

DO CLÁSSICO AO MODERNO: O HERÓI NA TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA E RODRIGUIANA

Leonardo Busato¹
Rogério Tomaz²

RESUMO

O presente trabalho traz a análise de duas peças teatrais: *Hamlet*, de William Shakespeare, e *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, tendo como foco a figura do herói presente nos personagens principais, Hamlet e Arandir. Hamlet busca vingar a morte do pai, que foi assassinado, e, para conseguir tal intento, faz uso das mais diversas artimanhas. Já a personagem Arandir cede aos apelos de um rapaz que fora atropelado em sua frente e o beija, sem se dar conta de que esse ato poderia transformar-se em um infortúnio.

Por meio de pesquisa bibliográfica, busca-se analisar a figura do herói dramático nas duas peças teatrais, estabelecendo as analogias e os contrapontos.

Palavras-chave: *O Beijo no Asfalto*. Hamlet. Herói. Tragédia.

¹ Aluno do 6º período do curso de Letras – Português e Inglês da FAE Centro Universitário. Bolsista do Programa de Apoio à Iniciação Científica (PAIC 2015-2016). *E-mail*: leo_busato@hotmail.com

² Doutorando em Educação pela Universidade São Francisco. Professor e Coordenador do Curso de Letras da FAE Centro Universitário. *E-mail*: rogerio.tomaz@fae.edu

INTRODUÇÃO

O herói é figura presente no imaginário social desde os tempos mais remotos. As sociedades gregas e romanas acreditavam que o herói era quase um semideus: ele deveria passar por certos ritos para cumprir seu papel de salvador. Na contemporaneidade, tem-se a representação do herói (ou super-herói) como um ser bondoso, com poderes fora do comum, que visa à proteção do mundo contra perigos eminentes.

Na literatura, o herói também se diferencia das outras personagens. Ele possui um intento, ou uma paixão, que o faz sobressair-se em relação aos demais. É o caso das personagens Hamlet, da peça de mesmo nome escrita por William Shakespeare e Arandir, de *O Beijo no Asfalto*, do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues.

Hamlet, peça escrita no século XVII, relata a história de Hamlet, um jovem príncipe, que acaba de perder o pai, o rei, e recebe uma revelação do fantasma deste: seu pai não morreu naturalmente, foi assassinado. Então, a personagem busca vingança e não mede esforços para conseguir tal propósito. O alvo é Cláudio, seu tio, que se casa com a cunhada e assume o trono.

Hamlet reconhece o tio, agora padrasto, como assassino do pai, e planeja diversas maneiras de entregar o que ele merece. Hamlet arma uma peça de teatro falsa para ter a confirmação que tanto almeja; finge-se de louco; assiste ao enlouquecimento gradativo de sua amada, Ofélia; mata membros da corte etc., até que na cena final atinge seu desígnio, mas por um alto preço: perde a vida e a corte é dizimada, sobrando apenas um, que será responsável por contar o acontecido. A peça é bastante reconhecida pelos solilóquios da personagem principal, responsáveis por demonstrar o que a personagem sente e o que ela é de fato.

O Beijo no Asfalto foi escrita no Brasil do século XX pelo dramaturgo Nelson Rodrigues. Arandir cede aos pedidos de um homem que foi atropelado por uma lotação e está à beira da morte: o moribundo quer um beijo. O fato é visto pelas pessoas que ali estavam e por um repórter jornalístico, este **vê** no episódio a chance de aumentar as vendas de seu periódico. Com o apoio de um delegado, o repórter transforma o ato num caso de homossexualidade e, posteriormente, de assassinato. A personagem, à parte de tudo isso, percebe que as pessoas a sua volta começam a tratá-lo de forma diferente, duvidando de sua verdade. A esposa chega a desviar de seu beijo. A única que acredita em Arandir é sua cunhada, mas ele não se interessa por ela. O sogro, Aprígio, nutre também certo ressentimento por ele. No entanto, as verdadeiras intenções de Aprígio são reveladas com o final trágico: o ódio, na verdade, é amor. Arandir é então morto pelo sogro.

William Shakespeare e Nelson Rodrigues são reconhecidamente grandes autores teatrais, cada um com características únicas que os fazem notáveis. O dramaturgo inglês destaca-se pelas comédias, peças históricas e tragédias que influenciaram e continuam a influenciar muitas manifestações artísticas e literárias. *Hamlet* classifica-se como tragédia. Nelson Rodrigues, por outro lado, tem sua obra dividida em peças míticas, psicológicas e tragédias cariocas. *O Beijo no Asfalto* se encaixa na última categoria.

