

MODERNIDADE E A IRONIA ROMÂNTICA ALEMÃ: A CRÍTICA REVELADA EM ÁLBUM DE FAMÍLIA, DE NELSON RODRIGUES

Sergio Manoel RODRIGUES

União Brasileira Educacional – Faculdade de São Vicente (UNIBR)
semaronet@ig.com.br

Resumo: As manifestações literárias, a partir do Romantismo alemão, assumiram novos procedimentos de criação que visavam à conscientização humana e confirmaram, de acordo com muitos estudiosos, a instauração de um período dito moderno. Sob essa perspectiva, este trabalho tem como objetivo focar a ironia romântica alemã como embasamento de um discurso, no qual é notável a ruptura do tradicional, mas sempre preocupado na (re)apresentação crítica de uma realidade. *Álbum de família*, do grande dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, apresenta dois planos narrativos, em que se percebe o descompasso entre o que se narra e as reais ações das personagens, o que vai gerar, por meio de um discurso irônico, a crítica às instituições, à sociedade e ao ser humano.

Palavras-chave: Romantismo alemão; ironia; Nelson Rodrigues

1 Introdução

A primeira fase do movimento romântico alemão, a partir de 1797, muito contribuiu para a formação de um novo pensamento humano. Todas as áreas, sobretudo a Literatura, dele aproveitaram seus fundamentos para ascenderem novos conceitos e ideais. Durante esse período, grandes transformações fizeram com que o homem se deparasse com um novo mundo que surgia. Uma evolução sócio-cultural era o que as revoluções que explodiram nessa época objetivaram. Esse foi o período em que o indivíduo mergulha na razão, a fim de alcançar a sua interioridade humana pelo sentimento, pois, conforme Bornheim (1985, p. 80), “[...] através dos sentimentos é que as ideias e o mundo racional podem adquirir sentido, podem de fato ser apreciados, porque o sentimento é a medida da interioridade do homem”. Com isso, as manifestações literárias desde o Romantismo alemão assumiram novos procedimentos de criação, dentre eles a ironia. Recurso esse que tem como finalidade a conscientização humana e que confirmou a instauração de um período denominado moderno.

Os adeptos do discurso irônico também tinham como pretensão o abandono às regras clássicas e a aposta na ruptura de uma tradição, mas sempre preocupados em (re)apresentar uma realidade sob a óptica do contrário e da contestação. Em face dessa contextualização, como a obra *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, considerado o maior dramaturgo brasileiro da Modernidade, reflete contradições e incoerências da realidade, mediante a ironia romântica?

O *corpus* apresenta, como se pode chamar, dois planos: um formado pelas “fotografias do álbum”, que são as imagens do convívio entre os membros da família protagonista e que são comentadas pelo *Speaker*¹, personagem que assume a função de narrador; e outro constituído pelo convívio e relações daqueles. Na tentativa de conjugar esses dois núcleos da obra, nota-se o descompasso entre ambos, o que vai gerar a crítica aos modelos de instituição e o desmascaramento das mazelas sociais, como: o incesto e o adultério.

¹ Locutor.

Elegeram-se como embasamento teórico, autores e críticos da área que, de maneira abrangente, se especializaram no estudo do Romantismo, nos conceitos de ironia e Modernidade ou na dramaturgia de Nelson Rodrigues. Dentre eles: Octavio Paz, Haroldo de Campos e Sábato Magaldi.

Em suma, para desenvolver este trabalho, inicialmente, será traçada a proposta do Romantismo alemão, enquanto movimento inovador, enfocando os momentos responsáveis pela instauração de uma nova filosofia. Em seguida, objetiva-se apresentar a ironia como produto desse período, que foi considerado pelos estudiosos, o princípio da Era Moderna e, por fim, analisar o texto rodrigueano pelo viés do irônico, já que tal método é revelador da crítica e da Crítica.

