

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

FERNANDA MAIA LYRIO

**FOTOGRAFIAS (RE)VELADAS EM
ÁLBUM DE FAMÍLIA: A TRAGÉDIA
RODRIGUIANA MULTIFACETADA**

VITÓRIA
2011

FERNANDA MAIA LYRIO

**FOTOGRAFIAS (RE)VELADAS EM
ÁLBUM DE FAMÍLIA: A TRAGÉDIA
RODRIGUIANA MULTIFACETADA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração Estudos Literários.
Orientador: Prof. Dr. Deneval Siqueira de Azevedo Filho.

VITÓRIA
2011

FERNANDA MAIA LYRIO

**FOTOGRAFIAS (RE)VELADAS EM
ÁLBUM DE FAMÍLIA: A TRAGÉDIA
RODRIGUIANA MULTIFACETADA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos Literários.

Aprovada em ____ de _____ de 2011.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Deneval Siqueira de Azevedo Filho
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular

Prof. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha
Universidade Federal de Uberlândia
Membro Titular

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente Interno

Prof. Dra. Arlete Parrilha Sendra
Universidade Estadual do Norte Fluminense
Membro Suplente Externo

À Maria Helena, ao Menandro, ao Felipe e à Mayara, com todo aquele meu amor
que transborda...

AGRADECIMENTOS

Aos que em mim acreditaram e sempre souberam da importância desta realização para minha vida, dedico, “*rodriguanamente*”:

A PRIMEIRA PÁGINA DO ÁLBUM: aos meus pais, Menandro Lyrio Junior e Maria Helena Maia Lyrio, por TUDO!

A SEGUNDA PÁGINA DO ÁLBUM: ao meu querido irmão, Felipe Maia Lyrio, e à minha “cunhada-irmã”, Michelli de Castro Donadia, pelo apoio constante, pelas dicas, pelo carinho, pelo amor...

A TERCEIRA PÁGINA DO ÁLBUM: aos meus familiares e amigos (opto por não citar nomes, para não correr o risco de ser injusta!), pela paciência, pelo convívio, pelo respeito...

A QUARTA PÁGINA DO ÁLBUM: a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, pelas contribuições acadêmicas adquiridas ao longo do Mestrado, especialmente, aos professores doutores: Jorge Luiz do Nascimento, Wilberth Clayton Salgueiro, Fabíola Simões Padilha Trefzger, Maria Mirtis Caser, Marcelo Paiva de Souza e Leni Ribeiro Leite, por terem marcado da forma mais linda a minha vida acadêmica, mostrando-me como é possível aliar sabedoria e inteligência à competência, responsabilidade e compromisso.

A QUINTA PÁGINA DO ÁLBUM: ao pessoal administrativo da Secretaria de Pós-Graduação em Letras da UFES, pela atenção e pelo auxílio, aos companheiros de mestrado, pelas trocas intelectuais e pelo convívio acadêmico, e à CAPES, pela bolsa de pesquisa concedida.

A SEXTA PÁGINA DO ÁLBUM: aos meus alunos e ex-alunos por me ensinarem um pouquinho de tudo.

A SÉTIMA PÁGINA DO ÁLBUM: ao professor Dr. Deneval Siqueira de Azevedo Filho, por assumir a orientação deste trabalho e realizá-la de forma segura, competente e atenciosa.

Enfim, agradeço imensamente a todos vocês que constituem, por afinidade ou por laços sanguíneos, o meu mais tenro, doce e delicado...

ÁLBUM DE FAMÍLIA...

O engano milenar do teatro é que fez do palco um espaço exclusivo de atores e atrizes. Por que nós, os não-atores, as não-atrizes, não teremos também o direito de representar? Que fazemos nós, desde que nascemos, senão autêntico, válido, incoercível teatro?

Nelson Rodrigues

RESUMO

À luz de estudiosos da dramaturgia de Nelson Rodrigues, como Sábato Magaldi, Eudinyr Fraga, Décio de Almeida Prado, Adriana Facina, de críticos e ensaístas acerca da tragédia moderna, como Raymond Williams e Peter Szondi, e de críticos da tragédia rodriguiana, a citar, Carla Souto, Elen de Medeiros, Victor Adler Pereira dentre outros estudiosos do dramaturgo pernambucano, a proposta apresentada visa a situar a peça *Álbum de Família* (1945) no cenário da dramaturgia brasileira, observando o posicionamento da crítica diante do terceiro e mais polêmico texto teatral de Nelson Rodrigues, bem como as múltiplas faces que essa tragédia assume dadas a complexidade das personagens e do texto dramático em questão. Serão utilizados para a análise textual, aparatos críticos e teóricos das noções de tragicidade e de contextualização da obra no cenário nacional, apontando-se, assim, as apropriações que o dramaturgo brasileiro fez do gênero em questão, especialmente no que concerne às inovações que ele propôs para que as noções de “trágico” e de “tragédia” ganhassem contornos mais singulares na obra estudada. A angústia de existir em *Álbum de Família* (1945) é a prova cabal da dicotomia existente entre o “eu” e o “outro”: herói e anti-herói, posto que as fotografias do álbum do casal protagonista, Jonas e D. Senhorinha, reforçam a influência do “outro” nas frustrações e nas impossibilidades de “realização plena” dos ideais de cada um dos componentes de toda uma estrutura familiar “deformada”, “desagradável” e “atormentada” pela unidade trágica do texto que a performatiza.

Palavras-chave: *Álbum de Família*. Nelson Rodrigues. Tragédia moderna. Texto dramático.

ABSTRACT

Using some of Nelson Rodrigues' dramaturgy researchers, such as Sábato Magaldi, Eudinyr Fraga, Décio de Almeida Prado and Adriana Facina; of critics and essayists on modern tragedy as Raymond Williams and Peter Szondi; and also of critics on Rodrigues' tragedy, such as Carla Souto, Elen de Medeiros and Victor Adler Pereira among other researchers on this playwright who comes from Pernambuco, the present proposal aims to put the play *Álbum de Família* (1945) in Brazilian dramaturgy scenario, observing the critics position about the third and most controversial theatrical Nelson Rodrigues' text, as well as the multiple faces that this tragedy assumes given the complexity of its characters and of the text itself. For textual analysis, it will be used critical and theoretical apparatus of notions on tragedy and work its context in the national scenario, pointing out some appropriation which were made by the Brazilian playwright of the gender in question, especially considering the innovations he proposed so that the concepts of "tragic" and "tragedy" would gain more singular outlines on this studied work. Anguish of existing in *Álbum de Família* (1945) is a proper example of the dichotomy between the "I" and the "other"; hero and anti-hero, since the couple's photographs on the album, Jonas and D. Senhorinha, reinforce the influence of the "other" on frustrations and impossibilities of "fulfillment" of each component's ideals of an entire family structure; "deformed", "unpleasant", "tormented" by the tragic unit of the text performed by them.

Keywords: *Álbum de Família*. Nelson Rodrigues. Modern Tragedy. Dramatic Text.

SUMÁRIO

MÚLTIPLAS FACES, MÚLTIPLAS PERSONAS: UM INTRÓITO TRÁGICO	09
1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	15
1.1 <i>Álbum de Família</i> : a “cachorra hidrófoba” de Nelson Rodrigues ...	15
2 O ÁLBUM DE FAMÍLIA NA MIRA DA CRÍTICA	25
2.2 Panorama geral da crítica sobre a obra	25
3 DA FORMAÇÃO DA TRAGÉDIA RODRIGUIANA ÀS MÚLTIPLAS FACES DO TRÁGICO EM NELSON RODRIGUES: UM ÁLBUM DE FAMÍLIA TRÁGICO	43
3.1 Formação da tragédia rodriguiana: o contexto	43
3.2 O <i>Álbum de Família</i> e as múltiplas faces do trágico rodriguiano...	54
4 PERSONAGENS FOTOGRAFADAS EM CENA – REVELANDO AS FOTOGRAFIAS DO ÁLBUM DE FAMÍLIA	69
4.1 Aspectos do trágico em <i>Álbum de Família</i>	69
4.1.1 As fotografias, o fotógrafo e o <i>speaker</i>	69
4.1.2 Personagens fotografadas: o melhor perfil para a posteridade ..	74
4.1.3 As personagens e as rubricas	84
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
6 REFERÊNCIAS	127

MÚLTIPLAS FACES, MÚLTIPLAS PERSONAS: UM INTRÓITO TRÁGICO

Imagino estar bem distante de levar o curso do debate a que me propus desenvolver com a presente dissertação de mestrado para reflexões acerca do estatuto do texto teatral na literatura e na dramaturgia. Sei que a discussão, apesar de muito instigadora, é ampla, polêmica e controversa sob os mais variados aspectos e sentidos que essas palavras podem abarcar em estudos críticos, literários, filosóficos, linguísticos, etc. Aliás, acredito estar bem distante mesmo de promover discussões fervorosas sobre o lugar e a função do texto dramático dentro da realização cênica e da própria Literatura (essa mesma, com “L” maiúsculo, estudada e aclamada na Academia e nos cursos de Letras).

Todas essas reflexões fugiriam aos meus intuitos com a presente pesquisa acadêmica e, portanto, parto de um princípio que pautou as minhas ideias desde que demonstrei de forma mais nítida as minhas intenções ao ler, estudar, e, atentamente, analisar/criticar textos dramáticos: “antes de subir aos palcos”, “enquanto está nos palcos” ou mesmo “depois de ter estado nos palcos”, o texto teatral, quando bem estruturado, quando instiga o seu leitor, quando carrega consigo o estatuto de “arte”, é Literatura, no sentido mais forte que essa palavra pode carregar consigo. Não quero entrar nos méritos dos teóricos e estudiosos da Teoria Literária acerca do que é ou não Literatura, mas quero partir da ideia de que Literatura e Teatro são artes que podem sim ser complementares, pois penso nessas duas artes de modo a visualizar sempre as “múltiplas faces” que elas podem adquirir e nos oferecer.

A escolha pelo estudo do teatro de Nelson Rodrigues vem de justificativas simples, mas que aqui precisam ser reveladas: a representatividade do texto dramático dele para os palcos brasileiros é inquestionável e a importância desse teatrólogo para o cenário literário nacional é também bastante ímpar, especialmente, por ser ele a figura responsável por renovar a nossa literatura dramática depois de longo período de certo ostracismo, de certa morosidade, de certo descaso por parte dos

críticos, estudiosos, pesquisadores, leitores, públicos, enfim, de um “vazio” de alguns séculos.

A escolha da peça *Álbum de Família* (1945) e da linha de raciocínio que se seguirá ao longo das páginas dessa dissertação é mais complexa e merece ser esmiuçada.

Dessa maneira, considero mister delimitar as propostas de estudo que abarcam os reais objetivos desta pesquisa: contextualizar a peça *Álbum de Família* (1945) no cenário nacional para, em seguida, observar, analisar e caracterizar nessa obra os aspectos do que ficou conhecido ao longo dos tempos pelos pesquisadores e estudiosos de Nelson Rodrigues por “trágico rodriguiano”, observando-se as múltiplas faces, os múltiplos desdobramentos que esse trágico esboça a partir da análise das personagens da tragédia, das figuras do *speaker* e do fotógrafo e das fotografias que são apresentadas na obra.

