

REVELAÇÕES RODRIGUEANAS DE UM ÁLBUM DE FAMÍLIA

Sergio Manoel Rodrigues - FIA

Introdução

Nelson Rodrigues instaurou o teatro brasileiro moderno, pois: “Modernidade significa ruptura e é como tal que Nelson Rodrigues aparece na história do nosso teatro. Um teatro que buscava, nas décadas de 30 e 40, uma existência efetiva [...]”. (LOPES, 1993, p. 09). O dramaturgo marcou época com *Vestido de noiva*, em 1943, e alcançou o sucesso absoluto. Já com *Álbum de família*, sua terceira peça, ele inaugurou seu “teatro desagradável”, denominação esta que ele mesmo assumiu em crítica a sua própria produção. *Álbum*, escrito em 1945, foi o primeiro texto de Nelson que sofreu um grande período de censura: vinte anos e, após sua primeira encenação, em 29 de julho de 1967, por um grupo teatral carioca, o dramaturgo sofreu as mais severas críticas de especialistas e de público.

Tenho para mim que as reações contrárias a *Álbum de família* se deveram a um juízo moral e não artístico da obra, e à utilização de cânones e códigos estéticos, aos quais escapavam os desígnios do autor. A ética se pautou por uma atitude primária: o medo, o horror ao incesto [...] Se tivesse havido um esclarecimento didático a propósito das intenções da peça, e não o escândalo jornalístico logo armado, provavelmente seria outro o destino de *Álbum*. (MAGALDI, 2004, p. 50).

A narrativa desse texto de Rodrigues se dá em dois planos de ação, porém entre ambos planos há uma discrepante relação. O primeiro que aparece é formado por sete páginas de um álbum de fotografias da família de Jonas e Senhorinha, que são apresentadas pelo *Speaker*¹, que no texto rodrigueano assume a posição de “Opinião Pública”, ou seja, os fatos por este narrados são momentos de pura felicidade e harmonia desse clã. No segundo plano, os relacionamentos e atos dos membros dessa família são postos em cena de forma cruel e violenta, em que imperam as paixões incestuosas e a morte. O choque entre esses dois planos representa a máscara das torpezas sociais. Enquanto nas fotografias a instituição familiar é mostrada como modelo social a ser seguido, nas verdadeiras relações do cotidiano, o ódio e as mazelas da sociedade invadem e corrompem o meio desses entes familiares. Esse mascaramento proposto pelo primeiro plano de ação em *Álbum* e confirmado pelo discurso do *Speaker* é um recurso oriundo da carnavalização bakhtiniana e tem como finalidade levar o leitor à percepção de que existe “[...] a diferença entre o eu que vê, o eu que atua e a transparente opacidade da máscara que se for perfeita demais, não se distinguirá de falsidade (é preciso ter consciência da máscara)”. (DUARTE, 2006, p. 45). As fotografias, que a seguir serão analisadas, em contraposição às verdadeiras ações das personagens refletem uma conscientização crítica à hipocrisia social, que põe em xeque o valor de instituições, como: a família, o casamento e a Igreja.

1. O teatro de Nelson Rodrigues

O teatro rodrigueano, formado por um conjunto de dezessete obras teatrais, foi inovador, pois conseguiu aliar, de forma plena, texto e encenação. Já que, tanto para quem faz a leitura de um dos seus textos, quanto para quem assiste a sua representação cênica, é impressionante como esse dramaturgo coloca às claras a decadência de um mundo conturbado, questionando a sociedade da época, conservadora e retrógrada, acostumada aos modelos clássicos da literatura e do teatro.

Em *Álbum de família*, Nelson Rodrigues aprofundou seu espírito crítico e definiu toda sua produção, como “[...] uma obra pestilenta, fétida, capaz de produzir o tifo e a malária na plateia”. (MOSTAÇO, 1996, p. 33). Com isso, passou a pôr em evidência um universo dramaturgicamente composto pelas mazelas sociais, que causaram tanta polêmica entre o público por mostrar as diversas formas de abuso e de violência presentes no cotidiano do homem contemporâneo.

¹ Locutor.

