

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

O Beijo [Cancelado]: pontos de tensão na obra de Nelson Rodrigues

Patrícia Leonardelli
João Cláudio Petrillo Miranda

Para citar este artigo:

LEONARDELLI, Patrícia; MIRANDA, João Cláudio Petrillo. *O Beijo [Cancelado]: pontos de tensão na obra de Nelson Rodrigues*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 49, dez. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573104492023e0108

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



O Beijo [Cancelado]: Pontos de tensão na obra de Nelson¹ Rodrigues²

Patrícia Leonardelli³

João Cláudio Petrillo Miranda⁴

Resumo

O artigo parte da experiência de adaptação da peça *O Beijo no Asfalto* (1961) para apresentação como Estágio de Atuação no Departamento de Arte Dramática (DAD) da UFRGS. O resultado originou o monólogo intitulado *O Beijo [Cancelado]*⁵, em cuja pesquisa se pretendeu identificar e discorrer sobre aquilo que denominamos de pontos de tensão da peça, os imperativos de linguagem que dizem respeito ao tratamento de gênero das personagens que podem ser submetidos a um diálogo com a crítica anti-homofóbica e feminista. O processo parte do reconhecimento da não-neutralidade do corpo do ator cisgênero frente ao desafio de representar personagens de grupos subalternizados.

Palavras-chave: Punctum. Estudos de gênero. Atuação. Pontos de tensão. Teatro Brasileiro.

The Kiss [Cancelled]: treatment of gender and character development in the work of Nelson Rodrigues

Abstract

The article originates from the experience of adapting the play *The Asphalt Kiss* (1961) to be performed as an Acting Internship at the Department of Dramatic Art (DAD) at UFRGS. The result originated the monologue entitled *The Kiss (Cancelled)*, whose research intends to identify and discuss about what we call the tension points of the play, which are the imperatives of language that concern the treatment of gender of the characters who may be submitted to a dialogue with anti-homophobic and feminist critic. The process starts from the recognition of the non-neutrality of the cisgender actor's body when faced with the challenge of representing characters from subaltern groups.

Keywords: Punctum. Gender studies. Acting. Points of tension. Brazilian Theater.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Camila Alexandrini. Doutorado em Letras (PUCRS). [✉ camilalexandrini@gmail.com](mailto:camilalexandrini@gmail.com) [🌐 http://lattes.cnpq.br/8116182386850984](http://lattes.cnpq.br/8116182386850984)

² Este artigo é oriundo em 29% do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação de João Claudio Petrillo Miranda, 2023.

³ Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrado em Artes pela USP. Graduação em Comunicação Social Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora Adjunta no Departamento de Arte. Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). [✉ patleonardelli@gmail.com](mailto:patleonardelli@gmail.com)
[🌐 http://lattes.cnpq.br/0954772452268445](http://lattes.cnpq.br/0954772452268445) [🌐 https://orcid.org/0000-0002-9017-7525](https://orcid.org/0000-0002-9017-7525)

⁴ Mestrando em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduação em Teatro pela UFRGS. Graduação em Artes Visuais pela Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC).
[✉ petrillomiranda@gmail.com](mailto:petrillomiranda@gmail.com)
[🌐 http://lattes.cnpq.br/0633555278588412](http://lattes.cnpq.br/0633555278588412) [🌐 https://orcid.org/0009-0002-0240-9398](https://orcid.org/0009-0002-0240-9398)

⁵ *O Beijo [Cancelado]* foi apresentado na Sala Corpo Santo da UFRGS dentro da Mostra DAD nos dias 28 e 29 nov. 2011.



El Beso [Cancelado]: tratamiento de género y construcción de personajes en la obra de Nelson Rodrigues

Resumen

El artículo se basa en la experiencia de adaptación de la obra *O Beijo no Asfalto* (1961), para ser presentada en el Departamento de Arte Dramático (DAD) en la UFRGS. El resultado dio origen al monólogo titulado *O Beijo [Cancelado]*, en el que la investigación pretendía identificar y discutir lo que llamamos los puntos de tensión de la obra, es decir, los imperativos del lenguaje que atañen al tratamiento de género de los personajes. que puedan ser sometidos a un diálogo con la crítica antihomofóbica y feminista. El proceso parte del reconocimiento de la no neutralidad del cuerpo del actor cisgénero ante el desafío de representar personajes de grupos subalternos.

