

VERSO E REVERSO

Popular, populismo e autoritarismo¹

Roberto REIS²

RESUMO: Um grande hiato entre o popular e o erudito perpassa a cultura brasileira. Este texto explora este fosso examinando a inscrição do sentido em duas peças (*O pagador de promessas*, de Dias Gomes, e *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues) e suas transposições cinematográficas (dirigidas, respectivamente, por Anselmo Duarte e Bruno Barreto). No primeiro caso, o sentido é trabalhado como se fosse de mão única; os personagens se dobram a um projeto político que pré-existe ao texto, dando lugar a contradições – tão típicas no populismo dos anos 60 – entre uma ideologia “progressista” e sua tradução conservadora para os artefatos culturais. No segundo caso, ao contrário, o jogo do sentido se abre para uma pluralidade de interpretações. O conceito de autoritarismo é aqui entendido como um princípio estruturante conectado com o jogo do sentido no texto. O ensaio também efetua uma crítica ao projeto político populista, reivindicando uma plataforma alternativa, com o corolário de uma estratégia interpretativa que esteja ancorada no solo histórico e social.

UNITERMOS: Cultura popular; teatro brasileiro moderno; Cinema Novo; populismo; autoritarismo; significação.

*Obedecia-se, ou supunha-se obedecer ao povo,
mas também ordenava-se ao povo,
em tom exortativo ou imperativo.*

Décio de Almeida Prado

1. Letreiros

O fosso entre o popular e o erudito racha a cultura brasileira em duas partes quase sempre inconciliáveis. Quando pensamos, por exemplo, no legado da cultura africana, constatamos que este se dá no âmbito da cultura popular: música, danças e festejos populares,

¹As análises das peças de Dias Gomes e Nelson Rodrigues aproveitam trechos de estudo a ser publicado pela *Latin American Theater Review* (v. referência bibliográfica).

²Universidade de Minnesota — Minneapolis, EUA.

religiosidade, culinária. Isto se deve, ao menos em parte, à própria inserção das pessoas de cor na sociedade brasileira: segundo estudiosos como Octávio Ianni (1962), o negro passou de escravo a negro numa sociedade de classes. A isso deve-se agregar a contribuição de ideologias que se esforçaram ou por “branquear” a sociedade brasileira, ou por difundir o mito da “democracia racial”, ou por definir (agora positivamente) o conceito de trabalho, no intento de absorver o largo contingente de mão-de-obra – disponível com a Abolição – no mercado industrial que surgia. A par de sua conotação racista, mitos como o da “democracia racial” – que tanto impacto causou, no Brasil e no estrangeiro – tendem a minimizar o conflito de classes e a violência da formação social brasileira. Neste sentido, fazem coro com outro mito corrente no Brasil, segundo o qual a história do país foi incruenta, isto é, sem derramamento de sangue.

Seria desnecessário dizer que estas ideologias foram formuladas no âmbito das camadas dominantes e que visavam, sobretudo, conter as reivindicações das massas urbanas, em processo de expansão, e “arianizar” um Brasil cada vez mais mestiço e moreno (a maioria das pessoas das camadas subalternas da sociedade brasileira, com toda a probabilidade, são pessoas de cor). Cabe acrescentar, ainda que de passagem, que a cultura oficial se apropriou de várias manifestações da cultura popular (feijoada, samba, futebol etc.), gesto que tem sido interpretado como uma forma de domesticar o que, na sua origem, tinha um papel de resistência ao discurso dominante.

Aliás, uma das teses em voga no Brasil defende, justamente, que a cultura popular é uma resistência à dominação. O sincretismo religioso, por exemplo, foi uma forma de os escravos manterem vivos os seus cultos, assimilando-os aos santos católicos. Outros estudos sobre a cultura popular, ao contrário, mostram o quanto as camadas subalternas interiorizam valores dos grupos dominantes. Rituais como o bumba-meu-boi seriam uma forma de reafirmar as tradições e de disciplinar a prática social. Há ainda autores que complexificam mais a questão, sugerindo que a cultura popular é as duas coisas ao mesmo tempo (Rowe & Schelling, 1991).

Ora, o fato de que as contribuições africanas tenham se situado no horizonte da cultura popular – sendo o negro, fundamentalmente, uma etnia oprimida na formação social brasileira – não deve nos surpreender: a cultura popular, assim enfocada, passa

a estar diretamente relacionada com a dinâmica interna da sociedade brasileira. Ou seja: não se pode desvincular o estudo da cultura popular de um contexto de luta de classes, de dominação e resistência. Estudar a cultura popular fora dessa interação dialética de poder seria minimizar o seu entendimento.

Duas conclusões podem ser extraídas do que ficou escrito. A primeira é de caráter mais geral: a cultura não apenas expressa uma sociedade, mas serve também como forma de disciplinar o tecido social – ou seja: dar uma ordem a um todo que é fluído e caótico, e de acordo com os interesses dos grupos hegemônicos que estão no poder, acionando a ideologia.

A segunda conclusão diz respeito à cultura brasileira. No Brasil, o hiato entre a cultura popular [*folk culture*] (folclore, rituais afro-brasileiros, música sertaneja) e a alta cultura (literatura, teatro, artes plásticas) é muito grande (embora haja uma série de matizes entre os dois polos). Entre estes extremos – e esta é, reconheço, uma colocação esquemática –, se situaria a cultura de massa (a indústria cultural), que nos últimos anos se apoderou do cenário cultural brasileiro, comprometendo tanto a chamada “alta” cultura (que dispõe de um restrito público de elite) quanto a cultura popular (que está desaparecendo). Hoje em dia, a televisão, a indústria fonográfica, as revistas (sobre assuntos variados), os *best-sellers* são os grandes protagonistas, na esfera cultural, do Brasil de hoje, detendo a maior fatia do mercado de bens culturais.

