

## O Exílio no Teatro Expressionista de Roberto Arlt e Nelson Rodrigues

Profa. Dra. Keli Pacheco<sup>i</sup> (UNICENTRO)

### Resumo:

Propomos, neste estudo, avançar numa perspectiva relacional entre o teatro de Roberto Arlt (1900-1942), autor argentino, e Nelson Rodrigues (1912-1980), autor brasileiro. Comparamos duas peças, são elas: *O beijo no asfalto*, de 1960, de Nelson Rodrigues, e *El desierto entra en la ciudad*, publicada postumamente em 1953, de Roberto Arlt. Em seus enredos a solidão das protagonistas é decorrente de um acontecimento extraordinário, acontecimento este que provoca uma espécie de desterritorialização, conforme conceituação de Gilles Deleuze e Félix Guattari, do próprio ser e da comunidade em que se fixavam. Além da estética expressionista, já pontuada pela crítica, podemos também ressaltar que Rodrigues e Arlt se assemelham ao adotarem uma linguagem violenta e apresentarem, em suas obras, temas relativos ao exílio no espaço da literatura latino-americana. Assim, a expressão através do uso de uma linguagem violenta, bem como a aparição do tema do exílio, nos sugere um significado potencialmente político.

**Palavras-chave:** teatro, Roberto Arlt, Nelson Rodrigues, exílio, expressionismo.

### 1 Introdução

A comparação entre Roberto Arlt (1900-1942), autor argentino, e Nelson Rodrigues (1912-1980), autor brasileiro, já fora sugerida por Aderbal Freire-Filho, no prefácio de **Peças Míticas**, de Nelson Rodrigues. Ao procurar localizar Nelson Rodrigues na tradição da literatura brasileira, o diretor de teatro responsável por uma montagem de **Senhora dos Afogados**, parece não considerar relevante tal cerceamento, e o desliza dos limites da fronteira nacional, quando escreve:

Falei desse período como próprio da literatura brasileira, e talvez especialmente carioca. Mas, ainda correndo risco de sair do quadro habitual, justo e aceito quando se situa Nelson Rodrigues, não custa ampliá-lo ainda mais. Contemporâneo de Nelson Rodrigues na Argentina, Roberto Arlt sempre me chamou a atenção por um certo parentesco com ele. Nesse caso, donos de estilos bem diferentes, é comum aos dois a observação do cotidiano urbano e de seus personagens. A série de crônicas de *A vida como ela é* situa-se bastante próxima das excelentes *Aguafuertes porteñas*, de Arlt. Não custa lembrar que a Argentina era muito mais perto antes do avião, companhias brasileiras de teatro de revista e variedades cruzavam com frequência o rio da Prata, muitas vedetes argentinas vieram para cá, não era essa distância enorme de hoje. [...] A nossa gíria confunde-se muito com o lunfardo portenho, mina, bacan/bacana, cumpinche, e por aí. Não é absurdo considerar o parentesco de Nelson e Roberto Arlt. (FREIRE-FILHO, 2004, p. 19)

Neste trecho nos é sugerida a aproximação, sendo que Freire-Filho destaca a série de crônicas dos escritores, haja vista ambos terem sido também colunistas de periódicos, adquirindo notoriedade no exercício desta profissão. Porém, apesar de não referenciar diretamente alguma peça, Freire-Filho alude a possibilidade de que os autores conheciam bem a produção teatral do país vizinho. Nesta pesquisa, comparamos duas peças selecionadas, são elas: **O beijo no asfalto**, de 1960, de autoria de Nelson Rodrigues, e **El desierto entra en la ciudad**, publicada postumamente em 1953, de Roberto Arlt.