Palabras clave: Punctum. Estudios de género. Actuación. Puntos de tensión. Teatro Brasileño.



As técnicas de atuação teatral têm sido objeto de profundas transformações desde a segunda metade do século XX e o início do século XXI. Não é o objetivo desse estudo revisar ou discutir sobre tais mudanças, quase todas amplamente documentadas, nem tampouco acrescentar propriamente quaisquer propedêuticas ao campo, senão provocar-lhe algumas reflexões partindo da observação da trajetória de um aluno e da criação de seu espetáculo de Estágio de Atuação, que tem como eixo de investigação a obra de Nelson Rodrigues. Tomamos tais processos como estudos de caso, pois eles fizeram revelar uma problemática que nos parece bastante importante para o *trabalho de ator contemporâneo*. Primeiramente, trata-se de identificar que o próprio epíteto, amplamente utilizado na bibliografia geral sobre atuação, diz respeito a um imperativo genérico que efetivamente circunscreve um artista ator heterocisnormativo. O processo de reconhecimento da não neutralidade deste “ator genérico”, perenemente referenciado como uma espécie de subjetividade universal na moderna bibliografia da área, foi o ponto deflagrador da pesquisa que se desenvolveu para a criação de *O Beijo [Cancelado]*, e que tem, no enfrentamento com o cânone rodrigueano em geral, e com a peça *O Beijo no Asfalto* em específico, seu lugar de desenvolvimento.

Antes de entrarmos na problemática central da pesquisa, é importante contextualizar brevemente no que consiste a criação do Estágio de Atuação no curso de bacharelado teatral do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O instante do Estágio coroa a conclusão da trajetória acadêmica do aluno bacharel e é a oportunidade para que se desenvolva uma pesquisa radicalmente autoral, tanto como produção de linguagem quanto na análise das questões que são caras ao aluno-pesquisador. O trabalho deve resultar em um espetáculo, performance ou demonstração de trabalho coerente com o levantamento auto-curatorial, sob orientação de um/uma docente escolhido/a pelo aluno. O coautor do texto e realizador do projeto, um ator branco e heterocisgênero, construiu uma caminhada de investigação sobre a obra de Nelson Rodrigues desde os primeiros anos do curso, por meio de catalogação de leituras e exercícios cênicos nas disciplinas práticas, de modo que a escolha para seu Estágio foi um encaminhamento natural, bem como a continuidade da



investigação da obra do dramaturgo que está em processo no seu mestrado. Da mesma forma, a escolha da autora do artigo como orientadora também foi um encontro de alinhamento bastante orgânico em torno do interesse comum pela obra do dramaturgo e pelas questões da atuação contemporânea, que tem como desdobramento final a produção desse texto.

Às palavras do aluno, Nelson Rodrigues foi um autor que, desde muito cedo, reverberou em seu percurso acadêmico, precisamente pelas sensações ambíguas que suas obras lhe promoviam enquanto intérprete. Ao ler algumas das peças, ele se deparou com inúmeros desconfortos, com temas que o próprio dramaturgo considerava “desagradáveis”, quais sejam os temas que envolvem o tratamento de grupos minorizados. A abordagem que a dramaturgia rodrigueana confere a tais temas muitas vezes oscila entre o tom da denúncia aberta e outro mais ambíguo, que parece flertar propositalmente tanto com a crítica quanto com o fetiche pela violência. É notória a estratégia do dramaturgo em construir em torno de si a imagem de artista polêmico, posto as muitas declarações “explosivas” e desrespeitosas que, como experiente jornalista e conhecedor do funcionamento da mídia, soube explorar ao longo de sua carreira. Como saber exatamente os limites de seu conservadorismo e possíveis preconceitos quando confrontamos tais declarações com suas personagens torna-se algo mais difícil de se identificar. Mas, foi do conjunto todo de tensões existentes no universo dos discursos produzidos pelo autor que estabelecemos nosso local de investigação.

Assim emergiu a seguinte questão: como montar uma peça de Nelson Rodrigues nos dias atuais assumindo esses pontos “desconfortáveis”, tensos, por conterem um teor potencialmente violento a grupos minorizados, de modo a não reforçar o preconceito no tratamento das personagens? Como um ator branco e inserido nos parâmetros da heterocisnormatividade pode representar papéis de grupos minorizados sem reproduzir os estereótipos psicofísicos de raça e gênero construídos pela cultura racista e patriarcal vigente? Como lidar com os textos originais diante dos desafios do debate contemporâneo sobre o assunto (preservá-los, adaptá-los, “corrigi-los” politicamente seria a solução)? Que tipo de procedimentos podem refinar a sensibilidade do intérprete para tal processo a curto e a longo prazo?