Cabe a este trabalho analisar as características que as protagonistas das duas peças têm e que as transformam em heróis dramáticos, além de estabelecer similitudes e disparidades entre as duas obras, dadas as distinções entre os períodos em que foram escritas e encenadas. Para tanto, busca-se perceber o contexto histórico em que cada peça se insere, conceituar o gênero tragédia e o termo literário “herói”, caracterizar as personagens Hamlet e Arandir nos planos psicológico e espacial para enfim estabelecer as comparações e diferenças.

O que vem a seguir é resultado de uma pesquisa de iniciação científica da FAE Centro Universitário, com duração de dez meses, que contou com o financiamento da própria Instituição. Para o desenvolvimento desta pesquisa foi necessário amparar-se nos estudos de pesquisadores como: Heliadora (2008), Leite (2001), Magaldi (2004), Moisés (1987), Mourthé (2007), Pavis (2008), Polidório (2013), Quaresma (2008) e Vasconcelos (2010).

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

No âmbito dos estudos literários, torna-se comum atrelar os autores canônicos às escolas específicas, observadas ao longo dos períodos históricos. Contudo, as características presentes em cada estilo podem mesclar-se entre si, gerando divergências entre os pesquisadores da área. As obras de William Shakespeare deveriam, teoricamente, enquadrar-se no classicismo, tendência artística que avoca às formas e aos valores greco-romanos da Antiguidade Clássica. Há, entretanto, teóricos que afirmam que a influência shakespeariana se relaciona ao renascimento italiano, nas primeiras obras publicadas, e ao barroco, apresentando um lado mais sombrio, nas obras publicadas em um segundo momento.

Nelson Rodrigues se insere no modernismo brasileiro, mais precisamente, na terceira fase desse período. A dramaturgia brasileira nunca fora observada com o afinco da prosa ou poesia. Prova disso são os livros da educação básica que enfatizam, exaustivamente, os gêneros literários e deixam o teatro relegado. O autor apresenta o ser urbano, típico representante das cidades modernas, repleto de angústias, desejos e repressões.

William Shakespeare escreveu peças de diversos gêneros, passando pelo drama histórico, comédias e tragédias. *Hamlet* é a primeira de sete tragédias escritas pelo autor entre 1599 e 1608. Segundo Bárbara Heliódora (2008), o tema dessas peças é o mesmo: “como o homem enfrenta o mal que sempre existe e o que o mal faz a ele” (HELIODORA, 2008, p. 64).

Hamlet recebe a visita do espectro de seu pai, revelando a ele que sua morte não foi natural, mas sim um assassinato cometido pelo próprio irmão que usurpou o trono e casou-se com a rainha. Aos poucos, a personagem-título vai armando uma série de ações para ter certeza de que o pai tinha sido realmente assassinado, uma delas é uma peça de teatro em que a personagem pede para ser encenada ao rei. Hamlet age, ainda, como louco para que ninguém desconfie de suas reais intenções, o que inevitavelmente as encaminhará para o desfecho trágico. Para Leite (2001), “em Hamlet, o homem sucumbe aos apelos da própria subjetividade”, ou seja, as ações da peça acontecem a partir do desejo individual da protagonista. Polidório (2013) aponta ainda que nas peças de Shakespeare a qualidade humana é determinante:

A compreensão que Shakespeare tinha da natureza humana é impressionante. É o homem abordando, questionando e analisando o próprio homem. Em suma, é o filósofo Shakespeare tentando entender o homem e nada mais pertinente do que a personagem Hamlet como porta-voz desses questionamentos inerentes à natureza humana (POLIDÓRIO, 2013, p. 254).

Sobre os estudos da obra de Nelson Rodrigues, os teóricos convencionam dividi-la em três fases distintas: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas – nessa última se enquadra *O Beijo no Asfalto*.

Composta por três atos e 13 quadros, a trama gira em torno de Arandir, jovem recém-casado que atende ao último pedido de um desconhecido que foi atropelado por uma lotação: um beijo na boca. Sem se importar com as pessoas ao redor, Arandir procede com o desejo do moribundo. Nesse cenário, encontrava-se Amado Ribeiro, um jornalista que transforma o simples ato em um caso de homossexualidade e, posteriormente, em assassinato. Arandir assiste à transformação do beijo em espetáculo jornalístico, ao mesmo tempo em que seus conhecidos começam a desconfiar de seu comportamento e se afastar dele, inclusive sua esposa. Em nenhum momento, a personagem desconfia da pureza de sua intenção. O público é testemunha de Arandir e sabe que toda a história forjada pelo jornalista é falsa. “Arandir não resiste ante a grandeza de seu ato heroico e às consequências advindas desta, portanto, tem sua vida destruída e caminha para um fim trágico” (QUARESMA, 2008, p. 62). Esse fim funesto seria sua morte: Aprígio, seu sogro, confessa amá-lo em silêncio e o mata a tiros.