Arlt, escritor de dramas, surge no cenário com rasgos inovadores, contrapondo-se ao teatro

popular, chamado nacional ou crioulo, mas também ao teatro de linha tradicional representado em Buenos Aires, no começo do século XX. Não há, porém, uma homogeneidade na escritura teatral de Roberto Arlt. A impressão que se tem ao ler suas peças é a de que Arlt aplica diversos esquemas estéticos ao mesmo tempo, contudo é possível identificar um conjunto de elementos que se repetem e que podem apontar para uma estrutura dominante. Como fez recentemente, por exemplo, Walter Bruno Berg (2001), no ensaio “*Roberto Arlt ¿autor de un teatro de la crueldad?*”, em que aproxima diversos traços, dentre eles o caráter ‘cruel’, uma vez que há total ausência de motivação de comportamento das personagens de Arlt, com a idéia concebida, em 1932, por Antonin Artaud no chamado Teatro da Crueldade.

Porém, não temos a intenção de qualificar a obra de Arlt. Tomamos, neste estudo, a sua última experiência de escrita, a peça que leva o título de *El desierto entra en la ciudad*, como uma variação de uma dança que se chama escritura. Isto implica uma não separação por gêneros deste grande texto que parece, ele mesmo, não se propor uma distinção. Haja vista observarmos, naquele que se diz ser seu último romance, *El amor brujo*, de 1932, uma mescla, uma penetração de um amplo diálogo teatral em diversos de seus capítulos. Como exemplo, citamos o capítulo “*Cuando el amor avanzó*”, escrito como um ato dramático. (ver ARLT, 1981, p. 627-633)

É preciso ressaltar que Arlt novelista, segundo Florian Nelle (2001), é um dos autores mais lidos e discutidos da literatura argentina, porém como autor dramático ele passou um bom tempo despercebido e até desdenhado. Julio Cortazar (1981), por exemplo, no prefácio da edição das obras completas da Lohé, escreve que é prescindível a leitura das peças de Arlt. Contudo, não podemos esquecer que, dentro da história do teatro argentino, Arlt é considerado como um dos autores dramáticos mais importantes do novo Teatro Independente dos anos trinta. (ver NELLE, 2001)

Se considerarmos as últimas experiências de Roberto Arlt, nos resta somente lidar com incompletude de um abandono definitivo, visto que a morte o alcança muito cedo, aos 42 anos de idade. Neste que seria seu último ano, 1942, Roberto Arlt registrou a patente de seu tão trabalhado invento, meias que não puxariam o fio e que nunca chegaram a ser comercializadas; e escreve aquela que seria sua última peça de teatro e que nunca viria a assisti-la em cena. Esta peça inacabada fora revisada por sua filha, Mirta Arlt, e publicada postumamente em 1953.

*El desierto entra en la ciudad* é anunciada por Arlt como sendo uma farsa dramática. Este gênero considerado menor, com aspecto satírico, geralmente é livre de divisão estrutural e de cena. Mas Arlt resolve dividir a sua farsa em quatro atos. A farsa também seria caracterizada por não se preocupar com as unidades de tempo e espaço. Arlt já no início frisa que a encenação se passa na época atual, porém em um salão de banquetes do palácio de César (o que nos remete ao imperador romano), e revela assim um traço anacrônico.

Nelson Rodrigues começa a se dedicar ao teatro na década de 40, sua primeira peça, *A mulher sem pecado* (1942) mantém rigidamente as unidades aristotélicas, porém logo, com a aparição de *Vestido de Noiva* (1943), está causado o impacto na cena teatral brasileira, momento reconhecido pelo crítica como detonador da construção do teatro brasileiro moderno ( Ver LOPES, 2007, p. 38). Do mesmo modo que Arlt, Rodrigues alcançou notoriedade como autor de teatro em vida, apesar das polêmicas surgidas, notadamente, no entremeio da ditadura militar brasileira, quando teve algumas de suas peças censuradas. De igual modo, nesse momento de impasse político-cultural, era ainda acusado por atores do Teatro Arena, grupo responsável por diversas montagens de suas peças, de “não por no papel o que a pressão social exige”. Aos quais Rodrigues argumentava que fazer propaganda política seria negar seu teatro de alto a baixo. Assim, o autor sobreleva a teatralidade, seguindo uma genealogia teatral que surge no Brasil com Martins Pena, Quorpo Santo e Oswald de Andrade, autores que enfatizam o teatro (cf. LOPES, 2007).