Acredito ser importante ressaltar aqui que, em se tratando do estudo crítico de um texto teatral, não cabem – e, portanto, não fazem parte da metodologia de pesquisa da presente proposta – análises das inúmeras montagens já realizadas da tragédia “*Álbum de Família*” (1945) e/ou citações que visem a apreciar as direções, encenações, interpretações, atuações as quais o texto teatral proposto para estudo tenha sido submetido, cabendo-me o papel de citar, sempre que julgue necessário, tais montagens e encenações apenas a título de ilustração e de contextualização dessa obra.

Percebo por inevitável, também, a necessidade de referências ao tempo histórico-social que circunda esse texto teatral e, sob esse aspecto que intenta a contextualização da obra, não há como não fazer menção aos consequentes fatores históricos e sociais que foram determinantes para a compreensão das polêmicas geradas em torno de *Álbum de Família* (1945) na dramaturgia brasileira moderna.

Seguindo nessa perspectiva e diante de tantas possibilidades de estudo, não só da peça em questão, mas e também da dramaturgia de Nelson Rodrigues como um todo (reforçando-se que a sua fortuna teatral é farta e passível das mais diversas abordagens), considero que apenas esse “mal-estar” causado por essa tragédia

rodriguiana poderia servir-me de base para inúmeras considerações críticas, teóricas, psicanalíticas, filosóficas, antropológicas e sociais do texto rodriguiano.

Por que, então, o *punctun saliens* em torno do qual me debruço é a observação *das múltiplas faces que essa tragédia rodriguiana* adquire com as suas personagens e a sua estrutura nesta obra?

Uma primeira justificativa para essa escolha direciona para uma outra escolha: a do dramaturgo. Classificar o gênero teatral de suas próprias peças era uma prática comum de Nelson Rodrigues e curiosa se levados em conta outros tantos autores da dramaturgia nacional; aliás, a própria denominação de seu teatro como sendo “desagradável” foi uma opção desse autor para definir a sua estética teatral (GINSBURG, 2006, p. 108). Dessa mesma forma, para o teatrólogo pernambucano, categorizar as suas produções em gêneros bem demarcados era uma espécie de “diversão” à parte do escritor em relação ao próprio processo de criação de seus textos dramáticos – atitude, aliás, que sempre chamou a atenção dos críticos e estudiosos de sua fortuna teatral.

Contudo, como receptores de suas produções, jamais poderíamos leitores deixar de questionar essa atitude e, portanto, entendemos como nada ingênua essa “necessidade de classificação” por parte do autor. Se é esse procedimento questionável sob os mais diversos ângulos, pois considero aqui a possibilidade de uma tentativa de ludibriar leitores e críticos com determinações desse tipo, isso será discutido. Vale lembrar que Nelson Rodrigues foi um homem de posicionamentos extremos e bem definidos, mas também foi, de forma contraditória, personagem de si mesmo (MARTINS, 1981, p. 03), reacionário em sua própria concepção e polêmico aos olhos dos outros:

Nelson Rodrigues, sem dúvida, mais do que autor, talvez tenha sido um grande personagem. Alimentava versões inverossímeis acerca de si mesmo; como por exemplo, a de escritor primitivo, sem grandes referências culturais; plenamente desmentidas por sua cultura dos clássicos, particularmente dos romances. Se auto-denominava “reacionário” numa época onde todos eram “de esquerda”, “revolucionários”; atacava a maioria, chamando-a de “burra”. Posicionava-se com indiscutível autonomia frente a toda e qualquer opinião estabelecida. (VALENTIM, 2002, p. 28)

Caóticos seriam a produção literária e o arsenal crítico de análises de obras literárias, se todos os leitores, autores e críticos optassem por fixar “verdades absolutas” acerca do gênero, da estética e/ou da linguagem utilizadas nos textos criados. Da mesma forma, agregar de modo redutor a figura empírica do autor à sua própria obra também seria uma atitude pueril em se tratando das relações estabelecidas entre Nelson Rodrigues e as suas peças.

Porém, não se nega por completo o envolvimento pessoal de Nelson Rodrigues com o teatro, especialmente com a tragédia no sentido de que o autor declaradamente fez do texto dramático uma espécie de palco privilegiado para as ações e encenações do caos e das problemáticas experiências de vida que ele vivenciou – dentre elas a mais dolorosa, segundo ele mesmo relatou por diversos momentos, da perda do irmão Roberto Rodrigues, assassinado friamente a tiros na redação do jornal em que ambos trabalhavam:

Três anos depois descobri o teatro. De repente, descobri o teatro. Fui ver, com uns outros, um *vaudeville*. Durante os três atos houve ali, uma loucura de gargalhadas. Só um espectador não ria – eu. Depois da morte de Roberto, aprendera quase a não rir; o meu próprio riso me feria e me envergonhava. E, no teatro, para não rir, eu comecei a pensar em Roberto e na nudez violada da autópsia. Mas no segundo ato, eu já achava que ninguém deve rir no teatro. Liguei as duas coisas: - teatro e martírio, teatro e desespero (RODRIGUES, 1993, p. 149).

O fato de Nelson Rodrigues ter classificado *Álbum de Família* (1945) como uma *tragédia* (dividida em três atos) me advertiu para um foco bastante frutífero de discussões e de apontamentos que se norteiam em torno da apropriação dos elementos desse mesmo gênero por parte do autor brasileiro nessa peça, especialmente no que concerne às inovações que ele propôs para que as noções de “tragédia” e de “trágico” ganhassem contornos ainda mais singulares em sua obra.

Meu intento, portanto, para além da pura e simples classificação da obra como “trágica”, ou não, é apontar o que de fato há de *trágico* em *Álbum de Família* (1945)

à luz de estudiosos e críticos da dramaturgia de Nelson Rodrigues, reforçando a noção de que essa tragédia rodriguiana é repleta de singularidades, multifacetada e, em alguns momentos, controversa e ambígua.

É sabido que o sentido de trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues causa inúmeras divergências e especulações entre os vários estudiosos desse autor. A análise crítica da fortuna teatral do dramaturgo já me direciona para extensas produções que esmiúçam os seus textos dramáticos sob esse mesmo viés de estudo.

O diferencial que se quer apontar aqui é exatamente o aprofundamento desse tipo de estudo em um único texto que, curiosamente, não foi tão analisado pela crítica em detrimento de outras obras do dramaturgo brasileiro que se tornaram passíveis de inúmeras considerações e debates – aqui está o ponto fulcral de minha escolha pela peça *Álbum de Família* (1945): obra dramatúrgica relevante na cena nacional e fecunda do ponto de vista das mais diversas possibilidades de análise.

Assim sendo, proponho-me a estudar essa multifacetada tragédia rodriguiana que, a meu ver, serve de modelo para o entendimento do que ficou conhecido por “tragédia desagradável” e para a caracterização do ciclo de peças míticas desse autor.

No primeiro capítulo, procuro delimitar um panorama sobre a peça analisada, contextualizando-a brevemente no cenário nacional, destacando o longo período em que a peça ficou censurada, além de relatar o porquê dessa censura.

No segundo capítulo desta dissertação, procuro fazer um apanhado das relações existentes entre a obra e a sua fortuna crítica, trazendo à baila as mais relevantes análises críticas acerca da peça aqui estudada.

O terceiro capítulo de minha pesquisa faz considerações a propósito das noções de trágico e de tragédia encontradas em *Álbum de Família* (1945), apontando os seus principais teóricos e estudiosos, bem como as suas mais relevantes características e singularidades. Ainda neste capítulo, buscamos caracterizar a tragédia de Nelson Rodrigues como um todo, delimitando as idiossincrasias e as modalidades com as quais esse conceito opera em sua estética dramática.

O quarto capítulo tem por intuito apontar as particularidades do trágico rodriguiano na obra *Álbum de Família* (1945) de forma mais detalhada, observando-se os papéis primordiais das fotografias apresentadas na peça, via função do fotógrafo-maestro, das personagens que compõem as tramas, da figura do *speaker* e das rubricas do escritor apontadas nesse texto, amarrando as relações das personagens na trama multifacetada, em função de sua unidade formal trágica moderna.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

[...] a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No *Crime e Castigo*, Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós está diminuindo, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a plateia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los.

Nelson Rodrigues

1.1 *Álbum de Família*: a “cachorra hidrófoba” de Nelson Rodrigues

Escrita em 1945, a peça *Álbum de Família* – objeto de estudo desta dissertação – firmou-se como a pioneira de um caminho árduo, inconstante, seguido de duras críticas que marcaram a dramaturgia do escritor pernambucano Nelson Falcão Rodrigues (1912-1980), autor que intitulou a sua própria fortuna teatral com o epíteto de “Teatro Desagradável”.

Repulsiva ou não, a visão trágica e dolorosa da existência humana – censurada na década de 1940 – condenou a supracitada peça a cerca de 20 anos de afastamento dos palcos, pois somente aos dias 03 de dezembro de 1965 a Censura liberou o texto teatral (interditado em 17 de março de 1946) – o que culminou com a estreia do espetáculo apenas dois anos depois, em 28 de julho de 1967, no Teatro Jovem do Rio. Assim, após (re)conhecer o sucesso de público e de crítica das obras teatrais *A Mulher Sem Pecado* (1941 – primeira obra teatral de Nelson Rodrigues) e

de *Vestido de Noiva* (1943), o dramaturgo brasileiro amargou, com *Álbum de Família* (1945), o seu relacionamento com a crítica teatral e com muitos de seus leitores/espectadores, pois viu-se diante de acusações pautadas, segundo o escritor e organizador de suas obras teatrais, Sábato Magaldi, em um “juízo moral e não artístico da obra” (MAGALDI, 1989, p.14), embasadas, especialmente, na utilização de cânones e códigos estéticos aos quais, aponta Magaldi, escapavam aos propósitos do autor.¹

Em vista das incontáveis declarações polêmicas dadas por Nelson Rodrigues ao longo de sua frutífera carreira como escritor, cronista e dramaturgo, não é de se admirar que o autor tenha esbanjado simultaneamente sarcasmo e consciência da repercussão que, de fato, *Álbum de Família* (1945) teria na cena literária e também na sociedade nacional, uma vez que a brutalidade das temáticas envolvidas na peça iria de encontro aos valores mais intocáveis no que se refere às questões de ordem moral e aos princípios de considerável parte dessa sociedade brasileira que viveu entre as décadas de 1940 e 1960 – período que compreende a data em que o texto dramático foi criado, abarcando o longo tempo de censura a que a obra foi submetida até a sua liberação para a primeira apresentação nos palcos nacionais.

