a promessa médica de que “Há tratamento!...” para essa condição/comportamento, ainda aqui vaga pela própria falta de nomeação da sexualidade e da identidade dessa personagem.

Além de uma clara exclusão no discurso do narrador e das personagens de palavras como, por exemplo, homossexual, gay, bicha, afeminado, transsexual, travesti, ou ainda, de todas as outras nomeações populares usadas para designar indivíduos de sexualidades e de gêneros dissidentes, evitando-se até o último momento nomear abertamente o objeto Tabu desses discursos, há uma ausência da voz de Fernandinho ao longo de toda narrativa. Observa-se ainda uma patologização da homossexualidade tratada como uma doença moderna, sendo tais formas de discurso expressões de um pensamento imbuído pelo cientificismo do século XIX e pela falta de conhecimento histórico da sexualidade e do gênero em diferentes contextos sociais, políticos e jurídicos.

Temos, nessa narrativa, a manifestação explícita da intolerância e do preconceito, da alienação dos sujeitos de seus corpos e das sexualidades por duas das mais importantes instituições da sociedade moderna: a família e a medicina. O comportamento e a orientação sexual de Fernandinho são vistos como verdadeira ameaça, provocando desordem, medo e aversão nas demais personagens. Fernandinho é a personagem fora do lugar, fora da curva da família tradicional, ou seja, ele é o outro que precisa ser disciplinado. Por isso, sua existência e seu desejo sexual são alvos do discurso acusatório e coercitivo. Como aponta Richard Miskolci (2020), a partir do século XIX, as sociedades ocidentais passam a experimentar uma

ansiedade social em relação ao desejo homossexual masculino, instaurando, como já dito no capítulo 1, uma espécie de terror/pânico em relação ao desejo homossexual masculino.

Embora a cena do diálogo entre Emilinha e a sogra traga à baila questões sérias como a medicalização/patologização do desejo, do sexo, do gênero e dos corpos, é preciso observar como o autor carrega essa cena de ironia e de humor ácido, fazendo do medo coletivo da homossexualidade também algo ridículo e, portanto, motivo de riso subversivo. Para Judith Butler (2018), assim como para Mikhail Bakhtin (2002), tornar risível os mecanismos de poder e de opressão é também os subverter. Nas palavras da teórica queer, “rir de categorias sérias é indispensável para o feminismo” (BUTLER, 2018, p. 10), e estendo aqui essa constatação para os demais sujeitos pertencente a grupos minoritários, que, de igual modo, precisam subverter o discurso oficial, tornando-o ridículo e risível.

Nas cenas seguintes de *Isto é amor*, temos o desenrolar das acusações, seguindo-se do julgamento e da condenação de Fernandinho pelos familiares da noiva, em especial, pelo Tio Edgard, que busca, até o último momento, provar a homossexualidade do noivo da sobrinha. É interessante destacar a escolha do nome dessa personagem, Edgard, cujo papel é desvelar a suposta homossexualidade reprimida de Fernandinho, pois, coincidência ou não, Edgard evoca o nome de John Edgar Hoover (Washington, D.C., 1 de janeiro de 1895 – Washington, D.C., 2 de maio de 1972), policial norte-americano e primeiro diretor do FBI (GRENTY, 2001).

Um breve resumo da história de Edgar Hoover pode provar que não há coincidência nas escolhas dos nomes das personagens rodriguianas. Ademais, era um método do autor escolher nomes de pessoas conhecidas para algumas de suas personagens, tal como fez, para citar apenas um exemplo, com o repórter Amado Ribeiro, de *O beijo no asfalto*, cujo nome, como aponta Ruy Castro (1993), é homônimo ao de um jornalista carioca famoso naquele período dos anos 1950, provando, assim, que não há “coincidências” na literatura, apenas escolhas bem pensadas. Sobre Edgar Hoover, destaca-se não só por ter sido o primeiro diretor e permanecido à frente do FBI durante 38 anos, mas também por ser conservador e usar métodos pouco ortodoxos (violentos) durante suas investigações.

O diretor Clint Eastwood, também conhecido pelas posições políticas conservadoras, dirige um filme baseado na vida dessa personagem histórica. Intitulado *J. Edgar* (2011), o filme estrelado por Leonardo DiCaprio no papel de Edgar,

além de tratar da atuação desse homem como policial e diretor do FBI, retoma os rumores sobre uma suposta homossexualidade nunca assumida por essa figura que, de certo, foi um dos nomes mais importantes da história dessa instituição e da sociedade americana naquele contexto histórico dos anos 1940 a 1970. A temática da homossexualidade ligando o nome do Tio Edgard ao nome de Edgard Hoover, no melhor estilo Nelson Rodrigues de se contar uma história, isto é, criando-se uma polêmica, vem apenas enriquecer e reforçar a presença dos desejos reprimidos como objetos de narrativas históricas, literárias e teóricas.

Voltando a trama de *Isto é amor*. Em um primeiro momento, o irmão do pai de Emilinha, o Tio Edgard, procura-o para manifestar sua indignação com o casamento da sobrinha. Ocorre, então, o seguinte diálogo entre o pai de Emilinha e o tio Edgard:

– Vem cá, Fulano, explica um negócio: será que tu não enxergas um palmo adiante do nariz?

– Como?

O irmão faz um autêntico comício: “Será que você não percebe que esse casamento é um absurdo? Um crime?” Insistia na palavra “crime” como especial predileção. Sem entender o pai admirou-se: “Crime como? Crime por quê?” O outro esbravejou:

– Ora, bolas! É claro como água! Esse bestalhão é um doente! Doente, sim, senhor! Doente! Olhe, ele tem, percebeste? Tem o único defeito que um homem não pode ter! O único...

– Será?

– Você ainda pergunta? Está na cara! Esse palhaço não pode casar nem com tua filha, nem com mulher nenhuma! Sou eu que te digo! Eu!... (RODRIGUES, 2012, p. 49, 50).

O tio Edgard, descrito como médico e sujeito obstinado, promete reunir as provas da homossexualidade de Fernandinho. Para isso, diz o narrador, o médico andou colhendo testemunhos na rua e, até mesmo, no “Distrito Policial”. Percebe-se, mais uma vez, como a homossexualidade é tratada ora como um caso médico, ora como um caso de polícia. Há uma clara intenção na narrativa de patologizar e de criminalizar o sujeito homossexual, tal como ocorre em diferentes contextos sociais e históricos, sobretudo, entre os séculos XVII e XX, quando se nota uma maior individualização e psicanalização do desejo, seguindo-se, como aponta Michael Foucault (2010), da concorrência do discurso social, do discurso médico e do discurso jurídico-policial para condenação desses sujeitos não apenas no âmbito moral, mas também em matéria penal.

Após as cenas de acusação e de condenação do rapaz, seguirá a absolvição de Fernandinho pela própria noiva, que diz saber de tudo e não se importar com nada, preferindo manter o casamento. Antes disso, Fernandinho é ameaçado pelo tio

Edgard para que confesse, ou melhor, assuma publicamente sua homossexualidade. Eis que, na última parte, intitulada Solução, a “solução” encontrada pelos familiares é pressionar moralmente e ameaçar de agressões física, até que Fernandinho confesse seu crime. Vejamos:

O velho, que adorava aquela filha, não quis ser bruto. Disse, uma melancolia bárbara: “Vai, minha filha, amanhã conversaremos”. A pequena saiu e o tio Edgard passou a mão no ombro do outro: “Vou ter uma conversinha com esse cara”. O pai, que o sabia cruel e implacável, fez a ressalva: “Mas nada de violência!”. No dia seguinte, tio Edgard recebia, em seu escritório, o rapaz. Entrou, como ele próprio diria, “de sola”: “Eu soube isso, assim, assim. Ora, o senhor não pode se casar com minha sobrinha”. Lívido, Fernandinho quis reagir: “Mas é mentira!”. Então, o velho perdeu a cabeça e a compostura, agarrou-o: “Seu canalha! Parto-lhe a cara! Dou-lhe um tiro!” Foi o bastante. O pobre-diabo, numa pusilanidade convulsa, pôs-se a chorar: “Eu sou um desgraçado! Um infeliz!”. Admitiu que tudo era verdade, tudinho. Exultante, agora o tio exigia: “Agora, tu vais comigo dizer à tua noiva quem tu és!”. Recuou, ante essa humilhação medonha (RODRIGUES, 2012, p. 51).

O tio Edgard, então, conduz forçosamente Fernandinho até a casa da noiva. O narrador diz que Fernandinho foi “levado quase de rastros” e, por fim, que houve uma cena pavorosa.

Na sala de visitas, presente toda a família, convocaram a menina. Houve um momento em que Fernandinho quis ser viril. Mas, na presença da noiva petrificada, levou cachações. O tio berrava: “Não banca o homem, que eu te arrebento!”. E, então, soluçou: “É verdade, sim! Tudo o que dizem de mim é verdade!” (RODRIGUES, 2012, p. 51).

O modo violento usado pelo Tio Edgard para, como se diz popularmente, tirar o jovem do armário traduz o ambiente político e social de repressão, de perseguição e de desrespeito de direitos políticos e humanos, em que estão inseridos não apenas as personagens, mas, de fato, toda a sociedade carioca daquele contexto histórico. O período histórico conhecido como Anos Dourados no discurso oficial revela-se, também nesse conto, Anos de Chumbo, considerando que o *modus operandi* de Tio Edgard é muito semelhante ao modo como as autoridades policiais e militares agiam em contextos de autoritarismo: torturando, coagindo e ameaçando para obter confissões. É importante assinalar nessas citações, como o texto literário evoca também a prática da tortura, da ameaça de morte ou sofrimento físico, para obter informações, fazendo o réu, na verdade, a vítima, confessar crimes, inclusive os não cometidos. Numa sociedade com inúmeros exemplos de confissões sob o manto do autoritarismo, esse trecho se torna emblemático e provocativo.

A resposta de Emilinha confere ao desfecho desse conto um caráter mais cômico que trágico. Contrariando a maioria dos desfechos das histórias de *A vida como ela é...*, os quais costumam terminar com uma morte violenta, o amor da jovem pelo noivo continua intacto e desafia os temores e os ódios coletivos. Emilinha, à revelia das vontades e das violências da família, vai em direção ao noivo e:

[...]

Diz, quase boca com boca:

– Eu já sabia, sempre soube, ouviste? Mas gosto de ti! Te quero assim mesmo! Nunca deixarei, nunca!....

Virou-se para a família:

– Pai, se eu não casar com meu noivo, eu me mato, pai! Eu me mato!.. (RODRIGUES, 2012, p. 23).

O ato de Emilinha desafia a moral, a ordem e a autoridade da família patriarcal. Em última instância, ela é o outro que devolve o olhar para quem a olha. Ela também agride quem lhe agride, tornando-se, assim, também sujeito da ação. Também pode ser visto nesse jogo em torno do poder de dizer às vozes um roteiro a ser cumprido e respeitado. Emilinha não confina seus afetos a um padrão, mas denuncia o dilema que está posto perante a família.

Note-se, contudo, que em todo o conto a ação e as falas de Fernandinho são mínimas e pontuais, sendo sua sexualidade e sua identidade objetos da narrativa e das ações de outras protagonistas. Por fim, a confissão de Fernandinho não deixaria dúvidas sobre sua orientação sexual, contudo, até mesmo a forma como essa revelação acontece no texto, ainda é uma ação permeada de violência, de exclusão e de interdição da vontade e do poder-desejo de autodefinição desse sujeito.

A história de Fernandinho traduz a experiência de silenciamento, de vulnerabilização e de violência vivenciada por pessoas cujas sexualidades, corporeidades e desejos não se encaixam no padrão determinado pela matriz heteronormativa e pelo sistema binário de gênero, tal como o define Judith Butler. O próprio silêncio da personagem, ao longo de toda história, exemplifica as violências impostas aos gays, sobretudo, gays cujas performances de gênero não correspondem ao padrão de masculinidade viril. O não-pertencimento ao discurso e a proscricção das relações afetivas, tal como observamos nesse conto, resulta em um processo de desumanização do indivíduo alienado de si mesmo e estigmatizado como um doente/criminoso.

No próximo tópico, no qual analiso o conto *Noiva da morte*, veremos como a personagem Alipinho, diante da impossibilidade de autodefinição de seu gênero e da heterossexualidade compulsória, experimenta, desde a infância, esse lugar solitário e silencioso imposto aos transgêneros. Para Nascimento (2021), o gênero imposto é uma experiência de silenciamento e de violência vivenciado, em muitos casos, ainda na infância, por pessoas trans, que, sem o sentimento de pertencimento ao gênero designado pela genitália, passam a vivenciar, de forma clandestina, as performances de corporeidade e de identidade dos gêneros com os quais se identificam. Por isso, logo de partida e inspirado na pergunta-provocação de Nascimento (2021) – “E não poderia ser uma mulher”, que, por sua vez, parafraseia o discurso histórico de Sojourner Truth, proferido em Ohio, 1851, em que Sojourner, mulher negra, com o objetivo de criticar os ideais de feminilidade baseados na fragilidade e na branquitude, questiona a plateia de feministas brancas: “E eu não sou uma mulher?” –, questiono-provoco também, aqui, a discussão: Não poderia ser Alipinho uma mulher?

3.3. Noiva da morte: sexualidade e transgeneridade

O conto *Noiva da morte* – dividido em 7 partes: apresentação, A flor, Último desejo, O Abacaxi, Alipinho, A pequena e As núpcias – conta a história de Alipinho, um jovem que, assim como Fernandinho, é educado em uma família constituída majoritariamente por mulheres. O narrador-observador inicia essa história demarcando a situação familiar da personagem central, dizendo:

Era o único varão numa família de mulheres. E, desde garoto, ouvia dizer:
– Alipinho não casa! Nós não deixamos Alipinho casar... (RODRIGUES, 2012, p.).

De uma forma sutil, antes mesmo de dizer o nome da personagem, o narrador já inicia responsabilizando os cuidados maternos (e de todas as outras mulheres da família) pela pessoa que Alipinho é, engendrando na narrativa, assim como se insinua no conto *Isto é amor*, o mito psicanalítico da mãe superprotetora/castradora, cujos cuidados excessivos diferenciam-se da “mãe suficientemente boa” (WINNICOTT, 1975), deformando a psiquê do indivíduo ainda na infância e, por fim, conduzindo o homem ao fracasso social, já que incapaz de exercer a autonomia necessária para inserir-se nos espaços sociais além do âmbito familiar primário.