Além disso, a forma como é trabalhada a linguagem nas obras rodrigueanas difere da maneira como outros autores a empregavam em seus textos. Naquele período, eram comuns peças com uma linguagem pomposa, com diálogos artificiais e de falas que não representavam o cotidiano brasileiro. As obras de Nelson Rodrigues empregam a linguagem coloquial, o que indicaria “[o] perfeito controle da língua, sabendo tirar partido inclusive das incorreções [...] e que, no teatro, contribuem para a pintura psicológica das personagens, tornando-as mais humanas”. (BERRETTINI, 1980, p. 168). Uma maior expressividade da obra é obtida dessa maneira, causando a teatralidade do texto e o aumento do impacto sobre o público. Tomando como exemplo o *corpus* de análise, nota-se a simplificação dos diálogos, uma espécie de “economia verbal”, o que acarreta certa concisão e laconismo nas falas, sendo esta uma característica marcante da sua obra.

Teresa – Você jura?
Glória – Juro.
Teresa – Por Deus?
Glória – Claro! [...]
Teresa (arrebata) – Você nunca encontrará ninguém que te ame como eu – duvido!
Glória – Então, não sei?
Teresa (sempre com a iniciativa) – Me beija outra vez...
(RODRIGUES, 2004, p. 11 – 12).

Da mesma forma, ocorre a utilização de um português informal. Na citação acima, a mescla dos pronomes “você” e tu (“te”), o incorreto uso do pronome oblíquo e do imperativo em “me beija” e não do padrão “beije-me” refletem o verdadeiro uso da língua pelo brasileiro, o que determina o realismo dos diálogos. Assim, também, na seguinte passagem de *Álbum*: “Depois, ela pegou gravidez. Durante as dores, veio se arrastando – QUERIA TER O FILHO AQUI... – Eu encontrei ela no meio do caminho”. (RODRIGUES, 2004, p. 40). Nessa fala da personagem Guilherme, além da variação “eu encontrei ela” em vez de “eu a encontrei”, há o termo popular “pegar gravidez” e palavras em maiúsculas separadas por travessão. Essa técnica de separar ou destacar certos trechos das falas são marcas que o autor deixa para o leitor, a fim de dar maior carga dramática a certas situações.

O excesso de didascálias também colabora para o texto. O autor, além de escrever as tramas, dirige seu espetáculo, determinando com as inúmeras rubricas o perfil das personagens e como os atores devem representá-las. Já as interrupções dos diálogos são representações do estado psicológico das mesmas. Exemplificando:

Guilherme – Larguei o seminário...
Jonas (espantado) – Ele! (pausa; possesso, para todo mundo) Eu não disse? Eu acabava de dizer... (ofegante) Deus confirmou as minhas palavras... (apontando para o quadro de Jesus) Foi Deus! Deus, sim. Deus! [...] Eu sei para que você deixou o seminário; porque desistiu de ser padre... (RODRIGUES, 2004, p. 37).

Os paradoxos e a inversão dos valores são relevantes na obra de Nelson Rodrigues. Nas suas peças teatrais, o ápice é alcançado com as vaias do público ao final da representação, e não com os aplausos. Tais reações, no caso do teatro rodrigueano, são fruto de certos procedimentos autorais, destinados a provocar, por meio de situações trágicas, o mal-estar e, simultaneamente, o riso, colocando a nu, mediante a ambiguidade e a polissemia de valores, a identidade sempre instável do ser humano. Igualmente era a personalidade do dramaturgo, marcada por um paradoxismo crítico e autocrítico – entre moralizante e de direita, e, ao mesmo tempo, vulgar e debochado –, sendo “[...] o mais reacionário dos autores brasileiros e o mais próximo da revelação e da denúncia dos flagelos sociais que todos constituímos contra nós mesmos. [...] Na sua sinceridade esculachada, disse verdades que sempre soaram falsas: pela sinceridade, de um lado; pelo esculacho, de outro”. (VOGT; WALDMAN, 1985, p. 45 – 46). No entanto, sua vida confunde-se com sua obra. As peculiaridades do universo teatral de Nelson também podem ser explicadas pelo seu próprio convívio social e familiar. Ele foi testemunha das “imoralidades” da sua vizinhança e vítima de dramas que a vida lhe impôs, tais como: seus problemas de saúde, a morte prematura de entes familiares e as dificuldades financeiras, o que resultaram uma dramaturgia polêmica e obsessiva.

Como instaurador da modernidade no teatro nacional, Nelson Rodrigues intensificou ainda mais o hibridismo presente no gênero dramático. Suas peças requerem o emprego minucioso das técnicas teatrais, bem como uma obra capaz de revelar a verossimilhança da representação. Mesmo tachado de “tarado” pelos mais conservadores de sua época ou de “genial” pelos mais “evoluídos”, sua escritura é a precursora de uma nova dramaturgia. O teatro brasileiro não evoluiu, mas nasceu após o surgimento da grandiosa literatura dramática de Nelson, transmitindo ao leitor ou ao espectador novos e instigantes enfoques da sociedade brasileira.