2 Romantismo Alemão e Modernidade: a Ironia e a Crítica

Em relação aos demais movimentos sócio-culturais, o Romantismo foi a transformação de todas as áreas humanas e as mudanças por ele instauradas refletem até hoje. A Arte não seria do jeito que é se não houvesse acontecido o movimento romântico. Entretanto, dentre todos os Romantismos, o Alemão foi aquele que melhor contribuiu para o pensamento humano, propondo a reflexão filosófica, o culto à natureza e o nacionalismo. O que principiou o surgimento dessa era romântica na Alemanha foi a tentativa de emancipação aos valores latinos, conforme Bornheim (1985, p. 78): “Quando na Itália floresceu a Renascença, na Alemanha processou-se a Reforma, fato que viria estabelecer uma profunda cisão entre a cultura latina e a nórdica”. Assim, surgiu, em 1770, um grupo de jovens autores alemães que liderou uma espécie de Pré-Romantismo, o *Sturm und Drang*², cujos princípios iam contra o racionalismo e a favor da liberdade e da criação poética. Destacaram-se nesse período: a filosofia de Rousseau, em que o homem é o “bom selvagem” corrompido pela sociedade; a produção clássica de Goethe e o talento dramático de Schiller. O marco do Romantismo alemão, propriamente dito, aconteceu em 1794, com o lançamento do livro *Fundamento de toda teoria da Ciência*, de Johan Gottlieb Fichte. A devida importância da obra de Fichte se deu em decorrência de sua reflexão metafísica sobre o Eu, que seria a autoconsciência pura como concepção do indivíduo livre em face ao mundo e que deseja alcançar o Absoluto.

A primeira fase do Romantismo alemão, conhecida como Romantismo de Jena³, preocupou-se com a natureza, com a racionalidade e a irracionalidade do Eu, aliado ao popular, ao sobrenatural e à magia do pensamento nórdico. Por isso, a negação ao dualismo romântico, ou seja, a construção de uma unidade (o universal) pela efetiva junção da razão e do inconsciente. Essa etapa romântica teve como “organizadores” os irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel, cujos trabalhos tiveram a colaboração do poeta Novalis. Esses três autores fundaram importantes bases da Teoria e da Crítica Literária.

No campo da crítica literária constata-se uma contribuição inovadora, que corresponde a um dos enfoques críticos mais modernos: no Romantismo, desenvolve-se uma estética da recepção. Pela primeira vez tem-se consciência de que a maneira de um leitor crítico apreender uma obra está condicionada às

² *Tempestade e Ímpeto*, título de uma peça teatral de um autor dessa época chamado Klinger. Segundo Heise e Röhl (1986, p. 26), “[essa denominação] para designar o movimento não se dá ao acaso, uma vez que reflete imagetivamente a atmosfera de agitação e impetuosidade do período”.

³ Nome da cidade alemã, onde os intelectuais da época se reuniram, inicialmente, para difundir suas ideias românticas.

circunstâncias de seu próprio mundo, isto é, de que ele não se liberta da cosmovisão de seu tempo, a qual permeia sua percepção crítica. (HEISE; RÖHL, 1986, p. 44 – 45).

Não só a crítica às obras literárias foi evidenciada nesse período. Passou-se a criticar todos os valores e instituições da época. Esse foi o principal aspecto que diferenciou o Romantismo alemão do francês, por exemplo, porque este estava ligado ao sentimentalismo e à revolta das classes, já aquele era mais complexo e com teor de realidade, em que prevaleciam: o conceito de liberdade; a crítica à religião e à mera representação da linguagem, como pensavam os antigos; o pensamento racional; a subjetividade e a utopia. Octavio Paz vai denominar esse movimento como o “Romantismo verdadeiro”, o qual visava à criticidade. Em relação ao Romantismo brasileiro, percebe-se que tais peculiaridades românticas chegaram aqui de forma desgastada e suas características, em sua maioria, eram de origem francesa com seus habituais romances “água com açúcar”, o que não quer dizer que nenhum dos autores românticos brasileiros não abordou a verdadeira filosofia do Romantismo germânico.