Segundo análise de Bittencourt e Vilhena (2014), em *Mãe demais, Pai de menos: Uma leitura psicanalítica do filme Instinto Materno*, no qual partem dos conceitos de Winnicott (1957) para analisar as relações mãe-filho e as consequências da função materna na educação e na autonomia de crianças e jovens, o desequilíbrio no ambiente familiar ocasionaria o prejuízo na autonomia dos sujeitos. Evidentemente, não me interessa continuar/aprofundar uma análise psicanalítica das relações entre as personagens ou das narrativas rodriguianas. Resvalo, no entanto, nessa discussão psicanalítica por entender que Nelson Rodrigues, ao mesmo tempo em que tinha obsessão pelos ambientes e as relações familiares como espaço e tema centrais de suas tramas, também enxergava, em seu horizonte histórico e cultural, a predominância das teorias psicanalíticas para interpretar o comportamento humano, sendo recorrente em seus textos dramáticos e ficcionais as relações familiares/amorosas incestuosas e interditas, segundo comentário de Marcelo Duarte Porto (2008).

Dito isso, observemos como o narrador do conto em tela busca atribuir à tirania das mulheres da família e à fraqueza do pai de Alipinho uma espécie de castração de sua masculinidade, ou melhor, de uma masculinidade pré-definida pelo sistema binário de gênero, no qual mulheres são seres frágeis e homens, viris. Vejamos o fragmento abaixo:

Alipinho era ele. Cresceu num ambiente de absoluta predominância feminina, cercado de mulheres por todos os lados. Foi tiranizado, ferozmente, pela mãe, irmãs, tias e primas. Quase não saía de casa, quase não ia à rua. A parentela vivia no terror de outros meninos; fazia advertências: “Você não brinca com aquele menino, não. Ele diz nome feio, meu filho.” E o Alipinho, desde os quatro anos, sabia que dizer palavrão é pecado, que “Papai do céu não gosta”. De vez em quando, o pai, vendo filho estiolar-se entre as saias, explodia: – Ora, bolas! Vocês estão pensando o quê? O Alipinho é homem! – E enchia a boca, com a palavra: – Homem! (RODRIGUES, 2012, p.).

Como se nota, “Alipinho era ele”, sem poder ser ele. Se as mulheres da família, como diz o narrador, tiranizavam a educação do menino com zelos e cuidados atribuídos que faziam do menino cerceado por educação própria do gênero feminino, a saber, manter-se preso ao espaço doméstico, usar uma linguagem educada e temer o divino, também o pai de Alipinho, por sua vez, aspirava a uma masculinidade viril para o filho, rivalizando com as vontades da mãe e das outras mulheres da família. Nessa disputa entre a mãe e o pai pelos rumos da educação de Alipinho, isto é, entre os papéis de gêneros a serem impostos/ensinados, finalmente, vence quem, desde o

início, demonstrava, de fato, ter mais força nas decisões tocantes aos cuidados e à educação do menino: a mãe.

Repentinamente, o pai de Alipinho é acometido por uma doença fatal e, segundo diz o narrador, por mais que impressione, a promessa da morte desse membro da família traz mais alívio que assombro para a figura materna zelosa da educação do filho:

Com a morte do pai, que a ciência prometia, a educação de Alipinho deixava de ser um problema agudo e desesperador. O pai exigia, para o filho, uma educação de homem: “Quero que meu filho beba, fume, diga palavrões!” Já a mãe, com o apoio compacto das filhas, sonhava com um Alipinho doce, respeitador, doméstico. Anunciava francamente: “Se meu filho chegasse tarde em casa, eu morria do coração!” (RODRIGUES, 2012, p.).

Quando o pai morre, Alipinho tinha 13 anos e, segundo a expressão irônica do narrador, “era, realmente, uma flor”. Antes de morrer, todavia, o pai chama, para uma conversa íntima, o médico da família, Dr. Assunção, e o encarrega de realizar um último desejo: casar o filho. O último pedido do moribundo é carregado de acusações contra a mulher e contra o próprio filho, chamados, respectivamente, de “besta” e “cretina” pelo marido e pai indignado até o último suspiro.

Envaidecido da missão dada pelo pai morto, Dr. Assunção aceita o “abacaxi”, como ele mesmo nomeia sua tarefa. Segundo o narrador:

Dr. Assunção julgava-se muito hábil e, piscando olho, soprou para a esposa: “Neste caso, tenho que ser maquiavélico...” Sintoma do seu maquiavelismo foram os meios insidiosos que adotou para realizar seus desígnios. Ia à casa do Alipinho com mais frequência e opinava sobre tudo, inclusive o preço do feijão. Queria ter uma participação cada vez maior na vida da família, familiarizar-se com os assuntos da casa (RODRIGUES, 2012, p.).

Após ganhado ainda mais a confiança da família, em especial, da mãe de Alipinho, Dr. Assunção introduz o assunto do casamento, de forma sutil, afirmando e indagando indiretamente a opinião dessa sobre sua visão de que “O casamento é uma necessidade social e natural”. No transcorrer da narrativa, o narrador revela uma nova batalha entre a mãe e dessa vez o seu novo opositor, até que finalmente, passado o tempo e após sucessivas investidas, todos se convencem de que Alipinho deva se casar.

Na parte da história dedicada a Alipinho, o narrador descreve a personagem como “cada vez mais agarrado às saias da mãe e das irmãs”, como alguém que “evitava companhias masculinas”, que entre moças e senhoras “merecia um

tratamento de igual para igual”, que um tipo “fino”, “educado”, “doce” e, para finalizar, encerra como uma expressão que todos diziam a seu respeito: “É uma dama!”. Assim continua o narrador:

Quando, certa vez, o dr. Assunção sugeriu que um rapaz “deve ter modos de homem”, houve um alarido de mulheres. Frenética, a mãe de Alipinho saltou: – Não, senhor! Absolutamente! O homem não precisa ser cafajeste! Pois estou muito satisfeita com os modos do meu filho!... (RODRIGUES, 2012, p.).

De modo semelhante ao enredo do conto anterior, Alipinho, tendo alcançado 18 anos, é chamado pelo médico para uma conversa particular no consultório, sendo interrogado pelo médico sobre sua sexualidade, suas vivências afetivas e seus relacionamentos amorosos. Diante das negativas do rapaz, nunca havia tido sequer uma namorada, Dr. Assunção pressiona a mãe para arranjar, finalmente, um enlace matrimonial para Alipinho, o qual, por sua vez, acaba aceitando “docilmente” o pedido para que se case.

Arranjada uma noiva, o narrador diz que, enquanto se planejavam o casamento, Alipinho sofria calado:

Alipinho olhava, com uma espécie de terror, a noiva, cheia de elã, de apetite vital. Entre os dois, ela era quem tinha a voracidade dos beijos. Ele emagrecia e, de vez em quando, precisava tomar Coramina, por causa das palpitações (RODRIGUES, 2012, p.).

A ironia rodriguiana pesa nas linhas seguintes, quando o narrador diz que Alipinho:

Só deu opinião uma vez: na escolha do vestido da noiva. Exigiu um modelo de rainha, de Princesa, de Fada, algo inimaginável e inesquecível. Três dias antes do casamento, o vestido ficou pronto. Então, sem dizer nada a ninguém, Alipinho foi buscá-lo (RODRIGUES, 2012, p.).

No desfecho da narrativa, que abaixo cito integralmente, o narrador descreve o ápice da experiência de transgeneridade de Alipinho:

Sozinho, em casa, Alipinho não precisou ter pressa. Tomou um banho, com sabonete espumoso. Depois, perfumou-se com água-de-colônia, diante do espelho. Da água-de-colônia passou ao pó de arroz, ao ruge, ao batom. E, finalmente, pôs o vestido de noiva, inclusive a grinalda, o véu. Apanhou um disco da marcha nupcial, que comprara na véspera, e o colocou na vitrola. Ao mesmo tempo, acionou o dispositivo que faria repetir o disco, indefinidamente. Feito isto, deu todo o volume. Horas depois, chega a família. Já a vizinhança estava alucinada com o disco da marcha nupcial. Desligam a vitrola. Uma das irmãs vai ao banheiro e lá vê aquele vulto branco suspenso. Grita, rola em ataque. Todos correm, num atropelo. Inclusive os vizinhos

invadem a casa. Vestido de noiva, com véu e grinalda, enforcara-se Alipinho (RODRIGUES, 20112, p.).

Ao longo de todo conto, vemos como Alipinho produziu em seu corpo, gestos e palavras com marcas de feminilidade, e dessa forma o personagem deixa de ser objeto de descrição de outros, assume sua potência como corpo que se diz e fala ao mundo, mesmo que em certo silêncio do existir. Nesse desfecho, especificamente, quando o narrador diz que “sozinho, em casa, Alipinho não precisou ter pressa”, faz da solidão um momento de sua liberdade de ser, de tornar-se. Nesse momento, de aparente discrição e cuidado, há uma força da personagem, por saber que a tirania da privacidade em ambiente familiar pode ser seu primeiro algoz. A solidão e o silêncio são desbravadores. É importante enfatizar aqui que não irei definir a identidade de gênero de Alipinho como mulher trans/transsexual ou travesti, considerando que essa definição viria de um poder de autodefinição do próprio sujeito sobre seu corpo e sua identidade.

Ainda assim, discutir a transgeneridade de Alipinho é uma chave de leitura possível para compreender a construção dessas personagem que, ao contrário de Fernandinho de Isto é amor..., assume uma maior densidade na narrativa, sobretudo, nos momentos finais, em que performa uma experiência de feminilidade/mulheridade com relativa e tímida liberdade. Na ausência de voz de Alipinho, cito o relato de experiência de Letícia Nascimento (2021), autodefinida como uma travesti, negra, gorda, para traduzir experiência de disforria de gênero na infância, dando conta desse espaço de outsider/outridade que é não pertencer às fronteiras de gênero masculino e feminino.

Particularmente, como travesti, tive, desde a infância, uma experiência cruel com o machismo e o sexismo, que cerceavam o meu poder de autodefinição, já que não me reconhecia no papel de gênero masculino que me era imposto. Apesar das dores, sempre tive respiros, prazeres clandestinos de uma infância transviada: brincar de boneca, desfilas com vestidos de lençol amarrados, brincar de roda, fazer comidinha com folhas. No encontro com as normas de regulação de meu gênero, a infância foi um laboratório inventivo de outras corporalidades generificadas, isto é, outros modos de produzir corporalidades e gêneros. Compreendendo que não somos naturalmente generificados, mas que há um processo de produção de nós, de nossos gêneros, de nossos corpos (NASCIMENTO, 2021, p.).

Como bem aponta a referida teórica e ativista, a transgeneridade e a travestilidade demarcam, ainda na infância, esse não lugar que é não pertencer a nenhuma das margens do sistema de gênero binário. Os outsiders, os que estão fora

do lugar do sistema de sexo-gênero-desejo, tal como Alipinho passam então a (re)descobrir a si mesmos através do poder de produzir seus corpos e seus gêneros. Segundo Nascimento (2021),

Durante toda a infância e a adolescência, período de descobertas, a ideia de “E eu não sou uma mulher?” sempre esteve presente, ainda que de outros modos, com outras palavras. A pergunta era como um sonho que se repetia todas as noites, um sonho muito desejado, embora às vezes fosse um pesadelo, repleto de medos, ameaças e escárnios. Eu vivia um lugar que, para muitos, é um não lugar — mas era um mundo só meu. Não estava em nenhuma margem do rio. Eu pensava que só poderia existir uma margem para o gênero masculino e outra para o gênero feminino (NASCIMENTO, 2021, p.).

Retomo agora a pergunta feita no início: Não poderia ser Alipinho uma mulher, pelo fato de ele aproveitar o silêncio e a solidão para mostrar-se? E respondo que não só uma mulher transsexual, como uma travesti ou uma pessoa com uma identidade não binária e viências dos femininos e das mulheridades plurais. O não-reconhecimento de sua identidade de gênero e a heterossexualidade compulsória, enfim, resultaria nesse suicídio induzido pela moralidade homofóbica e transfóbica da família, em particular, e da sociedade, de um modo geral.

Acerca da moralidade social como arma(dilha) de coerção dos corpos, do gênero e do desejo, enfatizo o fato de um dos argumentos finais usados pelo Dr. Assunção para convencer a mãe de que era preciso casar o filho, ainda que a contragosto dele mesmo, sendo esse argumento usado para corroborar a ideia inicial de que “o casamento é uma necessidade social e natural”, é, justamente, um versículo bíblico de Gênesis (Capítulo 9; versículo 7): “crescei e multiplicai-vos”. Aqui, o discurso religioso se serve do mito bíblico para reforçar a homofobia, o machismo e o sexismo, pondo em marcha a ideia de que os papéis de gênero e as práticas sexuais designadas pelo padrão cis-heterossexual são, além de necessidades sociais e naturais, também expressão de uma vontade divina.

Evidentemente, subjugar os desejos e os corpos humanos aos controles dos discursos médico e religioso é, em última instância, tornar ainda mais intransponíveis as fronteiras das diferenças sexuais entre os sujeitos. As formas definidas cientificamente e misticamente do que é ser homem e o que é ser mulher, no contexto de produção filosófico moderno, servem-se de um série de binômios oposicionistas – feminino e masculino, heterossexual e homossexual, natural e artificial, normal e anormal, corpo e mentes, significante e significado, dentre outros conceitos duais,

como aponta Beatriz Preciado (2014), em *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual* – úteis ao controle dos corpos, dos desejos, dos gêneros e dos afetos humanos.

Beatriz Preciado (2014), inspirada em conceitos como biopoder e de suplemento pertencentes, respectivamente, ao pensamento de Michael Foucault e Jacques Derrida, propõe romper com essa tradição metafísica das diferenças binárias, colocando o corpo no centro dos estudos de gênero e de sexualidade. Com a intenção de radicalizar o conceito de performance de gênero, defendido por Judith Butler (2020), Preciado (2014) entende que o corpo sexuado, tal como é tomado no contexto de produção discursiva das sociedades modernas, está subjugado por uma lógica heterossocial, que retira do corporeidade toda sua plasticidade, isto é, sua capacidade de se modificar, tornando-o o sexo um significante com um significado único, linear e fixo.

O *Manifesto Contrassexual* é constituído, como diz Boucier (2000), de um contrabando de teorias, que ultrapassam todos os pré e pós dos estudos feministas e culturais, em busca de alternativas de resistência às normas/formas essencializadas, em especial, de um significante excluído da tradição metafísica ocidental: o corpo. Em poucas palavras, Preciado (2004) inspira novas formas de pensar o sexo e os textos. O movimento teórico e político desse manifesto é, pois, ao mesmo tempo, contrassexual e contratextual, à medida que pretende desconstruir os significados construídos nos discurso para o significante corpo sexuado.

Assim, partindo do conceito de escritura (Derrida) para pensar o sistema sexo/gênero, Preciado (2014) diz:

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais (PRECIADO, 2014, p. 26).

Os tensionamentos literários, culturais e teóricos provocados pela narrativa de *Noiva da morte* diz bem como, independente dos dispositivos de controle dos corpos sexuais e dos discursos sociais que corroboram a divisão cis e sexistas entre os gêneros, mulher/homem não é algo que se pode ser de modo essencial, natural e biologicamente definidos exclusivamente pela genitália do nascimento. O gênero é um

significado e o sexo um significante, para usar os termos de Judith Butler (2018) e Beatriz Preciado (2014), construídos e compartilhados socialmente.