Quero deixar estas reflexões apenas esboçadas para retomar um dos matizes sugeridos mais atrás: o quanto a arte erudita se apropria da temática e das formas populares. De novo, a gama é extremamente diversificada, indo desde a utilização da forma popular (João Cabral, em *Morte e vida severina*) até uma reelaboração erudita de material extraído de fontes populares (como nas “Bachianas” de Villa-Lobos, na obra de Guimarães Rosa, ou no *Macunaíma*). O elo estreito entre popular e nacional tem sido exaustivamente debatido. Um aspecto, porém, que me parece merecer exame diz respeito ao jogo do sentido dentro de textos que se propõem a conscientizar o povo, valendo-se via de regra de elementos populares, mas cuja mimesis contradizem este propósito, implodindo a abertura de sentido a que se propunham e resvalando perigosamente para o proselitismo. Aí reside uma espinhosa contradição: se a obra de arte carrega em si um potencial

liberador ela não deve restringir sua interpretação, oferecendo, em termos de sua inscrição simbólica, uma via de mão única.

É esta inscrição simbólica, monolítica e cerceadora da polissemia interpretativa que chamo de *autoritarismo*. Um texto não precisa falar de autoritarismo para ser autoritário (e lembremos que a etimologia do vocábulo está associada a “autoridade” e “autor”). Não estou aludindo, vale a ênfase, ao fato de que todo texto pode ser interpretado de “n” maneiras, como propunha a famosa noção de “obra aberta” desenvolvida por Umberto Eco nos anos 60. O que me interessa é falar de textos cuja arquitetura está montada em torno da pluralidade, inscrevendo em sua própria escritura a polifonia, e de textos cuja fatura se peculiariza pela limitação do raio de alcance semântico, monológicos e cerrados.

Para discutir esta questão, pretendo cotejar duas obras originalmente escritas para o teatro e comentar suas respectivas versões cinematográficas, para mostrar como nelas se engendra um diferente jogo do sentido. Refiro-me a *O pagador de promessas*, de Dias Gomes (publicada em 1961, estreada no ano anterior) e a *O beijo no asfalto* (1961), de Nelson Rodrigues, filmadas, respectivamente, por Anselmo Duarte (1962) e Bruno Barreto (1981). Na peça de Dias Gomes, a afinidade com o popular é por demais evidente. Em Nelson, embora em menor grau, há um esforço por captar a vida suburbana das baixas classes médias do Rio de Janeiro e, nesse sentido, se pode afirmar que se debruça sobre um *modus vivendi* e os *mores* do povo. Estaremos, vale a pena aclarar, concentrando-nos no aproveitamento do popular pela produção cultural dos anos 60, período que ficou conhecido como “nacional-popular” ou “populista”. Vejamos aonde este confronto nos pode levar.

2. Verso

Principiemos por *O pagador de promessas* (1987). A peça está centrada no conflito entre mundo real e mundo urbano, apresentando mediante o embate da ingenuidade de Zé do Burro com a cidade grande. No prefácio, o autor escreve que *O pagador de promessas* é “a estória de um homem que não quis conceder – e foi destruído. Seu tema central é, assim, o mito da liberdade capitalista”

(Gomes, 1987, p. 15). E, após dirigir a interpretação do texto com outros comentários deste teor, ele conclui: a morte de Zé do Burro “dá consciência ao povo, que carrega o seu cadáver como bandeira” (Gomes, 1987, p. 17). Está explicitado o credo que norteia toda a peça e o teatro de Dias Gomes em seu conjunto: em uma entrevista, ele declarou que sempre pretendeu fazer um teatro popular, “*em favor do povo*” (Campedelli, 1982, p. 103).

Nesta introdução, a intervenção autoral se apropria do sentido, não só preparando o leitor para que perceba na peça o que o autor deseja que seja percebido mas, ao mesmo tempo, como que impingindo-lhe uma interpretação antes que se comece a ler. Longe de ser um prefácio infeliz, o que se verifica é que idêntico autoritarismo (na acepção explicitada antes) se espalha em outros elementos do texto.

Um deles se encontra em algumas rubricas, que parecem detalhar tanto a personalidade dos personagens que não sobra muito espaço para que o leitor possa especular como seriam ou para que o encenador possa recriar em cima do texto. Padre Olavo – que o prefácio quer que seja símbolo não da intolerância religiosa, mas sim da intolerância universal (Gomes, 1987, p. 16) – é assim caracterizado, em sua primeira aparição:

... sua convicção religiosa aproxima-se do fanatismo. Talvez, no fundo, isto seja uma prova de falta de convicção e uma autodefesa. Sua intolerância -- que o leva, por vezes, a chocar-se contra princípios de sua própria religião e a confiar com inimigos aqueles que estão de seu lado -- não passa, talvez, de uma couraça com que se mune contra uma fraqueza consciente. (Gomes, 1987, p. 62)

Um narrador onisciente dificilmente se desincumbiria melhor da empreitada: não obstante os eufemísticos “talvez”, a verdade é que a caracterização do Padre impede que se possa imaginar sua personalidade, fornecendo informações que, inclusive, sequer serão aprofundadas no decorrer da peça (não se falará de seus aliados nem de seu choque com princípios do catolicismo).

Zé do Burro é um personagem puro, rude, ingênuo, que acredita que “bosta de vaca” pode curar as feridas de seu amigo, o burro Nicolau (Gomes, 1987, p. 66). No entanto, num lampejo de

lucidez política, ele tem consciência da exploração do imperialismo estrangeiro, quando exclama que “santo é como gringo, passou calote num, todos ficam sabendo” (p. 26) – uma afirmação totalmente implausível para tal personagem, ainda mais quando acompanhada por esta crença num tititi celestial.