De um estudo amplo da dramaturgia de Nelson Rodrigues, escolhemos centrar a análise em um material que, nos pareceu, condensava os principais pontos de tensão que desejávamos tratar no Estágio: *O Beijo no Asfalto*. A primeira encenação do texto aconteceu no dia 07 de julho de 1961, no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro. Denominada pelo autor de "uma tragédia carioca em 3 atos e 13 quadros", tinha no elenco principal Renato Consorte, Sérgio Britto, Ítalo Rossi e Fernanda Montenegro. Essa última havia insistentemente encomendado ao autor uma peça inédita, como o próprio relata em seu livro *Nelson Por Ele Mesmo* (um compêndio de escritos organizados por sua filha, Sônia Rodrigues):

Fernanda Montenegro passou oito meses telefonando para mim para eu escrever a peça. Achei linda a obstinação da "musa sereníssima". Ela achava que era inútil, mas insistia. Fiquei deslumbrado quando fiz a peça. Estava cumprindo minha palavra. Eu subi no meu próprio conceito quando entreguei à Fernanda *O Beijo no Asfalto* (Rodrigues, 2012, p. 79-80).

É relevante pontuar que o dramaturgo produziu sua obra teatral entre 1940 e 1980, ou seja, em quarenta anos de atividade. Sua escrita e sua abordagem de temas sociais delicados, vistas aos olhos de hoje, podem soar anacrônicas ao leitor e espectador, mas, ao mesmo tempo, é forçoso reconhecer que muitas das violências denunciadas em sua dramaturgia, infelizmente, permanecem não solucionadas. Sua obra é, ao mesmo tempo, produto e produção do conservadorismo de uma sociedade urbana, cristã, e que tem como núcleo a família pequeno-burguesa em tratar de determinados assuntos, e revela um tempo em que o debate sobre violência identitária não estava democratizado. Reside aí, em parte, nos parece, boa parte dos desafios em se montar uma peça de Nelson Rodrigues nos dias atuais. De forma oposta ao tempo de sua estreia, é hoje a crítica sobre seus aspectos conservadores que parece impor cautela sobre sua obra. Vejamos o que relata a atriz Fernanda Montenegro sobre a experiência da temporada de *O Beijo no Asfalto* em sua autobiografia:

A estreia de *O Beijo no Asfalto* nos deu mais um momento consagrador. Contou com sessões sempre lotadas em que, quase diariamente, houve protestos violentos a favor e contra. Parte do público gritando: "Tarado!", "Protesto em nome da família brasileira", "Merece cadeia!", "Pornógrafo", e a outra parte mandando um "cala a boca" aos berros. Curioso notar que não eram as questões políticas, ideológicas que magnetizavam as pessoas. Jamais alguém chamou o autor de reacionário, traidor da pátria,



entreguista. Os protestos sempre foram de cunho moral (Montenegro, 2019, p. 147).

Na citação acima, podemos perceber o quanto as peças do autor já provocavam “sensações ambíguas” nos anos 60. Figuras de variadas correntes ideológicas e políticas declaravam amor e ódio a Nelson Rodrigues, ao longo de sua extensa produção como dramaturgo e cronista, o fizeram angariar afetos e desafetos, revelando o autor paradoxal que sempre foi. Em *O Beijo no Asfalto*, nossa peça de trabalho, ele é particularmente “obsceno” quando escancara ao público a situação de um homem que beija outro homem na boca ao ser atropelado em plena região central do Rio de Janeiro.

A peça (como, de resto, faz todo seu cânone) aborda as muitas camadas de perversões sociais e individuais. A homoafetividade é tratada em todo um espectro de interesses e violências para as quais a aniquilação do afeto é o único fim possível. Há a mídia inescrupulosa e irresponsável, interessada exclusivamente na venda de jornais, a corrupção criminosa da polícia, o pai arauto da boa moral familiar (assassino e apaixonado pelo genro), a filha dedicada e esposa fiel e apaixonada, (que, tanto quanto Arandir, será vítima

da violência masculina e da hipocrisia familiar e de costumes de uma classe média branca, carioca, que se pretendia o melhor retrato urbano da família brasileira). Personagens que constroem um quadro da artificialidade burguesa como parâmetro de normatividade, modelo este que, ainda hoje, ocupa o imaginário social da sociedade brasileira, e cuja crítica se afirma, portanto, ainda pertinente na atualidade (Miranda, 2023).