*O beijo no asfalto* compõem as chamadas Tragédias Cariocas, classificação elaborada por Sábato Magaldi, sob supervisão do próprio autor, sendo que esta divisão abrange um aspecto mais didático, uma vez que o que temos é um imaginário coeso e original de amplo espectro em suas peças. Reconhecido pelo trato de temas cotidianos, ressaltando o caráter polêmico, Nelson Rodrigues chamava seu teatro de “desagradável”. E foi mais precisamente com esta peça que o

autor alcançou popularidade, como afirma Leo Ribeiro: “no Rio de Janeiro só a renúncia do presidente Jânio Quadros pode estancar o recorde de bilheteria e de favor público que a peça **O beijo no Asfalto** vinha alcançando no Teatro Ginástico, numa esplêndida montagem do Teatro dos Sete”. (RIBEIRO, 2006, p. 279).

Esta peça irá também marcar uma mudança revolucionária na galeria monótona de personagens sórdidos e odiosos. **O beijo no Asfalto** introduz uma nova personagem, Arandir, capaz de um ato puro, inqualicável, que irá aparecer sob outras alcunhas nas peças subintituladas tragédias cariocas. De modo semelhante, nas últimas peças de Arlt surge uma nova personagem, que se transforma em cena. As personagens antes sórdidas, endurecidas pelo dinheiro, passam a se relacionar com o exterior, o espaço místico, e se tornam ascetas, puras e também inqualificáveis. É o caso de *La fiesta del hierro* (1940), última peça de sua autoria que Arlt veria encenada, e *El desierto entra en la ciudad*.

## 2 O Exílio

Ambos enredos apresentam o tema do exílio. O isolamento e a solidão das protagonistas das peças são decorrentes de um acontecimento extraordinário em suas vidas, acontecimento este que provoca uma espécie de desterritorialização<sup>ii</sup> da sociedade que habitavam. Arandir, protagonista de **O beijo no asfalto**, após um encontro fatídico com um moribundo que lhe pede um beijo, atende ao pedido e, a partir deste ato de misericórdia, passa a ser excluído pela família e pela sociedade suburbana carioca, a qual pertence, que passa a lhe atribuir o rótulo de homossexual, por conta do burburinho provocado pela invenção de um jornalita que assistiu a cena do beijo. No afã de retirar da memória dos leitores a recém história do delegado que batera em sua esposa, a ponto de fazê-la abortar, jornalistas e policiais se unem para fazer de Arandir o bode expiatório. Inventa-se uma história de que Arandir e o moribundo tinham um caso, e a invenção vai ganhando uma dimensão monstruosa, impulsionada pela venda de jornais.

Já o protagonista da peça de Arlt, César, é um rico industrial entediado com a vida. Certo dia, em uma de suas festas, o tirano depara-se com o cadáver de uma criança enrolada em jornais, filho de um mendigo. Este encontro o choca de tal maneira que a personagem decide abandonar o gerenciamento de suas empresas, bem como a vida hedonista, e se auto-exila no deserto. E assim temos, nesta última peça de Arlt, uma farsa que instaura a seguinte metamorfose: a de um homem libertino e maldoso, que exalta a beleza do crime, convertido agora em um santo asceta, que cultiva o bem, a ausência de posses e a vida desértica. César não demonstra o desejo de mudar o mundo, mas de transformar o seu próprio. Contudo, o fato de ele ser um grande industrial que renuncia aos benefícios do dinheiro para ir ao deserto purgar seus pecados, provoca uma grande desordem. Os advogados, juntamente com a família, de um lado, e a igreja, de outro, passam a disputar César: os primeiros querem gerenciar suas empresas, e alegam a loucura do protagonista; os padres e o astrólogo também desejam sua riqueza e, para alcançá-la, alegam que César está muito lúcido e, na verdade, se tornara santo.