O texto, sem sombra de vida, simpatiza e fecha com ele, que irá enfrentar a corrupção maléfica da cidade grande. Em *O pagador*, a ingenuidade de Zé do Burro vai fazer frente à ordem, representada pelas instituições da Igreja – que se insurge justamente contra o sincretismo, o elemento popular da promessa–, da Polícia, e do Governador (que não chega a aparecer em cena), além de ficar à mercê da manipulação da imprensa e dos interesses de Bonitão, Dedé, Galego.

Como costuma acontecer em tantas obras da literatura brasileira em que é patente o esforço em abordar as camadas menos favorecidas da população, o pobre que vem das ou que vive nas regiões do interior é romanticamente retratado como bom, ingênuo, puro, genuíno, intocado pelos “males da civilização”, ao passo que o mundo urbano é o lugar da vileza, do materialismo governado pelo deus dinheiro, da corrupção, e o espaço burguês é o dragão da maldade. Trata-se de uma dicotomia que se encontra em autores como Alencar, Jorge Amado, Suassuna, Amando Fontes, José Cândido de Carvalho – e a lista seria enorme. Longe de empreender uma defesa da urbe, o que importa sim enfatizar é o maniqueísmo da colocação, seu dualismo simplista, como se o Brasil rural e o Brasil urbano não estivessem dialeticamente articulados e interdependentes. Um binarismo no fundo mascarador: com um pouco de paciência, seria possível apontar como, não raro, nestes textos se acaba por fazer uma implícita apologia da ordem burguesa e se parece negar aos mesmos personagens camponeses a possibilidade de mudança social.

O que me parece mais complicado é que Zé, na sua obstinação, acaba tornando-se, ele próprio, um intolerante. A peça dá a impressão de conotar isto positivamente, pois se baseia neste detalhe para imprimir um sopro ético, de dignidade moral, à sua teimosia. Claro que seria o caso de achar que o protagonista deveria conciliar com quem quer que fosse: o que está em questão é que soa incongruente questionar a intolerância através de um personagem cabeça-dura, que tampouco abre mão de suas ferrenhas convicções. Pensando nisso,

tudo indica que a peça coloca em xeque a intransigência do sistema, procurando, porém, resguardar a opção do indivíduo, que deve ser fiel até o fim a seus princípios.

Explorando melhor o personagem, no entanto, percebemos como ele acaba sendo também autoritário: no princípio, ele diz a Rosa: “não tem outro jeito” (p. 25); no segundo ato, ao constatar que parece que o viraram pelo avesso, afirma que está vendo “as coisas ao contrário do que elas são” (p. 91). O fato, contudo, é que ele manipula as ações que credita a Santa Bárbara ao sabor de suas necessidades, sempre moldando-as ao vetor que lhe obceca, que é entrar com a cruz na igreja, ajustando suas interpretações sobre a Santa à medida que vai deparando com os obstáculos que o impedem de cumprir com a promessa que fizera no terreiro de candomblé: “mas se Santa Bárbara não estivesse de acordo com tudo isso, não tinha feito o milagre” (p. 92); “a Santa me conhece, não precisava trazer carteira de identidade” (p. 184).

Colocando de uma maneira crua, Zé do Burro não pode saber se isto ou aquilo foi exatamente o que quis dizer ou fazer a Santa; o que ele atribui à Santa, no fundo, não passa de interpretações que ele efetua, de tal modo a adequá-las à sua obsessão, como se lhe conferisse um aval religioso, chancelando-as e dando-lhes, por assim dizer, alguma legitimidade. Em uma palavra: o significado da “ação” da Santa é aquele que ele atribui. Sem mencionar que Nicolau pode ter sarado por um motivo outro que não um milagre, o resultado é que a fidelidade de Zé do Burro a seus princípios o fazem um apropriador do sentido, um personagem incapaz de ver ao seu redor opções que não aquela que ele se traçou. Não existe a *diferença* na cosmovisão do protagonista de *O pagador de promessas*, que luta por deter o monopólio da interpretação para seu gesto.

Verificamos, assim, que o personagem é construído de maneira monolítica, sendo portanto impróprio para criticar a simbólica e “universal” intolerância do Padre Olavo. Ainda que a intransigência do Padre seja uma metáfora, o texto não trata a promessa no mesmo tom, preferindo o registro realista. A esta altura, pelo que ficou escrito, não deve nos surpreender que o final – coroando um terceiro ato frouxo, uma vez que todos os conflitos já haviam sido dissecados – seja a alegoria da revolução popular, com o cadáver de Zé entrando, sobre a cruz e nos braços do povo, na igreja que lhe fechara as portas. Um

desfecho que estava previsto para o leitor atento do prefácio e perfeitamente coerente com a composição do personagem principal.

Estamos diante do paradoxo de um teatro que se quer liberador e popular mas que oferece apenas um único caminho, direcionando a interpretação. Em nenhum instante a peça se faz alerta para a exploração da mulher e Marli parece ter orgulho de ter Bonitão como gigolô.

O texto de Dias Gomes, desse modo, poderia servir de exemplo do paradigma “nacional-popular” ou “populista” (mais para efeitos de identificá-lo do que para condená-lo) que perpassa a efervescência cultural de princípios dos anos 60. Enveredemos por este veio para explorar o Cinema Novo, concentrando o comentário na versão filmada de *O pagador de promessas*. Embora Anselmo Duarte tenha vindo da chanchada (protagonizou, nos anos 50, vários filmes como galã), a saga de Zé do Burro não só é contemporânea ao Cinema Novo como apresenta uma série de afinidades com a cinematografia cinemanovista.

Está em causa um reexame do projeto político dos primórdios do Cinema Novo, através de uma breve análise destes filmes. Segundo Randal Johnson e Robert Stam, os filmes da primeira fase compartilham um certo otimismo político, característico dos anos de desenvolvimentismo, acreditando que o mero fato de se colocar na tela os problemas seria um primeiro passo para sua solução. Feitos para o povo por uma elite radical de classe média, estes filmes ocasionalmente transmitiram uma visão paternalista das massas (Johnson & Stam, 1988, p. 34).