Contra a relação naturalizada e linearizada entre o significante (sexo) e significado (gênero), tal como definidos pelo CISTema heteronormativo no contexto social, filosófico e científico modernos, Alipinho faz do desfecho de sua vida, isto é, da sua morte, um ato de subversão e de resistência às práticas de controle do seu corpo, de sua identidade e de seu desejo reprimidos. A decisão de morrer como era/gostaria de ter vivido, produzindo-se com todos os adereços que marcam a feminilidade e o ideal de pureza atribuídos a esse gênero através do vestido da noiva, é uma saída honrosa para uma vida de opressões, de interdições e de violência. Por fim, o corpo morto e travestido de Alipinho é também um corpo-manifesto em um gesto-contrassexual.

Para melhor entender o sentido de contrassexualidade empregado por Beatriz Preciado (2014), vejamos abaixo o que ainda nos diz essa potente teórica da teoria queer sobre o movimento contrassexual ser ainda um campo de resistências dos corpos e dos sujeitos vistos como abjetos/anormais:

A contrassexualidade tem como tarefa identificar os espaços errôneos, as falhas da estrutura do texto (corpos intersexuais, hermafroditas, loucas, caminhoneiras, bichas, sapas, bibas, fanchas, butchs, históricas, saídas ou frígidas, hermafrodykes...) e reforçar o poder dos desvios e derivações com relação ao sistema heterocentrado (PRECIADO, 2014, p. 27).

Pensar o corpo como texto e o sexo como tecnologia é, por fim, subverter a dita ordem natural que subjuga Alipinho à lógica perversa de uma sociedade homofóbica e transfóbica, tal como àquela empregada no discurso acusatório do pai contra a mãe, quando esse diz, já no leito de morte: “Você está transformando o meu filho num maricas. Escreve o que eu vou dizer: meu filho vai ser um degenerado” (RODRIGUES, 2012, p.). Como apontam Cabral e Silva (2016), a trajetória de vida, assim como a experiência de morte, desses grupos minoritários, travestis e transexuais femininas, são marcadas pelo preconceito, pela discriminação e pela violência.

Para muitas mulheres trans e travestis, conforme os dados apontados por Cabral e Silva (2016), as primeiras experiências de socialização, que são vivenciadas ainda na infância, portanto, dentro dos espaços da família e da escola, já são saturadas de discriminação e de violência. Nas palavras dos estudiosos,

o fato de a nossa sociedade estabelecer o padrão hegemônico heteronormativo como sendo expressão da normalidade, todas as pessoas que não se enquadram nas regras estabelecidas são consideradas fora da ordem e anormais [...]. Todos aqueles que escapam ao padrão bipolar entre o masculino/macho e o feminino/fêmea são considerados seres abjetos. Os seres abjetos são pessoas desconsideradas de sua humanidade pela sociedade que se julga no direito de determinar a ordem estabelecida. Travestis e transexuais são vidas que não importam socialmente, segundo Butler (2006b) e, nesse sentido, o espaço por elas vivenciado é também um espaço negligenciado social e cientificamente (CABRAL; SILVA, 2016, p. 5).

As narrativas de violência e de morte se tornam uma constante nas representações dessas sujeitas/personagens. Alipinho, a priori, teria uma trajetória de vida e de morte similar às narradas pelos noticiários e pelas pessoas integrantes desses grupos marginalizados por questões de gênero e de sexualidade. Antes de partirmos para análise do próximo conto, gostaria de afirmar que, em detrimento dessa constante na representação das personagens gays, bichas e trans*, em muitos casos, associadas apenas à morte e à violência, Alipinho transformou o seu corpo e a sua morte em espaços e experiências de bipotência de resistência à identidade de gênero que lhe foi imposta a partir de seu sexo de nascimento. Em qual categoria identitária incluiria essa personagem? Reservo ao texto literário e ao conceito de identidade o seu caráter múltiplo, que pode ser visto a partir de diferentes olhares. Alipinho não se autodefine mulher transsexual ou travesti, mas produz em seu corpo, isto é, seus gestos, sua voz, seus afetos, muitas formas de feminilidades/mulheridades. Alipinho não era ele, como disse o narrador. Era ela. No entanto, não pôde simplesmente ser quem gostaria de ser, quem poderia ter sido. Por isso, sua morte não pode ser deslocada da sequência da narrativa. Sem necessariamente postular uma relação de causa e de efeito entre as ações das personagens, aponto aqui para os enlaces difíceis de serem negados entre os movimentos dessa personagem cujo desejo reprimido culmina em sua morte.

3.4. Delicado: Sexualidade e tragédia

Nelson Rodrigues era um autor reincidente em polêmicas. Além disso, tinha uma predileção pelos temas-obsessões como, por exemplo, a sexualidade humana e os dilemas morais, tornando-os uma constante em sua escrita. *Delicado* é um conto cujo enredo e desfecho são similares aos de *Noiva da morte*. Aliás, as similaridades podem ser vistas nas três narrativas aqui analisadas e perpassam desde a escolha do nome das personagens principais, sempre tratadas no diminutivo, a saber,

Fernandinho (*Isto é amor*), Alipinho (*Noiva da Morte*) e Eusebiozinho (*Delicado*), passando pela repetição de modelo familiar formado, quase exclusivamente, por mulheres e pelo jogo de poder estabelecido entre essas personagens a partir de seus desejos, suas práticas e seus papéis sexuais.

Sobre a composição formal da narrativa, relembro que o enredo costuma ser dividido em sete partes e o narrador é sempre observador, e é, quase sempre, a partir do que é dito, revelado, insinuado por este narrador, que as personagens vão sendo construídas e as leituras vão sendo viabilizadas. Como dito anteriormente, há passagens de discurso indireto livre e de discurso direto, os quais dão ao texto as marcas da oralidade e o ritmo de conversação. São, pois, histórias marcadas pela plasticidade de uma linguagem coloquial, recheada de expressões linguísticas daquele contexto imediato como, por exemplo, “batata!”, “pequena”, “papagaio!”, dentre outras formas, que modalizam nas falas das personagens características de suas classes sociais e de seu período histórico.

Além do tom irônico do narrador, os contos de *A vida como ela é...* são marcados pela concisão da linguagem, enredos curtos giram em torno de um único conflito e possuem poucas personagens, sendo que algumas delas sequer são nomeadas ou possuem espaço para desdobramentos mais complexos de suas consciências, ainda quando protagonistas, como é o caso de Fernandinho, de *Isto é amor...*, cuja centralidade na trama se deve mais as observações das demais personagens sobre seu desejo homossexual reprimido do que a própria afirmação desse sobre sua sexualidade.

Sobre o conflito narrativo nesse conto-crônica, por reunir elementos dos dois gêneros, em geral, as tensões das tramas rodriguianas ocorrem devido a algum desvio de comportamento de uma personagem que, mesmo impedida de realizar livremente um desejo sexual, transpõe as fronteiras daquilo que é socialmente e moralmente permitido pela família e pela sociedade burguesa. A personagem transgressora costuma, então, ter um destino infalível e trágico, com exceções de alguns poucos finais felizes. A morte trágica, no entanto, cumpre, desde a antiguidade clássica, uma importante função estética e social: a reparação coletiva das transgressões individuais.

Há um aspecto bastante explorado no conto, o da expectativa no seio familiar para que Eusebiozinho assuma os traços que seriam típicos para um homem, mas ao mesmo tempo fala que sua educação foi basicamente feita por e com mulheres,

inclusive as atitudes consideradas “dóceis” do que se esperava de uma mulher nas relações heteronormatizadas. Pressões que acontecem em diferentes momentos nas falas das personagens. Um dos exemplos é a reação de um tio ao visitar a família toma conhecimento que o rapaz ainda não tinha namorada. A reação é contundente: “Vocês estão querendo ver a caveira do Rapaz?. (...) — Isso é um crime, ouviu? é um crime o que vocês estão fazendo com esse rapaz! Vem cá, Eusébio, vem cá! (...) — Isso é jeito de homem, é? Esse rapaz tem que casar, rápido!” (RODRIGUES, 1992, p. 41). Em outro momento destaca-se o fato dele ter sido criado como menina, revelando os preconceitos oriundos dos valores atribuídos de forma rígida e intolerante. A vida de Eusebiozinho é ditada pelos outros, mas os desejos são autenticamente seus, também os dilemas e angústias em torno de sua sexualidade. Sua vida está sempre cercada de expectativas que outros impõem. Sua noiva é uma escolha familiar, uma imposição social, não expressão de seus afetos e sentimentos.

A escolha do vestido de noiva e fascínio que ele exerce nas personagens é algo emblemático no conto-crônica: por um lado o vestido representa o contrato social-familiar dentro dos padrões da época, por outro, ele revela toda a potência da sexualidade de Eusebiozinho. Todos ficam fascinados, mas por motivos distintos, e o elemento trágico inclui o vestido como símbolo de corpos que foram impedidos de viverem e experimentarem socialmente os desejos e as vontades negados. O vestido representa, portanto, a heteronormatização da sexualidade, mas também a mais contundente expressão do corpo de Eusebiozinho: ele deseja ser enterrado usando o vestido, porque a noiva deveria ser ele mesmo. O elemento trágico, com o suicídio, é o “ápice” de um corpo que foi educado à revelia dos seus próprios desejos, mas ele mesmo não deixa de significar um grito, um repúdio, uma denúncia de que a despeito da heterossexualização imposta como modelo e regra nunca se consegue calar totalmente o que o corpo é, seus desejos, suas vontades. Quer dizer, o vestido faz parte desse ato trágico que culmina com a morte de Eusebiozinho, mas revela como relações familiares são redutos de vigilância, ambiguidade, hipocrisia. Ele é educado como mulher, por mulheres, mas não pode ser, não pode assumir, porque a mesma educação que molda e alimenta, é que impede, vigia e pune.

Em *Delicado*, assim como em *Noiva da morte*, portanto, o final trágico funciona mais como espécie de contravenção à ordem e ao discurso social dominante. Assim como Alipinho, Eusebiozinho põe um ponto final na trajetória de sofrimentos e de violências impostas pela sociedade patriarcal – machismo, sexismo, homofobia e

transfobia –, ao decidir se suicidar usando o vestido de noiva que seria usado pela mulher com quem se casaria contra sua própria vontade, ou seja, casaria por imposição da família e da sociedade. Em uma clara mensagem de repúdio e de resistência aos controles impostos ao seu corpo, desejo e gênero, Eusebiozinho encena na morte aquilo que não foi possível viver.

Na última parte do conto, o narrador diz que o vestido da noiva sumira 4 dias antes da data marcada para o casamento, sumiu sem deixar rastros, seguindo-se, então, da revelação final:

O mistério era a verdade, alucinante: quem poderia ter interesse num vestido de noiva? Todas as investigações resultaram inúteis. E só descobriram o ladrão quando dois dias depois, pela manhã, d. Flávia acorda e dá com aquele vulto branco, suspenso no corredor. Vestido de noiva, com véu e grinalda — enforcara-se Eusebiozinho, deixando o seguinte e doloroso bilhete: “Quero ser enterrado assim” (RODRIGUES, 2018, p.).

O suicídio de Alipinho e Eusebiozinho é carregado de simbologias de resistências políticas, estéticas e existenciais à compulsoriedade binária do gênero e da sexualidade, que, enfim, determinam o padrão do que é ser homem e do que é ser mulher, o que é normal e o que é patológico, o que é natural e o que é artificial, e, em última instância, quem pode viver e o que pode o corpo. Contudo, conforme bem analisa Letícia Nascimento (2021), a partir dos pressupostos teóricos de Judith Butler (2021), “*os corpos não se conformam completamente às normatizações às quais são impostos*” (NASCIMENTO, 2021, p.86).

Para concluir essa análise, cuja extensão se dá em parte por estar ligada a anterior, sendo um exemplo a mais de condições afins, cabe retomar a visão de Michael Foucault (1988) sobre as dominações hegemônicas, tais como as criadas pelo CISTema heterossexual de divisão binária dos gêneros, da qual parece não haver escapatória, e, no entanto, dir-se-ia que o sexo e os desejos reprimidos tornam-se objetos da teoria e da literatura, justamente, porque ambas produções buscam esse caráter dialógico dos discursos na vida e na arte, permitindo, assim, que as diferenças existam e resistam nos corpos e nos textos. Além disso, ainda segundo o pensamento foucaultiano, também é verdade que:

lá onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder. Deve-se afirmar que estamos necessariamente “no” poder, que dele não se escapa, que não existe, relativamente a ele, exterior absoluto [...] Esses pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder. Portanto, não existe, com respeito ao poder, esse lugar de grande Recusa – a alma da

revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas, sim, *resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício*, por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder (FOUCAULT, 1988, p. 91. Grifo meu).

Nelson Rodrigues (1993) costumava dizer que, apesar da fama de “tarado”, era um moralista. Em detrimento de suas visões de mundo particulares, foi um contraventor da moral e da estética do seu tempo, já que escolheu, como técnica artística e política, inserir em suas cenas literárias e dramáticas o desejo obsceno e o corpo abjeto, usando tal estratégia para chamar atenção e despertar a sensibilidade do seu público para assuntos sociais urgentes como, por exemplo, a homofobia. Por isso, a pergunta se tinha ou não consciência do alcance de suas escolhas literárias, quais as intenções éticas por trás dessas narrativas, isso pouco importa à luz da crítica atual. Importa, sim, dizer que, com essas personagens gays, bichas, trans*, travestis, queers, etc., o autor chama o leitor para uma conversa sobre um assunto polêmico e, ainda hoje, atual. O jogo de atração-repulsão era, portanto, parte do fascínio que autor buscava despertar em seus leitores-espectadores, como diz Mário Guidarini (1990), em *Nelson Rodrigues: Flor da obsessão*.

4. O OBSCENO E O TRÁGICO EM CENA: O PROTAGONISMO DO DESEJO GAY EM O BEIJO NO ASFALTO

Diz que, em toda minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto.
(Nelson Rodrigues, em *O beijo no asfalto*)

4.1. O mítico, o trágico e o moderno no texto dramático de Nelson Rodrigues

No presente capítulo, proponho realizar uma análise dos elementos trágicos, presentes em *O beijo no asfalto* (1961)¹⁸, focando, especialmente, na atuação das personagens Arandir e Aprígio, duas figuras centrais dessa peça, cujas ações desenvolvem-se a partir de recursos trágicos como as ideias de ato falho que conduz ao malogro de um destino terrível e inevitável. No caso da personagem Arandir, personificação do herói trágico, veremos que sua ação principal – beijar outro homem na boca e, em seguida, ter sua vida transformada por causa do relato sensacionalista que um jornalista faz desse beijo – pode ser lida como um ato falho desencadeador do conflito trágico, de modo que tanto cabem a Arandir os termos herói trágico quanto anti-herói, dotando esse último conceito com a definição dada por Victor Brombert (2001), a saber, um modelo exemplar da tradição literária e dramática moderna, visto como um tipo de personagem paradoxal, marcado pela negatividade e pelo aspecto multifacetado de sua identidade.