Sábato Magaldi, a respeito de *O Beijo no Asfalto*, afirma:

O Beijo no Asfalto faz um libelo violento contra a falsidade, o juízo fundado na aparência, as convicções unânimes. Não foi necessário muito esforço para que se transformasse Arandir, publicamente, em homossexual – mobilizaram-se testemunhas e produziram-se provas, ainda que enganosas. A fragilidade torna o indivíduo agente ativo ou vítima passiva desse processo de destruição do ser humano, isolando-o numa verdade destituída de valor, ao menos prático. Arma-se verdadeira conspiração para aniquilar os sentimentos puros (MAGALDI, 2004, p. 140).

Não há herói se não há problema

O herói sempre será aquele que resgatará a comunidade de algo que se partiu. Veja-se uma imagem desse resgate: suponha-se que uma determinada aldeia tinha um riacho e, entre ela e o continente, uma pequena ponte. Veio uma enchente e a pequena ponte se partiu. Um aldeão veio em socorro e refez a ponte para permitir que as pessoas possam sair da aldeia e se comunicar com seu município, com a cidade etc. O herói é um tipo de pontífice, aquele através do qual a comunidade passa. Ele é esse que recompõe a ponte. Metaforicamente, para um herói poder efetuar essa religação é imprescindivelmente necessário que seja iniciado. Porque, concertar a ponte é redimir uma comunidade. Redimir significa religar aquilo que se partiu. O herói é essa possibilidade de religar. Não deixar a comunidade isolada, alienada. Através dele a comunidade se comunica com o mundo – com a totalidade e com o Cosmo (LEITE, 2001, p. 44).

Não há herói se não há problema. A sociedade só cria um herói para que a tire de suas dificuldades. Para receber o título de “herói”, é necessária a passagem por três fases que atribuirão as características e os atributos da figura heroica, são elas: separação, iniciação e retorno.

o herói para ser iniciado deve ser chamado. Nenhum herói delibera por si só sua iniciação nem sua jornada. Tudo que advirá está reservado ao âmbito do mistério. Ele não sabe que será chamado. Normalmente há uma recusa imperiosa nesse momento do chamado. Há atitudes de revolta, de rejeição ao chamado e até de fuga para não iniciar as etapas da jornada. Mas o herói, mesmo que fuja, um dia terá de se submeter ao chamado e à iniciação. Poderá ocorrer até que a iniciação se processe sem ele ter consciência. Somente após algum tempo é que ele vai perceber que foi tragado pelo mistério e pelos ritos iniciáticos. Nesse momento, o caminho será sem retorno. Não se pode voltar atrás quando se está no processo de iniciação. O perigo e a vulnerabilidade colocariam o herói em risco de vida (LEITE, 2001, p. 45)

Segundo Patrice Pavis (2008), na obra *Dicionário de Teatro*, o herói é um personagem dotado de poderes fora do comum, com faculdades que extrapolam os parâmetros da normalidade. Ainda sob a luz desse teórico, o herói clássico constitui-se como um ser inacessível ou até mítico. Ele propõe três tipos: épico, dramático e trágico.

O autor apresenta, também, a caracterização do “herói contemporâneo”, o qual não possui força de agir sobre os acontecimentos, cedendo lugar à massa, organizada ou amorfa (PAVIS, 2008, p. 193-194).

Aqui se faz necessária a referência aos gregos para compreensão do conceito de *Tragédia*. Diferentemente da comédia, esta é uma peça de caráter elevado. Para Aristóteles:

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções (ARISTÓTELES apud VASCONCELLOS, 2010, p.252)

Pavis a vê como uma representação funesta, muitas vezes com desfecho na morte (PAVIS, 2008, p.415). Observa-se que o conceito de tragédia perdura desde os tempos do teatro clássico. A respeito da evolução do sentido trágico, Vasconcellos afirma:

a base sobre a qual evoluiu o sentido trágico, em qualquer época ou cultura, finalmente, pode ser definida como a consciência da atitude íntegra e corajosa do homem diante da derrota causada pela própria limitação diante das forças que lhe são superiores (VASCONCELLOS, 2010, p. 253)

Apresentados os pressupostos teóricos e conceitos que envolvem a presente pesquisa acadêmica, dedicar-se-á a partir deste momento à análise das personagens escolhidas como corpus deste trabalho.