Esta crítica, de forma alguma, desmerece os notórios logros estéticos ou mesmo o papel desempenhado pelo Cinema Novo na cultura e na vida política brasileira, com sua agenda de colocar em debate questões relacionadas com o subdesenvolvimento. Tampouco pretende reconstituir o significado do Cinema Novo inserido nos parâmetros de seu tempo: o que hoje podemos assinalar como contradições nos filmes daqueles cineastas certamente não soavam assim na época. O objetivo implícito, no horizonte último deste ensaio, seria repensar a produção pré e pós-64 a fim de que se formule um projeto político e um projeto cultural capazes de enfrentar de maneira mais contundente o Brasil dos anos 90.

Vale lembrar que o projeto político do Cinema Novo reaparece em outras manifestações culturais de fins da década de 50 e princípios da década de 60, no Brasil, configurando o que tem sido chamado de “nacional-popular” na cultura brasileira (teatro, música popular, CPC, poesia do Violão de Rua, desenvolvimentismo nacionalista, Brasília/Governo JK). Este projeto poderia ser classificado de “populista”: tratava-se de uma arte que tematizava o popular e almejava o engajamento político. Artistas e intelectuais de classe média, via de regra pertencentes à burguesia urbana e letrada, falavam pelo outro, num discurso “missionário”. Não custa frisar que o golpe militar de 64 foi uma espécie de “contra-revolução” que, entre outras coisas, travou um processo revolucionário em marcha.

Minha análise se centra na mimesis do filme, buscando pinçar incongruências de construção. Dias Gomes participou da elaboração do roteiro da versão cinematográfica dirigida por Anselmo Duarte, o que o leva a eret que ele endosse o filme consagrado em Cannes. Ao comentar a peça, falei de algumas incongruências da mimesis do texto. Parece-me também incoerente que o filme faça frente à intolerância através de um personagem igualmente intolerante. Zé do Burro manipula as interpretações que efetua das “ações” de Santa Bárbara, correndo o risco de ser autoritário na medida em que não demonstra suas interpretações (demonstrá-las não só as comprova como abre a possibilidade para que se discorde delas).

Não é necessário sublinhar que não se trata de condenar Zé do Burro por ser fiel a seus princípios – esta parece ser a intenção tanto do texto quanto de sua transposição para o cinema –, aspecto em que Zé do Burro talvez mais se humanize. O que estou sugerindo é que a intolerância de Zé do Burro corre o risco de ser tão autoritária e dogmática quanto as posições que almejava criticar. Zé do Burro, convém enfatizar, não se transforma ao longo de todo o filme (e da peça), como que negando, em seu personagem, a própria dinâmica da historicidade: como transformar o mundo se somos incapazes de nos transformar a nós mesmos? Mesmo admitindo que a intolerância de Zé do Burro possa ser distinta da do Padre, tanto no filme como na peça tende a se diluir a eficácia do conflito, na exata medida em que uma convicção anula a outra – se a posição do protagonista (com a qual filme e peça simpatizam) em não ceder é legítima, também será legítima a do Padre (a qual filme e peça questionam); se exigimos

respeito a uma posição, será razoável que aceitemos também a outra; contradiz a idéia de liberdade acatar a intransigência de Zé e rechaçar a do Padre.

A última cena do filme impõe o som solene dos sinos, com a alegoria da revolução popular (Zé do Burro entrando na Igreja, carregado pelo povo) enfim se realizando – nesse ponto, o texto da peça simplesmente confirma o que já fora antecipado pelo prefácio: como ficou dito, o tema central de *O pagador de promessas* é “o mito da liberdade capitalista”. Embora implícita, esta direção do sentido no filme é facilmente dedutível: o filme simpatiza francamente com os personagens e as manifestações populares, e existe uma crítica óbvia ao espaço corruptor da cidade (em oposição ao bucolismo do campo) e aos personagens que encarnam a ordem e o sistema (secreta, policial, padre, arcebispo, jornalista). Mas, contraditoriamente a meu ver, os sinos se prendem muito mais ao universo do Padre Olavo do que ao universo sincrético da cultura popular (o sincretismo torna impossível a identificação dos ingredientes que foram embaralhados; neste caso, o sino é facilmente associável à Igreja). Pode-se escrever que os sinos estão para o filme assim como prefácio funcionava para a versão publicada da peça.

As cenas do dia de Santa Bárbara, por outro lado, sobrecarregam o filme de passagens inverossímeis (estou falando de verossimilhança interna e não de uma obediência da narrativa do filme a referenciais externos): penso, por exemplo, na tomada em que as altas autoridades da Igreja se reúnem e, em seguida, comparecem ao cenário onde transcorre o enredo, que se desenrola no espaço de apenas 24 horas. A presença de Zé do Burro no átrio da Igreja, a reação do Padre Olavo, a notificação e o conclave do arcebispo, o comparecimento do monsenhor às escadarias e o desfecho do drama, ao que tudo indica, jamais ocorreriam num “mesmo dia”. Não devemos nos esquecer que *O pagador* opta por uma marcação nitidamente realista, que tamanha inverossimilhança impiede. Em resumo, *O pagador de promessas* não só padece de diversas incongruências como repisa a teleologia antes assinalada.

A interferência autoral ostensiva condiciona a interpretação do espectador e resvala para o autoritarismo; a mimesis incongruente esvazia a potencial contundência da obra – os aspectos comentados debilitam a eficácia do projeto político embutido no filme. É evidente

que aqui se aplica como uma luva o registro de Ismail Xavier a respeito de “Deus e o diabo”: “the carrying out of the revolutionary telos is a certainty” (Xavier, 1988, p. 146). O Cinema Novo, por outro lado, no seu anseio de tematizar os oprimidos e trazer para o primeiro plano e as telas os personagens pobres e marginalizados da sociedade brasileira, não foi sensível a uma outra gama de problemas sociais, sem os quais nenhuma justiça merecedora deste nome poderá ser deveras alcançada. Basta destacar as questões da mulher ou da sexualidade, praticamente ausentes do filme focalizado: Rosa fica sozinha no final, detalhe que sugere que seu destino será trabalhar como prostituta para Bonitão.