É importante destacar que no texto trágico, muitas vezes, os sentimentos revelam não somente os dilemas individuais, os infortúnios de subjetividades ilhadas, mas também certa consciência coletiva. Para Williams, a estrutura de sentimento

¹⁸ A edição aqui utilizada para fins de citação será a publicada pela Editora Nova Fronteira em 2017, na sua 4ª edição das obras completas do teatro de Nelson Rodrigues. Nessa mesma edição, encontram-se também publicados os comentários feitos pelo próprio Nelson Rodrigues nas ocasiões de estreia de suas peças e os estudos de referência na obra teatral rodriguiana, tais como os realizados por críticos como Sábató Malgadi (2017) e Antonio Guedes (2021). As 17 peças de Nelson Rodrigues estão reunidas em dois volumes, que compõem o box Teatro Completo desse dramaturgo que, segundo Malgadi (1992), mesmo reunindo títulos como polêmico/obsceno e dividindo opiniões do público e dos críticos em vida, após a morte, alcançará, com toda força de uma unanimidade antes vista como impossível, o status de maior autor da dramaturgia brasileira moderna.

trágico deve ser lida prioritariamente dentro dos conflitos e enfrentamentos sociais e culturais. Segundo Williams (2011, p.34-35):

[...] a dramatização de um processo, a criação de uma ficção em que os elementos constitutivos reais da vida social e das crenças foram simultaneamente atualizados e [...] vividos de modo diverso, a diferença residindo no ato criativo, no método imaginativo e na organização imaginativa específica e genuinamente sem precedentes.

Quer dizer, essas estruturas narrativas estão sempre a falar e interagir com as forças sociais, e as personagens assumem os papéis representativos de falar “em nome” de um grupo social. No caso da obra de Nelson Rodrigues, as personagens em tela devem ser entendidas como vozes de uma condição trágica em que se encontram social e culturalmente.

Classificada por Sábato Magaldi (1992) como uma tragédia carioca, a peça *O Beijo no asfalto* (1961) é dividida em três atos e treze quadros, e foi apresentada, pela primeira vez, no Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, em 7 de julho de 1961. Sob a direção de Fernando Torres e com cenários de Gianni Ratto, conforme comentário de Magaldi (1992, p. 143), a primeira montagem dessa peça conta com um elenco de enorme prestígio no meio carioca, tendo nos papéis principais os seguintes nomes: Fernanda Montenegro (Selminha); Oswaldo Loureiro (Arandir); Renato Consorte (Investigador Aruba); Sérgio Brito (Repórter Amado Ribeiro); Ítalo Rossi (Delegado Cunha); Mário Lago (Aprígio); Suely Franco (Dália); Labanca (Comissário Barros); Zilca Salaberry (D. Matilde); Francisco Cuoco (Werneck); Ivan Ribeiro (Pimentel); Suzy Arruda (D. Judith); Carminha Brandão (A viúva); Marilene de Carvalho (Uma prostituta); e Henrique Fernandes (O vizinho).

O enredo conta a história de Arandir, um homem comum, casado e empregado de uma firma, que, naquele dia, caminhava em direção ao banco Caixa Econômica, junto com o sogro, quando presencia o atropelamento de um desconhecido. Arandir, então, vai até a vítima, que, em seus últimos momentos, pede um beijo. A partir dos relatos dados pelas demais personagens dessa trama, Arandir beija a boca desse outro homem, que, logo em seguida, morre. O sogro, os passantes e um repórter presencia o acontecimento. O repórter é Amado Ribeiro, figura que se encarrega de tornar esse acontecimento uma matéria sensacionalista destinada a ser publicada no jornal *Última Hora*. Por causa desse beijo e do relato do repórter, a sexualidade de Arandir se torna caso de polícia e alvo de debate público, ou seja, Arandir passa de um simples cidadão comum a um homem suspeito de um crime, tendo sua vida, suas

ações e suas intenções escrutinadas pelo julgamento jurídico, midiático e moral da sociedade.

A peça já inicia na delegacia. Nesse 1º quadro do primeiro ato, o repórter Amado Ribeiro tenta convencer o delegado Cunha a investigar um beijo dado por Arandar no homem vítima do atropelamento. O diálogo inicial é entre o detetive Aruba e o delegado Cunha, que se mostra fortemente irritado com a presença de Amado Ribeiro, o repórter do jornal Última hora, contra quem o delegado diz guardar rancores justamente por aquele já haver publicado notícias em que o denunciava em práticas policiais passadas como, por exemplo, agressão contra uma mulher grávida, ocasionando um aborto. Em busca de uma notícia sensacionalista, algo que o faça vender jornal como água, Amado Ribeiro insiste no encontro com o delegado e adentra a essa primeira cena, cortando o diálogo entre os dois policiais. Vejamos:

ARUBA (sôfrego e exultante) — O Amado Ribeiro está lá embaixo! (Cunha, que estava sentado, dá um pulo. Faz a volta da mesa) CUNHA — Lá embaixo? ARUBA — Com o comissário. Disse que. CUNHA (agarrando o detetive) — Arubinha, olha. Você vai dizer a esse moleque! ARUBA — Está com fotógrafo e tudo! CUNHA — Diz a ele, ouviu? Que se ele. Porque ele não me conhece, esse cachorro! (Amado Ribeiro aparece. Chapéu na cabeça. Tem toda a aparência de um cafajeste dionisíaco) AMADO (abrindo o gesto) — O famoso Cunha! CUNHA (quase chorando de ódio, e, ainda assim, deslumbrado com o descarado do outro) — Você? AMADO — Eu. CUNHA (furioso) — Retire-se! AMADO — Cunha, um momento! Escuta! CUNHA (apoplético) — Saia! AMADO — Tenho uma bomba pra ti! Uma bomba! ARUBA (quer puxar Amado pelo braço) — Vem, Amado! AMADO (desprezando-se num repelão) — Tira a mão! CUNHA (arquejante de indignação) — Escuta aqui. Ou será que você. (fala aos arrancos) Então, você me espinafra! AMADO (com cínico bom humor) — Ouve, Cunha! CUNHA — Me espinafra pelo jornal. E ainda tem a coragem! AMADO — Com licença! CUNHA (num berro) — Não dou licença nenhuma! (muda de tom) Estou besta, besta! Com o teu caradurismo! Tem a coragem de pôr os pés no meu gabinete! Eu devia, escuta. Devia, bom! (quase chorando) Por tua causa, o chefe me chamou! AMADO — Cunha, deixe eu falar! CUNHA — O chefe me disse o que não se diz a um cachorro! Na mesa dele, na mesa, estava a tua reportagem. O recorte da tua reportagem! AMADO — Cunha, tenho uma bomba! CUNHA (sem ouvi-lo) — De mais a mais, você sabe, Amado. O Aruba também sabe. Aquilo que você escreveu é mentira! AMADO — Ó Cunha, sossega! O que é que há? CUNHA (num crescendo) — Mentira, sim, senhor! mentira! Eu não dei um chute na barriga da mulher! Mentira sua! É mentira! Dei um tapa! Um tabefe! Assim. O Aruba viu. Não foi um tapa? ARUBA (gravemente) — Um tapa! CUNHA (triumfante) — Um tapa. Ela abortou, não sei por quê. Azar. Agora o que eu não admito. Não admito, fica sabendo. Que eu seja esculachado, que receba um esculacho por causa de um moleque, de um patife como você! Patife! AMADO (com triunfal descarado) — Eu não me ofendo! CUNHA (desesperado com o cinismo) — Pois se ofenda! AMADO — Acabou? CUNHA (num derradeiro espasmo) — Amado Ribeiro, escuta. Eu tenho uma filha. Noiva. Uma filha noiva. Agradeça à minha filha, eu não te dar um tiro na cara. AMADO (pela primeira vez violento) — Deixa de ser burro, Cunha! (Cunha desmorona-se em cima da cadeira. Passa o lenço no suor abundante. Arqueja) CUNHA (ofegante, quase sem voz) — Suma! AMADO (subitamente dono da situação) — Quem vai sair é o Aruba! ARUBA (pulando)

—Você é besta! CUNHA (resmungando) —Não admito... AMADO (para o Cunha) —Manda ele cair fora! (para o detetive) Vai, vai! Desinfeta! ARUBA (para o cara) —Quem é você, seu! CUNHA (incoerente, berrando) —Desinfeta! ARUBA (desorientado) —Mas doutor! CUNHA (histérico) —Fora daqui! (Aruba sai) AMADO (exultante, puxando a cadeira) —Vamos nós. CUNHA —Não quero conversa... (RODRIGUES, 2017, p.).

Ardilosamente, Amado Ribeiro consegue contornar a raiva do delegado, convencendo-o de que comprar sua notícia sensacionalista sobre um atropelamento de um homem, tornando alvo de inquérito policial o beijo e a morte, é um negócio vantajoso para ambos. No primeiro caso, porque, como jornalista, Amado Ribeiro poderá vender jornais; no segundo caso, porque como delegado corrupto, Cunha poderá limpar a própria imagem diante da diretoria, livrando-se das denúncias de violência. Vejamos abaixo a continuidade desse diálogo em que Amado e Cunha encontram, cada qual agindo de acordo com seus próprios interesses, motivações para criminalizar o beijo de Arandir naquele homem moribundo.

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! CUNHA (num lamento) —Estou mais sujo do que pau de galinheiro! AMADO (incisivo e jocundo) —Porque você é uma besta, Cunha. Você é o delegado mais burro do Rio de Janeiro. (Cunha ergue-se) CUNHA (entre ameaçador e suplicante) —Não pense que. Você não se ofende, mas eu me ofendo. AMADO (jocundo) —Senta! (Cunha obedece novamente) CUNHA (com um esgar de choro) —Te dou um tiro! AMADO —Você não é de nada. Então, dá. Dá! Quedê? CUNHA —Qual é o caso? AMADO —Olha. Agorinha, na Praça da Bandeira. Um rapaz foi atropelado. Estava juntinho de mim. Nessa distância. O fato é que caiu. Vinha um loteação raspando. Rente ao meio-fio. Apanha o cara. Em cheio. Joga longe. Há aquele bafafá. Corre pra cá, pra lá. O sujeito estava lá, estendido, morrendo. CUNHA (que parece beber as palavras do repórter) —E daí? AMADO (valorizando o efeito culminante) —De repente, um outro cara aparece, ajoelha-se no asfalto, ajoelha-se. Apanha a cabeça do atropelado e dá-lhe um beijo na boca. CUNHA (confuso e insatisfeito) —Que mais? AMADO (rindo) —Só. CUNHA (desorientado) —Quer dizer que. Um sujeito beija outro na boca e. Não houve mais nada. Só isso? (Amado ergue-se. Anda de um lado para outro. Estaca, alarga o peito) AMADO —Só isso! CUNHA —Não entendo. AMADO (abrindo os braços para o teto) —Sujeito burro! (para o delegado) Escuta, escuta! Você não quer se limpar? Hein? Não quer se limpar? CUNHA —Quero! AMADO —Pois esse caso. CUNHA —Mas... AMADO —Não interrompe! Ou você não percebe? Escuta, rapaz! Esse caso pode ser a tua reabilitação e olha: —eu vou vender jornal pra burro! (RODRIGUES, 2017, p.).

A cena do beijo já entra na trama, desde esse primeiro momento, como um relato de Amado Ribeiro, seguindo-se da criminalização e patologização desse gesto. Nas cenas subsequentes, observaremos a coerção sofrida por Arandir na delegacia, onde ele é pressionado pelo delegado e pelo repórter a falar do seu casamento e de sua uma intimidade, dando início a uma série assédios a sua moral. Note-se, pois,

que assim como nos contos de *A vida como ela é...*, aqui também qualquer gesto homoerótico/homoafetivo, ou ainda, qualquer marca de feminilidade no homem, é lido como um ato criminoso e patológico, havendo nas tramas rodriguianas um grupo de personagens que agem vigiando e punindo as demais personagens masculinas que apresentam um comportamento desviante da conduta heterossexual, viril e patriarcal.

Com efeito, a criminalização e a patologização da homossexualidade masculina é, de fato, uma prática comum no Brasil do século XX, conforme mostra James N. Green (2019), no clássico estudo sobre a homossexualidade masculina no Brasil, abrangente de diferentes períodos que vão desde 1898 a 1914, 1920 a 1945, 1945 a 1968 e 1969 até 1980, quando James aponta o surgimento do ativismo gay brasileiro. Entre 1920 e 1930, as crises políticas, os processos de industrialização e modernização econômica, além do fortalecimento do papel do Estado na organização sociedade brasileira, provocam também mudanças sociais significativas, dentre as quais, destaca-se a presença do positivismo científico atuando em prol da medicalização e da institucionalização dos corpos e dos comportamentos humanos.

Segundo Green (2019), estudos médico-legais desse período mostram um aparente crescimento de manifestações de homossexualidade na população urbana. Nas palavras desse estudioso,

Ao longo de todo esse período, aqueles dedicados a estudar o aparente crescimento de manifestações de homossexualidade sugeriram vários meios de conter ou curar a “perversão” sexual, incluindo um papel maior do Estado em reagir a essa patologia social. A tradição positivista no Brasil, que enfatizava a “ciência” aplicada como mola propulsora do progresso social e mantenedora da ordem social, respaldava a intervenção do Estado para resolver os males da sociedade. Assim, essa filosofia, que serviu ainda de estrutura ideológica para a maioria dos profissionais nas décadas de 1920 e 1930, legitimava o papel de médicos, juristas e criminologistas em sua tentativa de descobrir e estudar doenças, bem como em propor suas curas, de modo a promover uma nação saudável e vigorosa (GREEN, 2019, p. 202).

A tradição positivista se alastrou por outras décadas e áreas, estabelecendo modelos de raça, de gênero, de sexualidade e de comportamento humano, enfim, definindo os papéis de referências a serem desempenhados por homens e por mulheres na sociedade. Importando teorias europeias, médicos e juristas, tal como as personagens das tramas rodriguianas, agiam em busca de provar as perversões morais da homossexualidade ou de qualquer traço feminino em corpos masculinos. Green (2019) cita diversos estudos exemplares dessa prática médico-legal criminalizatória da homossexualidade. Destaco aqui o artigo publicado por Aldo

Sinsgalli, em julho de 1938, no Primeiro Congresso Paulista de Psicologia, Neurologia, Psiquiatria, Endocrinologia, Identificação, Criminologia e Medicina. Segundo a análise de Green (2019),

A primeira explanação de Sinisgalli delineava o debate intelectual sobre a homossexualidade no Brasil. No segundo texto, ele sintetizava suas conclusões sobre como resolver o 'problema'. Num estilo que lembra um manifesto político, ele defendia prisão, o confinamento, o tratamento e a cura de todos os homossexuais do Brasil (GREEN, 2019, p. 227).