A célebre máxima do dramaturgo francês Antonin Marie Joseph Artaud, citada no livro *O Teatro e seu duplo*, de que o teatro existe “para vazar abscessos coletivamente” (ARTAUD, 2006, p. 28) parece refletir, de forma despretensiosa, a base da visão que Nelson Rodrigues demonstrou acerca de sua própria escrita dramática e de sua recepção por parte do público nacional: o teatro, aos olhos de Nelson Rodrigues, parece abrir os abscessos e, mais ainda, em consequência disso, “gerar desesperos coletivos”, pois, nas palavras do teatrólogo brasileiro, “Pode-se medir a força de uma peça e a sua pureza teatral pela capacidade de criar desesperos. O teatro ou é desesperado ou não é teatro” (RODRIGUES, 2004, p.337). Dessa forma, a ideia de “desespero”, comumente utilizada por Nelson Rodrigues e pelos seus críticos para caracterizar a sensação de desconforto que as suas obras dramáticas ulteriores à peça *Vestido de Noiva* (1943) causaram em termos de recepção por boa parte da plateia, dos leitores e da crítica, bem como pelo Estado, é de grande utilidade em nossas *Considerações Iniciais*,

¹ Essas considerações encontram-se na apresentação do livro *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* (1989, v. 2, p.14).

especialmente, por servir-nos como pano de fundo para um entendimento mais aprofundado da relação que esse autor estabeleceu durante anos com o seu próprio fazer teatral, com a sua própria escrita dramática “desagradável”, que, segundo ele mesmo assume, no primeiro número da revista *Dionysos* (editado pelo Serviço Nacional de Teatro em outubro de 1949), teve início preciso com *Álbum de Família* (1945):

Com *Vestido de Noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de Família* – drama que se seguiu a *Vestido de noiva* – enveredei por um caminho que me pode levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar de “desagradável”, “peças desagradáveis”. No gênero destas, incluí, desde logo, *Álbum de Família*, *Anjo Negro* (sobre miscigenação) e a recente *Senhora dos Afogados*. E por que “peças desagradáveis”? Segundo já se disse, são obras pestilentas, fétidas, capazes por si sós, de produzir o tifo e a malária da platéia (Ibid., p. 275).

O efeito de declarações desse porte ecoa a todo instante na fortuna crítica teatral do dramaturgo, especialmente nos ensaios, artigos e textos destinados à análise da peça aqui proposta como objeto de estudo. Aliás, não é por menos que uma parcela considerável do que já foi escrito sobre *Álbum de Família* (1945) remonte aos depoimentos do autor acerca desse “desconforto” que essa obra dramática causou desde a sua recepção, e, ao que tudo indica, a influência nociva sobre determinada parcela de leitores e espectadores de sua fortuna dramática foi assumida e prevista por Nelson Rodrigues em muitos outros momentos da carreira que ele cultivou como “homem de teatro”, cujo resultado do investimento rendeu a profícua escrita de dezessete peças teatrais ao longo de quase setenta anos de vida.

Todavia, para além das polêmicas declarações dadas pelo dramaturgo, é inegável o fato de a peça *Álbum de Família* (1945) ser considerada um divisor de águas do teatro rodriguiano no sentido de ser uma obra cuja essência temática já favoreceria por si só as conjecturas acerca de uma espécie de “destino” para as subsequentes obras do teatrólogo bem como para a sua recepção, para as críticas que seriam advindas de tais obras e para o descaso e menosprezo dos investidores no teatro

nacional que, já descrentes na produção teatral do dramaturgo e indignados com as ditas “provocações” do criador de *Vestido de Noiva* (1943), se recusaram a financiar as suas peças – atitudes que resultaram na impopularidade, no quase-ostracismo e na falta de dinheiro experimentados amargamente por Nelson Rodrigues ao longo de sua carreira. Depois de anos em crise, o autor passou a financiar e a montar suas próprias produções teatrais, gastando fortunas com esses investimentos.

Mas, afinal, por que *Álbum de Família* (1945) gerou tanta polêmica a ponto de ser considerada “desagradável” pelo seu próprio autor e também pelo público?

Em texto crítico sobre a peça, Sérgio Milliet acena para as duas habituais formas de compreensão da obra na época em que ela surgiu: a primeira delas, como um drama realista, uma tragédia da fatalidade; a segunda, como uma espécie de imitação fidedigna do embate que ocorre nos planos do inconsciente humano. O crítico assume, porém, que essa dicotômica maneira de apreciação da tragédia em muito pouco mudaria a reação do grande público perante aos conflitos que ela expunha:

[...] Qualquer que seja, entretanto, o ângulo de apreciação, é evidente que a peça não pode ser compreendida e aceita pelo grande público e muito menos pela censura, cuja mentalidade pouco difere da do *speaker* de *Álbum de Família*. Como drama realista, a crueza excessiva da linguagem e a sinceridade agressiva das personagens tinham de chocar como cenas de *grand guignol*, e acrescia-se ao mal-entendido a dificuldade de se entenderem as situações apresentadas em uma espécie de desordem cronológica. Como tragédia do subconsciente (sic), havia para condenar a peça a natural hostilidade da grande maioria pelas revelações desse tipo, sem pudor e sem medo pânico de desrespeitar o tabu coletivo do incesto. Colocando o drama de outro modo, como um caso individual, de exceção, público e censura o aceitariam, mas apresentado assim como o sr. Nelson Rodrigues, isto é, como uma generalidade, quase uma *lei*, à qual somente escapamos através das sublimações e transferências (Rute), das autopunições (Guilherme, castrado; D. Senhorinha, fria) ou as compensações (Jonas), o autor enfia um ferro em brasa numa ferida comum a todos, localizada no fundo de nosso inconsciente, e que todos desejam ignorar (MILLIET, 1993, p. 208).

Tratando-se de uma tragédia dividida em três atos e classificada como uma peça *mítica*², onde “não há muito lugar para os compromissos com a realidade” (MAGALDI, 2004, p. 57), a supracitada obra rodriguiana dessacralizou os impulsos do inconsciente humano, horrorizando a todos, leitores e espectadores, com temáticas polêmicas, como relações incestuosas, crimes e suicídios (ao todo no texto são quatro mortes), mutilação e lesbianismo. Notam-se as personagens “desnudas”, abolindo a culpa – enrustida de censura – e mostrando-se a todo e quaisquer momentos, avessas às normatividades e aos padrões, quase em seus estados primitivos³.

Por esses motivos, a peça rendeu inúmeros adjetivos ao seu autor: “pervertido”, “tarado”, “imoral”, “amoral”, “incestuoso”, “pornográfico”, “obsessivo” – considerações e julgamentos feitos, vale lembrar, por público e crítica que, antes da década de 1940, estavam acostumados a comédias, dramas e musicais que nunca expuseram esses “temas tabus” propostos por Nelson Rodrigues para serem desvelados, postos de forma tão crua em cena como *Álbum de Família* (1945) propôs.

Seguindo-se na linha oposta às temáticas demasiadamente impactantes para considerável parte do público e dos leitores da época em que o texto rodriguiano fora criado, as convencionais e costumeiras representações da família no teatro nacional sequer ousavam alguma aproximação com o ambiente familiar despido de máscaras e corroído pelas mazelas individuais que a tragédia rodriguiana se dispôs a revelar com a sua terceira escrita teatral – provas cabais de que as críticas à sociedade e à institucionalizada família patriarcal propostas pelo dramaturgo brasileiro compuseram e fertilizaram o vasto repertório de julgamentos e pré-conceitos aos quais a peça *Álbum de Família* (1945) teve de se sujeitar ao longo dos tempos.

² De acordo com o agrupamento feito por Sábato Magaldi, as dezessete peças teatrais de Nelson Rodrigues foram divididas em quatro volumes, cuja classificação foi aprovada pelo dramaturgo. Observe a divisão:

Volume 1 – Peças Psicológicas: *A Mulher Sem Pecado, Vestido de Noiva, Valsa nº 6, Viúva, Porém Honesta e Anti-Nelson Rodrigues*;

Volume 2 – Peças Míticas: *Álbum de Família, Anjo Negro, Dorotéia e Senhora dos Afogados*;

Volume 3 – Tragédias Cariocas (I): *A Falecida, Perdoa-me por Me Traíres, Os Sete Gatinhos e Boca de Ouro*;

Volume 4 – Tragédias Cariocas (II): *O Beijo No Asfalto, Bonitinha, Mas Ordinária, Toda Nudez Será Castigada e A Serpente*.

Somente após a morte do dramaturgo, em 21 de dezembro de 1980, a Editora Nova Fronteira começou a publicação do que se tornou o *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*.

³ A ideia de “primitivo” que se quer passar aqui corresponde à noção de estado natural do indivíduo, por oposição a “civilizado”.

Fator não-menos importante para a compreensão das razões de a peça ter sido considerada “desagradável” tem relação íntima com a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) em 26 de dezembro de 1945, cujo objetivo maior era o de manter os valores e princípios éticos e morais das manifestações artístico-culturais criadas ou reproduzidas no Brasil⁴. Esse órgão, implantado por José Linhares (sucessor presidencial de Getúlio Vargas após a queda do Estado Novo e da sua consequente deposição do Governo) precipitaria o veto a um vasto rol de peças teatrais que ousassem apresentar um ideário diferente do que se propunham as parcas obras dramáticas escritas e encenadas pura e simplesmente para a diversão do público brasileiro que se ocupava em assistir às encenações exibidas naqueles tempos. Os textos teatrais de Nelson Rodrigues, portanto, sucumbiriam à Censura da mesma forma que tantos outros textos dramáticos criados no mesmo período por diversos teatrólogos. Se tivessem por intento molestar os “preceitos de aceitação” de uma obra artística por parte dos Órgãos Censores existentes, tais peças cederiam aos cortes e/ou à proibição completa, com a diferença de que as temáticas textuais rodriguianas se apresentavam como sendo por si só censuráveis sob o ponto de vista das camadas indispostas à compreensão do novo universo dramatúrgico proposto pelo teatrólogo para os palcos nacionais, adiantando conclusões futuras.

Tanto que em 1960, o cineasta e jornalista carioca Arnaldo Jabor, no *Diário de Notícias*, refletiu sobre a estreita relação entre a Censura (leia-se aqui: “os Órgãos Censores”) e o rodriguiano *Álbum de Família* (1945), apontando que o veto à peça teria ocorrido face à falta de compreensão do Serviço da Censura acerca do que se queria ou se pretendia abordar com a franqueza e com o desnudamento do corpo e do inconsciente humanos daquela escrita dramática em que o jornalista enxergara nuances de “drama” e de “tragédia”:

Analisada objetivamente, é das coisas mais chocantes já produzidas. É a brutalidade de situações, o desnudamento dos fatos mais ignóbeis e

⁴ Vale destacar aqui que até meados do século XX, foi obrigatória a submissão de peças teatrais à censura no Brasil, que se iniciou no século XIX com a fundação do Conservatório Dramático Brasileiro e teve o seu ápice exatamente na década de 1940 com a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas. Esse órgão separaria a censura às manifestações culturais e teatrais da censura feita à imprensa, além de julgar a validade e a pertinência de apresentações artísticas, culturais e teatrais de brasileiros e/ou companhias nacionais no exterior.

intocáveis em questão moral. Uma família, a família de Jonas e Senhorinha, tem sua história narrada, ou antes, tem seu momento narrado. A peça é o quadro real e sangrento de um clímax de drama, é a retratação cruel do instante da tragédia desta família. Digo drama porque é a peça uma tensão só; respeitando a unidade de tempo, todos os conflitos se revelam e se resolvem, numa sucessão de tragédia grega, em que cada personagem é parte de disposições inexoráveis que se reúnem no momento da peça e que geram o drama. Na peça, os personagens, distantes do lar, retornam ao convívio dos pais, sem saber mesmo porquê; pressente-se neles a ausência de vontade, um misterioso comando que os impele a agir desta ou daquela maneira. Objetivamente ainda, a peça é uma sucessão de crimes, mutilação, incestos, partos e morte. Antes de mais nada, a peça é o incesto. É uma rede incompreensível destas taras. Evidentemente, Nelson Rodrigues não retratou o problema do incesto para denunciá-lo, não usou da peça chocante para um resultado moralista. Não há nenhuma tendência neste sentido, porque *Álbum de Família* subsiste em outro campo, longe da esfera da moralidade social, fora de qualquer finalidade didática e muito acima da compreensão do Serviço da Censura (JABOR, 2004, p. 286).