2. Carnaval e carnavalização

Para a análise proposta ao texto de Nelson Rodrigues, será necessário um retorno à Antiguidade Clássica. Esse regresso será fundamental para a elucidação do termo carnavalização, desenvolvido pelo teórico Mikhail Bakhtin, na década de 20, no que se refere aos estudos da literatura e da crítica literária.

Retornando aos antigos gregos, existiam, de acordo com Bakhtin, vários gêneros que abrangiam as manifestações literárias daquela época. Dentre todos, havia aqueles que possuíam características mais expressivas: os que abarcavam o campo sério-cômico, isto é, aqueles que, como a tragédia e a epopéia, se opunham às particularidades das expressões ditas mais sérias. O sério-cômico era a fusão do cômico e do filosófico, estava intrinsecamente ligado às festas folclóricas carnavalescas e unia três importantes peculiaridades, sobretudo pelo tratamento que deu à revelação da verdade como forma de apreciar, interpretar e representar a realidade. A representação no sério-cômico passou a apresentar uma confluência temporal “viva do cotidiano”, na qual os heróis dos antigos mitos e lendas recebiam formulações atualizadas. A segunda peculiaridade do sério-cômico foi sua consagração pela experiência e pela fantasia livre no ato de criação literária. E, por fim, a mescla de estilos e “variedades de vozes”, que se opôs ao princípio da unidade estilística de outros gêneros. Este último caráter do sério-cômico, conforme Bakhtin: “Caracteriz[ou-se] pela tonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico [...] do discurso da prosa e do verso, [no qual] inserem-se dialetos e jargões vivos [...]”. (BAKHTIN, 1997, p. 108). É a partir desses três princípios dos gêneros do sério-cômico que se aprofundou a cosmovisão do discurso carnavalesco, servindo como determinantes para a evolução da prosa ficcional.

Dentre os gêneros que melhor representaram o campo sério-cômico, Mikhail Bakhtin elegeu o discurso socrático e a sátira menipeia. Estes, na visão bakhtiniana, foram os elementos constituintes da carnavalização, porém, para se compreender esta, é importante examinar em que incidiam e como se formaram tais gêneros.

O diálogo socrático foi difundido por vários filósofos, na antiga Grécia, e teve como base as atividades didático-filosóficas de Sócrates. Esse gênero tinha por finalidade o esclarecimento da verdade, mas possuía em si um alto grau da cosmovisão carnavalesca. Fruto, principalmente, da transição do “estágio socrático oral”. No desenvolvimento desse gênero, para a sua fase literária, transformou-se em um gênero de natureza memorialística, já que as palestras de Sócrates foram organizadas por seus discípulos em anotações de tom narrativo.

No discurso socrático, a busca pela verdade se dava pela dialética entre o perguntar e o responder. Sócrates vagava pelas ruas e campos com o intuito de dialogar com as pessoas, fazia-se de desentendido a fim de conduzi-las à reflexão consciente sobre os mais variados assuntos, divulgando um discurso irônico ao responder com outros questionamentos as perguntas feitas a ele. Esse “método” partia do pressuposto de que o filósofo nada sabia, portanto todos os homens nada sabiam. Com essa atitude, a subjetividade de cada um era exposta, o que representava uma ameaça para a sociedade, pois, por meio desse pensamento, se nada se sabia, conseqüentemente não se conhecia a religião, nem tampouco as leis que regiam o Estado.

Os homens eram então, para [Sócrates], de uma importância infinita, e quanto mais ele se mostrava inflexível em não se submeter ao Estado, tanto mais flexível, tanto mais maleável ele era no trato com os homens [...] Ele gostava igualmente de falar com agricultores, alfaiates, sofistas, homens do Estado, poetas, com jovens e velhos, falava facilmente sobre todos os assuntos, porque em toda parte encontrava uma tarefa para sua ironia. (KIERKEGAARD, 2005, p. 142).