No texto de Sinisgalli, citado por Green (2019), os homossexuais são nomeados de pederastas e anormais. Tal visão médico-legal submete os indivíduos de comportamento "desviante" aos tratamentos desumanizadores das instituições reguladoras e controladoras dos desejos e dos corpos como, por exemplo, os sanatórios, para aonde eram enviados não apenas aqueles indivíduos diagnosticados com problemas mentais, mas também todos aqueles que, dentro dessa lógica normativa do que é ser homem e o que é ser mulher, não se enquadravam nos padrões de gênero e de sexualidade estabelecidos pela sociedade burguesa e patriarcal.

No período correspondente ao Estado Novo, 1937-1945, o corpo físico masculino continua sendo alvo de controle ideológico e idealizador do Estado, com todo seu aparato institucional funcionando em prol de regular as formas masculinas em oposição às formas femininas. Nesse contexto, o ideal de masculinidade era projetado a partir de um corpo forte, musculoso, branco, ágil, ereto, puro de atos e pensamentos, dentre os adjetivos elencados em uma Revista de Educação Física, que promovia os ideais de masculinidade do governo vigente (cf. GREEN, 2019, p. 245).

No período correspondente aos anos 1945 e 1969, com a queda de Getúlio Vargas e do autoritário Estado Novo, seguindo-se do golpe militar em 1964 e as ondas de resistências advindas do movimento estudantil em 1968, o Brasil experimentará enormes transformações culturais, com a migração da população rural para os centros urbanos como, por exemplo, Rio de Janeiro e São Paulo. Ainda segundo Green (2019),

No início desse período, a construção de papéis de gênero considerados apropriados alterou-se de modo contraditório. Os padrões de gênero rigidamente definidos que eram incentivados no Estado Novo começaram a afrouxar-se, à medida que mais mulheres passaram a compor a força de trabalho, a completar o ensino secundário e buscar formação universitária.

Contudo, ainda se esperava que essas mesmas mulheres se mantivessem virgens até o altar e continuassem esposas obedientes e submissas após o casamento, embalando e nutrindo a família, nas quais a última palavra ainda era a do homem. Um duplo padrão que permitia a promiscuidade sexual aos homens, mas esperava a pureza moral das mulheres ainda prevalecesse (GREEN, 2019, p. 262).

Os anos de 1960 significaram transformações dos papéis sexuais tradicionais. Nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, a subcultura homossexual começa a ocupar espaços estratégicos na vida noturna, nos meios de comunicação e artístico, “colocando em xeque a polaridade entre homens ‘verdadeiros’ e bichas efeminados” (GREEN, 2019, p. 263). Destaco aqui o papel da imprensa na construção dos valores políticos, éticos e culturais desse período. Os programas de rádio, as produções teatrais e os concursos de beleza corroboram para (des)construções dos papéis de gênero e dos padrões de beleza. Nesse período, as bichas e as travestis tornam-se figuras emblemáticas da cena cultural e artística carioca, ainda que a contragosto dos “machões”. Conforme aponta Green (2019),

Apesar da oposição de certos machões, que tentaram afastar as bichas das praias, uma faixa de Copacabana tornou-se território homossexual. Os bailes cariocas que aceitavam a participação dos gays recebiam ampla cobertura da imprensa, e travestis glamourosos surgiam desses bailes para atuar nas produções teatrais tradicionais que atraíam grande público. Um grupo de homossexuais do Rio de Janeiro começou a fazer circular um pequeno jornal, o Snob, recheado de fofocas, humor camp e autoafirmação. O jornal, por sua vez, inspirou trinta publicações similares por todo país (GREEN, 2019, p. 264).

Percebe-se, a partir dessa breve análise do período histórico em que Nelson Rodrigues produzia suas peças, como as transformações urbanas impactaram os motivos dramáticos e os dilemas morais das personagens rodriguianas. As notícias, os espaços da cidade e os tipos encontrados na rua exerciam uma fascinação no autor de *A vida como ela é...* Consequentemente, esses temas tinham um lugar de destaque também em suas obras teatrais. Em *O beijo no asfalto*, por exemplo, o enredo se constrói a partir do relato do repórter sobre um acontecimento testemunhado pelos transeuntes de um ponto central da cidade; e, ainda que a maior parte das cenas dramáticas ocorra em espaços privados, os temas dos diálogos entre as personagens sempre evocam esse conflito entre o que foi feito na rua e o que fazem em suas intimidades.

Há, pois, um conflito público-privado movendo essa trama. Os homens que iniciam uma perseguição a Arandir estão no centro desse conflito, uma vez que são

vistos publicamente como sujeitos revestidos de poder em suas masculinidades: Cunha (delegado é a lei criminalizando), Amado Ribeiro (repórter é a verdade do relato da notícia oficial) e Aprígio (sogro é a moral patriarcal). No entanto, todos os três praticam desvios legais, éticos e morais em suas intimidades. Além disso, o caráter inescrupuloso do delegado Cunha e do repórter Amado Ribeiro demonstram justamente essa cultura patriarcal, na qual se valoriza a promiscuidade e a esperteza como atributos masculinos, enquanto ingenuidade e pureza, características destacadas nas ações de Arandir, são vistas como virtudes femininas.

Destaco, também, a presença de jornais, repórteres, vendedores e leitores de jornais, atuando na construção do enredo das peças de Nelson Rodrigues. No contexto dramático-literário de *O beijo no asfalto*, a notícia não é feita para informar, mas para entreter o público. O grande alvo de Amado Ribeiro é encontrar um fato curioso, que possa servir de inspiração para alguma matéria sensacionalista, pouco importando o impacto que essa notícia pode provocar na vida dos personagens (pessoas reais) envolvidas nessa história. Nelson Rodrigues traz para a trama de *O beijo no asfalto* aquilo que, no âmbito da comunicação de massa, o dilema imposto em torno do acontecido: tudo é rapidamente submetido a um juízo moral apressado, a um julgamento sobre os corpos, a manipulação inescrupulosa dos afetos. Depois de publicada, a notícia se espalha, a verdade do fato se dilui, tornando-se verdade apenas o relato. Com efeito, como veremos no decorrer da trama, Arandir será vítima da corrupção do delegado e das mentiras do repórter, até que ninguém mais acredita no que ele mesmo diz sobre o acontecido, apenas naquilo que foi noticiado no jornal Última Hora, indicando também como a vida social cada vez mais se tornava objeto de um poder da mídia à época, mais um exemplo de como a moral está envolta em muitos enlaces do cotidiano, aqui, no caso, sob o poder do jornal construir uma opinião pública, um consenso rápido, um juízo coletivo. Nesse sentido, vale aqui o registro de como a literatura capta e constrói suas narrativas em diálogo crítico com as novas formas de poder. Se, no passado, o ambiente familiar e de vizinhança, da escola e da igreja determinava os controles sociais e morais, a força da imprensa como poder próprio não somente de informação “objetiva”, mas como modeladora da realidade, inclusive no estabelecimento do controle dos corpos, é acolhida e problematizada na obra de Nelson Rodrigues, ele próprio autor de jornal.

Voltando à análise do primeiro ato de *O beijo no asfalto*, mais especificamente, no segundo no 2º quadro desse primeiro ato, a cena volta para a casa de Selminha e

de Arandir, onde Aprígio (sogro de Arandir), entre as conversas com as filhas Selminha e Dália, tenta contar sobre o beijo de Arandir naquele homem atropelado. Em um diálogo entrecortado pelas banalidades cotidianas e sem esconder sua ansiedade pelo acontecido, Aprígio tenta arrancar da filha alguma ideia que coloque Arandir, mais uma vez, na posição de suspeito. Por fim, o sogro, após narrar o acontecido, interroga a filha e a si mesmo sobre a estranheza não do atropelamento e da morte, mas da atitude de Arandir em beijar na boca o moribundo. Aprígio diz para Selminha:

— Você não acha? Não acha que. Eu, por exemplo. Eu não faria isso. Não faria. Nem creio que outro qualquer. Ninguém faria isso. Rezar, está bem, está certo. Mas o que me impressiona, realmente me impressiona. É o beijo (RODRIGUES, 2017, p.).

No 3º quadro desse primeiro ato, a cena volta para a delegacia, Arandir acabara de prestar testemunho sobre o atropelamento ao comissário Barros, quando é chamado para uma conversa (extraoficial) com o delegado Cunha. Barros (comissário) ainda tenta intervir, explicando ao delegado que Arandir é apenas uma testemunha do atropelamento e que já havia dado suas declarações do ocorrido, sendo prontamente silenciado pelo delegado. Acompanhado do repórter Amado Ribeiro e do seu fotógrafo, o delegado Cunha começa um interrogatório repleto de insinuações, questionando sobre o casamento de Arandir, se ele gosta de mulher, se sabe o que é uma mulher, além de outras perguntas insinuativas, que o colocam na cena, desde esse primeiro momento, como um suspeito, um suspeito de ter cometido um desvio sexual e um crime. No início desse interrogatório, em meio às acusações veladas e ao clima de tensão, o fotógrafo do jornal capta uma imagem de um Arandir sôfrego e atordoado, dando ao repórter todo material necessário para a construção de sua história. Vejamos abaixo parte desse diálogo:

ARANDIR —Posso ir? COMISSÁRIO BARROS —Pode. ARANDIR (recuando, com sofrida humildade) —Então, boa tarde, boa tarde. CUNHA —Um minutinho. ARANDIR (incerto) —Comigo? CUNHA —Um momento. BARROS —Já prestou declarações. CUNHA (entre divertido e ameaçador) —Sei. Agora vai conversar comigo. ARUBA (baixo e veemente para Arandir) —O delegado. AMADO —Senta. ARANDIR (sentindo a pressão de novo ambiente) —Mas é que eu estou com um pouquinho de pressa. (Arandir começa a ter medo. Ele próprio não sabe de quê) CUNHA (com o riso ofegante) —Rapaz, a polícia não tem pressa. AMADO — Mas senta. (Arandir olha em torno, como um bicho apavorado. Senta-se, finalmente) ARANDIR (sem ter de quê) —Obrigado. BARROS (baixo e reverente, para o delegado) —Ele é apenas testemunha. CUNHA —Não te mete. (Arandir ergue-se, sôfrego) ARANDIR —Posso telefonar? CUNHA —Mais tarde. (Amado cutuca

o fotógrafo) AMADO —Bate agora! (flash estoura. Arandir toma um choque) ARANDIR —Retrato? AMADO —Nervoso, rapaz? (Arandir senta-se, une os joelhos) ARANDIR —Absolutamente! CUNHA (lançando a pergunta como uma chicotada) — Você é casado, rapaz? ARANDIR —Não ouvi. CUNHA (num berro) —Tira a cera dos ouvidos! AMADO (inclinando-se para o rapaz) —Casado ou solteiro? ARANDIR —Casado. CUNHA — Casado. Muito bem. (vira-se para Amado, com segunda intenção) O homem é casado. (para o Comissário Barros) Casado. BARROS —Eu sabia. ARANDIR (com sofrida humildade) — O senhor deixa dar um telefonema rápido para minha mulher? CUNHA (rápido e incisivo) — Gosta de sua mulher, rapaz? (Arandir, por um momento, acompanha o movimento do fotógrafo, que se prepara para bater uma nova fotografia) ARANDIR —Naturalmente! CUNHA (com agressividade policial) —E não usa nada no dedo, por quê? ARANDIR (atarantado) —Um dia, no banheiro, caiu. Caiu a aliança. No ralo do banheiro. AMADO —O que é que você estava fazendo na Praça da Bandeira? ARANDIR —Bem. Fui lá e... CUNHA (num berro) —Não gagueja, rapaz! ARANDIR (falando rápido) — Fui levar uma joia. CUNHA (alto) —Joia! ARANDIR — Joia. Aliás, empenhar uma joia na Caixa Econômica. (Amado e Cunha cruzam as perguntas para confundir e levar Arandir ao desespero) AMADO —Casado há quanto tempo? ARANDIR —Eu? CUNHA —Gosta de mulher, rapaz? ARANDIR (desesperado) —Quase um ano! CUNHA (mais forte) —Gosta de mulher? ARANDIR (quase chorando) —Casado há um ano. (Cunha muda de voz, sem transição. Põe a mão no joelho do rapaz) CUNHA (caricioso e ignóbil) — Escuta. O que significa para ti. Sim, o que significa para “você” uma mulher!? (RODRIGUES, 2017, p.).

Apaga-se pouco a pouco a luz da cena na delegacia, acendendo-se a luz no 4º quadro desse primeiro ato, novamente o ambiente da casa de Arandir e de Selminha. Agora Selminha conversa com irmã Dália sobre as atitudes do pai em relação ao seu marido. Ambas concordam terem observado algo de estranho nas ações do pai em relação ao genro, desde o dia do casamento da filha. Nessa ocasião, Dália, enquanto recorda os acontecimentos passados, diz sobre o pai:

DÁLIA (com mais veemência) —E outra vez. Aquele dia! SELMINHA — Quando? DÁLIA — No dia em que vim para cá. Vocês tinham chegado da lua de mel. Eu me lembro. Papai me trouxe e até você estava com aquele quimono, aquele, como é? SELMINHA —O azul? DÁLIA — Não. Aquele que a vovó te deu. Papai me trouxe. Não queria vir. Insisti. Veio. E chegou aqui, você sentou-se no colo de Arandir. Se você visse a cara de papai! a cara! SELMINHA —Não me lembro. DÁLIA —Cara de ódio! Saiu imediatamente e... (RODRIGUES, 2017, p.).

O diálogo é interrompido com a chegada de Arandir, que entra na cena entrecortando a conversa das irmãs, e, mais uma vez, o assunto do atropelamento se mistura aos assuntos do cotidiano como, por exemplo, a partida de Dália da casa da irmã, planejada para a manhã seguinte. Em meio às banalidades da vida em família, Arandir faz sua primeira confissão digna de um herói trágico. A rápida descrição dos sentimentos de desamparo experimentados por Arandir, durante o interrogatório na delegacia, revela que ele já está no caminho de separação e de solidão traçado pelos

personagens que, na tragédia e nos mitos, desempenham o papel de herói, ou melhor, de anti-herói, já que se coloca em curso uma consciência de separação entre os valores dessa personagem e os valores da comunidade. Arandir, então, diz para Selminha e Dália, respectivamente, sua esposa e sua cunhada:

ARANDIR — Na polícia, ainda agora. Eu me senti, de repente, tão só. Foi uma sensação tremenda. Naquele momento, eu tive assim uma vontade de gritar: — Selminha! Dália! (com desespero estrangulando a voz) Quase grito, quase! (mudando de tom) Cheguei aqui e sei que você vai... (RODRIGUES, 2017, p.114).