Os questionamentos críticos dos românticos alemães passaram a pôr em dúvida a existência de crenças. O Cristianismo foi corrompido e vários poetas passaram a negá-lo como princípio religioso e fundaram novas mitologias, nas quais há a junção de mitos bíblicos e pagãos, resultado da ambígua dicotomia entre o sagrado e o profano. Acreditaram na morte de Deus como tema gerador da angústia dos homens, e, ao mesmo tempo, não aceitaram tal fato como suposto esgotamento da religião.

A morte de Deus abre as portas da contingência e da sem-razão. A resposta é dupla: a ironia, o humor, o paradoxo intelectual; também a angústia, o paradoxo poético, a imagem. Ambas as atitudes aparecem em todos os românticos: sua predileção pelo grotesco, o horrível, o estranho, o sublime irregular, a estética dos contrastes, a aliança entre riso e pranto, prosa e poesia, incredulidade e fé, as mudanças repentinas, as cabriolas, tudo enfim, que transforma cada poeta romântico num Ícaro, num Satanás e num palhaço, não é nada mais que uma resposta ao absurdo: angústia e ironia. (PAZ, 1984, p. 69).

A procedência de tais atitudes é religiosa, no sentido de ligação do homem ao Cosmos. Essa religiosidade romântica originou-se pela sua própria ausência e como forma de negação aos dogmas religiosos. Tornou-se a poesia a real religião, calcada na oposição de valores, cujo método era a ironia, e na descrença na eternidade, enfim a morte como solução e anulação da ordem do mundo. Quando os autores do Romantismo alemão assumiram essa postura, mediante a provável extinção do Criador, subverteram o pensamento cristão e atingiram o ápice da reflexão crítica.

A preocupação romântica alemã era a formação do homem como sujeito pensante. O discurso irônico foi o método adotado pelos românticos alemães para se dirigirem ao leitor como entrada à reflexão humana, quer dizer, a ironia como procedimento organizacional de tensão que leva à compreensão do texto. Em uma conceituação mais abrangente, a ironia, conforme a Wikipédia (2007, [s.p.]), é “[...] um estilo de linguagem caracterizado por subverter o símbolo que, a princípio, representa. A ironia utiliza-se como uma forma de linguagem pré-estabelecida para, a partir e de dentro dela, contestá-la”. No entanto, a ironia proposta pelo movimento romântico germânico é muito mais do que essa definição. A ironia romântica era uma estratégia de construção textual reveladora da forma e esta, por sua vez, reflexo do conteúdo da obra.

[...] a ironia romântica [...] procura ressaltar [...] a construção da obra por uma consciência em ação [...] a ironia romântica desfaz a cada momento a ilusão de representação da realidade para mostrar o artista em ação, revelando a autonomia de uma arte que tem a sua realidade própria e por isso pode misturar o sério e a brincadeira, o sonho e a realidade, o sublime e o patético, tornando sensível a distância entre o mundo limitado e o infinito ideal. (DUARTE, 2006, p. 42).

Poderia-se dizer que a ironia para os românticos alemães era um trabalho metalinguístico, em que o objetivo principal era eliminar a “ilusão da representação” em seu leitor e torná-lo indivíduo consciente. Por meio da ironia romântica a própria obra se conscientizou, pois nesta, como diz Duarte (2006, p. 45), “[...] o autor apresenta a consciência de ser o seu primeiro leitor, [em que] pode comentar e julgar o que escreve, rompendo a ilusão da representação [...]”, ou seja, a incorporação de uma criação literária livre. A ironia do Romantismo alemão foi a realização da crítica em fazer brotar o literário nas obras poéticas. A crítica tinha a ver com o procedimento, com o método, e seu papel era ultrapassar os limites da obra, portanto toda crítica não devia ser meramente impressionista ou imparcial. A função dessa crítica, além da reflexão consciente, era desenvolver a genialidade, conforme Suzuki (1998, p. 216): “O trabalho da ‘crítica genuína’ é despertar o gênio próprio de cada um, mas isso implica paradoxalmente, entender, sobretudo o gênio dos outros. O próprio gênio também tem de ser gênio crítico”. A razão crítica permeava toda a poesia romântica alemã, daí o seu teor experimental. Nessa Literatura deu-se a fusão dos contrários e concretizou-se pelo trabalho intervalar, dialético.