A liberdade atribuída ao indivíduo, por meio da sua subjetividade, apartava-o das leis da sociedade, da religião e, até mesmo, da vida familiar. A visão socrática “[...] dissolvía a lei da determinação natural em que cada membro individual da família se baseava em toda a família [...]”. (KIERKEGAARD, 2005, p. 147). Assim, pode-se observar que o questionamento dos relacionamentos familiares vem de longe e que, em particular na obra de Nelson Rodrigues, tal problemática é aprofundada. Se, na visão socrática, a família é enfocada como controladora do indivíduo, no texto rodrigueano, a traição e o incesto colocam abaixo o ideal da instituição familiar. No entanto, o diálogo socrático não teve vida longa e, no decorrer de sua “desintegração”, constituíram-se outros gêneros literários, dos quais se destaca a sátira menipeia.

Foi Menipo de Gádara, que viveu no século II a.C., o responsável pelo desenvolvimento desse outro gênero, a sátira menipeia, cuja denominação provém do nome desse filósofo grego, tem suas origens do folclore carnavalesco e, da mesma forma que o diálogo socrático, foi defendida por outros autores, contemporâneos de Menipo. Essa outra modalidade do sério-cômico estabeleceu-se com outras denominações, em períodos posteriores, marcando presença na literatura, desde a Era Medieval até os dias de hoje, com diferentes variações. Foi, porém, na Antiguidade que a sátira menipeia foi definida, constatando-se nela a existência das seguintes características:

- presença maior do cômico;
- presença da liberdade de criação e da fantasia, livre do conteúdo histórico-memoralístico e das lendas, enfim, descompromisso com a verossimilhança;
- ajuste orgânico da fantasia, do simbólico e do místico-religioso com a realidade do submundo e do grosseiro, ou seja, o choque entre as ideias elevadas e as perversões e vulgaridades mundanas.

As características de tal gênero se estruturaram em um momento de transformações religiosas e filosóficas, portanto não poupou o mundo divino. Luciano de Samósata, cujas atividades literárias atingiram o apogeu no segundo século d.C., foi o sátiro que melhor desenvolveu esse gênero e colocou em dúvida as crenças e a religião de sua época. Em suas obras, como paródia ao método socrático, ele fundou um pensamento filosófico, expondo “o sério a serviço do cômico”.

Na observação dos aspectos desses dois gêneros discursivos, o discurso socrático e a sátira menipeia, Mikhail Bakhtin desenvolveu sua teoria da carnavalização como procedimento literário. Recurso este, segundo o teórico russo, bastante utilizado a partir da literatura renascentista e, sobretudo, nas produções contemporâneas, como é o caso do *corpus* em análise, e que, a seguir, será abordado. Antes, porém, faz-se necessário desenvolver o conceito de carnavalização nas expressões literárias, que é “[a] transposição do carnaval para a linguagem da literatura [...]”. (BAKHTIN, 1997, p. 122). Portanto, para se entender como funciona essa literatura carnavalizada, é necessário compreender o que é e como se organiza a festa carnavalesca.

O carnaval, de acordo com o calendário católico romano, é o momento que antecede a ressurreição de Cristo. Caracteriza-se como um rito geralmente noturno, no qual as praças e as ruas são os locais das manifestações. Pode-se classificá-lo como uma festa informal, cujo período de realização é “preparatório” para uma série de penitências e arrependimentos que virão adiante, na época da Quaresma, em que o comportamento das pessoas é controlado pela abstinência de carne e dos vícios. As festas carnavalescas “[...] são momentos muito mais individualizados, sendo vistos como propriedade de todos, como momentos em que a sociedade se descentraliza”. (DAMATTA, 1997, p. 48).

Essa manifestação popular exige uma atuação de todos os seus participantes. Entretanto, essa participação reflete uma “vida às avessas” ou um “mundo às avessas”, devido aos desvios habituais que o carnaval proporciona; desvios das regras que determinam a vida do homem, pois, durante o carnaval, tudo é permitido: as pessoas se fantasiam, ou seja, assumem outra identidade, ficam mais alegres, cantam, dançam e esquecem seus problemas cotidianos.

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval [...] O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca [...] O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc. (BAKHTIN, 1997, p. 123).

A relação entre Deus e o homem é a marca fundamental do carnaval. O profano e o sagrado aproximam-se, integrando o céu e o inferno, o pecado e a salvação, o sexo e a castidade, os abusos e as continências. Essas contradições pertencem a toda humanidade, conduzem à conjunção ou disjunção com o religioso e conferem liberdade ao indivíduo, tornando-o semelhante ao outro. No carnaval, ricos e pobres compartilham de um mesmo momento, tornam-se todos figuras nobres, havendo uma “trégua entre dominados e dominantes”.