2 HAMLET: HERÓI OU ANTI-HERÓI?

Hamlet é uma das mais famosas peças do dramaturgo William Shakespeare. A obra, uma tragédia, divide-se em cinco atos. No primeiro ato, apresenta-se o príncipe Hamlet, que havia perdido o pai há pouco tempo. O jovem não parecia satisfeito com o recente casamento da mãe, a rainha, que se juntou a Cláudio, irmão do rei falecido e, portanto, tio de Hamlet. O objetivo do matrimônio era a manutenção do trono, mas o protagonista acreditava que o tio possuía más intenções. Um fantasma surge no castelo e revela ao príncipe, e somente a ele, que o pai foi assassinado por aquele que agora está no trono. Enquanto isso, Laertes, irmão de Ofélia, o amor de Hamlet, tenta convencê-la de que não seria prudente deixar-se levar pelas investidas do rapaz. Nesse ato, evidencia-se ao expectador o pano de fundo em que a peça se desenvolverá. Hamlet ressentia-se ao ver a mãe casando com o tio a menos de um mês após a morte do pai.

A aparição do fantasma configura-se na grande revelação que conduzirá o enredo ao final trágico: a súplica de vingança, tema central da peça, respalda-se no fato de que o homicídio do pai não foi em vão. As verdadeiras intenções de Hamlet revelam-se nos momentos de solidão quando se vislumbra o encontro com a própria alma. Isso ocorre por intermédio de falas extensas, chamadas solilóquios, em que os pensamentos, a expressão dos desejos e o planejamento dos próximos passos desmistificam-se a quem acompanha a saga. E o jovem adverte aqueles que o observam: suas ações serão pouco exemplares.

No segundo ato, Ofélia revela ao pai as atitudes e intenções de Hamlet, que adentra em seu quarto malvestido e com atitudes estranhas. Polônio, preocupado com a saúde mental do príncipe, descreve o ocorrido com a filha ao rei e a rainha. Preocupados com a situação do jovem, a mãe e o tio solicitam a vinda de dois amigos de Hamlet com o intuito de acompanhá-lo e vigiá-lo. Ao perceber as ações planejadas, ele continua a comportar-se estranhamente. Em certa conversa com Polônio, o moço deixa claro que está jogando com todos e, por meio de palavras e sentenças de duplo sentido, destrata Polônio e Ofélia. Hamlet nada mais é do que um jogador. Entretém-se com as outras personagens como se estivessem em um tabuleiro de xadrez. Age, ainda, como se soubesse das verdadeiras intenções do rei, da rainha e de Polônio.

O ponto estratégico do jogo de Hamlet é a montagem da falsa peça a ser encenada no castelo. Com o título de “A Ratoeira”, a contratação de certos atores e alguns ensaiados, o drama visava a um fim específico: apresentar a história de um rei que fora envenenado. Quando a dramaturgia ganha vida, o jovem flerta com Ofélia, brincando com a sanidade mental da amada. Esta não sabe como agir em relação ao que o príncipe diz ou faz. Quando o rei é morto, Cláudio não se sente confortável, levanta-se e sai. Era a confirmação que Hamlet precisava – Cláudio matou seu pai. Nesse ato, há, ainda, a confissão do rei e a morte de Polônio pela espada do príncipe. Cláudio, num momento de oração, confessa ter assassinado, sem querer, seu antecessor. Ouvindo as palavras do tio, Hamlet empunha a espada e ameaça matá-lo, mas não o faz por considerar ser esse um ato de covardia, pois o rei estava acuado e desarmado. A vingança deveria ser concretizada com honra. Em outra cena, Hamlet conversa com a mãe e escuta vozes por trás de uma cortina. Pensando ser o rei, o rapaz crava a espada no homem, que era, na verdade, Polônio. O fantasma reaparece e conversa com o jovem. Como a rainha não vê o fantasma, ela tem a convicção de que o filho está realmente louco e deve ser encaminhado para longe. Trata-se de um momento repleto de importantes ações, consideradas centrais para o desenvolvimento da peça.

O próximo ato, o quarto, mostra a partida de Hamlet. O rei prepara uma emboscada ao príncipe, porém, este percebe e altera a rota da viagem. Por sua vez,

Ofélia dirige-se ao castelo, completamente transtornada em decorrência da morte do pai. Todos ficam receosos e compadecem-se em relação ao comportamento da donzela; o irmão dela, Laertes, jura se vingar de Hamlet. Ao tomar ciência da situação e aproveitando o sentimento de ódio que tomou conta do filho de Polônio, Cláudio sugere que este envenene uma espada e desafie o enteado. Algumas cenas depois, a rainha anuncia a morte de Ofélia por afogamento. O rei demonstra que não quer a proximidade de Hamlet, deseja vê-lo morto, e reitera que Laertes deve vingar o fim trágico de sua família.

O quinto e derradeiro ato inicia com o cortejo de Ofélia e a conversa entre Hamlet e Horácio no cemitério. Ao avistar o povo, o jovem se anuncia e luta com Laertes. Ele e o rei preparam o duelo, envenenam a espada e o vinho. Por engano, a rainha toma a bebida contaminada e o príncipe fere-se com a espada envenenada. As armas são trocadas e Hamlet atinge Laertes que, antes de morrer, revela a traição do rei. Sabendo disso, o jovem mata Cláudio. O veneno começa a surtir efeito no corpo de Hamlet quando Fortimbrás chega para tomar o país. Horácio é o único sobrevivente.