Na peça de Nelson Rodrigues o grande algoz é a imprensa. O próprio autor, na ocasião da estréia no teatro, declara: “Todos estamos afetados por esta peça e ninguém que a veja poderá sentir-se alheio a ela, pois nos envolve a todos. Eu creio firmemente que vivemos numa floresta de papel impresso: somos modelados, condicionados pela imprensa”. (RODRIGUES, apud RIBEIRO, 2004, p. 279). O oráculo, o fatum, a moira ou destino, que determinava a vida das personagens na tragédia grega, nesta tragédia carioca reaparece figurado na imprensa que, por sua vez, é regida pelo capital advindo da vendagem de jornais, determinada pela demanda do público. De igual modo, na peça de Arlt, está a riqueza de César abandonada, elemento responsável por desencadear as ações das outras personagens.

Aliás as ações das personagens são sempre interessadas, causais. As únicas ações desinteressadas são o beijo no asfalto, que irrompe tal como um flor no asfalto. Ato casual que a própria protagonista descreve, em meio a acusações de assassinato passional estampadas nos

jornais, e da desconfiança de sua própria família:

ARANDIR (numa alucinação) – Dália, faz o seguinte. Olha o seguinte: - diz a Selminha (violento) Diz que, em toda minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. Pela primeira vez. Dália, escuta! Pela primeira vez, na vida! Por um momento eu me senti bom! (furioso) Eu me senti quase, não sei! Escuta, escuta [...]. Na Praça da Bandeira, não. Lá, eu fui bom. É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! (grita) Eu não me arrependo! Eu não me arrependo! (RODRIGUES, 2006, p. 147).

De certo modo, César também alcança esta mesma verdade no contato com a morte, com o cadáver de uma criança enrolada em jornais pelo seu pai que não tinha dinheiro para sepultá-la. César, então, passa por uma espécie de extase divino:

¡Oh, carne miserable, carne inmundal!, contempla mi contrición, Señor. (*Señala a sus Invitados.*) Mira allí ese montón de basura. Son los frutos de mi ruindad. El estiércol con que abonaba mi torpeza, mi soberbia, mi vanidad. Escupía en ellos como en una salivadera y eso alegraba mi cobarde corazón. Así he humillado al débil, al triste y al desdichado. He pavimentado el camino de mis días de blasfemias, crueldades y crímenes. He adornado mi frente con el adulterio, mi vientre con el estupro, mis nalgas con la pederastía. He escandalizado a mi prójimo escribiendo en el cielo con un tizón del infierno sentencias de iniquidad. Señor, vuelve a mi tus ojos de caridad. Muéstrame el camino del hijo pródigo, la vía de la santa penitencia. [...] He comprendido, te obedecerá. (*Se levanta.*). (ARLT, 2004, p. 129-130)

Esta é a última fala da personagem na peça que, após o solilóquio, caminha rumo ao deserto com um séquito de mendigos, prostitutas e cafetões. Estão as protagonistas exiladas da sociedade em que viviam por terem agido com a lógica do coração, e propondo no gesto desinteressado uma diferença da comunidade que se pauta no interesse. A ação decorrente das outras personagens é a mera tentativa de julgar o ato racionalmente, explicá-lo, julgá-lo e condená-lo ou classificá-lo. Porém os gestos de Arandir e César, como um *clinamen*, escapam a qualquer julgamento lógico-racional. Estão estas protagonistas habitando, a partir do gesto, o espaço exterior. Giorgio Agamben elucida que o espaço do exílio, o exterior, “não é um outro espaço situado além de um espaço determinado, mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso – numa palavra: o seu rosto, o seu *eidós*. A soleira não é, neste sentido, uma outra coisa em relação ao limite; é, por assim dizer, a experiência do próprio limite, o ser-*dentro* de um exterior”. (AGAMBEN, 1993, p. 54)

Após a experiência do limite, as personagens não se encontram em uma travessia ou viagem em busca da redenção final, de alguma absolvição. Compreende-se, desta maneira, uma concepção não dialética de exílio, pois na trama destas peças este não se dá como lugar de passagem, mas aproxima-se de uma negatividade pura e simples, de uma existência como exílio, “pero no como movimiento fuera de algo propio, a lo que se regresaría o bien, al contrario, a lo que sería imposible regresar; un exílio que sería la constitución misma de la existencia, y por lo tanto, recíprocamente, la existencia que sería la consistencia del exilio”. (NANCY, 1993, p. 37)