Foi partindo da constatação da atualidade da obra e do desejo de inseri-la nos debates propostos, que estruturamos a investigação de criação para *O Beijo [Cancelado]*.

Tratando-se de um Estágio de Atuação, a pesquisa do espetáculo tinha como eixo principal a construção de personagem, pois o projeto consistia em adaptar o texto a um monólogo em que o ator representasse as personagens centrais da trama, dentre as quais figuram uma jovem mulher (Selminha) em uma cena de estupro, um homossexual (Aprígio) e um potencial bissexual (Arandir). Estavam postos alguns dos principais desafios da pesquisa para a equipe e, de modo muito particular, para o ator. Conscientes de que o seu corpo, apenas em sua



apresentação, já carrega uma série de enunciados de normatividade, como investigar exercícios que pudessem, ao menos, trazer à consciência e neutralizar construções violentas ou caricatas sobre os corpos feminino e homossexual? Como construir um discurso cênico comprometido com a problematização dos imperativos de gênero, e não com sua reafirmação violenta, uma vez que é o discurso que organiza o poder sobre o outro antes mesmo da sua consciência sobre si?

A estrutura do discurso é importante para a compreensão de como a autoridade moral é introduzida e sustentada se concordarmos com o fato de que o discurso está presente não apenas quando nos reportamos ao Outro, mas que, de alguma forma, passamos a existir no momento em que o discurso nos alcança, e que algo de nossa existência se prova precária quando esse discurso falha em nos convencer. Mais enfaticamente, no entanto, aquilo que nos vincula moralmente tem a ver com como o discurso do Outro se dirige a nós de maneira que não podemos evitá-lo ou mesmo dele desviar. Essa implicação realizada por meio do discurso do Outro nos constitui, a princípio, contra nossa própria vontade ou, talvez colocado de forma mais apropriada, antes mesmo de formarmos nossa vontade. Portanto, se pensarmos que autoridade moral tem a ver com encontrar uma vontade e sustentá-la, talvez não estejamos percebendo o próprio modo pelo qual demandas são apresentadas. Ou seja, não percebemos a questão do ser implicado, a demanda que nos vem de algum lugar, muitas vezes um lugar sem nome, pela qual nossas obrigações são articuladas e são impostas a nós (Butler, 2011, p.15).

Os desafios eram consideráveis, posto que não identificamos praticamente nenhuma referência bibliográfica ou documental sobre o tema⁶, mas tínhamos clareza de que o resultado de tais enfrentamentos no processo de criação poderia trazer provocações potentes para o debate sobre corpo, identidade de gênero e construção de personagem na cena contemporânea. Nesse sentido, o trabalho impunha ao ator e à equipe a tarefa tanto de criar uma estrutura que desse conta de contar a história quanto de representar desde personagens agressivos, violentos e sórdidos até outros mais delicados e sensíveis. Por quais caminhos encontrar uma base técnica que fizesse revelar os clichês sobre as personagens para que pudessem ser reinventados e desconstruídos? Pois, não se trata de negar o arraigamento de tais construções em nosso imaginário, uma vez que são

⁶ Nesse sentido, o artigo da atriz e professora Jessika Cruz, em que descreve o trabalho com o texto *Toda nudez será castigada* e o processo de construção de personagem feminina cis Geni enquanto atriz trans foi de grande contribuição.



estruturais, mas de propor a visibilização e esgotamento desse repertório para que possa ser substituído por referências mais humanizadas. Partindo de tal premissa, nos pareceu que o caminho mais eficiente para tornar visíveis os clichês não poderia ser outro senão pelo corpo, observando de que forma nosso imaginário colonial e patriarcal inscreve nele marcas de corporeidades generificadas.

Qualquer ator e atriz, ao brincar com outras identidades, busca em sua interpretação um sistema igual ao que se imagina, no contexto vivenciado pela personagem (tempo, local, época, condições financeiras, familiares, etc.). A personagem Geni é atual, mas para a época que foi representada, foi colocada fora dos padrões, tida como “mulher da vida” e fora da ideologia conservadora que padronizava aquela época. Uma atriz transexual, ou o simples fato da transexualidade levanta questões semelhantes nos dias atuais. É preciso compreender que a identidade sexual é definida pela personagem quando se está em cena, e não pelo corpo do ator. Os atos e atitudes que definem alguém como homem ou mulher, baseados em ações sexistas, são desenhados através dos gestos, movimentos, e de toda performance (Cruz, 2023, p. 140-141).