Após essa breve contextualização dos atos que compõem a peça shakespeariana, alguns comentários podem ser tecidos a respeito da personagem Hamlet. Logo no primeiro ato, percebe-se a animosidade entre o atual rei e o príncipe. O casamento precipitado não foi bem visto pelo jovem que parecia ter o prenúncio de que havia algo de podre no reino da Dinamarca. O aparecimento do fantasma torna-se a grande revelação: o príncipe deveria vingar o assassinato do pai. No entanto, ele hesitava em tomar atitudes precipitadas e desejava uma confirmação: saber se de fato se o tio era o assassino. Agiu, portanto, com cautela, planejou cada passo, cada estratégia e sempre em sintonia com as atitudes das outras personagens. Ofélia tornou-se vítima do desejo de vingança de Hamlet, conduzindo-a a um jogo cujo fim foi à loucura. O rei conhecia as intenções de Hamlet e tentou retirá-lo do caminho por intermédio de uma viagem. Armou um esquema para que o enteado fosse ferido e morto em um duelo.

O jovem dinamarquês é astuto. Metaforicamente, pode-se comparar o protagonista a um enxadrista e as peças são as outras personagens. Ele está à frente de um jogo de xadrez e move as pedras conforme suas vontades. Hamlet quer vencer o oponente, mas sem antes um enfrentamento. O herói sempre soube que se concretizada a vingança, a morte seria a consequência, por isso hesita no início. A cena do cemitério consiste na confirmação para ele de que a morte lhe seria acurada. Mas perecer não representaria a redenção da personagem, seria apenas o fim. A catarse trágica ocorre ao término da peça, no ato final: o banho de sangue, a vingança concretizada, o protagonista morto e a chegada do conquistador inimigo.

Devido à paixão e ao ímpeto de ação de Hamlet, põe-se à discussão o caráter heroico da personagem. Na classificação de herói sugerida por Patrice Pavis (2008), é possível amoldar Hamlet no conceito de **herói trágico**, justamente em virtude dos ímpetos e pela força de ação aplicada na concretização de seu objetivo. Não se deve ignorar o fato de que o herói é um ser dotado de características fora do comum. Hamlet figura-se como uma personagem atribuída de traços bons e ruins, essencialmente um homem comum, com dúvidas, ímpetos e paixões, ao contrário do herói. Leite (2001) discorre sobre esse lado “humano” da personagem.

Embora a problemática existencial que se verifica em Hamlet abra um caminho além do seu próprio mundo, sua compleição arquetípica não se confunde em nenhum momento com o herói tradicional. Nosso personagem é, antes de mais nada, alguém que não sabe para onde ir nem o que é. Sua reflexão sobre Ser ou Não Ser, como questão ontológica, nega toda a tradição escolástica filosófica assim como a medieval. Ser ou Não Ser eis verdadeiramente a questão. Ele está plantado diante da incerteza e da dúvida (LEITE, 2001, p. 53).

Essas particularidades fazem com que a personagem exponha aspectos que são encontrados em personagens românticas e, até, modernas.

muito embora Hamlet de Shakespeare seja alguém desprovido de virtudes heroicas, ele consegue, mesmo em sua existência vivida sob a égide da conspiração, fincar a marca da diferença. Diferença essa que a era moderna exaltar sob todos os meios de representação e que se tornou, na Renascença, o ponto de chegada de todos aqueles que queriam se desvencilhar da era da semelhança legada pela Cristandade medieval. Por conseguinte, o homem moderno não se assemelha mais ao seu criador. Ele quer ser criador de si mesmo. Por isso, a instauração do sujeito em Hamlet pelas mãos de Shakespeare é o prenúncio cartesiano do eu que precisa duvidar de tudo, inclusive de sua própria existência (LEITE, 2001, p. 56-57).

3 ARANDIR E O BEIJO NO ASFALTO

Nelson Rodrigues estreia *O Beijo no Asfalto* em 1961, no Rio de Janeiro. O enredo polêmico em torno de um beijo desenvolve-se em três atos e treze quadros.