A fala de Arandir repercute o dilema de uma experiência do próprio corpo, a solidão de ser diferente não de um jeito banal, mas ser o estigmatizado, o visado, e, de certa forma, aquele que é objeto do controle. Recorre-se, assim, a um amparo mínimo, às afetividades que se encontram no âmbito das intimidades e cumplicidades possíveis.

O crítico Antonio Guedes (2017), em *Sobre tragédias... afinal, são tragédias*, estudo sobre o elemento trágico no teatro rodriguiano, publicado no volume II das obras teatrais completas de Nelson Rodrigues, edição da Nova Fronteira, ressalta o caráter de herói trágico de Arandir, assim como o papel de Amado Ribeiro como relator da verdade e construtor social da ideia do beijo entre dois homens não apenas como um “erro”, mas também “um erro moral”. Vejamos:

Amado Ribeiro, o repórter que produz a verdadeira versão daquele beijo, assume o lugar de Peixoto de Bonitinha... Ele revela a verdade — porque sua matéria jornalística é o relato, a versão oficial do fato ocorrido —, uma verdade que atribui ao ato o valor de um erro — erro moral para a cidade e trágico para Arandir — cometido pelo herói trágico. Amado é a imagem de um mundo cruel no qual parece não caberem homens de bem. Não há espaço para a ingenuidade, parece dizer Amado Ribeiro, toda atitude é interessada (e interesseira). É sempre um toma lá dá cá. E, se Arandir beijou o atropelado, é porque ou lhe devia este beijo, ou dele tirava prazer. Desta peça, fica a fala de Arandir, que, de forma quase suplicante, explicaria sua falha trágica: “Não! Nunca! Eu não beijaria na boca um homem que. [Arandir passa as costas da mão na própria boca, com um nojo feroz] Eu não beijaria um homem que não estivesse morrendo!” Mas não explica. Amado Ribeiro deu verdade e concretude a uma atitude impensada de Arandir que poderia se perder no vazio da realidade. O relato do jornalista promoveu consequências inesperadas. Mas a realidade daquele beijo morreu com Arandir. O único, enfim, a saber o que aquele fato realmente significava. (GUEDES apud RODRIGUES, 2017, p. 772)

Além da ideia do erro cometido pelo herói trágico, em *O beijo no asfalto* (2017), repetir-se-ão alguns elementos dramáticos e trágicos característicos da tragédia em sua forma mais clássica, isto é, a tragédia tal como ela é concebida na *Poética*

aristotélica, livro da antiguidade grega que estabelece as palavras-conceitos-chave – mimese, ação, enredo, temor, paixão, hamartia e a catarse –, norteadores das exegeses sobre o gênero tragédia e a filosofia do trágico no Ocidente. Obviamente, o objetivo desse trabalho não é se aprofundar em uma história da evolução do conceito de trágico seja como gênero, seja como filosofia ao longo dos tempos, o qual compreende uma abrangente produção teórica que vai desde Aristóteles (2008) na antiguidade grega, passando por Schelling e Goethe (2015) no romantismo e no modernismo alemão, até alcançar o trágico moderno com Peter Szondi (2001) e Raymond Williams (2002). Proponho antes uma revisão dos temas e das formas trágicas presentes no teatro de Nelson Rodrigues e, em especial, na peça aqui analisada, considerando as suas singularidades formais, conceituais e temáticas.

Dito isso, retomo o trabalho de investigação de Angela Leite Lopes (2007, p. 127), pioneira nos estudos sobre o trágico em Nelson Rodrigues, para quem esse dramaturgo é um autor que, além de inserir o teatro brasileiro na modernidade, “escreve essencialmente tragédias”. Destaco como principais motivos trágicos presentes no drama rodriguiano os temas da rivalidade fraterna, o incesto, as paixões transgressoras, o conflito insolúvel, a fatalidade do destino e a morte como desfecho último das ações do herói que, desde o primeiro ato, tem como marca identitária um caráter diferenciado e incompreendido pelos demais membros de sua comunidade. Todos esses motivos trágicos repetem-se em *O beijo no asfalto*. As irmãs Dália e Selminha disputam entre si o amor de Arandir (rivalidade fraterna); Dália acredita que a raiva do pai contra o genro deve-se ao desejo oculto desse pela própria filha (incesto); O sogro alimenta uma paixão secreta e avassaladora pelo genro (paixão transgressora); Arandir beija outro homem e atrai para si uma série de problemas sobre os quais não tem o mínimo controle (conflito insolúvel); por fim, tal como o Sísifo feliz, para usar a expressão de Albert Camus (2005), Arandir abraça o seu destino trágico, sem arrependimentos, sem mea-culpa, convicto de que aquele era seu lugar e a atitude certa a ser tomada, ainda que o custo disso tudo fosse sua própria vida (destino fatal).

Pensem agora mais detidamente no erro de Arandir, isto é, na falha dramática mostrada no primeiro ato: a ação de beijar outro homem na boca. Embora seja essa uma ação voluntária, no exato momento do acontecimento, não é permitido ao herói prever as consequências desse gesto, que o conduzirá ao encontro de seu destino fatal. A ação do beijo de Arandir em outro homem é o elemento desvelador e

devastador do caráter e do destino trágico dessa personagem, que, até pouco antes desse acontecimento, era um homem banal. No sentido grego dado ao termo, beijar outro homem na boca seria a hamartia de Arandir, o erro acidental, isto é, a ação cuja consequência é imprevisível, mas necessária para conduzir o herói ao encontro de seu destino trágico. Hamartia, tal como é definida pelos estudiosos do termo a partir da *Poética*, é a ação falha, podendo abranger justamente o erro e o crime (Cf. DA ROCHA PEREIRA, 2008, p. 25).

Na crítica moderna especializada na investigação do trágico, sobretudo como o trágico é revisto no teatro de Nelson Rodrigues, o ato falho de Arandir, isto é, a ação de beijar outro homem na boca, é considerado uma nova forma de hamartia. No entanto, por não ser essa ação um erro involuntário, mas uma decisão da personagem, já que Arandir poderia ter evitado aquele beijo, configura-se assim uma meia falha, ou ainda, uma falha moderna. Assim, ao mesmo tempo em que a ação falha é uma decisão do herói trágico moderno, as consequências dessa ação, sim, continuam ocultas ao herói, ao menos naquele momento em que o beijo acontece, o que tornaria o seu gesto, assim mesmo, um tipo de hamartia. Vejamos o comentário de Antonio Guedes (2017) sobre a configuração dessa falha dramática em *O beijo no asfalto*:

Em *O beijo no asfalto*, a *atitude de Arandir*, ao beijar um rapaz que tinha acabado de ser atropelado e agonizava na Praça da Bandeira, justamente por ter sido aparentemente voluntária — porque ele a poderia evitar —, mostra-se como a *moderna falha trágica* que substitui o erro involuntário — porque era obra do destino —, cometido por Édipo ao assassinar o pai e se casar com a mãe. Mas por que afirmariamos que Arandir poderia ter controlado o seu impulso (que era movido pela paixão) se, está claro, ele não era capaz de adivinhar as consequências daquele ato? Ele obedeceu a um impulso. Assim como Édipo, que, sem saber que se tratava de seu pai, matou um desconhecido que o ofendera. O destino de Édipo foi tão determinante quanto à paixão de Arandir ou quanto o desejo de Herculano por Geni em Toda nudez será castigada. Arandir não poderia saber quais seriam as consequências do beijo porque não imaginava que seu ato seria colocado na perspectiva da “versão”, do relato, da mentira de personagens que presenciaram o beijo e redimensionaram o fato dentro de um contexto vantajoso apenas para eles (GUEDES, 2017, p. 796. Grifo nosso).

Apesar dessa falta de consciência das consequências de sua atitude, no terceiro e último ato, após sofrer todas as consequências de sua ação, Arandir diz não se arrepender do beijo dado naquele homem moribundo. Embora sofra as piores consequências advindas dessa ação, a saber, perder o emprego, o respeito dos colegas de trabalho e da vizinhança, o amor da esposa, ser apresentado como um

criminoso pela imprensa e, por fim, ser perseguido também como um assassino pela polícia, Arandir, além de insistir até o último momento na natureza compassiva de seu gesto, também acredita na grandeza, na pureza e na beleza do beijo dado nesse outro homem na hora da morte, afirmando, assim, como acertada sua decisão. Vejamos a fala da personagem em um diálogo com sua cunhada Dália, nesse último ato, quando já foragido da política, rejeitado pela esposa e excluído da sociedade, Arandir diz:

ARANDIR (numa alucinação) — Dália, faz o seguinte. Olha, o seguinte: — diz a Selminha. (violento) Diz que, em toda minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. Pela primeira vez. Dália, escuta! Pela primeira vez, na vida! Por um momento, eu me senti bom! (furioso) Eu me senti quase, nem sei! Escuta, escuta! Quando eu te vi no banheiro, eu não fui bom, entende? Desejei você. Naquele momento, você devia ser a irmã nua. E eu desejei. Saí logo, mas desejei a cunhada. Na Praça da Bandeira, não. Lá, eu fui bom. É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! (grita) Eu não me arrependo! Eu não me arrependo (RODRIGUES, 2017, p.).

Nesse aspecto, é interessante observarmos certa contradição exegética entre os críticos. Por um lado, se há quem defenda que o beijo de Arandir em outro homem é um ato voluntário e consciente, isto é, uma decisão individual; por outro lado, esse gesto também é, na maioria das vezes, esvaziado de intenção sexual justamente por não ser esse um desejo confesso da personagem, ou seja, por não ser um ato assumido como erótico pela própria personagem mas apenas expressão de um gesto de compaixão a um homem na hora da morte e, por tanto, não previsto pela personagem como ação que seria vista pelas testemunhas como um gesto erótico, tornando-o um suposto amante daquele homem e o objeto do escárnio da sociedade e da criminalização policial.

Aqui vale um comentário sobre a própria constituição do texto dramático, literário, que não absorve somente significados a serem constatados como definitivos. O texto dramático, literário, também vive de insinuações, de graus de equivocidade. O texto citado acima revela uma dimensão equívoca, não inequívoca. Por um lado, Arandir, esse herói cambaleante, ou anti-herói cujo protagonismo irradia a sequência de ações e discursos, inclusive de preconceitos, ódios e rancores, louva um tipo de amor ou gesto superior, sem mundo do desejo enquanto objetificação e manipulação do outro. Pelo contrário, exalta a entrega, a devoção e as encara como determinantes. Quer dizer, o ato de Arandir pode ser visto como puro, ingênuo, simples, sem estardalhaços associados ao que se configura como autenticidade de desejos, sempre vinculados à volúpia, sexo desenfreado, a partir de uma visão mais

apressada. Mas não é isso mesmo um grande jogo irônico no trágico moderno? Que Sísifo, para lembrar mais uma vez Camus, rola a pedra para cima apesar da decisão dos deuses de fazerem a pedra rolar para baixo? Arandir vive um momento do extremo absurdo: beija o homem à beira da morte, vê nisso um ato autêntico, desprovido de instrumentalizações corriqueiras, torna-se, por isso, objeto do ódio e do preconceito, mas está convicto que seu ato é, na verdade, puro, ingênuo. Reafirma a si mesmo nessa situação-limite, inaugura-se recorrendo à pureza da ação.

Naturalmente, não há apenas continuidades entre o trágico no drama moderno rodriguiano e as outras expressões do trágico no drama antigo e romântico. De antemão, destaco que, enquanto na antiguidade as divindades desempenhavam papel preponderante no destino do herói humano, intervindo diretamente nas ações e no desenrolar da história tal como se observa nos mitos; na modernidade, por sua vez, o trágico é o humano em sua autonomia individual, enfrentando as forças sociais que o impedem de vivenciar sua total liberdade. No caso de *O beijo no asfalto*, veremos que no lugar da intervenção de seres divinos, temos a coerção da moral social impelindo o herói, ou melhor, o anti-herói Arandir a encontrar seu destino trágico, a saber, a separação da família e o escárnio da sociedade. Na cosmovisão do trágico rodriguiano, a moral social substitui ação da divindade, sendo a rebelião desse anti-herói não contra os deuses, mas contra a moral coercitiva da coletividade.

Com a lucidez e a criticidade de um autor que pensa e analisa a própria obra, Nelson Rodrigues comenta suas escolhas estéticas para o teatro, destacando a agressão como uma marca dramática. Note-se, pois, a agressão não apenas como uma escolha de temas considerados obscenos – a saber, por exemplo, o desejo homossexual, o qual aponto como um dos maiores tabus abordados pelo teatro e a literatura rodriguiana –, mas também como uma linguagem que perturba o senso estético do belo, do correto e do agradável. No comentário abaixo, publicado no programa de estreia da peça *Boca de Ouro*, também estreada em 1961, Nelson Rodrigues chama o leitor para uma conversa sobre os elementos constitutivos da arte dramática. Vejamos:

Amigos, a obra de arte é a que escoiceia. E este *Boca de Ouro*, como o mais recente *O beijo no asfalto*, e como todos os meus outros escritos, atiram as suas patas em todas as direções. Eu disse “patas” e repito: patas. *O bom gosto, a palidez, a correção, a cerimônia — não têm função na obra de arte. É preciso agredir. E essa agressão contínua é a marca de todo o meu teatro.* Reparem. Em cada momento de *Boca de Ouro* há sempre um coice prestes a ser deflagrado. Eis a verdade teatral de todos os tempos: não se faz uma

peça sem ofender, sem ferir, sem dilacerar. Hoje, o mais analfabeto dos paralelepípedos sabe que a graça anatoleana não tem validade. Girodeux é outro. Todo o seu apuro estilístico significa apenas impotência vital. Girodeux não basta. A beleza que Anatole nos mostra é hedionda. Mas eu falava da obra de arte que escoiceia, com frenético élan. Assim é *Boca de Ouro*. Vocês podem rir, mas, acreditem, por equívoco. Em verdade, aberto o pano, *Boca de Ouro* se revela, desde o primeiro momento, uma peça de 28 patas furiosas. Poderão elogiá-la, e eu diria — outro equívoco. Não tem sentido aplaudir meu teatro. É tão absurdo como seria o aplauso da vítima à própria agressão. *Eis o que queria dizer: o verdadeiro teatro agride sempre. Agredidos o autor, o diretor, os intérpretes, os personagens e os espectadores. Qualquer peça autêntica e qualquer uma é um julgamento brutal. Mas um julgamento que não absolve nunca, que só condena. Quando escrevo as minhas peças, eu condeno todo mundo e a mim próprio.* Uma vez, duas peças minhas foram vaiadas no Municipal do Rio: *Senhora dos afogados* e *Perdoa-me por me traíres*. Certa, certíssima a reação da plateia. Ofendida, reagia. Humilhada, esperneava. Eu próprio tive vontade de vaiar também. Porque o que estava projetado no palco era a face horrenda de todos nós, inclusive a minha. Mas, depois do apuro, cada um partiu com a feia tristeza, a inconsolável humilhação do condenado (RODRIGUES, 2017, p. 1405, 1406. Grifo meu).