Note-se, aliás, em relação a isso, que as coletividades tipicamente carnavalescas são [...] modos relativamente ‘espontâneos’ de associações, onde todos são parentes, amigos, vizinhos [...] Talvez seja o momento da vida social brasileira onde se possa expressar de modo aberto e sem censuras os laços de vizinhança, parentesco [...]. (DAMATTA, 1997, p. 68 – 69).

Por ser uma festa tipicamente alegre, o carnaval é marcado por momentos extraordinários, sendo a vida diária vista como algo negativo e repressivo. Nele, as posições hierárquicas do dia a dia são esquecidas ou invertidas. Portanto, na literatura do carnaval, tem-se a mudança de uma ordem, isto é, a inversão de determinados valores. Para que isto seja perceptível, basta tomar como exemplo o discurso socrático, que, ao assumir a posição invertida do não-sábio, era provocador do riso irônico acerca de todas as coisas.

À luz da teoria bakhtiniana, a carnavalização na literatura é a evolução e a adaptação de uma obra poética a seus determinados “momentos históricos”, na tentativa de se obter e expressar as verdadeiras relações humanas. Bakhtin afirma: “A carnavalização [...] permite descobrir o novo e inédito. Ao tornar relativo todo o exteriormente estável, constituído e acabado [penetra] nas camadas profundas do homem [...]”. (FILHO, 1993, p. 45). A autenticidade da carnavalização trouxe à literatura a ampliação dos fatos sociais. A vida humana, desde a Antiguidade até a contemporaneidade, é marcada pelas certezas/incertezas do cotidiano, por isso, ao assumir um caráter dualístico, a carnavalização redimensiona a interpretação existencial e a ilimitada relação entre realidade e fantasia torna-se evidente nas produções poéticas.

Certamente, o carnavalesco introduzido na linguagem literária contribuiu bastante para a intensificação do valor artístico da literatura. Reflete uma concepção nova do mundo e do homem, fazendo-o aproximar-se de seus medos e temores, ao passo que, conseqüentemente, liberta esse mesmo homem de um sistema social cínico e opressor. Conforme Filho, “[...] a poética carnavalesca não propõe a negação de um tempo pelo outro, mas o encontro dos tempos, a presentificação e a síntese, e não a exclusão”. (FILHO, 1993, p. 66). A verdade que a literatura carnavalizada revela, vai além do seu tempo, não fica estagnada e é sempre atual, isto porque a carnavalização coloca em diálogo a consciência do ser humano, tornando universais os horizontes do seu espírito e intelecto. A literatura carnavalizada, portanto, interioriza esse comportamento “excêntrico”, no intuito de criticar aspectos ocultos da natureza humana, perceptíveis em *Álbum de família*, uma vez que seu autor:

[...] foi capaz de criar um teatro que carnavaliza o próprio teatro, ao tornar ambíguo os personagens, ao libertar-se dos modismos e se voltar mais para o cotidiano (o que não era comum até então), ao apresentar um teatro mais preocupado com o lado sombrio do ser humano (pequenos crimes, pequenas tentações, paixões e ódios), ao colocar os personagens centrais vivendo sua sombra e acabando com as regras estabelecidas para o teatro que o antecede. (SILVA, 2001, p. 27).

Por isso, esse limiar carnavalesco “[...] está também na simultaneidade dos elementos [...]: homem/mulher; insanidade/razão; pranto/galhofa [...] O limiar está, por fim, no exercício de experimentação da verdade”. (DISCINI, 2006, p. 79). O limiar do discurso carnavalizado frisa a ideia da oposição entre paraíso e inferno, cabendo, o primeiro, aos ingênuos e, o outro, aos céticos, uma vez que esse inferno carnavalesco, presente tanto no mundo dos vivos quanto no dos mortos, procura desestabilizar a concepção tradicional de tempo, espaço e, principalmente, de alguma forma de verdade acabada, rompendo, definitivamente, com qualquer relação com as condições habituais da vida humana e fazendo refletir sobre outros sentidos que podem questioná-la.

3. As revelações das fotos do *Álbum*

As fotografias que compõem o primeiro plano de *Álbum de família* contrapõem-se às verdadeiras ações das personagens, por isso revelam uma crítica à sociedade, bem aos moldes da teoria da carnavalização de Bakhtin. Ao colocar em cena um narrador responsável pela apresentação das personagens e das situações do seu texto, Nelson situa-se como autor moderno, da mesma forma, que utiliza a fotografia nessa sua obra como o elemento que melhor traduz a modernidade de sua época.