Um homem é atropelado por uma condução típica da metrópole carioca em uma região movimentada da cidade. Agonizando, o moribundo pede um beijo a um transeunte, este cede ao pedido. O ato tem como testemunha um jornalista mau caráter, Amado Ribeiro, que enxerga na ação uma grande possibilidade de ascensão profissional. Com a ajuda do delegado Cunha, outra personagem de índole duvidosa, a história transforma-se em notícia. Arandir é conduzido à delegacia e lá encontra dois

homens que o interrogam e o tentam intimidar. Entretanto, ele não se sente assim e afirma não conhecer o sujeito, beijou-o porque o atropelado pediu. Arandir caminhava pela rua acompanhado do sogro, Aprígio. Ao chegar à casa, Aprígio relata o ocorrido a Selminha, sua filha, conta que o marido dela está no departamento policial prestando depoimento. Dália, irmã de Selminha, também demonstra preocupação em torno do fato. Elas dialogam sobre o casamento e o tratamento hostil que Aprígio possui com Arandir. Dália diz que vai embora, mas Arandir a convence de ficar. O homem conforta, ainda, as duas mulheres e pede para que não toquem no assunto do atropelamento. Insiste, também, para que Selminha nunca o abandone. Nesse ato, têm-se as primeiras impressões sobre o enredo: o delegado e o jornalista, ambos corruptos, querem tirar proveito da história para benefícios próprios; além disso, percebe-se a figura de um sogro ressentido que não gosta do genro e de uma cunhada que nutre um sentimento oculto pelo cunhado. As características de Arandir surgem aqui com transparência – nosso herói é fraco, sem poder de ação, possui receio de ficar sozinho e por isso pede para esposa nunca lhe deixar.

No segundo ato, há o relato de uma vizinha que comenta o caso, afirmando que havia visto o falecido pela vizinhança. No trabalho, mais hostilidade: Arandir é ridicularizado pelos colegas; a secretária confirma que um desconhecido procurou pelo jovem no escritório. Selminha demonstra aflição com a história do beijo. Ela discute com o pai sobre o ciúme dela em relação ao marido. Enquanto isso, Amado Ribeiro tenta convencer a viúva do atropelado a confirmar o boato de que Arandir e o marido eram conhecidos e que este frequentava a residência do casal. Selminha exige que o marido assuma uma atitude em relação às piadas e foge do beijo de Arandir. A polícia chega e leva Selminha à delegacia enquanto Arandir se esconde. Novamente, constata-se a falta de ação da personagem protagonista frente as mais diversidades e dificuldades pelas quais passa. A esposa clama por uma atitude, mas ele nada faz, apenas demonstra fraqueza e medo. Ainda nesse ato, revela-se a dificuldade de Selminha em confrontar o comportamento aparentemente ciumento do pai, que não suporta o genro. Ao expectador, há a impressão de que o ciúme exacerbado do pai possui traços de uma relação incestuosa.

No terceiro e último ato, ocorre o interrogatório de Selminha. O policial e o repórter fazem perguntas confusas e induzem a moça às respostas. A viúva surge, reconhece Arandir e afirma tê-lo visto em sua casa. Na tentativa de defender o marido, a esposa narra as investidas sexuais diárias de Arandir e expõe, ainda, que no dia fatídico do beijo, o marido e o pai foram à Caixa Econômica com o intuito de empenhorar uma joia para o pagamento do aborto. Aprígio conversa com Dália, que afirma saber o segredo do pai: ele ama Selminha como mulher, por isso sente tanto ódio de Arandir.

O sogro procura por Amado e tenta dialogar com o repórter e, bêbado, aconselha Aprígio a matar o genro. Arandir esconde-se em um hotel e espera que a esposa venha a seu encontro, mas quem o procura é Dália, dizendo que Selminha quer abandoná-lo. A cunhada confessa o amor que nutre por ele e insiste para que Arandir assuma a homossexualidade. Ofendido, ele a expulsa. Por fim, Aprígio confessa ao genro que a cólera que sente por ele é, na verdade, amor e o mata com um tiro, dizendo, finalmente, o nome do jovem. Nesse ato, a personagem central encontra-se encurralada e sem poder de ação. A esposa, a quem tanto devotava carinho, abandona-o. Apesar de toda a saga pela qual passou, Arandir não se arrependeu do beijo, por considerá-lo um ato nobre e sem malícia.

O beijo do título não faz parte da ação da peça e teria ocorrido em um momento anterior. A primeira cena inicia com a conversa entre Amado Ribeiro e Cunha sobre o fato observado. Na obra, a polícia e a imprensa dominam as personagens e levam-nas à destruição. O repórter e o delegado montam um complô para transformar o beijo em um caso de homossexualidade e, posteriormente, homicídio. É a destruição do indivíduo pela máquina social corrupta, com uma multiplicidade de planos de ação servindo ao objetivo do esclarecimento mútuo (HELIODORA apud FERREIRA, 2010, p. 69).