Nesse comentário, incluído no pós-fácio da edição das obras completas publicada pela editora Nova Fronteira, percebe-se que Nelson Rodrigues, salvaguardadas as devidas diferenças históricas dos conceitos de representação trágica e catarse tal como são concebidos na Grécia Antiga, não deixa de atribuir ao teatro um papel catártico, com função dramática semelhante àquela pensada por Aristotéles para os cidadãos da Pólis, isto é, o de educar por meio de uma experiência estética. Conforme observa Maria Helena da Rocha Pereira (2008) em comentário introdutório à *Poética*, Aristotéles seleciona as emoções e as ações mais elevadas como objeto da mímese teatral em sua forma mais nobre: a tragédia. O trágico, as paixões, o temor e a compaixão constituem os elementos necessários para alcançar a *katharsis*, tal como observamos na conhecida definição de tragédia em termos aristotélicos, no capítulo 6 da *Poética*, em que o filósofo grego determina:

A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão (eleos) e do temor (phobos), provoca a purificação (katharsis) de tais paixões (ARISTOTÉLES, 2008, p. 47).

Nelson Rodrigues, por sua vez, seleciona o obsceno, o grotesco, o monstruoso, em suma, tudo àquilo que é considerado vil e causa repulsa aos cidadãos de nossa sociedade, (re)apresentando os valores e as ações humanas não como deveriam ser, mas como aconteceu e acontece na *vida como ela é...* Dessa forma, o drama rodriguiano contrasta os valores públicos e privados, os desejos e as práticas, as vontades reprimidas e os jogos de poder que, no decurso de nosso tempo, como

observam Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2008), configuram a condição do homem trágico moderno, cuja principal marca é a crise de sua identidade provocada pela consciência da falta de pertencimentos aos valores jurídicos e científicos que regulam o funcionamento da sociedade e, conseqüentemente, cerceiam a liberdade individual.

Assim, o conceito da catarse aristotélica se faz presente no drama rodriguiano de forma resignificada, já que Nelson Rodrigues atribui ao drama o papel de desmascarar os costumes e os valores dos cidadãos de sua própria Pólis, isto é, os habitantes da cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1940 a 1970, com o foco, sobretudo, do estratus social da burguesia carioca, atacando suas estruturas morais, seus costumes e suas práticas. Assim, enquanto Aristóteles pensa a Tragédia e a *Katharsis* como elevação e manutenção dos valores da classe dominante, Nelson Rodrigues pensa a tragédia e a catarse como crítica, destruição e subversão da moral e dos costumes dessa classe. A agressão provocada pela cena teatral é, pois, nessa conjuntura artística e cultural moderna, uma provocação ou uma crítica à classe social dominante, representante e difundidora dos ideais estéticos, patriarcais, patrióticos, cristãos e heterossexuais, que, por isso mesmo, como bem lembra João Silvério Trevisan (2018, p. 155), é a classe social especialmente vulnerável ao “fantasma do desejo desviante”.

Nesse aspecto específico da catarse aristotélica, sem que Nelson Rodrigues estivesse fazendo exercício teórico ao escrever sua peça de teatro, há um duplo movimento de sua obra que se coaduna às principais abordagens teóricas em torno do conceito de catarse aristotélica. Até o século XVIII houve, na interpretação de catarse na poética de Aristóteles, uma predominância de certas abordagens mais moralistas, cujo foco seria o choque da moral degradada como preparação para uma moral superior, menos refém do banal, do corriqueiro. A atual predominância interpretativa, mais psicologizante, realça a mudança desejada no público mais no sentido de uma desconstrução de mecanismos produtores de tensões psicológicas no âmbito moral. Em outras palavras: se, num primeiro momento, a interpretação privilegiou a elevação moral, a segunda, mais moderna, privilegia a catarse como distensionamento de crises psicológicas em torno de mudanças de valores e concepções de mundo. Nesse sentido, a obra de Nelson Rodrigues pode ser lida por essas duas perspectivas. (BOCAYUVA, 2008, 47). Quer dizer, não se deveria circunscrever a obra a um embate moral, mas, sem deixar de considerar a questão

moral, ampliar o diálogo para os graus de sensibilidade e tensão psicológica diante de escolhas e atos considerados não normativos para a sociedade em determinada época. O público, diante da sequência dos atos, não somente está diante de uma escolha moral, mas encontra-se em processo de vivência, de superação de suas tensões, porque o trágico no drama não somente conduz a uma decisão, mas a uma possível crise de escolhas públicas feitas em sua trajetória social, moral, política e cultural.

4.2. O obsceno em O beijo no Asfalto

É fundamental reconhecer a relação intrínseca entre o trágico e o obsceno em Nelson Rodrigues. Quer dizer, a condição trágica das personagens se encontra na entrada dos desejos considerados obscenos pela moral hipócrita no palco. A cena e a encenação desses desejos proibidos destacam o litígio fundamental entre moral normativa e os devires indicados pela arte.

Dentro de uma historiografia do trágico, a qual compreende desde seu caráter mítico, social e religioso na Grécia Antiga até sua constituição enquanto gênero literário, constitui-se a tragédia como espaço de encenação do sofrimento de um herói encerrado em conflitos espirituais elevados. Tomando de empréstimo os termos usados por Mikhail Bakhtin (2010) para definir o realismo grotesco em *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, enquanto a perspectiva clássica concebe o trágico como expressão do alto, do céu e do sublime, Nelson Rodrigues parodia esse gênero clássico ao cavar no desejo sexual do sujeito moderno um novo nascimento do trágico.

O trágico, tal como é concebido nas peças de Nelson Rodrigues, é configurado pelo baixo grotesco de um desejo sexual conflitante, isto é, pela possibilidade de existir um desejo sexual ou uma sexualidade desviante do padrão normativo da heterossexualidade e do casamento cristão. O mínimo gesto de ambiguidade sexual e moral por parte da personagem Arandir figura um caminho de ambivalência, próprio dos destinos dos heróis trágicos, os quais estão invariavelmente divididos entre se desviar da imposição de uma crença coletiva e seguir a convicção de suas verdades impetuosas. A personagem Arandir, por exemplo, ao mesmo tempo em que encara a degradação de sua posição social ao afirmar a nobreza do beijo gay, regenera-se nessa convicção individual de uma superioridade moral em detrimento do recharço social.

Como podemos observar no fragmento abaixo, retirado do terceiro e último ato de *O Beijo no Asfalto*, é a persistência nesse caminho de ambivalência entre a moral pública e sua moral íntima que encerra a personagem no conflito trágico. Vejamos:

ARANDIR (repetindo para si mesmo) — Nunca mais. Quer dizer que. Me chamam de assassino e. (com súbita ira) Eu sei o que “eles” querem, esses cretinos! (bate no peito com a mão aberta) Querem que eu duvide de mim mesmo! Querem que eu duvide de um beijo que. (baixo e atônito, para a cunhada) Eu não dormi, Dália, não dormi. Passei a noite em claro! Vi amanhecer. (com fundo sentimento) Só pensando no beijo do asfalto! (com mais violência) Perguntei a mim mesmo, a mim, mil vezes: — se entrasse aqui, agora, um homem. Um homem. E. (numa espécie de uivo) Não! Nunca! Eu não beijaria na boca um homem que. (Arandir passa as costas da mão na própria boca, com um nojo feroz) Eu não beijaria um homem que não estivesse morrendo! Morrendo aos meus pés! Beije porque! Alguém morria! “Eles” não percebem que alguém morria? (RODRIGUES, 2017, p.).

A obscenidade do beijo gay no asfalto, como podemos observar na fala da personagem Arandir reproduzida acima, seria supostamente atenuada pela nobreza da intenção moral de Arandir, que diz ter feito tal coisa porque “alguém morria”. Essa superioridade de uma intenção moral, no entanto, não retira o caráter paródico e irônico da cena dramática que oscila entre a obsessão da personagem que diz “Passei a noite em claro! Vi amanhecer [...] Só pensando no beijo” e a negação eufórica do erotismo desse mesmo gesto. Percebe-se, pois, uma propensão ao caráter obsceno e ao erotismo do beijo gay, que ora se vela, ora se desvela, prolongando a crise do herói e da cena dramática.

Demarcar o obsceno como categoria estética em *O beijo no asfalto* é evocar aquilo que é irrepresentável. A própria etimologia da palavra obsceno, conforme apontam Renata Damiano Riguini e Ilka Franco Ferrari (2018), em estudo intitulado *Notas sobre o obsceno na literatura: uma leitura lacaniana na época das imagens*, evoca aquilo que é deixado fora da cena teatral. De acordo com as referidas estudiosas:

O obsceno, segundo Genovês (2008), também aparece com a forma, não menos latina, *ob-scaenam*, ou seja, aquilo que fica fora da cena e diz sobre o que não se mostra em uma peça teatral, o que na cena estaria fora de lugar. Nesse sentido, podemos lembrar que, na Grécia antiga, a origem da palavra obscena, *ob skene*, também se liga ao teatro. Na estrutura espacial do teatro grego, na época de Ésquilo, surgiu a *skené*. Esta foi, a princípio, uma cabana de madeira onde os atores se preparavam para encenar. Mais tarde, os gregos começam a usar de outra forma esse espaço. Ali era representado o que se julgava inapropriado mostrar aos expectadores, por exemplo, a encenação dos sacrifícios. O público tinha somente a intuição do que acontecia por trás da cena, ouvindo ruídos e mesmo sentindo cheiro de

sangue dos animais realmente sacrificados (RIGUINI E FERRARI, 2018, p. 252,253).

Em *O beijo no asfalto*, o beijo gay também não é mostrado, isto é, encenado, mas apenas narrado pelo testemunho do repórter, do sogro e do próprio Arandir. Existindo apenas nessa dimensão verbal, o beijo torna-se ainda mais proibido e aberto à vasta especulação dos desejos das personagens e, em última instância, do espectador e do leitor da obra, os quais também adentram ao julgamento sobre o teor moral e erótico do ato de Arandir. Percebe-se, enfim, uma manobra simbólica por parte do autor da peça que filtra o desejo homoerótico à medida que o transporta para a esfera da linguagem, por sua vez, responsável por reestruturar toda experiência do real.

Em artigo publicado em 2020 (*Cena e Obsceno em O Beijo no Asfalto, de Nelson Rodrigues*), Jonas Aparecido Guimarães ressalta a relação entre obscenidade e encenação na peça de Nelson Rodrigues. Registro o artigo por apontar algo que considero central nesse momento do meu texto: o obsceno como tema a ser visto não somente do ponto de vista moral, mas como elemento estético, constitutivo da própria peça. Ainda que não concorde com todos os resultados do artigo, faço questão de destacá-lo pelo aspecto “pioneiro” de sua abordagem, quando ressalta o obsceno não somente como conteúdo moral de um público da classe média, mas como elemento estético na fabricação da obra. E literatura deve ser lida sempre na relação intrínseca entre forma e conteúdo, sem isso não superamos o excesso do formalismo, nem o exagero do conteudismo como mero objeto de reflexões que têm no texto literário somente lugar de comprovação de teses acabadas.

Se, do ponto de vista moral, há algo chocante quando pensamos na hipocrisia moral que reinava e reina em certos âmbitos sociais e familiares, naquilo que foi considerado de forma perversa uma sexualidade desviante, a obra em tela de Nelson Rodrigues também trabalha a relação com o público em torno da própria encenação, dos atos que perfazem o conjunto da obra, como se eles fossem movimentos possíveis do próprio público em sua migração psicológica e moral durante a apresentação. Quer dizer, a sequência dos atos, essa dimensão que neles está contida, de mostrar e esconder, de apresentar e interromper, de oscilar entre algo aparentemente óbvio e chocante e aquilo que se guarda, se reprime e esconde, tudo isso constitui a própria encenação, criando relações e tangibilidades com o público.

Em parte, aqui cabe a perspectiva de heterodiscurso em Bakhtin, cujas teses sobre o romance também podem ser aplicadas parcialmente à obra de Nelson Rodrigues, no sentido de reunir os diferentes discursos sociais, morais, ideológicos, numa única linguagem, a teatral, não para simplesmente harmonizar tudo ou intimar a que o leitor faça escolhas tácitas apressadas, mas produzir estranhamentos – algo fundamental na linguagem literária –, assumir as tensões, divergências, conflitos na reunião de atos da própria peça.

No palco há uma encenação das diferentes vozes da sociedade, da moral social, como disse, não no sentido de harmonizar, mas de criar zonas de sombreamento e estranhamento, reunir não para unificar, mas desvelar, contrastar, contestar. Além do beijo do próprio Arandir, há a insinuação da linguagem jornalística de Amado Ribeiro, o inquérito, com sua linguagem própria, do Delegado Cunha, da moral familiar de Aprígio, sem esquecer a voz do próprio conjunto da peça e do público, que guarda seus dizeres. Vozes reunidas em torno do obsceno, mas numa sequência estética que constitui a obra em sua singularidade, tudo isso confronta o público, “colocando rapidamente cenas e falas que provocam a vergonha, o nojo e o medo, através de tabus e absurdos mil.” (SALOMÃO, 2000, 64). A cena traz o obsceno, e este é certo nó da questão, porque não se trata somente de um homem beijar outro, mas fazer isso em público, e, por isso mesmo, já não vale somente a interpretação de uma subjetividade intimista de Arandir, nem de outro personagem, e a peça assume esse movimento entre cena e o obsceno, entre o reprimido e o que se faz ou não em público, conceito ambivalente na peça, porque é o que assiste, mas, também, o lugar social de práticas até então consideradas anti-sociais, contra a sociedade em seu padrão e normatividade. Um beijo gay, assim, em público, diante de um público, como abalo moral social, familiar, como tensão psicológica. O público é o que vê, e passa a ser o lugar não somente da cena, mas de uma outra moral que se insinua, descortina, apresenta. Moral que sai dos bastidores e chega ao palco, cena que é encenação e mostra. O obsceno sai dos escombros sociais, das dissimulações, das mentiras programadas, para assumir essa dimensão pública, e atinge o público ao apresentar a sequência estética das cenas. Aqui, estética e ética não estão mais separadas, forma e conteúdo não são justaposições, mas relação intrínseca. (HAN, 2014).

Nesse sentido, a peça assume essa posição de dissidência moral e social, atrai o público porque joga em público uma série de desejos, de possibilidades de vivê-los

ou reprimí-los. O obsceno na peça torna-se não somente o imoral, mas o a-moral, o que destitui a moralidade normativa de ser a única voz, num exercício monologizante de tentar impor, e pela própria sequência de cenas, o desejo se torna público, e o público assume ser máquina desejante, e, assim, confronta a burguesia-público com sua própria falência moral, sempre a se proteger com as hipocrisias cotidianas. Mas não haveria possibilidade de confronto sem incluir essas vozes da própria hipocrisia da moral vigente. A obra de Nelson Rodrigues não nega, antes negocia, reúne, coloca no mesmo palco os vários discursos, para, dentro da sequência de cenas, deixando todos falarem, indicar os desejos e as possibilidades deles serem vividos pelo público e em público.