Os desenlaces dos enredos de ambas peças nos comprovam isto, e são bastante semelhantes. A experiência limite os torna espécies de *Homo Sacer*, matáveis e insacrificáveis. Assim como César, Arandir é morto a tiros por uma personagem cheia de paixão. Em **O beijo no Asfalto**, seu sogro Aprígio o mata, mesmo sabendo-o inocente. O jornalista, pensando no aumento das vendas do jornal, sugere que assim o faça, pois Aprígio não seria condenado, uma vez que estaria supostamente vingando a honra da filha. O crime de honra era, na verdade, um crime passionai, uma vez que Aprígio era apaixonado pelo genro, porém estava em conflito com a própria homossexualidade. Em **El desierto entra en la ciudad**, César é morto também em um crime passionai, antes que consigam a prova se estava louco ou lúcido, ou antes de ter seu ato qualificado

e julgado em prol de interesses.

### 3 O Expressionismo

Além da semelhança no trato do tema do exílio, os autores são usualmente filiados à estética expressionista, como sugere parte da crítica de Roberto Arlt. Neste senso podemos citar César Aira, escritor argentino que se filia a tradição arltiana, de um modo diferenciado de Ricardo Piglia,<sup>iii</sup> e as leituras críticas do teatro de Nelson Rodrigues, elaboradas por Leo Ribeiro e Eudeny Fraga, que tomam como mote as montagens de Zienbinski, diretor polonês, que utilizou recursos desta escola na primeira encenação de **Vestido de Noiva**.

Destes críticos, tomemos o conceito de expressionismo elaborado por César Aira. Para Aira, Arlt expande, extrapola a narrativa, e é um autor expressionista porque está intrometido no mundo, sendo que o conceito de expressionismo aparece como sinônimo de pura projeção, não há, portanto, para Aira, nada de subjetivismo na projeção expressionista, que se dá no contato entre sujeito/objeto e que, pelo contato violento, viscoso, opaco, anula esta oposição.

“El artista está proyectado en el mundo, coloreándolo, deformándolo, deformándolo por su mera presencia, actuando como un reactivo químico sobre las formas. Y las formas son importantes, porque constituyen la sustancia de los signos. Sin ellas no habría arte y el mal del mundo no tendría cura”. (AIRA, 1993)

Esta indistinção entre homem e paisagem, ou entre sujeito e objeto, faz com que tudo se transforme em um organismo monstruoso, vermelho contra vermelho, “en un medio de sangre donde todo se toca”. (AIRA, 1993)

As personagens Arandir e César que, como vimos, adotam uma existência em exílio, seja por opção (César), seja por coação (Arandir), são rejeitados pelo universo/sociedade/família que os circundam, não há mais consonância entre sujeito e paisagem, somente oposição violenta, e neste embate o mundo sangrento, tal como um organismo monstruoso, os repele.

Além desta semelhança em abordar a violência do mundo ante a surpresa do gesto de exílio (fuga para o deserto/beijo no moribundo) nestas peças, Nelson Rodrigues e Arlt são reconhecidos por adotarem uma linguagem violenta. Arlt era conhecido, desde cronista, por seus hibridismos entre a norma culta e a linguagem dos cortiços repletos de imigrantes, compondo suas peças com essa mescla de espanhol e dialetos estrangeiros, o *lunfardo*. Rodrigues adota a linguagem altamente coloquial e carioca, opta pela adoção de gírias, que reforçam o caráter geográfico-social da personagem, combinando assim a linguagem à referida notação trágica. (cf. DIAS, 2003, p. 67)

Em sua releitura Walter Benjamin, em **O Drama Barroco Alemão**, detecta que nas épocas de decadência o fazer artístico cede lugar a um “inflexível querer artístico”, por isto ele aproximará o Barroco ao Expressionismo. César Aira, como vimos, define Arlt como sendo um autor expressionista, movimento este que, assim como o Barroco, também ocorreu em um momento de transformação ou reconfiguração comunitária. Benjamin, a partir da perspectiva monadológica, visualiza então um aspecto que irrompe nas produções artísticas nos períodos de instabilidade comunitária:

“O exagero é uma característica comum a todas. Essas produções não brotam no solo de uma existência comunitária estável; a violência voluntarista do seu estilo procura, pelo contrário, mascarar pela literatura, a ausência de produções sociais realmente válidas. [...] A isso se acrescenta a busca de um estilo lingüístico violento, que esteja a altura da violência dos acontecimentos históricos”. (BENJAMIN, 1984, p. 77)

Rodrigues e Arlt se assemelham ao apresentar em suas obras temas relativos ao exílio no teatro latino-americano. E nos parece que a aparição do tema do exílio, bem como o trato

expressionista ao tema, tem um significado potencialmente político, uma vez que, enquanto Nelson Rodrigues e Roberto Arlt escreviam as peças acima citadas, tomando em conta o sentido contextual, Brasil e Argentina passavam pela ascensão da direita e viviam o entremeio de um golpe militar que, hoje sabemos, se efetivou no Brasil, em 1964, e na Argentina, em 1966. Deste modo, a atmosfera contextual trouxe à tona, mais uma vez, como nos disse Benjamin, um “inflexível querer artístico”: o tema do exílio no espaço latino-americano.

## **Referências Bibliográficas**

- 1] AGAMBEN, Giorgio. A comunidade que vem. Trad. Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- 2] \_\_\_\_\_. Homo Sacer – o poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2004
- 3] AIRA, César. “Arlt”. In: Paradoxa, nº 7, Rosário: Beatriz Viterbo, 1997.
- 4] ARLT, Roberto. La fieste del hierro e El desierto entra en la ciudad. Buenos Aires: Losada, 2004.
- 5] BENJAMIN, Walter. Origem do Drama Barroco Alemão. Pref. e Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- 6] BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Trad. Álvaro Cabral. RJ: Rocco, 1987.
- 7] BERG, Bruno Walter. “Roberto Arlt ¿autor de un teatro de la crueldad?”. In: Roberto Arlt - una modernidad argentina. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- 8] CACCIARI, Massimo. "La paradoja del extranjero". In: Archipiélago, n. 26-27, inverno de 1996.
- 9] DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. In: Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Coord. da Trad. Ana Lúcia de Oliveira. SP: Editora 34, 1996.
- 10] FRAGA, Eudeny. Nelson Rodrigues Expressionista. SP: Ateliê Editorial, 1998.
- 11] FREIRE-FILHO, Aderbal. “Nelson Rodrigues, primeiro e único”. In: RODRIGUES, Nelson. Teatro Completo – Peças Míticas. Vol. 2. RJ: Nova Fronteira, 2004.
- 12] LOPES, Angela Leite. “Nelson Rodrigues: trágico então moderno. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- 13] NANCY, Jean-Luc. "La existencia exilada". In: Archipiélago. Madrid: Arco. n. 26-27, inverno 1996.
- 14] NELLE, Florian. “Roberto Arlt y el gesto del teatro”. In: Roberto Arlt - una modernidad argentina. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- 15] RIBEIRO, Leo Gilson. “O Sol sobre o Pântano – Nelson Rodrigues, um expressionista brasileiro”. In: RODRIGUES, Nelson. Teatro Completo – Peças Míticas. Vol. 2. RJ: Nova Fronteira, 2004.
- 16] RODRIGUES, Nelson. Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária & O beijo no Asfalto. 1ª. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

---

<sup>ii</sup> Utilizo o conceito elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. “A função da desterritorialização: D é o movimento pelo qual se abandona o território. É a operação da linha de fuga”. (DELEUZE, 1996, p. 224 - 225).

<sup>iii</sup> Para saber mais sobre o tema da diferença da leitura de Arlt realizada por Piglia e Aira, há o ensaio “Imagens críticas: leituras de Roberto Arlt”, de minha autoria, a ser publicado nos Anais do VI Ciclo de Estudos da Linguagem - UEPG.