As outras personagens passam a duvidar de Arandir, mas ele não é dominado pela imprecisão. O beijo, para ele, foi digno, afinal, o homem estava morrendo. As outras personagens não acreditavam na pureza da ação, por isso, ele, acuado, foge e não consegue lidar com o fato de ser diminuído e destruído por todos. O protagonista, nosso herói, não enfrenta as adversidades que lhe são impostas por achar que nada houve de errado, como o que diz na conversa com Dália no ato final: a única coisa boa que ele fez na vida foi ter beijado o moribundo, um ato de entrega e piedade.

Selminha não estava preparada para lidar com a questão e desconfia dele. No interrogatório, ela sente-se humilhada pela forma com que foi tratada e a ação torna-se crucial para a decisão de abandonar o marido. Arandir se vê sozinho e sem apoio. A única coisa que o confortava era o amor de Selminha, mas ele já não o tinha mais. O fim trágico dá-se no momento da confissão de Aprígio: o ódio que era amor.

Arandir não resiste ante a grandeza de seu ato heroico e às consequências advindas deste, portanto, tem sua vida destruída e caminha para um fim trágico. A morte se mostra inevitável, pois antes da trágica cena final o protagonista já aventa a possibilidade de uma morte voluntária acompanhado de Selminha, conforme expressa à cunhada diante da ausência da esposa ao encontro, em sua fala no quinto e último quadro do terceiro ato.

Não fosse a grandeza de sua verdade, cujo cúmplice é o espectador ou leitor, estas palavras deixariam transparecer uma conclusiva fuga covarde. Seus oponentes – os arquitetos da destruição, assim como a testemunha da evidência cabal de sua relação

com o morto – a viúva, sabem de sua inocência. O herói, morto ou assassinado, é salvo por sua verdade, pela crença nessa verdade (QUARESMA, 2008, p. 62-63).

As características heroicas em Arandir são totalmente apagadas. A força de ação não é inerente a ele. O protagonista de *O Beijo no Asfalto* não é escolhido para salvar a comunidade, muito pelo contrário, ele tem de salvar a si mesmo, porém não consegue. Arandir tenta se desvincular das acusações e da trama criada que o rodeia, mas não pode. Ele se torna enfraquecido pela falta de confiança própria e pelas suspeitas daqueles que o rodeiam. Segundo Pavis (2008, p.193), o herói contemporâneo não possui força de agir sobre os atos que estão ao seu entorno. Na personagem, essa condição escancara-se. Não é apenas a capacidade de ação que se apresenta nula, mas também a personalidade – esta se recolhe em virtude de uma ação em que o próprio Arandir opta, por não se arrepende ou por não considerar inadequada. O ato descompromissado é a ruína da personagem rodrigueana.

4 O CLÁSSICO CONTEMPORÂNEO E O CONTEMPORÂNEO CLÁSSICO

Muito se diz acerca da universalidade dos textos de Shakespeare. A questão humana é o ponto central de suas tragédias. Nelas, o homem está em busca de resolver problemas inerentes ao caráter humano. Em *Hamlet*, a dúvida, o subjetivismo e o ímpeto da personagem-título o trazem esse caráter. Como não há narradores, essas características são reveladas ao público por meio dos solilóquios.

Os solilóquios revelam sua angústia extrema e, o que é importante, não a transforma, mas mantêm à vista o terrível sofrimento e a mente que o suporta. Surpreendentemente, ideias universais tornam-se registros do sofrimento de Hamlet, assim como a beleza de sua linguagem é um índice de sua mente (HONAN apud POLIDÓRIO, 2012, p. 255).

Leite (2001) aponta que nessa peça o homem sucumbe à própria subjetividade. Hamlet busca encontrar respostas para os questionamentos interiores. Mais do que a vingança, a personagem quer encontrar a si mesma. É o desejo que poderá abrir as portas das subjetividades inconscientes (LEITE, 2001, p. 52).

“Ser ou não ser” – a frase dita em um dos solilóquios da peça é a exaltação da fragmentação e da dúvida que se insere na personagem. A morte, para ele, é inevitável. A dúvida que nele reside só se dispersa na morte. Na cena do cemitério, ao deparar-se com a caveira de Yorick, ele tem a constatação de que a transcendência da morte só existe quando é por outros lembrados. A morte, para Hamlet, é o esquecimento, a aniquilação.

Hamlet quer ser esquecido por inteiro. Se pudesse pedir a Deus para aniquilar sua existência, ele o faria. Seu nihilismo é cruel, mas o é somente consigo próprio. Ele crê que esse aniquilamento seria a melhor saída para que o encontro consigo próprio pudesse chegar a termo. Nada mais importa a não ser encontrar os meios de recolher e juntar os cacos de seu estilhaçado eu (LEITE, 2001, p. 56).