A instauração da crítica, tomada como uma crise a partir da raiz morfológica desse vocábulo, foi resultado da ironia romântica e representou o estabelecimento de uma ruptura. Devido a isso e, principalmente, por sua recusa à Antiguidade Clássica e aos pensamentos racional e cristão, o movimento romântico germânico iniciou a Modernidade, uma vez que os autores desse período, de acordo com Röhl (1991, p. 22), “[...] empregam o termo ‘moderno’ para designar não só suas próprias concepções estéticas, como também tendências anticlassicistas e, portanto, inovadoras [...]”. Entretanto, o termo moderno é impreciso, já que em todas as épocas, houve rupturas de uma tradição anterior. Mas, como confirma Campos (1997, p. 251), “[...] nossa Modernidade [...] ‘é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança’, ou seja, com a constante auto-interrogação da ‘razão crítica’”, o que foi promovido pelo Romantismo alemão. Outro fator que também caracterizou esse período classificado como moderno foi a busca por utopias, cuja proposta era uma visão crítica do futuro e não o passado como modelo de perfeição.

Essa Literatura intensificou a ambiguidade do texto poético, fez denúncias e ansiava por mudanças. Portanto, essa Arte Moderna tem sua transgressão em seu tempo, como é o caso do *corpus* a ser analisado a seguir. Por isso, ao se falar da ruptura causada por uma obra literária, deve-se levar em conta o seu período e em que transgrediu, como foi o caso do Romantismo que vigorou na Alemanha entre os séculos XVIII e XIX, que teve seus fundamentos estabelecidos não apenas com a prioridade de um movimento literário, como também social e filosófico.

3 A Modernidade em *Álbum de Família*: Ironia e Crítica

Nelson Rodrigues instaurou o Teatro Brasileiro Moderno, como afirma Lopes (1993, p. 09): “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 [...]”. O autor marcou época com *Vestido de noiva*, em 1943, e alcançou um sucesso absoluto, já com

Álbum de família, sua terceira peça de um ciclo de dezessete obras teatrais, ele inaugurou seu “teatro desagradável”, denominação esta que ele mesmo assumiu em crítica a sua própria produção – atitude que muito se assemelha a dos autores da primeira fase do Romantismo alemão, que eram críticos, em primeira instância, de suas produções poéticas. *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 do Rio de Janeiro, 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*, 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. Já 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 ironia romântica e tem como finalidade levar o leitor à percepção de que existe, segundo Duarte (2006, p. 45), “[...] 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)”. As fotografias, que a seguir serão uma a uma analisadas, em contraposição às verdadeiras atitudes das personagens refletem uma conscientização crítica à hipocrisia social, que põe em xeque o valor de entidades institucionais: a família e a Igreja, bem aos moldes da Modernidade dos românticos alemães.

3.1 As Fotografias do *Álbum*

Ao colocar em cena um narrador responsável pela apresentação das personagens e das situações do seu texto, Nelson aproxima-se do que fez Ludwig Tieck, dramaturgo do movimento de Jena, ao adaptar para o teatro o conto infantil *O gato de botas*, em 1797. Este fez com que o público, conforme Heise e Röhl (1986, p. 45 – 46), “[...] [participasse] da ação; as personagens afastam-se de seu papel, tecendo comentários a respeito do desenrolar dos acontecimentos, e o próprio Autor se manifesta como personagem”. Fator que colabora para fundir obra e leitor e, efetivamente, situar Nelson Rodrigues como autor moderno, da mesma forma, que ele 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, conforme Rodrigues (2004, p. 09), “[...] datada de 1900: Jonas e Senhorinha, no dia seguinte ao casamento [...] ele, o busto empinado; ela,