Tratando-se de um monólogo que tinha como eixo a capacidade do ator em tornar visíveis as trocas de papéis, começamos, juntamente com a diretora Aika Daniela Braga, a levantar quais técnicas corpóreas poderiam ancorar a construção das personagens, partindo, sobretudo, da composição física. A especificidade de nossa pesquisa exigia não só o levantamento dos elementos de composição, mas também a capacidade de dilatar os momentos em que pontos de tensão estivessem mais agudos e quais as qualidades corporais que comumente se associam a cada ponto. Mais uma vez, trata-se do duplo movimento de deixar surgir todas as possíveis referências caricaturais sobre as personagens, para que possam ser mapeadas e substituídas por corporeidades que tentem precisamente problematizar estereótipos misóginos e homofóbicos sobre elas. Para tanto, após testarmos algumas técnicas, chegamos a um princípio de mapeamento de corporeidades que nos foi de extrema ajuda no esforço de decolonizar os modos de construir uma personagem: o conceito de *punctum* aplicado ao trabalho do ator.

Punctum é um “conceito poético” proposto originalmente pelo filósofo e semiólogo francês Roland Barthes em uma de suas principais obras de referência, A Câmara Clara, para refletir sobre as relações entre fotografia, percepção e cognição sensível. Na tensão dialética com o conceito complementar de *studium*, Barthes define o *punctum* como o conteúdo da imagem/paisagem que rompe com a percepção genérica do que se vê

e que cria relevos de impacto, pontos intensificados da visualidade geral da foto que “partem da cena como uma flecha [...] como picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte”, uma irrupção radical e violenta de sentido de um determinado ponto (Miranda, 2023).

Ainda sobre a dialética entre *studium* e *punctum*:

Desse campo, são feitas milhares de fotos, e, por essas fotos posso, certamente, ter um interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política. O que experimento com essas fotos é uma espécie de afeto *médio*, quase como um adestramento. Eu não via, em francês, palavra que expressasse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas, em latim, acho que essa palavra existe: é *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, um gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular (Barthes, 1984, p. 44-45).

Os conceitos são, portanto, importados do campo da semiótica aplicada à fotografia para nos ajudar a construir um processo de composição que fissurasse o tratamento de gênero paisagístico e genérico das personagens, essa percepção *studium*, de “afetos médios”, definida pelo filósofo; e que tão facilmente se vincula a um senso comum sustentado por imagens grosseiras, caricaturais e desumanizadas de corpos subalternizados. Entendendo o corpo do ator como a “fotografia” barthesiana, ao criar determinados *punctums* (núcleos específicos de tensão muscular) para cada papel procuramos designar suas características não a partir de um senso comum introjetado sobre “como olha uma mulher”, ou “como anda um homossexual enrustido”, mas buscando encontrar aqueles pontos que pudessem dar relevo no corpo as intensidades específicas do comportamento da personagem. Trata-se de pontuar no corpo e na voz as tensões mais marcantes de cada um deles, tão marcantes que se mostram também como rupturas, cicatrizes, marcas profundas de seu caráter por onde o drama transborda:

[...] essa palavra (*punctum*) me serviria em especial na medida em que remete também a ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos (Barthes, 1984, p. 46).

Compreendendo os pontos demarcados como possíveis elementos norteadores para abordagens menos colonizadas sobre as personagens,

encontramos alguns autores cuja leitura sobre o conceito de *punctum* acabou por subsidiar de forma muito potente a pesquisa, pois converge profundamente com a noção de composição da personagem que buscamos desenvolver. Como identificamos nas reflexões do pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, Rodrigo Fontanari, em seu artigo sobre o tema:

Para Barthes o *punctum* é algo que fascina o corpo; é o campo do indizível da imagem: aquilo que cala na alma do observador porque o olhar não é capaz de capturar. Ele somente patina sobre essa superfície, pois o *punctum* se apresenta no campo cego da imagem: “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre o invisível: não é aquilo que vemos” (Fontanari, 2015, p. 67).