Este conjunto de reflexões precisaria ser articulado à própria inserção do cinema brasileiro dentro de um quadro de capitalismo periférico. O cinema, quase que por definição, é parte da indústria cultural, cuja emergência ocorre dentro de uma circunstância histórica de produção para o mercado. O cinema não apenas é um produto coletivo (mesmo quando a figura do “autor” é posta em relevo), mas também não pode menoscar os capitais investidos, a bilheteria, o circuito exibidor. Ou, se preferir: há certamente uma dose de utópico idealismo nos primórdios do Cinema Novo, quando a palavra de ordem era, para lembrar o famoso dístico glauberiano: “uma idéia na cabeça e uma câmara na mão”. Há um claro impasse em se fazer um cinema de conscientização política, dirigido sobretudo ao povo, lançando mão de um discurso que não atinge o grande público.

Como diz o ditado, na primeira fase do Cinema Novo se ensinou o “padre nosso ao vigário”: uma significativa quantidade da produção cultural daqueles anos acabou despertando a consciência de quem já era (de alguma maneira) conscientizado. Os depoimentos dos ex-guerrilheiros e exilados que retornaram ao Brasil depois da Anistia e relataram sua vivência na clandestinidade através de memórias e autobiografias estão repletos da mesma crítica ao projeto político (neste caso, personificado nas várias organizações de esquerda) que venho colocando em xeque. A “guerra suja” no Brasil nos ensinou, entre tantas coisas, que o conceito de política tem que abandonar o espaço exclusivo das relações de classe, em que até então estivera confinado, e ser entendido para as relações no âmbito do trabalho, da família, do cotidiano, da sexualidade, da ecologia, abrangendo um vasto mosaico do tecido social.

Gostaria de registrar que os deslizes delectados no tratamento da mimesis acabam delineando uma traição inconsciente, abrindo uma brecha para que se fissure a postura ideológica e de classe do intelectual. A posição secundária da mulher, no filme e na peça mencionados, denuncia uma visada masculina que pontua boa parcela da produção cultural da época.

3. Reverso

Não deixa de ser curioso que uma peça escrita por um autor como Nelson Rodrigues, tão polêmico e tido como reacionário pelas posições políticas tomadas durante o governo militar, criador de expressões como “óbvio ululante” e de frases menos apreciáveis como “toda mulher gosta de apanhar”, acabe por apresentar uma escritura menos cerrada e autoritária do que aquelas que se propunham a defender, de modo mais evidente, a causa popular.

Sua dramaturgia tem sido primordialmente assediada desde uma perspectiva arquetípica/psicanalítica, que a aproxima da tragédia grega. Estudos têm focado a questão da família patriarcal (Süssekind, 1977; Carneiro, 1987), relacionando o teatro de Nelson à formação social brasileira e projetando-o sobre o processo de modernização que tem lugar notadamente na primeira metade deste século.

Em *O beijo no asfalto* (1961), o fato de que o gesto de Arandir (um gesto que possui uma dimensão íntima, privada, subjetiva e que Arandir considera como um ato puro) tenha acontecido num espaço público como a Praça da Bandeira expõe o seu ato à dimensão coletiva, à apropriação de seu sentido. O que quero salientar é que, no âmbito da família, tradicionalmente, devem ter lugar as ações privadas; a rua é o espaço alheio, sem dono e sobre o qual não se pode ter nenhuma forma de controle.

Cunha e Amado vão exatamente extorquir o gesto de Arandir, desapropriá-lo e submetê-lo a seus interesses, dando-lhe o contorno sensacionalista típico da imprensa marrom. Quando Arandir retorna ao espaço familiar e à sua vizinhança ele se defrontará com a mesma dubiedade a respeito de sua ação que ele encontrara na terra de ninguém do espaço público. A família nem o ampara nem lhe fornece uma interpretação aconchegante, que elimine a ambigüidade que o repórter

e o policial, em particular, impuseram ao beijo no asfalto. Se pensarmos em termos de expectativas sociais, a família tradicional, nesta peça não pode ser recomposta, pois pesa sobre Arandir a pecha de homossexual e o sogro se declara um homossexual, o que, obviamente, contradiz a predominância do masculino na estrutura patriarcal ainda em vigência, embora abalada.

Por conseguinte, é totalmente inútil a insistência com que Aprígio quer reafirmar a sua função, repetindo tantas vezes “eu sou o pai”. É não apenas por que um pai homossexual não funcionaria à perfeição neste universo tão masculino e machista, mas também por que não é mais a célula familiar quem controla o sentido ou dita o significado dos atos de seus membros (antes sempre definidos em relação à figura paterna, senhorial, masculina que ocupava o centro da família).

Como já foi colocado, uma das novas fontes delimitadoras do sentido será o Estado, aqui representado na figura do agente da ordem, o delegado Amado (que, por sinal, também clama ser um pai). A outra será a imprensa, que influi na conformação da opinião pública, encarnada no repórter Cunha. Com o advento de uma sociedade mais moderna, na qual a família não exerce mais poder indiscriminado sobre os indivíduos, haverá um desenvolvimento brutal dos meios de comunicação de massa e dos aparelhos ideológicos do Estado como forma de vigiar ou direcionar a conduta dos cidadãos. Na peça, são estas instâncias que, em última análise, forjam um sentido para o gesto de Arandir, que levantam a suspeita sobre sua ação, desconfiança que contagia os demais personagens, a ponto de o próprio Arandir vir a duvidar de si mesmo.