A foto que abre o álbum e inicia o primeiro ato, é “[...] datada de 1900: Jonas e Senhorinha, no dia seguinte ao casamento [...] ele, o busto empinado; ela, um riso falso e cretino [...]”. (RODRIGUES, 2004, p. 09). Nessa rubrica inicial, nota-se, pelas poses dos recém-casados, o jogo das aparências, já que enquanto ele aparenta um ar de prepotência e domínio, ela ri em tom de ironia dessa pseudofelicidade conjugal, todavia mascarada em seguida pelo discurso “ingênuo” do *Speaker*: “[...] Vejam a timidez da jovem nubente. Natural – trata-se da noiva que apenas começou a ser esposa. E isso sempre deixa a mulher meio assim. Naquele tempo, moça que cruzava as pernas era tida como assanhada [...]”. (RODRIGUES, 2004, p. 09 – 10). A presença de valores do comportamento social feminino justifica a expressão de Senhorinha, em que a falsidade é transformada em pudor. Continua o narrador: “Partem os românticos nubentes para a fazenda de Jonas [...] E não esquecer o que preconizam os Evangelhos: ‘Crescei e multiplicai-vos!’”. (RODRIGUES, 2004, p. 10). Daí a importância dessa fotografia, pois nela evidencia-se a trajetória dessa família. Nasceram os filhos, como impõe a citação bíblica, e começam os conflitos, todos eles ocorridos na fazenda onde o casal desde sua lua-de-mel nunca mais saiu. Conforme Maia, “[essa] fotografia dá início a um discurso apoiado na deformação dos fatos [...], pois é por meio dela que se percebe toda a ironia fina e proposital do autor”. (MAIA, 2007, p. 07).

A trama de *Álbum de família* é composta pelas paixões proibidas e pelo ódio entre pais e filhos. Jonas e Senhorinha, além de marido e esposa, eram primos, o que poderia fortalecer ainda mais os seus laços familiares, entretanto ele tinha paixão por sua filha Glória e Senhorinha era apaixonada por seu filho Nonô e alvo do amor doentio de seu filho do meio, Edmundo. Porém, o comentário do “Locutor” com sua “habitual imbecialidade” esconde as verdadeiras relações existentes entre o casal: “E ainda há quem seja contra o casamento! [...] Uma mãe assim é um oportuno exemplo para as moças modernas que bebem refrigerante na própria garrafinha!”. (RODRIGUES, 2004, p. 24).

Na segunda foto, é ressaltada a família como instituição plena, em que a figura da mãe é destacada. A protagonista é tida como modelo de esposa e mãe a ser seguido por todas as mulheres, comparada até, mais adiante na peça, por Edmundo, a Nossa Senhora. Mas, o próprio nome dela revela algo contrário e pejorativo, que, marcado pelo sufixo *-inha*, reflete uma senhora sem valor moral ou uma santa diminuta, adúltera e incestuosa, embora aos olhos da sociedade, tal sufixo aponte também, paradoxalmente, para a fragilidade e submissão de uma esposa exemplar.

A presença do religioso aprofunda-se nos retratos como crítica à não realização dos princípios cristãos pelos homens. No primeiro, tem-se a passagem bíblica por parte do *Speaker*, no segundo, a representação da “sagrada família”, já no terceiro, a primeira comunhão de Glória, cuja pose é de sóbria angelicalidade e reforçada pelo seguinte comentário: “A inocência resplandece na sua fisionomia angelical. Mãe e filha se completam [...] Se Senhorinha é uma mãe extremosa, Glória é uma filha obediente e respeitadora”. (RODRIGUES, 2004, p. 35). Evidentemente, Senhorinha e Glória apresentam os mesmos valores, mas não aqueles que a sociedade tenta impor. Ambas são rivais e se odeiam: a filha ama seu próprio pai e desperta a paixão de Guilherme, seu irmão mais velho, em contrapartida Senhorinha não suporta tê-la como filha, já que almejava apenas filhos homens, chegando a declarar a sua vontade de matá-la quando aquela ainda era criança.