Também nós buscávamos uma construção de personagem que fosse qualquer coisa que não o estereótipo que tão eminentemente se apresenta ao corpo colonizado. Interessou-nos profundamente essa perspectiva do *punctum* como o ponto de intensidade de uma imagem geral que faz emergir o invisível, as forças invisíveis da imagem, seus núcleos de intensificação que fissuram o plano geral de “entendimento do sentido da imagem” e que convidam a percepção ao mergulho no invisível de si. Seria possível aplicar esse princípio às técnicas de ator para criar composições que escapassem dos clichês e dos sentidos gerais de uma personagem?

Encontramos, na obra do ator e pesquisador Renato Ferracini, um caminho de reflexão já traçado sobre as relações entre o conceito de *punctum* e o trabalho do ator. Refletindo sobre o treinamento como um local de intensificação de experiências corpóreas, ele relaciona o conceito barthesiano à técnica de atuação precisamente no ponto em que nos interessa, um procedimento que pode ser produzido do corpo expressivo de forma análoga à imagem fotográfica. Também no corpo do ator enquanto imagem essencial da comunicação teatral é possível se produzir zonas de tensão com intensidades específicas que definem a corporeidade de determinada personagem para além dos clichês, pontos que são marcas, cicatrizes, aberturas para seus aspectos invisíveis (Miranda, 2023).

O *punctum*, como núcleo de tensões intensifica qualidades específicas do corpo ao ponto de abrirem brechas para que seus sentidos ocultos se dêem à visão, de modo a tentar subverter a percepção panorâmica e estereotipada sobre o corpo e o comportamento das personagens quando percebidas pelo senso patriarcal e colonial:

Para o ator, o conceito de *Studium* de Barthes poderia estar vinculado ao terreno da mecanicidade, dos clichês, da fisicidade. Mas podemos reutilizar o conceito de *Punctum* para entendermos melhor a questão da recriação de ações físicas. Portanto, redimensiono aqui esse conceito na relação do ator para com ele mesmo. O que chamo de *Punctum* físico é, muitas vezes, um conjunto de pequenos detalhes da ação, mas são esses detalhes que interessam enquanto caráter potencialmente expansivo e metonímico do *Punctum* na ação física a ser recriada a posteriori. Metonímico no sentido de que esse detalhe muscular contém, em potência e em estado virtual, o todo da ação e que esse detalhe pode mobilizar esse mesmo todo, em um processo de atualização, ou seja, de recriação da ação (Ferracini, 2018, p. 039-047).

Era fundamental, em tal processo, que os *punctums* estivessem muito bem definidos para que funcionassem como disparadores efetivos da construção das personagens. Iniciamos, assim, os trabalhos práticos e as experimentações, partindo da premissa de que uma correta investigação dos *punctums* em cada um dos papéis poderia nos ajudar a driblar as armadilhas de uma abordagem psicologizante das personagens que poderiam reafirmar perspectivas machistas e

Personagens	Características	Punctums
Arandir (Protagonista)	Neutro - vítima, sempre tentando entender as situações em que está.	Propositalmente não possui. Como se seus movimentos não fossem muito pensados.
Selminha (Esposa Arandir)	Espécie de vítima, assim como Arandir. Demonstra preocupação com os acontecimentos.	Passadas alinhadas que movimentam levemente o quadril. Braços fazem pequenos gestos que 'desenham' sua fala.
Aprígio (Pai Selminha)	Sempre a ponto de explodir, constante tensão.	Pés paralelos, braços semi-estáticos, cabeça/olhar altivo, ar de preocupação.
Cunha (Delegado)	Agressivo, violento, um dos vilões da peça	Pés abertos, peito pra fora, cabeça erguida, olha de cima pra baixo.
Amado Ribeiro (Jornalista)	Ardiloso, o principal vilão da peça. Quem articula tudo contra Arandir.	Pés fechados, peito pra dentro, cabeça baixa, olha de baixo pra cima.

Tabela elaborada por João Miranda, 2023

A tabela descrita acima foi constantemente ensaiada e exercitada, para que, durante a apresentação, não houvesse o comprometimento na compreensão de cada figura. Era importante que todos os *punctums* estivessem bem definidos e associados ao fluxo do texto, bem como às transições de uma personagem para outra, a fim de que se construíssem com clareza, na percepção do público, todas as cenas propostas (Miranda, 2023).