É interessante sublinhar que a cena do beijo, que detona o conflito, não comparece na peça, sendo apenas alvo de relato por parte dos personagens, alguns alegando haverem testemunhado o fato mas, claro, intérpretes do que ocorreu ao narrar aquilo que presenciaram. Com efeito, o texto começa com Amado reportando a Cunha o beijo, mas já embrulhando a narrativa com o invólucro que ele apurará ao longo dos três atos: vender jornal “pra chuchu” e “limpar a barra” de Cunha que, é bom frisar, ele mesmo sujara, publicando uma matéria sobre como uma mulher abortara ao ser interrogada pelo delegado, que a espancara. Esta elipse é que provocará a proliferação de interpretações que compõem o arcabouço estrutural da peça: o leitor e

o espectador, afinal, não sabem o que realmente aconteceu, não nos encontramos com a “verdade”; ao invés, lidamos apenas com as interpretações sobre o episódio do beijo ao agonizante, feitas pelos diversos personagens – Amado, Cunha, Selminha, a vizinha Dona Matilde, Dália, Aprígio.

Esta arquitetura elíptica, por seu turno, está tatuada nos diálogos nervosos e sincopados, que são reconhecidamente a marca registrada da escrita rodrigueana: “ou o senhor acha que” (Rodrigues, 1961, p. 45); “fala como se duvidasse, como se”; “você gosta de seu marido a ponto de aceitá-lo mesmo que” (p. 46); “tive a sensação, te juro!, de que...” (p. 56); “é minha filha que me impede de!” (p. 98); “vou lhe provar que...” (p. 99); “o sujeito cria a filha para que um miserável venha e” (p. 108); “eu não beijaria na boca um homem que” (p. 118); “o senhor teve a coragem de” (p. 122). Estes exemplos, nos quais a elipse se traduz por uma sintaxe bruscamente interrompida, ilustram algumas das várias lacunas que existem ao longo da peça, trechos em que os personagens insinuam, sugerem, mas nunca revelam ou nomeiam, como se falassem de um assunto tabu ou proibido. Um dos hiatos mais relevantes, revelado na cena final, diz respeito à atração de Aprígio por Arandir, e é significativo que as falas de Aprígio sejam muitas vezes confusas: “o que é mesmo que eu estava dizendo?” (p. 41); “perdi o fio” (p. 43).

Embora os personagens interpretem a cena ausente do beijo, no fundo suas interpretações são igualmente autoritárias. Amado e Cunha seriam os casos mais evidentes, ao impor – e recorrendo à violência – a sua versão a Arandir (“você não perdeu. Você jogou fora a aliança!” – p. 54), à viúva (“a senhora, naturalmente, já viu esse camarada, claro!” – p. 83), ou a Selminha (“tira a roupa! Fica nua, tira tudo!” – p. 103), forçando uma história que já estava pronta de antemão e ocultando a verdadeira razão para seu comportamento: “estou vendendo jornal como água”, revela Amado a Aprígio (p. 111). É Amado, por sinal, num diálogo com Aprígio, quem acena com a possibilidade de o sogro assassinar o genro, assegurando que ele seria absolvido: “nenhum Juiz te condenaria, nenhum!” (p. 112).

D. Matilde, os colegas de Arandir do escritório, como Werneck, Dália (“você era amante do rapaz?” – p. 121), até Selminha (“mas todo o mundo! todo o mundo acha, tem certeza. Certeza! Que os dois eram amantes!” – p. 114; “aliás, Arandir tem certas coisas.

Certas delicadezas” – p. 115). é inclusive o próprio Arandir (“será que esbarrei no rapaz?” – p. 117) ou acreditam na versão engendrada por Amado e Cunha ou ficam repletos de dúvidas. Mais relevante é a noção que os personagens possuem com respeito ao casamento, à paternidade, à masculinidade. Selminha diz que Arandir deve voltar ao trabalho e dar na cara dos que fizeram insinuações sobre a sua macheza ou declara que Arandir fazia amor todo dia e, logo, era homem (p. 87 e 102), como se a hombridade só fosse passível de ser medida por critérios tais como bofetadas ou performance sexual. Arandir, hesitante, dirá a Dália que “não beijaria um homem que não estivesse morrendo!” (p. 118).

Homofobia à parte, quero destacar que todos os personagens, sem exceção, perfilam uma interpretação de mão única de um evento ausente, elidido, ou daquilo de que não se ousa falar, nomear – de uma lacuna que, desde um ponto de vista discursivo, é um dos elementos estruturantes do teatro de Nelson Rodrigues. Estando em crise a família e sua capacidade de controlar os sentidos e as ações dos indivíduos, emergem comportamentos “aberrantes”, como o adultério, a prostituição, o incesto, a homossexualidade, escandalosos dentro de um conjunto de referências que encara a família como um espaço de procriação do qual está banido o prazer. Uma família que resiste à transformação social e ao advento de tempos mais modernos.

Mas o texto não subscreve este autoritarismo, na medida em que estamos lidando com interpretações que não podem ser verificadas no próprio texto, o que nos abre para o jogo do sentido e nos autoriza – e estou falando de uma inscrição textual –, ao contrário do que se passava na obra de Dias Gomes antes comentada, a também interpretar. Quando Cunha nega que ele não deu um pontapé na mulher grávida, mas simplesmente um tabefe (p. 37), qual a diferença, se ela acabou perdendo a criança? Quando o mesmo Cunha diz a Selminha que ela está diante da polícia e que ela tem de dizer a verdade, porque ninguém engana a polícia (p. 98), o que vemos é um aparelho de Estado que pretende deter o poder de controlar e determinar o sentido e dobrar a liberdade individual a este sentido – do mesmo jeito que a imprensa, manipulada por repórteres da estirpe de um Amado, vai construir versões dos fatos que publica, a despeito de sua propalada objetividade e imparcialidade, exercidas em nome de bem informar. Quando a maioria dos personagens manifesta a sua homofobia, colocando em

risco a grandeza que Arandir procurou conferir a seu gesto, outros sentidos emergem nas fímbrias do que está escrito na peça, deixando entrever uma sociedade preconceituosa, sem solidariedade alguma, sem nenhuma compaixão ou respeito pelo próximo.