Tia Rute, irmã de Senhorinha, também nutre amor por Jonas e por isso detesta a irmã. O retrato seguinte é a máscara dessa outra relação conflituosa da família: “Senhorinha [...] é irmã, também, extremosa, como as que mais o sejam [...] Por sua vez, Rute, que é a mais velha das duas, não fica atrás. São resultados da educação patriarcal!”. (RODRIGUES, 2004, p. 49 – 50). O mascaramento presente nesse trecho denuncia os “resultados” de uma tradição, em que a figura do pai vigora os preceitos sociais, desmentidos pelas atitudes das irmãs do texto e, inclusive, pelos atos de Jonas, o patriarca da obra. A disputa de duas irmãs pelo amor do mesmo homem, tema bastante frequente na obra rodrigueana, é bem intensificada pela contrastante apresentação de Senhorinha e de Tia Rute. A primeira sempre foi a favorita de sua mãe, é “bonita e conservada”, já a outra é uma mulher solitária e “sem o menor encanto sexual”, por isso Rute, para alimentar sua paixão, sempre fazia as

vontades de seu cunhado, trazendo a ele meninas entre 14 e 16 anos de idade para que ele pudesse suprir com estas o desejo que sentia por Glória.

O terceiro ato é iniciado com a apresentação da quinta fotografia do álbum, na qual é retratado Nonô aos 13 anos de idade. O filho caçula de Jonas e Senhorinha é louco e o *Speaker* relata a suposta causa da doença daquele, afirmando que “[...] este retrato foi tirado na véspera do dia em que o rapaz enlouqueceu. Um ladrão entrou no quarto de Senhorinha, de madrugada e, devido ao natural abalo, Nonô ficou com o juízo obliterado”. (RODRIGUES, 2004, p. 61). Tal desculpa para a loucura de Nonô é mantida pela família e, no decorrer da trama, um segredo é mantido a sete chaves. Até que, no final, em tom de desabafo, Senhorinha confessa a seu marido que o moço “perdeu o juízo” após relacionar-se amorosamente com ela, o que jamais poderia ser descoberto por aquela família e muito menos pela sociedade conservadora. Essa revelação é surpreendente para o leitor, pois, quando cai mais essa máscara quase ao fim da narrativa, vêm à tona as verdadeiras facetas de Senhorinha e Nonô, que, dentre todos os membros daquele clã, foram os únicos que compartilharam conscientemente o desejo incestuoso.

O comentário do retrato seguinte representa a maior de todas as máscaras do texto de Nelson. A foto mostra Jonas com expressão taciturna, contudo o que é narrado do progenitor é a inversão de seus reais atos, havendo uma relação com o contexto histórico e político da obra, o tenentismo oposicionista à República Café-com-Leite.

Último retrato de Jonas, datado de julho de 1924. Na véspera, ele havia passado um telegrama ao então presidente Artur Bernardes, tachando de reprovável e impatriótica a revolução de São Paulo. Nada lhe entibiava o civismo congênito. Dois dias depois, a sorte madrasta arrebatava três filhos deste Varão de Plutarco. Não resistindo ao golpe, Jonas enforcou-se [...] Outros pretendem que foi a própria mulher quem o matou. A maledicência lavrou o infrene. É um pessoal que não tem o que fazer. [...] Oraí pelo eterno repouso de sua alma! (RODRIGUES, 2004, p. 77 – 78).

Esse trecho antecipa no texto a morte do patriarca, já que a seguir ele aparece no outro plano para “acertar as contas” com sua esposa. No entanto, a grandiosidade cívica com que Jonas é descrito, faz com que seu fim seja digno de um herói. As mortes que se sucedem em *Álbum* são vistas como algo sublime, em que há a união entre o pecado e o divino, mas, sobretudo, como fuga das repressões e dos desejos. “Encontramos então na obra rodrigueana como um todo uma visão pessimista, uma constatação da opressão em nível individual e social – de nossos desejos mais profundos”. (LOPES, 1993, p. 36). Jonas foi assassinado por Senhorinha e o *Speaker* diz que é boato, isto é, ele tenta encobrir a realidade, mas que logo será desmascarada na sequência da peça. A máscara se intensifica quando se refere ao pai como “Varão de Plutarco”, expressão que traduz o majestoso caráter de Jonas, todavia as atitudes dele no desenrolar da trama negam isso.