De fato, a “rede incompreensível de taras”, aos olhos do próprio Arnaldo Jabor e de muitos outros que se dispuseram a escrever sobre a questão da Censura à peça em questão, não muito significou diante do pavor que o secular tema do incesto causara naquele contexto, conforme nos atesta Prudente de Moraes Neto (sob o pseudônimo de Pedro Dantas) em ensaio publicado no primeiro volume do *Teatro quase completo de Nelson Rodrigues* (1965):

[...] se examinarmos o caso concreto, verificaremos que os temores moralizantes são mais que infundados, são pueris. O que houve foi o medo, o horror a uma palavra: o incesto. E o avestruz em pânico enfiou os olhos na areia. Se consentisse em desenterrá-los, veria, por certo, a *Oréstia* e *Édipo*, no nascedouro do teatro ocidental, aclamados como duas obras-primas há mais de dois mil anos, tragédias cuja representação seria, talvez – e deveria ser –, subvencionada pelo governo, e não se constituem de outra matéria-prima que não a mesma trama dos sentimentos que agitam a tragédia moderna do Sr. Nelson Rodrigues (DANTAS, 1965, p. 240).

Mesmo tendo a literatura e o teatro ocidentais abordado por inúmeras vezes a temática do incesto, e, mais ainda, mesmo já tendo o pai da psicanálise, Sigmund Freud, divulgado no século XIX os seus estudos sobre o inconsciente, sobre *id*, *ego* e *superego*, sobre impulsos primitivos e sexualidade dentre outros complexos temas inerentes aos seres humanos, há de se destacar aqui o despreparo, a hipocrisia e a intolerância de muitos brasileiros (críticos, especialistas e leigos) em lidar com o

incesto, com os “amores malditos” (RABELO, 2004, p. 158) revivificados na peça rodriguiana:

Mesmo que o autor brasileiro se ativesse, no tratamento do seu assunto, ao mais estrito naturalismo, não haveria como vetar-lhe a peça e a liberdade criadora, sob pena de nos deixarmos arrastar, por indeclinável dever de coerência, à proibição de todas as outras em que se apresentem situações, atos e palavras contrários à ordem moral ou anti-sociais. Praticamente isso equivaleria a suprimir, do rol das atividades lícitas, o teatro, que vive de conflitos de ordem moral e social e costuma ser melhor quanto mais os apresenta ao vivo (Ibid., p. 240).

Não se pretende aqui criar uma unidade de pensamento em que tão-somente a questão do incesto seja tida como uma espécie de mola propulsora da Censura ao polêmico *Álbum de Família* (1945) e/ou das discussões e opiniões tão controversas acerca da terceira obra teatral de Nelson Rodrigues, muito menos de se supervalorizar essa temática de modo a colocá-la como sendo crucial na compreensão da supracitada peça e /ou da noção de “desagradável” que ela suscitou ao longo dos tempos. Entretanto, a leitura do arsenal crítico da obra chama a atenção para o momento em que o texto teatral veio à tona, os incômodos e abissais dilemas do inconsciente humano.

Quanto às temáticas, movendo-se nos palcos nacionais, perturbariam porque, de fato, foram ousadas demais se levados em consideração os conteúdos das produções teatrais que compunham o teatro nacional antes de *Vestido de Noiva* (1943) – peça-marco da dramaturgia moderna brasileira – em que Nelson Rodrigues consegue modificar os meandros de nossa dramaturgia, o que Sábato Magaldi confirma em seu livro *Panorama do Teatro Brasileiro* (2001), em um capítulo intitulado “Desbravador”, em referência clara à proeza conquistada por Nelson Rodrigues: “Talvez em toda a história do teatro brasileiro, nenhuma outra peça tenha inspirado tantos artigos, tantos elogios, um pronunciamento maciço dos escritores e dos intelectuais” (MAGALDI, 2001b. p. 217).

Décio de Almeida Prado (2001, p. 03), em um estudo de fôlego sobre o teatro nacional publicado no livro cujo título é *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*,

afirma que *Vestido de Noiva* (1943) é uma peça “carregada de sexo”, com momentos de “vulgaridade” e de “pessimismo”.

Longe de querer fazer aqui uma análise crítica dos conteúdos preponderantes de *Vestido de Noiva* (1943), o fato é que Nelson Rodrigues – mesmo aclamado e consagrado pela crítica e pelo público nacionais; e, mais ainda, mesmo fazendo uso da fragmentação cênica na peça em questão (fragmentação esta apresentada nas didascálias do autor, que sugeriu a divisão do espaço cênico em três planos: o da realidade, o da alucinação e o da memória) – não havia ainda mergulhado tão profundamente nos conteúdos mais primitivos da alma humana como o fizera nas peças subsequentes, como *Álbum de Família* (1945), *Anjo Negro* (1946), *Senhora dos Afogados* (1947) e *Dorotéia* (1949); tendo se afastado, em *Vestido de Noiva* (1943), desse “mundo de incestos e de crimes, dos padrões de viabilidade do teatro comercial” (MAGALDI, 2001, p. 220).

Para além das inúmeras outras qualidades que atestaram e (re)afirmaram, ao longo dos tempos, os valores estéticos e formais da peça “carregada de sexo”, a sensação aqui experimentada e defendida é a de que Nelson Rodrigues não vivenciara com ela a mesma consciência que tivera do que significaria o seu visceral *Álbum de Família* (1945) perante a crítica e a sociedade nacionais:

Escrevi esta peça como um anjo. Isto pode parecer apenas uma frase, aliás, subliterária, mas eu digo anjo no sentido de que realmente não fiz a menor concessão dos critérios, aos valores convencionais. Fui até as últimas conseqüências do assunto. Mergulhei no abismo. *Álbum de Família* é uma peça suicida, que da primeira à última linha desiste do aplauso crítico e tranquilamente admite a própria destruição. Tanto é que ela passou 21 anos encarcerada, enjaulada como uma cachorra hidrófoba (RODRIGUES, 2004, p.285).

A declaração dada por Nelson Rodrigues em 1967, dois anos após a estreia oficial da peça e vinte e dois anos depois de ela ter sido escrita por ele, mostra-nos que a Censura das décadas de 1940, 1950 e 1960 não sucumbiria à “peça suicida”, ou à “cachorra hidrófoba” – valendo-nos das comparações das quais o próprio teatrólogo se utiliza para representar de forma conotativa o texto tão repudiado pelos Órgãos

Censores, mas também reforça a ideia de que muito antes de a peça ser efetivamente liberada e encenada nos palcos nacionais, enquanto ela ainda permanecia no papel, ou mesmo durante o seu processo de criação, ela já causava incômodos ao próprio dramaturgo exatamente pelo fato de ele assumir e declarar que teria ido até “as últimas consequências do assunto” (Ibid., p. 285) – subtendendo-se com essa assertiva que Nelson Rodrigues estaria, ou melhor, sempre esteve convencido da repercussão de seu terceiro texto teatral perante o público e os leitores, tendo o mesmo sido encenado ou não; ou seja, os conteúdos temáticos de *Álbum de Família* (1945), ainda em *texto* literário ou não, seriam materiais férteis para a propagação de polêmicas por parte de muitos leitores coetâneos às décadas em que a obra permaneceu “enjaulada”, assunto a ser discutido a seguir.

2 O ÁLBUM DE FAMÍLIA NA MIRA DA CRÍTICA

O papel de um autor é um papel bastante pretensioso: é o de um homem que se crê em condições de dar lições ao público. E o papel do crítico? É bem mais pretensioso ainda: é o de um homem que se crê em condições de dar lições àquele que se crê em condições de dá-las ao público.

O Autor diz: Senhores, escutai-me, porque sou vosso mestre. E o Crítico: é a mim, senhores, que deveis escutar, porque eu sou o mestre de vossos mestres.

Diderot

2.1 Panorama geral da crítica sobre a obra

A escolha da epígrafe de Diderot para iniciar este capítulo não representa aqui um juízo de valor acerca do papel dos críticos, dos ensaístas ou dos autores de teatro, tampouco a supervalorização de apenas um desses elementos que compõem a Crítica Teatral em detrimento dos outros. Apesar de a frase denotar claramente uma “crítica da Crítica”, a função dela no presente estudo não é a de contestar a autoridade da Crítica, mas, sim, a de servir-nos de mote para evidenciar o quão tênues podem ser as linhas que separam a função do crítico teatral como um profissional, as opiniões que ele emite em seus textos sobre determinadas obras ou encenações e o que se fazem dessas apreciações colocadas depois que elas já se encontram no papel, sob os olhares de todos os que se dispuserem a lê-las.

Dessa forma, assumimos aqui a inexistência da figura mítica do “crítico modelo”, seguindo linha de raciocínio semelhante à que Décio de Almeida Prado percorreu no Prefácio de seu *Exercício Findo* (1987), no qual ele além de apresentar a obra – uma compilação de suas críticas feitas entre os anos de 1964 a 1968 –, reflete sobre o papel do crítico teatral:

O prestígio do crítico não advém de si próprio mas do grau de representatividade que lhe é atribuído, de sua repercussão sobre o corpo de

leitores, entre os quais se inclui a classe teatral. Ele faz parte de um processo em que todos intervêm com seu palpite, do autor ao mais modesto dos espectadores. Se julga, é também julgado – e assim se estabelece a justiça (ou a justiça possível) no atribulado e imperfeito universo da arte. É preciso dar-lhe nem mais nem menos crédito do que merece, o crítico não se coloca acima ou abaixo dos seus colegas de teatro. Como eles, cumpre um papel, para o qual imagina ter uma vocação específica. E com eles está sujeito a acertos e erros [...] (PRADO, 1987, p. 13).

O objetivo deste capítulo é, portanto, fazer um apanhado geral de alguns dos estudos críticos de relevância sobre *Álbum de Família* (1945). Assim, para evitarmos escolhas aleatórias ou baseadas em juízos de valor acerca desses críticos – e também para delimitarmos o que foi considerado aqui como “estudos críticos de relevância” – selecionamos, para compor o nosso panorama geral, estudiosos brasileiros que se mantiveram ao longo dos tempos ocupados em analisar as obras dramáticas de Nelson Rodrigues sob os mais diversos ângulos, dos quais, destacamos, pela notoriedade dos trabalhos já desenvolvidos sobre o dramaturgo e pela repercussão desses estudos no cenário da crítica teatral nacional: Álvaro Lins, Décio de Almeida Pardo, Sábato Magaldi, Eudínyr Fraga, Ronaldo Lima Lins, Victor Adler Pereira, Adriana Facina e outros estudiosos de Nelson Rodrigues.

Álbum de Família (1945) não foi a obra dramática mais estudada de Nelson Rodrigues e isso é incontestável. Os críticos e ensaístas do teatro brasileiro do pós-*Vestido de Noiva* (1943), ainda bastante entusiasmados com o sucesso de público e de crítica que a peça suscitou nos palcos nacionais depois de sua primeira apresentação em 28 de dezembro de 1943 – fato, aliás, de inquestionável relevância para o teatro brasileiro –, demonstraram, com a criação do terceiro texto teatral do dramaturgo, em 1945, ou seja, dois anos após a estreia da peça-marco, certo “esfriamento” no que tange a uma análise mais detalhada da dramaturgia rodriguiana, principalmente porque *Álbum de Família* (1945), ao contrário de *Vestido de Noiva* (1943), não fora encenado no mesmo ano de sua criação, pois a Censura proibiu a apresentação da peça antes que ela fosse encenada, permitindo apenas que o texto dramático fosse publicado.