um riso falso e cretino [...]”. 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*, segundo Rodrigues (2004, p. 09 – 10): “[...] 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 [...]”. A presença de valores do comportamento social feminino justifica a expressão de Senhorinha, em que a falsidade é transformada em pudor. Continua o narrador, de acordo com Rodrigues (2004, p. 10): “Partem os românticos nubentes para a fazenda de Jonas [...] E não esquecer o que preconizam os Evangelhos: ‘Crescei e multiplicai-vos!’”. Daí a importância dessa fotografia, pois nela evidencia-se a trajetória dessa família. Nasce 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 (2007, p. 07), “[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”.

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, como em Rodrigues (2004, p. 24): “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!”. 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, 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.

A presença do religioso aprofunda-se nos retratos como crítica a 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, em Rodrigues (2004, p. 35): “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”. 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 ansiava apenas filhos homens, chegando a declarar, durante a peça, 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, como diz Rodrigues (2004, p. 49 – 50): “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!”. A ironia 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 elas 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, como em Rodrigues (2004, p. 61), “[...] 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”. Tal desculpa para a loucura de Nonô é escondida a sete chaves pela família. No decorrer do texto, o segredo é mantido, 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 ironicamente 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. [...] Orai 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 romântico, que sob essa perspectiva, conforme Bornheim (1985, p. 101), “[...] não [passa de ensaio malogrado] da natureza em seu caminho para a Vida, para a alma cósmica”. 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, como conclui Lopes (1993, p. 36): “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”. Jonas foi assassinado por Senhorinha e o *Speaker* diz que é boato, isto é, a tentativa de se encobrir a realidade, mas que logo será desmascarada na sequência da peça. A ironia 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, segundo Rodrigues (2004, p. 84): “[...] 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”. 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, conforme Rodrigues (2004, p. 85): “[...] 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”. O discurso irônico 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 (1993, p. 33), “[...] [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”, quer dizer, a revelação de uma genialidade autoral que propõe sua auto-crítica como manifestação literária e que conduz o leitor a uma reflexão sempre consciente das angústias e das utopias advindas da Modernidade.

4 Considerações Finais

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 ironia, por sua vez, é a conscientização humana, que, a partir do Romantismo, tornou-se marca fundamental da humanidade.

Álbum de família, igualmente às outras obras do autor, é a revelação de uma contemporaneidade condenada ao caos, observa Lopes (1993, p. 36), “[...] 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”. O que ocasionou uma polêmica na época do lançamento desse texto, 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 conclui Magaldi (2004, p. 58): “Só pelas questões que levanta, *Álbum de família* tem um lugar privilegiado em nossa dramaturgia. Que leitores e público precisam reconhecer”.

Referências Bibliográficas

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 75 – 111.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da Arte à constelação, o poema pós-utópico. In: _____. **O arco-íris branco**: ensaios de Literatura e Cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243 – 269.

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

HEISE, Eloá; RÖHL, Ruth. O Romantismo (1797 – 1830). In: _____. **História da Literatura alemã**. São Paulo: Ática, 1986. p. 42 – 50.

IRONIA. **Wikipedia**. [s.l.], 2007. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ironia>>. Acesso em: 20 jul. 2007. [s.p.].

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**. [s.l.]: UFES, 2007. Disponível em: <http://www.ufes.br/~mlb/fronteiras/pdf/expressionismo_fernanda_maia.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2007.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 217 p.

RODRIGUES, Nelson. **Álbum de família**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. 107 p.

RÖHL, Ruth. A Modernidade na Literatura Alemã. In: CHIAMPI, Irlemar (coord). **Fundadores da Modernidade**. São Paulo: Ática, 1991. p. 19 – 58.

SUZUKI, Márcio. O witz: princípio e órgão da filosofia. In: _____. **O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel**. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 191 – 221.