Da mesma forma, a correta estruturação das corporeidades era a base do nosso encaminhamento pedagógico para tentar driblar a abordagem patriarcal e colonial na criação dos papéis. À medida que é vivenciada no corpo, cada combinação oferece um caminho concreto para que o imaginário do ator possa se atualizar a respeito do comportamento da personagem para além de associações imediatas por conta de seu pertencimento a um gênero específico, e abre a possibilidade para se reconhecer a personagem de maneira mais complexa, paradoxal e humanizada.

Tomemos a construção da personagem Selminha como exemplo. Inicialmente, quando ainda não trabalhávamos sob a perspectiva técnica dos *punctums*, fizemos algumas improvisações sobre como ela poderia caminhar e quais gestos teria. Imediatamente, João apresentou uma caminhada excessivamente rebolada e movimentos afetados com a mão, que revelavam uma caricatura de mulher abastada e mimada que pouco remetiam ao papel. Partindo da pesquisa sobre as tensões, buscamos um caminhar sinuoso, mas de pés bem paralelos e passadas alinhadas, que estimularam de forma mais sutil o movimento do quadril, trazendo delicadeza e suavidade a um balanço antes grosseiro, unindo amabilidade e determinação à caminhada. Pequenos gestos dos braços ‘desenhavam’ sua fala. Tais desenhos, por si só, poderiam trazer pontos de tensão suficientes para se problematizar a noção de “corpo feminino”, se não fosse agravado pelo fato de que, no terceiro quadro do terceiro ato, Selminha é violentada pelo Delegado Cunha e pelo jornalista Amado Ribeiro.

Diante do imenso desafio para o trabalho do ator, surgiu, na equipe, um momento de intenso e prolífico debate. Como um ator, cujo corpo apresenta todas as características do opressor/agressor, poderia representar a vítima sem reduzir ao escárnio, à paródia ou à fetichização da violência? Com quais recursos? Do

ponto de vista cinematográfico, a cena foi abordada de duas maneiras. No filme de 1981, de Bruno Barreto, Selminha (interpretada pela atriz Christiane Torloni) fica seminua e chora compulsivamente enquanto a câmera a filma por trás, expondo completamente seu corpo. Identificamos, nessa narrativa, evidências do fetiche machista, marcas de muitas adaptações da obra de Nelson Rodrigues do final do século passado, registro que não desejávamos reforçar em nosso trabalho. Optamos pela inclusão desta mesma cena como abordada na versão cinematográfica, dirigida por Murilo Benício de 2017, com uma direção de câmera completamente distinta, em que Selminha (interpretada por Débora Falabella) sofre tortura psicológica dos seus agressores sem, no entanto, expor o corpo da atriz ao apresentar uma cena explícita de estupro.

Tal opção foi resultado de muitas reflexões sobre lugar de pertencimento e o quanto o fato de um ator estar representando uma mulher nessa condição já é algo delicado de se tratar, ainda mais por ela, no texto, sofrer uma brutal violência, cometida por homens brancos e cisgêneros, tal como o próprio ator. De que forma ele poderia representar tal papel, uma vez que o que se apresenta antes da construção ficcional aos olhos do espectador é o corpo do opressor? Como isso era feito nos anos 1960, na época da estreia da peça? Quais eram as escolhas? Como seriam as nossas escolhas frente à conjuntura brasileira contemporânea de alto índice de feminicídio, assédio e estupro e de debate democratizado sobre machismo e misoginia? Qual linguagem teatral adotar para realizar a cena? Quais técnicas e estilos de atuação? Simplesmente não se fazer essa cena, retirá-la da adaptação? A solução seria não abordar o tema? Ou ignorar os debates sobre a não-neutralidade do corpo do ator e seguir trabalhando com construção de personagem como se costuma fazer desde o século passado? Os *pontos de tensão* estão postos.

Decidimos que não representaríamos uma mulher sofrendo violência sexual em registro realista, como no filme de Barreto, contudo, exporíamos a situação por meio de gestos e movimentos mais abstratos, que apenas sugerissem que a personagem estava sendo violentada, sem recorrer à hiperexposição de uma cena realista, já tão explorada pelo cinema do passado. Chegamos a tal escolha após



conversarmos muito, ao próprio ator reconhecer que essa situação ficcional consistia em um *ponto de tensão*, naquele momento, intransponível para si.