O fator histórico inalterável da Censura no que concerne à sua proibição da encenação da peça rodriguiana possibilitou-me a identificação de duas fases da relação estabelecida entre *Álbum de Família* (1945) e a crítica: a primeira delas se

inicia em 1945 e se estende até meados de 1967, épocas que compreendem o surgimento da obra e o momento em que ela permaneceu proibida de ser apresentada nos palcos nacionais – período em que parte das análises críticas destinadas à peça, na ausência de sua encenação, se ocupava em ressaltar o texto dramático propriamente dito (com todas as suas particularidades estéticas e formais e com suas já citadas temáticas polêmicas e ousadas); e a segunda tem início preciso na noite de 28 de julho de 1967 quando da primeira montagem de *Álbum de Família* (1945) no Teatro Jovem do Rio. Deste último período em diante, já pode ser notado o fato de que uma parcela dos comentários de críticos e ensaístas sobre essa obra permaneceu comprometida com a apreciação e qualificação das montagens e encenações da peça ao longo dos tempos; outra parte cuidou de criticar a postura da Censura em vetar a montagem de *Álbum de Família* (1945); e um terceiro grupo de estudiosos até recentemente optou por destacar a relevância deste texto teatral para a compreensão da dramaturgia rodriguiana como um todo (observando-se questões pertinentes à forma, ao estilo, à linguagem e às temáticas propostas pelo autor) bem como a sua importância para a composição do teatro brasileiro moderno com todas as peculiaridades que caracterizam esse momento da dramaturgia nacional.

As obras selecionadas pela historiografia literária brasileira, quando se propõem a tecer comentários sobre o teatro brasileiro moderno, via de regra, não deixam de citar – e não poderiam deixá-lo – Nelson Rodrigues e as suas contribuições e inovações para o cenário dramatúrgico nacional, chegando, em alguns momentos, a análises mais aprofundadas da carpintaria teatral deste autor, partindo, sobretudo, do texto dramático de *Vestido de Noiva* (1943). Já os estudos destinados à historiografia do teatro nacional, até mesmo pela natural preocupação com um aprofundamento do tema, utilizam algumas das suas linhas de análise e de comentários para *Álbum de Família* (1945), ainda que não tenham dedicado a esta obra um capítulo em especial, não-raramente deixam de exaltá-la como sendo de suma relevância para a construção e para a compreensão das fases da carreira de Nelson Rodrigues como teatrólogo e, portanto, não deixam de citá-la também como uma peça que, de certa forma, abalou os alicerces do teatro nacional em razão das inúmeras polêmicas e discussões que ela suscitou em meio à crítica brasileira.

Dessa maneira, pode-se observar que os estudos mais densos acerca de nosso *corpus* de análise são relativamente recentes e encontram-se em materiais, livros, ensaios, dissertações e teses de autores que se debruçaram especial e, muitas vezes, exclusivamente, sobre os textos dramáticos de Nelson Rodrigues, esmiuçando-os sob os mais variados aspectos: as análises filosóficas, psicológicas, políticas, sociais, antropológicas e literárias das peças do dramaturgo.

A identificação e a contextualização do caminho percorrido pela crítica diante de *Álbum de Família* (1945), ainda que realizadas de forma breve e panorâmica, são imprescindíveis para o percurso que se pretende traçar aqui de observação das relações estabelecidas entre essa obra e a sua recepção. Desse mesmo modo, torna-se inevitável atravessar essa direção investigando as consideradas principais obras de crítica e de historiografia teatrais brasileiras surgidas nas datas que compreendem o aparecimento desse texto teatral até recentemente. Vale destacar, porém, que uma parcela considerável das opiniões e das análises de *Álbum de Família* (1945) pode ser encontrada em revistas, jornais, bem como em material biográfico sobre Nelson Rodrigues, que não deixaram de evidenciar o quão a escrita dessa peça e a sua proibição por parte da Censura foram vividas de forma conturbada pelo dramaturgo e pelo seu público.

Sendo assim, no bojo do material crítico sobre *Álbum de Família* (1945) evidenciamos um primeiro texto, considerado de extrema relevância e, ao mesmo tempo, bastante polêmico, pelo fato de ter desencadeado na época de sua aparição, discussões, especulações e desconfortos no cenário da crítica teatral brasileira: trata-se de um rodapé de Álvaro Lins, publicado em julho de 1946, quatro meses após a decisão oficial dos Órgãos Censores em interditar a peça rodriguiana. Sob o tendencioso título de *Tragédia ou farsa?* – ao que indica o contexto do ensaio, o questionamento proposto era, em verdade, um subterfúgio para mascarar a opinião do renomado crítico da época sobre o gênero do terceiro texto dramático de Nelson Rodrigues: para ele, *Álbum* era uma farsa, ou seja, a pergunta era, na verdade, uma afirmação de Lins –, o artigo atacou impiedosamente a produção rodriguiana sob os mais diversos aspectos. O acesso aos originais de *Álbum de Família* (1945), muito antes de a peça ser publicada não surtiu o mesmo efeito sobre Álvaro Lins que a proibição da Censura e a consequente publicação da primeira edição da obra em

livro provocaram. O mote para as ironias e para a diminuição do caráter de “literária” da peça estava anunciado pelo ensaísta: “[...] a minha tristeza fica enorme ao sentir-me impossibilitado de oferecer solidariedade literária a uma peça que se publica com a nota de que foi ‘interditada pela censura’” (LINS, 19-- , p. 141).

E complementa o crítico, afrontando ainda mais os valores literários e artísticos da obra que ele considerou como sendo de “maciça vulgaridade”:

Literariamente, porém, não posso senão reconhecer que *Álbum de Família* cai na vala comum das coisas malogradas. [...] *Álbum de Família* será condenada antes de tudo pelo senso literário e artístico de seus possíveis leitores ou espectadores, de tal modo que dispensa em seguida qualquer consideração de ordem moral ou social; e só poderá despertar prazer ou interesse lascivo naqueles que estejam atingidos por alguma perversão nos últimos graus de baixeza humana (Ibid., p. 142).

O ponto mais elevado da ferocidade das críticas de Lins ao recém-publicado *Álbum de Família* (1945) ficou, contudo, por conta da assertiva que ele faz de que o dramaturgo pernambucano teria confundido o gênero do próprio texto dramático, não sabendo o teatrólogo diferenciar uma tragédia de uma farsa – ideia central do rodapé de Álvaro Lins. Para argumentar as suas afirmações, o crítico, que se dizia “amigo” de Nelson Rodrigues, recorreu aos conceitos de tragédia da *Poética* de Aristóteles bem como a exemplos de textos que, na visão de Álvaro, são realmente trágicos:

Sente-se em *Álbum de Família*, antes de tudo, um estonteamento conceutivo que bem revela toda a confusão em que se debateu o autor dentro do próprio conceito de tragédia. Quaisquer que sejam as diferenças de forma e de técnica que se possam assinalar em diversas fases da tragédia – a tragédia no teatro grego, a tragédia no teatro espanhol, a tragédia no teatro inglês, a tragédia no teatro francês, a tragédia no teatro moderno como a de um Eugene O'Neill – há nela, no entanto, certas constantes e características, substancialmente inalteráveis, que representam o próprio espírito da tragédia. Ou a obra dramática em grande ação, a luta do homem contra a fatalidade, a desgraça do ser humano marcado pelo destino ou pela Providência Divina sem motivo e sem a consciência da culpa, o tom patético das situações, um estilo elevado como que arquitetural, o lançamento dos problemas *sub specie aeternitatis* – tudo com a finalidade de criar aquela atmosfera emocional que Aristóteles

sugere numa definição em Poética ao afirmar que a tragédia opera pela piedade e pelo terror a purgação das paixões da mesma natureza.

Ora, na ordem destes conceitos, *Álbum de Família* é um equívoco como tragédia, nada contém de tragédia, representa a antitragédia por excelência (Ibid., p. 143).

A punhalada final de Álvaro Lins ao supra-referido texto rodriguiano se dá no quarto e último subitem do artigo *Tragédia ou farsa?*, intitulado *Sem técnica, sem estilo e sem arte dramática* – no qual o crítico teatral confere ao jogos cênicos do dramaturgo os caracteres de “primários”, “pueris” e “triviais”:

Sem estilo, sem técnica teatral, sem imaginação e sem poesia dramática, eis que *Álbum de Família* soçobra num mar de enganos, equívocos, erros, atrapalhões e insuficiências. Sob o ponto de vista artístico é uma obra para ser esquecida, enquanto esperamos do Sr. Nelson Rodrigues uma nova peça à altura do seu indiscutível talento criador. E, num caso destes, não vejo motivo para escândalo intelectual ou social, a não ser como mero artifício de publicidade (Ibid., p. 148).

Independente das opiniões de Lins a respeito de eventuais escândalos que poderiam ou não surgir com o rodapé *Tragédia ou farsa?*, o fato é que a publicação desse texto por si só já instaurara certa agitação no cenário crítico brasileiro e, portanto, pensamentos opostos aos do ensaísta não tardaram a aparecer em meio aos demais críticos e intelectuais da época, afinal, Nelson Rodrigues era um homem muito influente e, como jornalista dedicado que também o fora, logo se ocupou de mover junto aos seus amigos jornalistas, críticos e escritores uma verdadeira guerra contra Lins.

Dessa forma, em poucos dias após a difusão de *Tragédia ou farsa?*, uma quantidade expressiva de textos foram disponibilizados em jornais e revistas em defesa da peça rodriguiana – parte desses artigos, aliás, foram “encomendados” pelo próprio Nelson Rodrigues aos seus amigos e verdadeiros admiradores da sua escrita, dentre eles Pompeu de Souza, Prudente de Moraes Neto, Paulo Mendes Campos, que se manifestaram de forma direta por meio de textos e ensaios em defesa de *Álbum de Família* (1945) e contra as acusações e aos apontamentos de

Lins. Alguns poetas, críticos, jornalistas, escritores, como Lêdo Ivo, Agripino Grieco, Rachel de Queiroz, Emil Faraht, Nelson Werneck Sodré e Manuel Bandeira se posicionaram contra a interdição da peça pela Censura e, mais ainda, mantinham-se pontuais em suas declarações de elogios e de aprovação da supracitada obra.

A outra parte do material que reprovava o texto de Álvaro Lins e o criticava veementemente foi escrito pelo próprio dramaturgo, que fazia uso de pseudônimos para contra-atacar o crítico teatral. Em suas *Memórias* (1993b), Nelson Rodrigues aponta um fato curioso no episódio do aparecimento do rodapé *Tragédia ou farsa?* no jornal de circulação nacional, *Correio da Manhã*: o acaso proporcionou um encontro entre ele e Álvaro Lins que tomaram o mesmo bonde dias seguintes à publicação da crítica. A ira de Nelson diante do ocorrido vale a reprodução de parte de suas memórias sobre tal episódio aqui:

[...] Dois ou três dias depois, apanhamos o mesmo bonde, 33, Lapa — Praça da Bandeira. O crítico sentou-se no banco da frente e foi, comigo, de uma cordialidade risonha e exemplar. Disse, entre outras coisas, o seguinte: — esperava que o tal rodapé não modificasse, em nada, as nossas relações; ele continuava o mesmo amigo etc. etc. Respondi, com a mais cínica efusão: — “claro, claro, evidente”.