Estratégica se torna uma leitura da obra em tela de Nelson Rodrigues que seja feita com uma teoria do obsceno, da obs-cenidade. De certa forma, a arte sempre foi confrontada com o eros, com o mundo dos desejos e do que é aceitável ou objeto de nojo. A sexualidade sempre esteve, de diferentes formas, presente como tema na história da arte. No caso de Nelson Rodrigues, impossível dissociar a obra do tema, mas não somente isso, há uma ideia de obsceno, que se relaciona com a cena e a encenação, que precisa ser melhor debatida, problematizada.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tese apresentada buscou a singularidade na relação entre os tópicos que, naquilo que defendi, devem nortear uma discussão mais diversificada e plural da obra de Nelson Rodrigues, sem concentrar as leituras e críticas em apenas um único aspecto. Quer dizer, a obra de Nelson Rodrigues pode ser lida como trágica e como moralista, mas aqui propus, ainda, que esse cruzamento também inclui o tema do obscuro, propiciando maior visibilidade às personagens socialmente e literariamente estigmatizadas e excluídas, isto é, àquelas que fogem do padrão cisgênero e heteronormativo. É justamente na convergência desses aspectos que residem a “originalidade” e a singularidade da pesquisa. Nesse confronto, o visível e o invisível da vida social e cultural, suas hipocrisias e máscaras são manifestos, indicados, problematizados, assumidos.

Dessa forma, a análise proposta buscou destacar as presenças de personagens invisibilizadas não só pela crítica, mas também pela própria literatura. Pelos exemplos citados de personagens masculinas cujos desejos homoeróticos e as performances afeminadas são evidenciados percebeu-se que, embora vistas como minoritárias em relação a outros temas e outros tipos vistos como centrais no conjunto da obra de Nelson Rodrigues, as expressões de homoerotismo e de transexualidade estiveram presentes movimentando as tramas narrativas e as cenas dramáticas rodriguianas. Sendo a construção das obras e das leituras resultados das escolhas produzidas pelos valores éticos e estéticos socialmente legitimados. Evitei conceituar traços dessas personagens com terminologias identitárias específicas da contemporaneidade, isto é, não as dividi categoricamente em gays e transexuais, já que tais configurações seriam estranhas aos contextos históricos e culturais em que foram criadas.

Apesar dessa falta de afirmação categórica acerca das identidades de gênero e da sexualidade das personagens nos textos em análise, evidenciaram-se no comportamento, nos discursos e nas caracterizações dessas personagens masculinas conotações homoeróticas e performances de gênero próprias ao que, à luz das teorias atuais, poderíamos chamar de gays, bichas e transexuais. Dado o contexto político e cultural dos anos 1960, em que foram publicados os contos de *A vida como ela é* (1950-1961) e a peça *O beijo no Asfalto* (1961), os movimentos de ruptura com os valores morais que norteavam as expressões da sexualidade, os

comportamentos e os papéis de homens e de mulheres na sociedade, configurando os desejos, os afetos e as relações familiares, tornaram-se um tema central para Nelson Rodrigues, sendo o homoerotismo e a transexualidade mais uma dessas facetas das polêmicas rodriguianas em torno do sexo.

A reunião do trabalho teórico com as análises feitas, procurando produzir um equilíbrio entre o lugar da literatura e o da teoria, sem resvalar em imposições teóricas artificiais, sem cair em meras paráfrases nas análises das obras, é sempre um ponto central de qualquer tese de doutorado. Procurei manter o equilíbrio nessa fronteira que se descortina entre a construção do aparato teórico e a literatura não somente como objeto ou confirmação de qualquer teoria, daí fazer questão de sempre deixar o texto falar, assumir seu protagonismo imprescindível. Por isso, não coube aqui fazer os textos e os personagens falarem forçosamente além de suas insinuações, acusações e deslizes. Coube, antes de qualquer coisa, apontar como as tramas narrativas e dramáticas rodriguianas acompanham tramas sociais, sendo através da linguagem que se constrói o jogo poético e político de mostrar e de esconder as intenções dos sujeitos.

Em *O beijo no Asfalto*, por exemplo, os rastros do trágico prevalecem na ideia de destino, de maldição e de punição moral que se constroem através dos jogos da linguagem, isto é, do discurso acusatório do jornalista, as defesas e as insinuações respectivamente da esposa e do sogro de Arandir, que, por fim, assume a grandeza do seu gesto em um discurso capaz de despertar em seus ouvintes (cunhada e sogro) o ciúme da paixão. As tragédias rodriguianas se desdobram em ações cotidianas, se, por um lado, não há deuses para controlar e guiar os destinos e as vontades humanas, por outro lado, há a moral social cristã para vigiar e punir as individualidades desviantes.

Ao concluir o trabalho, cujos temas sempre estarão abertos a novas pesquisas, porque a literatura pode ser uma obra permanentemente aberta, ressignificada com as novas leituras, destaco alguns estágios importantes de minhas etapas reflexivas: em primeiro lugar coloco em relevo a própria biografia, isso que a existência percebe e sente, ao se debruçar sobre textos literários desafiadores. A obra de Nelson Rodrigues assumiu um lugar importante não somente na dimensão acadêmica, mas no diálogo com a própria vida. Seus temas, suas ironias, seus confrontos, tudo isso ocupou lugar, motivo de reflexão constante. Talvez aí a literatura tenha cumprido mais essa vez um de seus papéis mais importantes: não deixar o leitor sair ileso da leitura

concluída. Em segundo lugar, destaco a reunião de perspectivas teóricas com o fito de análise da obra, de uma forma que não houve diletantismo e um certo enciclopedismo estéril. As abordagens teóricas usadas não tomaram caminhos longos, sempre estiveram voltadas para as obras analisadas, sempre dependeram das obras para encontrar, dentro da tese, sua legitimidade de escolha, sim, porque as teorias numa tese não são meras apresentações de um quadro teórico qualquer, mas a pertinência com que elas são usadas para a leitura dos textos e temas.

Os teóricos e as teóricas usados só tiveram lugar à medida que conseguiram dialogar com os textos de Nelson Rodrigues, sem tornar o texto refém, mero objeto, mantendo, portanto, a dimensão dialogizante entre teoria e texto literário. Em terceiro lugar, coloco em relevo o caminho que a tese assumiu no diálogo e leitura das obras, colocando em evidência elementos que considero fulcrais, como, por exemplo, a relação entre cena, encenação, obsceno e o trágico, num jogo que problematiza conteúdos sociais e da moral vigente, ao mesmo tempo em que acompanha o desenrolar da obra, suas cenas, seus movimentos “internos”. A obra de Nelson Rodrigues foi colocada em diferentes perspectivas, no sentido de dela extrair a intensidade possível dos protagonismos das personagens. Em quarto lugar, destaco a bibliografia usada, que reúne textos clássicos e artigos em periódicos com análises que corroboraram, forjaram, mas também serviram de objeto de crítica da minha própria leitura.

A reunião de textos assim indica a capacidade de a própria obra conter linhas de continuidade com tradições clássicas, sem deixar de ser moderna, até mesmo vanguardista, quando pensamos na década de surgimento e apresentação das obras analisadas. Por fim, a pesquisa explorou diferentes facetas da obra, tornando não somente visível o que foi invisibilizado por parte da crítica, mas trazendo ao palco central potências e forças das personagens rodriguianas. É importante destacar, mais uma vez, o foco no cruzamento dos aspectos da figura do anti-herói, do trágico e do obsceno como proposta de leitura, como forma de superar clichês sobre a obra de Nelson Rodrigues. Se olharmos a obra não somente como moralista, também não exclusivamente como obscena ou trágica, mas num diálogo permanente entre esses aspectos, tiramos o peso de unilateralidade da leitura. A obra passa a falar mais, sem os ditames exclusivistas de leituras muitas vezes por demais cerceadoras.

Reconheço, no final da tese, a necessidade de aprofundar algumas questões em pesquisas e publicações futuras, e destaco alguns pontos que considero tarefas

para futuras publicações: mais acurada análise da relação entre contexto e obra literária, para isso seria necessário dedicar mais tempo para ler e interpretar o contexto moral, político, da obra de Nelson Rodrigues. Um segundo aspecto que considero importante para pesquisas futuras é da singularidade do trágico nas obras, e isso porque o autor está dentro dos novos matizes que a questão do trágico assume na modernidade, estudos futuros serão necessários para não somente mostrar essa relação, mas reafirmar que a obra de Nelson Rodrigues não é somente um capítulo a mais no teatro moderno, possui envergadura e singularidade com grande potência de redimensionar ou ampliar discussões em torno de temas considerados tradicionais e conhecidos.

REFERÊNCIAS

- ARISTOTÉLES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Edição da fundação Calouse Gulbenkian, 2008.
- AUERBACH, Erich. **Ensaio de Literatura Ocidental**. Tradução de João Ângelo de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I. A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- BATAILLE, George. **Literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheib. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012.
- BITTENCOURT, Maria Inês Garcia de Freitas. VILHENA, Junia de. **Mãe demais, pai de menos: uma leitura psicanalítica do filme instinto materno**. Trivium [online]. 2014, vol.6, n.2, pp. 90-98. ISSN 2176-4891.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.
- BLOOM, Harold. **Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BROMBERT, Victor. **Em louvor de Anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura europeia 1830-1980**. Tradução José Laurentino de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BOCAYUVA, Izabela. **Sobre a catarse na tragédia grega**, in: Anais de Filosofia Clássica, 2008, p. 46-52
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Küher. 11ª ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BOUCIER, Sam. **O fim da dominação (masculina): poder dos gêneros, feminismos e pós-feminismos queer**. In.: BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa (Org.).

Pensamento feminista hoje: sexualidade no sul global. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa (Org.). **Pensamento feminista hoje: sexualidade no sul global.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”.** Tradução de Verônica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão.** Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis.** São Paulo: Ateliê, 2004.

BECKTT, Samuel. **Esperando Godot.** Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CABRAL, Vinícius. SILVA, Joseli Maria. **Espaço e morte nas representações sociais das travestis e transexuais femininas.** Geo UERJ, Rio de Janeiro, n. 29, 2016.

CAETANO, Marcio. DA SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço (Org.). **De guri a cabra-macho: Masculinidades no Brasil.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2018.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da Malandragem.** In: **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos.** São Paulo: Ouro sobre azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** São Paulo: Ouro sobre azul, 2005.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces.** Tradução Adail Ubirajara Sobral, São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CASTRO, Ruy. **O anjo Pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Kafla: Por uma literatura menor.** Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: Um território contestado.** Rio de Janeiro: Editora Uerj, 2012.

FACINA, Adriana. **Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: Vontade de saber 1.** Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- FRY, Peter. MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade?** São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GUIMARÃES, Jonatas Aparecido. **Cena e obsceno em O beijo no asfalto, de Nelson Rodrigues**, in: Navegações, Porto Alegre, 2020, 1-8.
- GUIDARINI, Mário. **Nelson Rodrigues: flor de obsessão**. Florianópolis, Editora da UFSC, 1990.
- GREEN, James Naylor. **Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- GOMES DE OLIVEIRA, Megg Rayara. **Seguindo os passos delicados de gays afeminados, viados e bichas pretas do Brasil**. In.: CAETANO, Marcio. DA SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço (Org.). **De guri a cabra-macho: Masculinidades no Brasil**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2018.
- HAN, Byung-Chu. **A Sociedade da Transparência**. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.
- LINS, Ronaldo Lima. **O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.
- LOPES, Angela Leite. **Nelson Rodrigues: Trágico, então moderno**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- NASCIMENTO, Marcos. **Essa história de ser homem: reflexões afetivos-políticas sobre masculinidades**. In.: CAETANO, Marcio. DA SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço (Org.). **De guri a cabra-macho: Masculinidades no Brasil**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2018.
- NASCIMENTO, Leticia Carolina Pereira do. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.
- MISKOLCI, Richard. **Frankenstein e o espectro do desejo**. In.: BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa (Org.). **Pensamento feminista hoje: sexualidade no sul global**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

- PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 edições, 2014.
- PUAR, Jasbir k. **Homonacionalismo como mosaico: Viagens virais, sexualidades afetivas**. In.: BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa (Org.). **Pensamento feminista hoje: sexualidade no sul global**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- Renata Damiano; FERRARI, Ilka Franco. **Notas sobre o obsceno na literatura: uma leitura Lacaniana na época das imagens**. *Psicol. rev.* (Belo Horizonte), Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 249-262, jan. 2018. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S16771682018000100015&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em 05 jan. 2023.
- RODRIGUES, Sonia (Org.). **Nelson Rodrigues por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- RODRIGUES, Nelson. **Teatro desagradável**. In: **Dionysos**. Rio de Janeiro: SNT-MEC, N^a 1, outubro 1949. Disponível em: <[Lionel Fischer \(lionel-fischer.blogspot.com\)](http://Lionel_Fischer_(lionel-fischer.blogspot.com))>. Acesso em Janeiro de 2021.
- RODRIGUES, Nelson. **O beijo no asfalto: tragédia carioca em três atos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- RODRIGUES, Nelson. **A vida como ela é...: O homem fiel e outros contos**. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- RODRIGUES, Nelson. **A vida como ela é...** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- RODRIGUES, Nelson. **O Melhor de Nelson Rodrigues: Teatro, contos e crônicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- RODRIGUES, Nelson. **A menina sem estrela: memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- RODRIGUES, Nelson. **Memórias de Nelson Rodrigues, a menina sem estrela**. Livro I. Rio de Janeiro, Edições Correio da Manhã, 1967.
- RODRIGUES, Raquel Imanishi. **Modernidade e tragédia: de Budapeste a Berlim às voltas com Peter Szondi e seus amigos**. 2009. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/T.8.2009.tde-15032010-114731. Acesso em: 2021-05-30.
- SALOMÃO, Irã. **Nelson, feminino e masculino**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.
- SEVECENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: Tensões sociais e Criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TOMAZ, Rogério. **Nelson Rodrigues: literatura e homoerotismo em o beijo no asfalto**. Dissertação apresentada ao Programa de PósGraduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

VERNANT, Jean Pierre. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1992.

WINNICOTT, D.W. **O papel de espelho da mãe e da família no desenvolvimento**. In: WINNICOTT, D. W. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro, Imago, 1975.

ZAMBONI, Jésio. **Educação bicha: uma a(na[|])rqueologia da diversidade sexual**. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Educação, 2016.

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. **“A vida como é...”: imagens do casamento e do amor em Nelson Rodrigues**. Cadernos Pagu (29). Julho-dezembro, 2007.