Em *O Beijo no Asfalto*, há o homem vulnerável e incapaz de lidar com as dificuldades propostas pela sociedade, pois todos ao seu redor não conseguem e não estão preparados para lidar com os fatos criados e a realidade. Uma verdade mascarada e construída por instituições corruptas que estão a serviço das próprias vontades. A fragmentação dos sujeitos também se configura como uma característica relevante. As falas das personagens, cortadas e cheias de rupturas, são exemplos disso.

Arandir é o típico homem do subúrbio carioca, passa da felicidade à infelicidade por meio de um erro de julgamento: o beijo no homem que morria. Ele acaba envolvido em uma rede de intrigas que o destrói. Esconde-se, acua-se, como um animal com medo. O jovem não duvida de si, acredita na força do ato benevolente, embora esteja sozinho e seja ridicularizado por todos. Selminha deveria ser a grande protetora de Arandir – o marido precisa dela. A todo o momento ele pede para que ela não o abandone, bem como que o entenda. No entanto, ao final, a esposa não resiste e o abandona, pois não acredita na verdade relatada por Arandir, rejeitando-o.

O herói rodrigueano revela-se como um sujeito passivo que se sucumbe aos poucos. A única ação da personagem reside no beijo que cabe ao espectador imaginar, uma vez que a cena não é retratada em nenhum dos atos da peça. São as outras personagens que agem contra ou a favor dele. Arandir não vive a dúvida, quem a vive são os demais ao seu redor, estes desconfiam da masculinidade e da honra do jovem, inclusive a esposa acaba duvidando, embora esteja grávida dele.

A falta de ação de Arandir é o ponto crucial da peça. A inércia em que o protagonista permanece torna-se o elemento ativo destruidor da vida e das relações do rapaz. O viés é a difamação proveniente da falsa ação que o afasta das pessoas e o conduz ao fim trágico.

Em Shakespeare, *Hamlet* configura-se na protagonista movida por paixões e dúvidas que o levam à morte. *O Beijo no Asfalto*, por sua vez, apresenta a protagonista sem poder de ação cujo desfecho trágico advém dos outros personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo comparativo de duas obras escritas em épocas diferentes é sempre um desafio. *Hamlet* foi escrita no século XVII, enquanto *O Beijo no Asfalto* no século XX. Partindo do princípio de que o herói é um ser dotado de qualidades fora do comum, é difícil situar as duas personagens nesse conceito. Há muito de humano em ambas. À medida que Hamlet busca vingar a morte do pai, fazendo diversas artimanhas para tal, Arandir vê-se cercado de acusações e provas forjadas ao redor de um ato simples e sem malícia. As características mundanas os aproximam, apesar dos diferentes contextos históricos e sociais. As duas personagens apropriam-se de qualidades terrenas, aproximando-se dos espectadores. Apesar de ter sido escrita no século XVII, é notável como Shakespeare consegue construir as características de Hamlet, apontando elementos de períodos que ainda estariam por vir. Nelson Rodrigues consegue retratar fielmente o carioca do subúrbio, que se torna um espelho para a sociedade nas obras do dramaturgo.

REFERÊNCIAS

- CASTRO, R. **O anjo pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FRAGA, E. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê, 1998.
- FERREIRA, S. O beijo no asfalto e as estruturas de apelo. **Ensiqlopédia**, Osório, v. 10, p. 65-82, out. 2010.
- GUIDARINI, M. **Nelson Rodrigues**: flor de obsessão. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.
- HELIODORA, B. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. **Por que ler Shakespeare?** São Paulo: Globo, 2008.
- JULIEN, N. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Rideel, 1993.
- KELLNER, D. **A cultura da mídia**: estudos culturais; identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.
- LACERDA, R. **Hamlet ou Amleto?** Shakespeare para jovens curiosos e adultos preguiçosos. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- LEITE, L. **Do simbólico ao racional**: ensaio sobre a gênese da mitologia grega como introdução à filosofia. Salvador: EGBA, 2001.
- MAGALDI, S. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. **Nelson Rodrigues**: dramaturgias e encenações. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **Teatro da obsessão**: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.
- _____. **Teatro sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MOISÉS, M. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1987.
- MOURTHÉ, C. **Shakespeare**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- POLIDÓRIO, V. Análise de algumas características da personagem Hamlet da peça homônima de William Shakespeare. **Entrelinhas**, v. 6, n. 2, p. 250-258, 2013.
- PRADO, D. de A. **Teatro brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PROENÇA FILHO, D. **A linguagem literária**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- QUARESMA, J. F. O beijo no asfalto: linguagem, personagens, gênero. **Terra roxa e outras terras**: Revista de Estudos Literários, v. 14, p. 56-65, dez. 2008.
- RODRIGUES, N. **O beijo no asfalto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet**; **Macbeth**. Trad. de Hamlet: Anna Amélia Carneiro de Mendonça; trad. de Macbeth: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- VASCONCELOS, L. P. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