Ele ia para a redação do *Correio*, na Gomes Freire. E, até lá, a ternura foi de uma reciprocidade deslavada. Não sei o que poderia ele pensar de mim naquele momento. É possível que tivesse um certo remorso e havia, na sua efusão, algo de apiedado, sim, algo de compassivo. Mas não podia nem imaginar que eu era, ali, um monstro de perfídia e ressentimento.

Eis o que me passava pela cabeça: — “Cretino. Oswaldo Teixeira da crítica. Não entende nada de teatro. Dengoso do estilo”. E o pior é que ia sair na página de livros de *O Cruzeiro* um artigo redigido por mim, e assinado por outro, arrasando o crítico. Rimos um para o outro, até a Gomes Freire. Antes de saltar, Álvaro Lins ainda perguntou: — “Continuamos amigos?”. Respondi lívido com descaro: — “Sempre”.

Durante anos, porém, o seu rodapé foi, em mim, um ressentimento literário altamente vingativo. Eis a minha duplicidade: — de um lado, a fome de solidão; de outro, uma vaidade militante e, não raro, vil. Os jornais começaram a publicar artigos contra Álvaro Lins. Era eu que os escrevia e outros que os assinavam. Muitos anos mais tarde, ele foi, primeiro, chefe da Casa Civil de Juscelino e, depois, nosso embaixador em Portugal. Quando os dois brigaram, ou, melhor dizendo, quando o antigo crítico brigou com o presidente, exultei.

Álvaro escreveu, se bem me lembro, vários artigos, nos quais explicava o incidente e justificava o rompimento. E eu, por onde andava, dizia o diabo de sua atitude: — “Não tem direito de romper. Romper por quê? Não existia politicamente. Juscelino o inventou. E, antes de Juscelino, o *Correio da Manhã* foi seu Frankenstein. Diz que apoiou, apoiou. Que apoio tinha para dar? Seu apoio era o *Correio*”. Assim me encarniçava nas redações, nos cafés.

(Paro aqui. Eis a verdade: — estou exausto de tal assunto e uma náusea me interrompe. Eis o que me pergunto: — se o simples fato de estar aqui, repetindo o que então dizia, se não será o último vômito de um ressentimento mal curado? Seja como for, quero dizer que a minha opinião sobre a briga de Álvaro com Juscelino não foi uma posição ética ou política. Era ainda o rodapé a origem da minha ira.) (RODRIGUES, 1993b, p. 215).

O ataque de Lins, além de desencadear a ira de Nelson Rodrigues, serviu como uma espécie de mola propulsora para o desenrolar das polêmicas sobre o texto rodriguiano. Com o passar dos tempos, porém, os estudos destinados ao teatro brasileiro, livros, ensaios, teses e dissertações, foram dando a *Álbum de Família* (1945) outros espaços, outras análises, situando a peça, aos poucos, no cenário da dramaturgia nacional.

Em 1955, Décio de Almeida Prado publica o ensaio *Evolução da Literatura Dramática* (1986), parte componente do livro organizado por Afrânio Coutinho, *A Literatura no Brasil*. Ao traçar um panorama geral do teatro brasileiro desde os seus primórdios até o século XX, Prado reconhece Nelson Rodrigues e o seu *Vestido de Noiva* (1943) pela soma de inovações que a peça propôs para os palcos nacionais, sobretudo pela forma, pelos temas abordados, pelo uso de técnicas expressionistas e pela revelação da psicologia pós-freudiana que a obra evocou. Destaca, ainda, que a Segunda Grande Guerra possibilitou a migração de diversos encenadores e diretores europeus, dentre eles, o polonês Zbigniew Ziembinski, homem que, *avant*, além das inovações propostas no âmbito da montagem teatral, inovou com cenários sintéticos, valorização do som e da luz na montagem de uma obra, revelações bem próximas às estéticas expressionistas e simbolistas. Nas palavras de Prado:

Revelando-nos, antes e acima de tudo, a própria ideia de direção, essa ideia de conseqüências fecundíssimas, de que o espetáculo deve possuir uma unidade total, capaz de fundir, numa só e mesma visão artística, texto, cenário e intérpretes (PRADO, 1986, p. 33).

A fecundidade de tal investimento, na visão de Prado, resultou nas bases mais alicerçadas do que ficou conhecido como teatro brasileiro moderno. A década de 1940 reconheceria de fato a vocação dramática de Nelson Rodrigues,

especialmente pela habilidade do autor em “espantar o público e desconcertar a crítica” (Ibid., p.37):

Romancista de escândalo, jornalista que não desprezava o sensacionalismo, tradutor de *best-sellers* americanos mal disfarçadamente pornográficos, teatrólogo em perpétua luta contra a Censura, é uma contradição em termos, um autor ao mesmo tempo comercial e maldito, popularíssimo e renegado – em parte Pitigrilli, em parte Jean Gênet (Ibid., p. 37).

É exatamente no reconhecimento das contradições e ambiguidades das bases do sistema dramático rodriguiano, no qual “amor e ódio, desejo e aversão, pureza e impureza, aparecem sempre como termos antinômicos da mesma realidade” (Ibid., p. 37) que Décio de Almeida Prado situa a peça *Álbum de Família* (1945), aproximando-a ao Teatro do Absurdo e classificando-a, dentre as duas vertentes propostas por ele para caracterizar a obra dramática rodriguiana, como uma das peças que representam exatamente a *psique* humana e os seus matizes obscuros, ou, ainda, *a vida como ela não é*⁵:

Peças como *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados*, *Álbum de Família*, *Dorotéia*, desenvolvem-se em atmosfera de pesadelo, chegando mesmo a propor, nos momentos de maior ousadia, uma supra-realidade, ou realidade mágica, antecipando temas e processos do teatro do absurdo (Ibid., p. 38).

No ano seguinte à publicação de *Evolução da Literatura Dramática*, em 1956, Prado dedica três seções do primeiro capítulo de sua *Apresentação do teatro brasileiro moderno* (2001) a três peças de Nelson Rodrigues, a saber: *Vestido de Noiva* (1945), *Mulher Sem Pecado* (1941) e *A Falecida* (1953). Em meio a tantas outras análises de obras teatrais dos mais diversos autores que compõem o teatro

⁵ Para classificar a obra rodriguiana, Décio de Almeida Prado faz uso da assinatura da célebre seção jornalística de Nelson Rodrigues, intitulada *A vida como ela é*. O crítico brinca com essa expressão para dizer que a dramaturgia rodriguiana possui duas vertentes, a saber: uma realista, na medida em que o dramaturgo o consegue ser (ou, exatamente, *A vida como ela é*); e a outra vertente, *A vida como ela não é*, que, em oposição à primeira, representaria, na visão de Prado, a fase onírica, mítica do teatrólogo brasileiro, na qual ele inclui a peça *Álbum de Família* (1945).

moderno nacional, como Abílio Pereira de Almeida, Silveira Sampaio, Guilherme de Figueiredo, Rachel de Queiroz e Jorge Andrade. Prado optou pelo estudo das supracitadas obras rodriguianas, e, mais uma vez, não omitiu por completo as suas opiniões e as suas observações sobre as demais produções dramáticas do autor, entre elas, *Álbum de Família* (1945), que, nas palavras do crítico, agora, de forma mais elaborada e direta: “[...] era o incesto em massa, a morbidez primitiva, bíblica, grandiosa” (PRADO, 2001, p. 10). Nelson Rodrigues estava, na visão do crítico teatral, completamente submerso no mundo do “teatro desagradável” e, sem rodeios, já estabelecendo algum juízo de valor acerca das criações dramáticas rodriguianas pós-*Vestido de Noiva* (1943), Prado enxerga “avanço” a cada nova peça criada pelo autor sobre as anteriores – comentário este feito em referência à peça *A Falecida*, texto de 1953, escrito, portanto, oito anos após *Álbum de Família* (1945):

Aos poucos, Nelson Rodrigues vai-se instalando na contemplação do teatro desagradável, vai erigindo em sistema a pesquisa e o esquadrinhamento de toda a variedade de coisas que os homens consideram mesquinhas e desprezíveis. Cada nova peça representa um avanço sobre as anteriores (Ibid., p.10).

Em *Exercício Findo* (1987), uma espécie de compêndio em que Décio de Almeida Prado organizou, com cerca de vinte anos de atraso, algumas de suas críticas teatrais reveladas ao público entre os períodos de 1964 e 1968, o crítico – que escolheu para integrar parte desta obra, apenas duas peças rodriguianas para analisar as encenações: *Toda nudez será castigada* (1965) e *Viúva, porém honesta* (1957) – reforça a ideia de que naquele período, Nelson Rodrigues permanecia no “purgatório crítico que se seguira ao choque estético de *Vestido de Noiva* (1943), embora os mais exaltados opositores do regime militar, apoiado por ele com fúria, gostassem de despachá-lo logo para o inferno dos réprobos ideológicos” (PRADO, 1987, p. 17).

Seguindo raciocínio semelhante, Sábato Magaldi, no *Panorama do Teatro Brasileiro* (2001) situa *Álbum de Família* (1945) no bojo das peças que, segundo o crítico teatral, “atemorizaram” a Censura especialmente pela quebra das convenções:

“Nelson cumpriu penosa e solitária caminhada. Rigorosa exigência artística levou-o a sondar, depois do subconsciente, os arquétipos, os mitos que estão na origem da vida social.” (MAGALDI, 2001, p. 298).

Obra de referência indispensável para o estudo da historiografia cênica brasileira desde a sua formação, *Panorama do Teatro Brasileiro* (2001) é lacônico nas análises acerca de *Álbum de Família* (1945), limitando-se a considerações genéricas sobre essa peça. Mas a ligação de Sábato Magaldi (crítico teatral e um dos principais historiadores de nosso teatro) com o universo dramático de Nelson Rodrigues não findaria com o seu *Panorama*. Ao contrário, essa relação estava apenas começando e as produções intelectuais do crítico deixariam evidentes os vínculos intrínsecos existentes entre ele e o universo teatral rodriguiano, podendo-se afirmar, sem rodeios, que Magaldi foi o crítico brasileiro que mais se debruçou sobre a arte dramática de Nelson Rodrigues, aliás, o que se observa, em verdade, é que ele dedicou às obras desse teatrólogo a mesma atenção dedicada ao estudo do teatro nacional.

Em 1983, Sábato Magaldi publica *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações* (1992) – livro denso, que abarca de forma completa e documentada as análises que o crítico faz de todos os dezessete textos teatrais de Nelson Rodrigues bem como de algumas das montagens dessas peças apresentadas ao longo dos tempos, dentre elas, *Álbum de Família* (1945) que em *Panorama do Teatro Brasileiro* (2001) ficara um tanto quanto esquecida, mas ganhou nesta obra um capítulo homônimo de análise em que o crítico comenta e coteja quatro montagens da supracitada peça, a saber: **a)** a encenação de estreia, no Teatro Jovem do Rio, em 28 de julho de 1967 sob a direção e com cenários e figurinos de Kleber Santos; **b)** a montagem de Martim Gonçalves, estreada em 6 de setembro de 1968 no Teatro Ateneo de Caracas, com cenários e figurinos de Hélio Eichbauer; **c)** a encenação de Jaime Barcelos, na inauguração do Teatro de Bolso, no conjunto do Teatro das Nações de São Paulo, em 14 de abril de 1970 e **d)** a montagem de *Álbum de Família* (1945) no espetáculo *Nelson Rodrigues o Eterno Retorno*, dirigida por Antunes Filho e apresentada no Teatro São Pedro, de São Paulo, em 1981.