Nesta peça, o sentido extrapola o universo familiar, exposto ao domínio público. É como se um ato íntimo, profundamente subjetivo e quase ontológico fosse exibido ao voyeurismo da coletividade – voyeurismo por causa do olhar e por se referir a algo ausente, a um hiato, a uma lacuna. O gesto puro de Arandir é apropriado pelos outros, pelo público, é conspurcado, como se a peça nos dissesse que a pureza é impossível. O ato, em si, parece ele mesmo não existir, pois ficamos apenas com interpretações do ato – interpretações que, no final, se revelam ser uma mesma interpretação, aquela do corpo social, seja através das instituições, seja através dos membros da comunidade.

Mas a escritura rodrigueana parece dilapidar este caráter monolítico que acaba por peculiarizar seus personagens, na exata medida em que não se pode eleger a verdadeira versão de um episódio que se encontra elidido, não se pode privilegiar uma interpretação sobre uma origem que se nos escapole. Nesta acepção, e meio surpreendentemente em se tratando de um autor por tantos considerado reacionário e moralista, Nelson Rodrigues é *moderno*.

Questionando os limites da estrutura social, *O beijo no asfalto* se configura como um texto mais político do que o explicitamente engajado trabalho de Dias Gomes, “revolucionário” no nível do conteúdo mas tão incongruente em termos de sua economia interna e autoritário no que tange à problemática do sentido. Os personagens de Dias Gomes como que se vergam a um sentido que lhes antecede e ao qual lhes compete obedecer. Ao passo que os personagens da peça de Nelson Rodrigues se vêem face a face com um vazio que, se por um lado faz com que se agarrem ao sentido que é forjado pela ordem, por outro lhes lança na vertigem da interpretação. Talvez, vale repetir, nisto resida o seu perfil trágico. No vazio da modernidade.

O filme de Bruno Barreto acompanha de perto a peça e os diálogos de Nelson, inclusive na montagem sincopada e nos subentendidos (espécie de dizer/calar, de esconde-esconde, de querer saber algo não-dito e proibido), devidamente sublinhados pelos olhares dos atores. Embora mostre a cena do atropelamento, cheio de

compaixão de uma menina, como se sua fisionomia se condõesse por antecipação com o que vai ser narrado no filme.

Há uma cena em que esta exploração das nuances e dos subentendidos joga com a perversão do espectador. Dália está assistindo a um filme de terror na televisão e, diante das cenas (que parecem ser de uma obra de José Mojica Marins) de sedução, se horroriza e se excita. Desligando a tevê, ela vai se deitar e ouve murmúrios, como se a irmã e o cunhado estivessem mantendo relação sexual. A câmera adentra o quarto de Arandir e Selminha para surpreender a moça num acesso de asma (nesta cena, o voyeurismo é de Selminha, da câmera e do espectador). Ou seja: a seqüência brinca com a aparência do sentido, miniaturizando o problema da interpretação que vislumbrei na peça e que o filme capta com fidelidade, sublinhando as ambigüidades e elipses nos movimentos de câmera.

A única cena distoante (que não existe na versão teatral) é uma outra passagem em que aparece uma repórter de um telejornal aludindo à falta de solidariedade do ser humano, seguida de entrevistas com transeuntes, os quais são tão insensíveis ao drama do beijo quanto os personagens envolvidos na intriga. A opinião pública está totalmente sob controle da imprensa, numa ramificação do autoritarismo. A versão de Amado já está pronta (embora ele recorra a “provas”, como no caso da viúva); as perguntas de Cunha e de outros personagens já trazem em si suas respostas (Aprígio: “Você vai? Vai”).

A violência da interpretação acaba invadindo o corpo das pessoas; o exemplo mais claro disso é o do *harassment* de Selminha, por Cunha e Amado, estas criaturas asquerosas e cafajestes tão bem interpretadas por Oswaldo Loureiro e Daniel Filho. Amado, aí, revela todo o seu desejo por Selminha (mulher “sem barriga”) e toda sua bestialidade, ratificada quando se entrevista com Aprígio num bar, diante de uma macarronada, bebendo um copo de cerveja que lambuza o bigodinho e chupando uma cigarrilha, para lhe sugerir que mate o genro. E Cunha evoca o nome da filha e sua condição de pai diante de uma Selminha nua e vilipendiada. Tanto o repórter quanto o delegado têm sua outra cara.

O final do filme, em plena rua (voltando ao espaço público; na peça a cena se passava no quarto do hotel), mantém imobilizados Aprígio abraçado a Arandir morto e Dália de pé até a aparição da palavra “fim”, como que retratando a falência da família e a revelação

final de segredos que atravessaram incógnitos ou insinuados ao longo do filme. Aprígio sabe que sua filha mais jovem desejava seu cunhado; Dália agora sabe que seu pai não tinha ciúmes de Arandir porque amasse sua filha como mulher.

O filme, bem como a peça, confronta os valores da família tradicional com um mundo em que a imprensa e a polícia imperam; a pureza e a sinceridade com a hediondez e a hipocrisia; o discurso machista e homofóbico com o desejo e a eroticidade; o espaço privado, do corpo, com o público, com a curiosidade excessiva dos indivíduos, que dá vazão a boatos que se impõem como verdades. Ambos discutem a sexualidade (a homofobia), um tema ausente na primeira etapa do Cinema Novo.