Ao final de cada apresentação de *O Beijo [Cancelado]*, era promovida uma roda de conversa com o público, para que expusesse suas opiniões acerca do espetáculo, e os retornos foram bastante variados. Muitas pessoas disseram que sentiram falta de uma ousadia maior por parte da encenação que, se tratando de uma peça de Nelson Rodrigues, o monólogo deveria conter mais cenas de *violência explícita*, o que nos fez pensar o quanto a obra do dramaturgo segue impregnada no imaginário popular pelas referências do teatro e do audiovisual do século passado. Foi fundamental, para nossa pesquisa, saber das impressões causadas pelo trabalho, para verificar se havíamos avançado em nossos objetivos iniciais de investigar técnicas de atuação que pudessem contribuir com uma perspectiva crítica sobre a construção da personagem em nossos dias e também sobre a dramaturgia do autor no que diz respeito ao tratamento de gênero. Ao promover o debate com o público, estávamos expostos a receber todo o tipo de comentário, fosse ele mais afetivo ou agressivo. Mas, de um modo geral, após as três apresentações, o teor das discussões revelou o quanto é relevante montar as peças de Nelson Rodrigues, mesmo (ou, principalmente) nos dias de hoje. Debates também sobre as adaptações cinematográficas realizadas nas décadas de 70 e 80, e o quanto elas, por vezes, corroboraram para o reforço de preconceitos tanto sobre as personagens subalternizadas quanto sobre a própria obra do dramaturgo, explorada à exaustão no registro da hiper-violência realista. De toda forma, foi por meio delas que seus textos obtiveram alcance popular e contribuíram para o debate a respeito de temas invisibilizados, ainda que pela polêmica causada.

A conclusão da pesquisa nos revelou caminhos importantes de auto-desconstrução e autocrítica que consideramos irreversíveis para se pensar a adaptação da obra teatral de Nelson Rodrigues em geral, e de *O Beijo no Asfalto* em específico, nos dias de hoje. Reconhecemos que esse processo não pode acontecer sem o enfrentamento dos *pontos de tensão* existentes nesta ou em qualquer obra. Tal reconhecimento envolve não apenas a identificação da violência de raça e gênero nos aspectos gerais do texto, mas em como as informações



sobre as personagens acionam referenciais igualmente violentos e desumanos em nosso próprio imaginário. Tão mais desafiador é esse processo quando nossos corpos carregam a experiência e os imperativos da normatividade e nos vemos instigados a representar papéis de seres humanos subalternizados, cuja história e vivência de opressão nos escapam. Não pretendemos, de forma alguma, dar conta do debate com a partilha de nossa experiência, nem pressupor que um conjunto de práticas vinculados a vivências de criação específicas possa ter outra função que não a de contribuir de forma parcimoniosa para a profunda e inadiável discussão entre *representação* e *representatividade* nos modos de atuar contemporâneos. Se já não é mais possível sustentar o pressuposto da neutralidade nos corpos que se apresentam em cena (senão como escárnio e naturalização da violência normativa), como podemos transversalizar novas práticas para problematização dos enunciados identitários na criação do papel de forma a não reproduzir estigmas e reiterar percepções violentas sobre as alteridades?

Referências

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BUTLER, Judith. Vida precária. Contemporânea – *Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, n.1, p. 13-33, 2011.

CRUZ, Jessika Villalon Souza. Teatro e transexualidade: Narrativa sobre a construção da personagem Geni, de Nelson Rodrigues, na experiência de uma mulher transexual. In *Anais do XI Cinabeth - Diversidade sexual, étnico-racial e de gênero: saberes plurais e resistências*. Vol. 2, p 137-149, 2023.

FERRACINI, R. Codificar para recriar: a busca do “Punctum”. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 039-047, 2018.

MIRANDA, João Claudio Petrillo. *Pontos de Tensão: Desafios para o ator contemporâneo na obra de Nelson Rodrigues*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arte Dramática) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2023.

MONTENEGRO, Fernanda. *Prólogo, Ato, Epílogo: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



RODRIGUES, Sônia. *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FONTANARI, Rodrigo. *Do Neutro ao Punctum – em Busca do Grau Zero do Olhar*. Volume 17, Exemplar nº1, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.15210/rle.v17i1.15351>

FONTANARI, Rodrigo. *A noção de punctum de Roland Barthes, uma abertura da imagem?*. Volume 03. Exemplar nº 1, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/20000>

Recebido em: 20/09/2023

Aprovado em: 12/11/2023