Acerca do texto dramático, Sábato Magaldi faz, ainda nessa mesma obra, um apanhado geral de todas as situações que envolveram *Álbum de Família* (1945)

desde o seu aparecimento até as suas encenações, a citar: as vicissitudes da Censura com o texto (tema recorrente nos textos de Magaldi), as críticas e os comentários polêmicos de Álvaro Lins acerca dessa tragédia bem como a repercussão desse caso na crítica teatral brasileira; o estranhamento que essa obra causou, especialmente, pela “busca do inconsciente primitivo, dos arquétipos, dos mitos ancestrais” (MAGALDI, 1992, p. 15) que as temáticas de *Álbum de Família* (1945) trazem à tona. Magaldi também ocupa parte de suas linhas críticas com a análise de algumas das personagens da peça, como Senhorinha, Tia Rute, Jonas e Nonô.

Seguindo nessa mesma linha de raciocínio, em *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues* (2004), o crítico permanece situando *Álbum de Família* (1945) no rol das peças que compõem o “teatro desagradável”. Porém, se, no livro anterior, ele se dedicou mais aos comentários acerca das muitas montagens suscitadas pela peça ao longo dos anos, neste, as considerações sobre o texto dramático foram evidenciadas, e em um capítulo (também homônimo ao texto) exclusivamente destinado a esta tragédia, Magaldi tece um ensaio crítico completo sobre a carpintaria teatral do dramaturgo e as suas particularidades, investigando-a em seu contexto e em sua forma. A identificação de dois vetores dramáticos que compõem a tragédia rodriguiana serve de mote para as considerações do crítico teatral acerca das ações cênicas que constituem a peça:

Álbum de Família tem dois vetores dramáticos – um próximo e outro distante – que desencadeiam a ação. O próximo (constituindo a cena inicial, quase como um prólogo) é a relação lésbica de Glória, de 15 anos, filha de Jonas e D. Senhorinha, com a menina Teresa, no dormitório do internato em que elas estudam e vivem. Descoberta a relação, ambas são expulsas, e a volta de Glória para casa, como em tantas voltas de protagonistas em obras famosas (*Agamenon* e *Hamlet*, por exemplo), precipitam os acontecimentos.

O vetor distante, que se conhecerá no correr dos episódios, é a ligação incestuosa de Senhorinha com seu filho Nonô. Essa ligação produz, de imediato, dois efeitos decisivos, que carregam de dramaticidade a trama: após o contato amoroso com a mãe, Nonô enlouquece, e, nu, ronda a casa paterna, aos gritos e uivos; e, tendo Jonas visto um homem sair de seu quarto, sem identificá-lo, autorizou-se uma vingança permanente de Senhorinha, com o defloramento, em sua própria casa, de meninas de 12 a 16 anos (MAGALDI, 2004, p. 52).

É por meio desses vetores dramáticos que, aos poucos, Sábato Magaldi caracteriza e identifica o tipo de tragicidade essencial que cada personagem de *Álbum de Família* carrega consigo, observando, ainda, que essas figuras rodriguianas constituem-se a todo instante de uma essência mergulhada na inconsciência primitiva do homem, sendo tais personagens inevitavelmente anteriores à História e à civilização:

Não espanta, dessa forma, que Edmundo, no último ato, forneça a chave da peça, tantas vezes citada: 'Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e primeira. (numa espécie de histeria) Então, o amor e o ódio teriam de nascer entre nós. (caindo em si) Mas não, não!' (Ibid., p. 52).

Assim, a diferença que se nota entre esse estudo crítico de *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues* (2004) e os demais aqui apresentados está nas bases da crítica que, agora, encontram-se alicerçadas no estudo do tempo, do espaço, do enredo, das personagens e das rubricas da supracitada tragédia rodriguiana. Levantando questões sobre o tom correto para as possíveis encenações de um texto dramático como é o texto de *Álbum de Família* (1945), Magaldi finaliza: “Só pelas questões que levanta, *Álbum de Família* (1945) tem um lugar privilegiado em nossa dramaturgia. Que leitores e público precisam conhecer” (MAGALDI, 2004, p. 58).

Nas obras *Moderna dramaturgia brasileira* (1998), *Teatro sempre* (2006) e *Teatro em foco* (2008), Sábato Magaldi prossegue na linha de estudo historiográfico e analítico da dramaturgia nacional e também da dramaturgia rodriguiana, tecendo apenas breves comentários sobre *Álbum de Família* (1945).

Desviando o curso do debate, cuja ênfase converge para a análise das estruturas textuais de *Álbum de Família* (1945), Eudinyr Fraga propõe entre essa peça e o teatro expressionista uma forte relação de proximidade – ligação esta também estabelecida com a análise dos outros textos dramáticos de Nelson Rodrigues. Em *Nelson Rodrigues Expressionista* (1998), Fraga reconhece que o Expressionismo

encontra-se nas bases da estética dramática do teatrólogo brasileiro, ainda que esse movimento vanguardista tenha surgido e se desenvolvido com maior ímpeto na Alemanha e embora houvesse indícios de que Nelson Rodrigues não tivera contato com as peças expressionistas produzidas em outras línguas. A respeito disso, Sábato Magaldi esclarece:

Nelson não conhecia o teatro expressionista, inacessível em português (embora seu nome conste como tradutor até do inglês, ele só lia espanhol, língua em que se divulgaram textos do norte-americano Eugene O'Neill, herdeiro daquele movimento de origem alemã). Por interposto autor e provavelmente por causa do cinema, pode-se afirmar que Nelson absorveu as características de uma escola ainda em pleno vigor na década de vinte, época de sua formação (MAGALDI, 1992, p. 31).

Em *Um enigma esclarecido* – texto elaborado para a apresentação do livro *Nelson Rodrigues Expressionista* (1998), de Eudinyr Fraga (1998), Magaldi (1998) reforça a associação do teatro rodriguiano ao expressionismo:

Não que (Nelson) fosse um expressionista na acepção estrita do termo, mas sua visão do mundo fundamenta-se nessa concepção existencial, na recusa violenta da realidade (embora nela alicerçada), na distorção exagerada da sociedade que nos cerca, no privilegiar o grotesco do comportamento humano (MAGALDI, 1998b, p.14).

A obra de Eudinyr Fraga propõe uma renovada análise crítica de *Álbum de Família* (1945), defendendo com afincos a ideia de que essa peça não pode ser lida com base no raciocínio lógico ou nos moldes de leituras que a estética realista exigiu. Ao reafirmar que a acumulação de paixões e ódios, os desejos sexuais velados, as mortes e agressões físicas e morais encontradas na obra em questão refletem um tipo específico de drama expressionista, Fraga condena veementemente aqueles que criticam a peça e fazem isso apontando os “excessos acumulativos” da tragédia rodriguiana:

A tolice fundamental é tentar apreender *Álbum de Família* e os outros textos através do raciocínio lógico, na tentativa de estruturá-los dentro de uma estética realista, que empobreceria e mediocrizaria a obra do dramaturgo, mediocrizando também que o faz, é claro... Aos que criticam a fixação sexual do autor, as personagens poderiam dizer com o poeta: 'Hélas! A carne é triste'. Seus detratores responderiam: pena que vocês não leram todos os livros... A peça é extraordinária de teatralidade [...]. (FRAGA, 1998, p. 87).

Adriana Facina (2004) aproxima-se às ideias de Eudinyr Fraga ao refletir, com base nas teorias antropológicas e sociais, sobre as duas metades da natureza humana, ambíguas e dúbias: a do pessimismo e a da redenção. Partindo da antítese rodriguiana “face linda” e “face hedionda”⁶, Facina reconhece esse antagonismo nos textos dramáticos de Nelson Rodrigues por meio da representação que esses textos assumem das figuras dos “santos” e dos “canalhas”:

[...] Os santos, além de bons e virtuosos, eram caracterizados pela renúncia aos instintos que Nelson considerava desumanizadores e por uma existência pautada em um forte sentido ético-moral. Já os canalhas eram seres amorais por excelência, que não reconheciam limites para a satisfação de seus desejos pessoais, assumindo uma posição relativista no que diz respeito aos valores éticos e morais reconhecidos pela sociedade.

De acordo com Nelson, no mundo contemporâneo a maioria dos seres humanos tenderia mais para os canalhas do que para os santos. Mas as duas metades estariam sempre presentes. Mesmo o canalha mais vil possuiria uma dimensão de São Francisco de Assis adormecida em si, assim como o santo mais devotado teria trevas interiores que poderiam aflorar em determinados momentos. É essa tensão que constitui, na visão de nosso autor, toda a complexidade da natureza humana (FACINA, 2004, p. 16).

Para justificar o caráter antropológico de sua proposta, Adriana Facina reconhece que o seu objeto de estudo (no caso, a obra dramática de Nelson Rodrigues) não permite o desenvolvimento de um trabalho de campo – prática inerente aos estudos antropológicos modernos – e sugere para análise das peças teatrais rodriguianas uma nova metodologia de ação frente ao caráter e ao *status* de pesquisa

⁶ A base dessa antítese rodriguiana encontra-se em uma de suas declarações em que o autor afirma: “É preciso ir ao fundo do ser humano. Ele tem uma face linda e outra hedionda. O ser humano só se salvará se, ao passar a mão no rosto, reconhecer e amar a própria hediondez” (RODRIGUES, Apud. CASTRO, 1992, p.49).

antropológica que ela quer demonstrar com as suas observações acerca de fenômenos culturais e sociais; além de propor um aprofundamento nas questões que envolvem as representações das relações familiares elaboradas por Nelson Rodrigues, a representação e o papel da cidade na obra teatral rodriguiana e o retrato das polêmicas travadas por esse autor e o impacto dessas polêmicas em seu teatro.

Em *Álbum de Família* (1945), a estudiosa procura demarcar na peça as ambiguidades que circundam a natureza humana, partindo das relações estabelecidas entre as instituições sociais e a instituição familiar ou, ainda, reafirmando a já estruturada ideia de que são exatamente tais ambiguidades que vão evidenciar o desagradável nesta obra e também no caráter trágico da dramaturgia rodriguiana como um todo. As tênues e delicadas implicações entre os impulsos primitivos humanos e as convenções sociais, éticas, morais e os padrões comportamentais da família patriarcal são apontados por Facina como focos privilegiados das tensões e dos conflitos entre as personagens de *Álbum de Família* (1945). No capítulo *Famílias de Nelson Rodrigues*, a autora chama a atenção dos leitores para uma espécie de “desagregação”/desconstrução do modelo de família patriarcal que ocorre na dramaturgia rodriguiana – dentre as particularidades inerentes a essa desagregação está o fato de que as personagens rodriguianas submersas em um ambiente familiar não costumam desenvolver atividades conjuntas: “[...] as pessoas das famílias rodriguianas não fazem nada em conjunto, nenhuma atividade cotidiana, a não ser despejar amor e ódio entre si.” (Ibid., 2004, p. 118.)