Por fim, a última fotografia revela outro casamento em ruínas, que é antecipado logo pela rubrica: “[...] pose de Edmundo e Heloísa. É evidente que ambos não conseguem simular um bem-estar normal. Heloísa, fria, dura, como se o marido fosse realmente o último dos desconhecidos. Ele, fechado também incapaz de um sorriso”. (RODRIGUES, 2004, p. 84). Percebe-se que essa foto retoma a primeira: Jonas e Senhorinha recém-casados, inclusive as poses de ambos casais se assemelham, o que fecha e inicia um ciclo no texto, marcado pela forte crítica ao casamento. O narrador, mais uma vez, ignora os fatos: “[...] as fisionomias dos nubentes espelham uma felicidade sem jaça. Só o matrimônio perfeito proporciona tão sadia e edificante felicidade. Quando Edmundo faleceu minado por insidiosa enfermidade, Heloísa quase enlouqueceu de dor”. (RODRIGUES, 2004, p. 85). O discurso carnavalizante do *Speaker* fortalece a condenação à família como instituição exemplar, esconde o real motivo da morte de Edmundo, que se matou por ter seu amor rejeitado por sua mãe, e mascara o ódio de Heloísa por seu marido, que sempre a tratou com indiferença e que nunca a amou de verdade.

Assim, a crítica de Nelson Rodrigues em *Álbum de família* expõe os retratos da hipocrisia nua e crua de uma sociedade que vive só das aparências, da falsa moral e da religiosidade. O método utilizado pelo dramaturgo nessa obra, acrescenta Lopes, “[...] [dá um] toque de humor, essa espécie de ironia, sempre presente, é um comentário que o autor faz, subliminarmente, sobre a realidade, sobre o teatro em si” (LOPES, 1993, p. 33), quer dizer, a revelação de uma genialidade autoral que propõe uma crítica e sua auto-crítica como manifestação literária, conduzindo o leitor a uma reflexão sempre consciente das angústias e das utopias advindas da modernidade.

Conclusão

A pretensão desse texto de Nelson Rodrigues é colocar em evidência uma outra forma de olhar, sentir, perceber e compreender a realidade, uma vez que o autor, ao empregar em sua obra seu procedimento criativo, deseja o embate com o método crítico do leitor. Este terá de refletir sobre o “projeto” do escritor, já que a crítica que se faz pelo recurso da carnavalização, por sua vez, é a conscientização humana, que, desde a Antiguidade, tornou-se marca fundamental da humanidade.

Álbum de família, igualmente às outras obras do autor, é a revelação de uma contemporaneidade condenada ao caos, “[...] em que focaliza o indivíduo entregue às complexidades da vida moderna – à perda da identidade própria na multidão, à mecanização, à instabilidade, à insatisfação, à afirmação dos direitos da mulher, à angústia”. (LOPES, 1993, p. 36). O que ocasionou uma polêmica na época do lançamento desse texto dramático, cuja forma de construção reflete uma conturbada e incômoda visão de mundo.

No entanto, a incompreensão a essa obra de Nelson perdura até hoje, porém a crítica social que nela se apresenta é bastante atual. São comuns, atualmente, violências e abusos praticados entre pais, filhos e outros membros de uma mesma família. Por isso, a representação dessa cruel realidade é a qualidade estética dessa produção rodrigueana e, como muito bem concluiu Sábato Magaldi: “Só pelas questões que levanta, *Álbum de família* tem um lugar privilegiado em nossa dramaturgia. Que leitores e público precisam reconhecer”. (MAGALDI, 2004, p. 58).

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 101 – 180.

BERRETTINI, Célia. A linguagem coloquial de Nelson Rodrigues. In: _____. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 159 – 170.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 53 – 93.

DUARTE, Lélia Parreira. Arte & manhas da ironia e do humor. In: _____. *Ironia e humor na Literatura*. Belo Horizonte: PUCMinas, 2006. p. 17 – 50.

FILHO, Odil de Oliveira. Um carnaval no convento. In: _____. *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo: UNESP, 1993. p. 41 – 66.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. São Paulo: São Francisco, 2005.

LOPES, Ângela Leite. O autor da modernidade. In: _____. *Nelson Rodrigues trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. p. 09 – 44.

MAGALDI, Sábato. *Álbum de família*. In: _____. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004. p. 49 – 58.

MAIA, Fernanda. Expressionismo, deformação e ironia: uma perspectiva de análise das fotografias de *Álbum de família*. In: _____. *Fronteiras*. [s.l.]: UFES, 2007. p. 01 – 11. Disponível em: <http://www.ufes.br/~mlb/fronteiras/pdf/expressionismo_fernanda_maia.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2007.

MOSTAÇO, Edécio. *Nelson Rodrigues: a transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996.

RODRIGUES, Nelson. *Álbum de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

SILVA, Dulcília Lúcia de Oliveira. *Vestido de noiva: o vestido que mais deu pano para manga*. São Paulo: Cone Sul, 2001.

VOGT, Carlos; WALDMAN, Berta. *Nelson Rodrigues: flor de obsessão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.