A falta de compaixão e de solidariedade sugerida no original é pontuada no longa de Bruno Barreto e o único momento que distoa bastante da peça é o aludido *take* do telejornal, quando uma voz autoral parece se evidenciar na narrativa. Em que pese este detalhe, o filme respeita a circulação do sentido que apontei no texto dramático, contrastando com a maior imposição da mão do director que detectara em *O pagador de promessas*.

Lançado em 81, *O beijo no asfalto* efetuava uma reflexão sobre o autoritarismo, sobre o assalto ao corpo, numa alegoria política que provavelmente aludia ao regime militar. Tudo isso sem insistir que o filme deva ser lido dessa ou daquela maneira. *O beijo*, peça e filme, são o reverso de *O pagador*: agora o sentido é feito de silêncios, ambigüidades, elipses.

4. Anverso

Os anos 70 assistiram a uma virada cujo termômetro, no âmbito da produção artístico-cultural, pode ser creditado ao Tropicalismo (na música e nas artes plásticas), ao Cinema Marginal (Sganzerla, Bressane, Neville d'Almeida, Tonacci) – que passará a falar de drogas, feminismo, sexo livre, minorias raciais (Ramos, 1987, p. 100) –, ao teatro (Asdrúbal Trouxe o Trombone, besteiro!, o grupo amazonense de Márcio Souza, a montagem de “Hoje é dia de *rock*” pelo Teatro Ipanema), à literatura (João Gilberto Noll, Silviano Santiago, poesia marginal da geração mimeógrafo). Na síntese de

Rogério Sganzerla, dando conta da falência dos discursos totalizadores da década anterior:

... a cultura liberal progressista, de esquerda tradicional está cada vez mais falida [...] todo mundo sabe que os órgãos que se propunham ser os mais progressistas são na realidade os mais diluídos e reacionários e irracionais, tanto é que o Teatro Opinião falhou, como o Cinema Novo também falhou, como a Música Popular Brasileira e essas coisas não estão desligadas uma da outra. (Ramos, 1987, p. 108)

O pós-64 no ensinou, entre tantas coisas, que o conceito de política tem que abandonar a arena -- na qual esteve encerrado -- da luta de classes para ganhar o espaço das relações sociais familiares, de trabalho, das sexualidades, com a ecologia. Se podemos falar que estamos assistindo a uma mudança de paradigma na produção cultural brasileira, tanto na frente artística quanto na da reflexão sobre esta mesma produção, é forçoso reconhecer que devemos reivindicar um gesto crítico igualmente distinto, que faça implodir todo e qualquer autoritarismo e que se abra para o jogo do sentido e incorpore a *diferença*. Por um lado, faz-se necessário pensar a inscrição de classe do produtor cultural e seus vínculos com as instâncias legitimadoras de poder dentro da estratificação social; por outro, cumpre enveredar por um assédio que leve em conta o solo histórico e social que está presente no texto e no ato de leitura. Entre verso e reverso, o anverso.

Em suma, não basta uma espécie de simpático bom-mocismo para resolver o hiato que separa o popular do erudito ao longo da história da cultura brasileira. Importa, sobretudo, repensar com cuidado as apropriações do popular e o populismo que marcou tão vivamente larga fatia da produção da década de 60. A televisão entrou no pedaço está abiscoitando o bolo que os intelectuais, quem sabe, não souberam equacionar. E se não se problematizar o papel hegemônico que a indústria cultural e a televisão representam no Brasil de hoje, vamos perder mais este bonde. Que já nem mais é bonde.

REIS, Roberto. Verse and Reverse – Popular, populism and authoritarianism. *Miscelânea*, Assis, 2:11–30, 1995.

ABSTRACT: A cleavage between high culture and popular culture traverses Brazilian culture. This paper addresses this gap by focusing on the inscription of meaning in two plays (Dias Gomes' *O pagador de promessas* and Nelson Rodrigues' *O beijo no asfalto*) and their cinematic transpositions (by Anselmo Duarte and Bruno Barreto, respectively). In the first case, meaning is a kind of a "one way" process; the characters are portrayed according to a political project, giving place to the contradiction – so typical in Brazilian populism of the 60's – between a "progressive" ideology and its conservative translation into cultural products. In the second case, on the contrary, the play of meaning opens to a plurality of interpretations. Authoritarianism is understood here as a structural principle that is related to the meaning of the text. The essay also tries, by means of a critique to populism as a political project, to suggest the need of alternative political platforms for the 90's, with the corollary of an interpretation strategy that is anchored onto socio-historical criticism.

KEYWORD: Popular Culture; Modern Brazilian Theatre; Cinema Novo; Populism; Authoritarianism; Meaning.

Referências bibliográficas

- CAMPEDELLI, S. Y. *Literatura comentada – Dias Gomes*. São Paulo: Abril, 1982.
- CARNEIRO, M. J. A desagradável família de Nelson Rodrigues. In: FIGUEIRA, S. A. (ed.). *Uma nova família?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p. 69-82.
- GOMES, D. *O pagador de promessas*. 30. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1987.
- IANNI, O. *As metamorfoses do escravo*. São Paulo: Difel, 1962.
- JOHNSON, R. & STAM, R. *Brazilian Cinema*. Austin: University of Texas Press, 1988.
- RAMOS, F. *Cinema marginal (1968/1973)*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- REIS, R. Escracha! Eu sou batata, entende? – Família e autoritarismo no moderno teatro brasileiro. *Latin American Theater Review*. A publicar.
- RODRIGUES, N. *O beijo no asfalto*. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1961.
- ROWE, W. & SCHELLING, V. *Memory and Modernity*. Londres: Verso, 1991.
- SÜSSEKIND, F. Nelson Rodrigues e o fundo falso. *I Concurso Nacional de Monografias – 1976*. Brasília: SNT, 1977, p. 5-42.
- XAVIER, I. Black God, White Devil: The Representation of History. In: JOHNSON, Randal & STAM, Robert. *Brazilian Cinema*. Austin: University of Texas Press, 1988. p. 134-48.