No item subsequente, ainda no livro *Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues* (2004), Facina se ocupa em analisar a temática dos desejos incestuosos existentes nas peças *Álbum de Família* (1945) e *Os Sete Gatinhos* (1958). Em análise comparativa, a estudiosa observa que a ideia de família é mais uma vez desconstruída e posta em xeque por Nelson Rodrigues nessas duas obras dramáticas, ainda que as configurações familiares apresentadas por elas, bem como as suas épocas sejam distintas (a história de *Álbum de Família* ocorre em 1924 e a trama de *Os Sete Gatinhos*, embora não apresente rubrica do autor com data demarcada, aponta para o momento em que Nelson Rodrigues a escreveu, ou

seja, fins da década de 1950). A reprodução de trechos dos diálogos das personagens rodriguianas de *Álbum de Família* (1945) leva Facina às intenções de sua análise sobre a obra aqui proposta para estudo:

[...] O incesto aparece sempre nessa família rodriguiana como um elemento que enfraquece a autoridade paterna, que põe à prova o poder civilizador da família constituída nos moldes do patriarcalismo. Na peça, os filhos homens estão sempre em disputa com o pai, seja pelo amor da mãe, como no caso de Edmundo e Nonô, seja pelo amor de Glória, como no de Guilherme (Ibid., p. 123-124).

Dentre as tantas propostas de estudo da tragédia *Álbum de Família* (1945), o viés psicanalítico se destaca em quase todas as obras críticas da tragédia em questão. Para compor a linha de estudos psicanalíticos da obra, escolhemos, contudo, a dissertação de mestrado de Renata Valentim, intitulada: *O “encaixe” de Nelson Rodrigues no cenário moderno: um olhar psicanalítico* (2002), em que a autora parte de duas definições, a saber: inconsciente e pulsão de morte, para refletir sobre a inserção de Nelson Rodrigues no cenário moderno com base no conceito de “encaixe” proposto por Silviano Santiago. A ideia central, no que concerne à análise dessa tragédia rodriguiana, consiste em encarar essa obra dramática como sendo de “vanguarda”, ou ainda, “constituidora de novas ordenações estéticas” (VALENTIM, 2002, p. 37), abandonando-se, assim, as concepções moralistas com que muitos críticos e estudiosos insistem em abordar tal obra.

De volta às questões historiográficas, Victor Adler Pereira assume em seu livro *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo* (1998) uma abordagem mais histórico-sociológica de algumas das peças teatrais de Nelson Rodrigues. Em trecho destinado à tragédia *Álbum de Família* (1945), o crítico relata o episódio de interdição da peça pela censura e faz algumas considerações acerca da contradição em que entram alguns dos ensaístas que buscam a apreciação da obra por meio de um discurso ambíguo entre o moralismo e a liberdade de expressão, dentre eles Raul Lima:

A contradição entre o desejo de reprimir o desrespeito aos limites da ordem social e a defesa da liberdade de expressão aparece nos comentários de Raul Lima. O crítico não quer se identificar com as forças repressivas que cuidaram de proibir *Álbum de Família* e tenta amenizar o caráter moralista de sua apreciação (PEREIRA, 1998, p. 29).

Já no estudo intitulado *Nelson Rodrigues e a obscena contemporânea* (1999), Victor Adler Pereira aponta com aparatos críticos e teóricos baseados, principalmente, em Michel Foucault, Sigmund Freud, Jean Baudrillard, George Bataille, Gilles Deleuze entre outros, um estudo de *Álbum de Família* (e também das outras obras dramáticas rodriguianas) que se volta para as temáticas relativas à sexualidade humana, à morte, à tragédia e ao trágico, levando em consideração a circulação e o cruzamento de ideias contemporâneas acerca de Nelson Rodrigues.

A questão da obscenidade na obra dramática rodriguiana é tratada por Victor Adler Pereira como sendo uma das molas propulsoras de uma espécie de hiperrealidade contida em seus textos (tanto nas crônicas como nas peças teatrais). Em *Álbum de Família*, o crítico enxerga enunciados linguísticos e imagens visuais saturadas e hiperbólicas que, na maioria das vezes, resvalam para a quase-inexistência do desejo, deslocando, assim, a visão do leitor/observador. Para Pereira, o desenvolvimento do psicologismo no decorrer do século XIX, corroborou progressivamente para a modernização do teatro. Dessa forma, segundo o crítico, a necessidade de se investigar a intimidade individual, propiciou inúmeras transformações na dramaturgia, refletindo tal investigação na construção dos enredos, das personagens, na utilização do espaço e dos recursos cênicos e também na linguagem – o que gera uma espécie de tensão entre a palavra e a visibilidade. Adler aponta Nelson Rodrigues como sendo um dramaturgo que propõe uma espécie de “reatualização do trágico”; ou ainda, uma visão diferenciada dos conceitos de trágico e de tragédia – visão esta, aliás, que merece cuidadosa análise: proposta a ser evidenciada a seguir.

3 DA FORMAÇÃO DA TRAGÉDIA RODRIGUIANA ÀS MÚLTIPLAS FACES DO TRÁGICO EM NELSON RODRIGUES: UM *ÁLBUM DE FAMÍLIA* TRÁGICO

O trágico não vem a conta-gotas.

João Guimarães Rosa

O verdadeiro dramaturgo, o que não falsifica, não trapaceia, limita-se a cavar na carne e na alma, a trabalhar nas paixões sem esperanças, que arrancam de nós o gemido mais fundo e mais irredutível. Isto faz sofrer, dirão. De acordo. Mas o teatro não é um recreio irresponsável. Não. É, antes, pátio de expiação. Talvez fosse mais lógico que víssemos as peças, não sentados, mas atônitos e de joelhos. Pois o que ocorre no palco é o julgamento do nosso mundo, o nosso próprio julgamento, o julgamento do que pecamos e poderíamos ter pecado. Diante da verdadeira tragédia, o espectador crispase na cadeira, como um pobre, um miserável condenado.

Nelson Rodrigues

3.1 Formação da tragédia rodriguiana: o contexto

Com as suas duas primeiras obras dramáticas, *A Mulher sem Pecado* (1941) e *Vestido de Noiva* (1943), Nelson Rodrigues alcançou êxito máximo, sendo, especialmente, após a encenação desta última peça, considerado por muitos críticos e historiadores como o criador da dramaturgia moderna brasileira, ou ainda, como o precursor de uma tipologia teatral completamente diferente da que vinha sendo produzida no Brasil antes de seus textos subirem aos palcos.

Sendo assim, as datas de surgimento de tais peças no cenário teatral brasileiro apontam para algumas reflexões mais pontuais sobre a nossa dramaturgia – reflexões essas que convergem para a incontestável ideia de que Nelson Rodrigues,

de fato, abriu-nos, na década de 1940, as portas para o florescimento de um novo teatro, pois tais peças rodriguianas foram escritas em uma época quando o teatro nacional se compunha apenas de clássicos estrangeiros e nacionais e em que o *boulevard* e o melodrama predominavam como gêneros teatrais a constituírem o quadro das poucas apresentações cênicas que aqui existiam.

Acerca dessas tipologias teatrais que marcaram as décadas anteriores à *Vestido de Noiva* (1943) diz respeito à estrutura dramática que elas apresentavam: tanto as dramaturgias do *boulevard* quanto as do melodrama tinham em comum a resolução imediata dos conflitos dramáticos, ambas sendo reforçadas por uma estrutura textual extremamente fechada – características que, como se observa com as temáticas nas primeiras peças rodriguianas e na análise da fortuna teatral do autor de *Senhora dos Afogados* (1947), não são encontradas em suas obras.

Para um melhor entendimento do que foi a proposta inovadora de Nelson Rodrigues em cotejo com as obras que eram encenadas anteriormente às suas peças, e, principalmente, para uma melhor visualização do caráter multifacetado que a sua tragédia adquiriu ao longo dos tempos, fazem-se necessárias aqui definições mais apuradas dos conceitos de melodrama e de *boulevard*.

Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro* (2001), define o teatro de *boulevard* como:

[...] uma arte de puro divertimento, mesmo que mantenha ainda, de sua origem melodramática, a arte de divertir sem o menor esforço intelectual. Constitui um setor quantitativa e financeiramente importante, à margem dos gêneros 'distintos' da *Comédie-Française*, do teatro de pesquisa e das formas populares do teatro de rua. Ele se especializa em comédias leves, escritas por autores de sucesso para um público pequeno burguês ou burguês, de gosto estético e político totalmente tradicional, que jamais são perturbadoras ou originais. O *boulevard* é ao mesmo tempo o tipo de teatro, o repertório e o estilo de atuação que o caracterizam (PAVIS, 2001, p. 380).

Assim, o *boulevard*, gênero teatral que surgiu na França, no século XIX, não apresentava preocupações com temáticas que pudessem vir a questionar os

mecanismos econômicos, políticos ou ideológicos da sociedade – mantendo, dessa maneira, uma espécie de conformismo com as normas, como relata Pavis:

O *boulevard* procura seduzir por temas ‘provocantes’ que nunca questionam a cumplicidade fundamental que liga autor, encenação e público: se zombamos das gentis excentricidades burguesas (muitas vezes batizadas de traços de caráter ‘bem franceses’), é somente para reconhecer, no final das contas, seu valor eterno e tranquilizador. Em momento algum, na verdade, uma análise de mecanismos econômicos e ideológicos vem perturbar a festa e a alegria de viver desses franceses médios que circulam de Mercedes. [...] Apresentando apenas a superfície brilhante da vida social (conversa na sala de visitas, no quarto ou na casa de campo), os autores nunca correm o risco de perturbar; e, além do mais, eles se concedem o álibi indestrutível do humor, das palavras de autor desabusadas sobre os jovens ou a loucura atual do mundo, o todo servido com piadas fáceis, mas eficientes (Ibid., p. 381).

O melodrama que, por sua vez originou o *boulevard*, seguindo o raciocínio de Pavis, também não corre o risco de “perturbar”. O termo, da etimologia grega, significa “drama cantado”, surgiu no século XVIII, como um gênero em que uma peça era acompanhada, como uma opereta popular, por uma canção que sempre intervinha nos momentos mais dramáticos da encenação.

A partir do final do século XVIII, o gênero melodramático passa a ser um novo gênero:

aquele de uma peça popular que, mostrando os bons e os maus em situações apavorantes ou enternecedoras, visa comover o público com pouca preocupação com o texto, mas com grandes reforços de efeitos cênicos.

[...] As personagens, claramente separadas em boas e más, não têm nenhuma opção trágica possível; elas são poços de bons ou maus sentimentos, de certezas e evidências que não sofrem contradição (Ibid., p. 238).

No Brasil, a precariedade da atividade teatral ficava cada vez mais evidenciada com o predomínio do *boulevard*, do melodrama e das peças clássicas e estrangeiras que

aqui eram encenadas (e isso perdurou até as décadas de 1940), o que ajudava paulatinamente a reforçar o eterno dilema brasileiro das artes cênicas: quase sempre divididas entre manter uma espécie de necessidade maior de “imitação” do que era produzido no cenário internacional, alheando-se das melhores fontes estrangeiras, *versus* a necessidade de se fazer um teatro, menos “afrancesado” e mais nacional.

Durante anos, a ideia de que não fomos brindados com nenhuma herança do passado, ou seja, a falta de uma tradição teatral em nossa historiografia cênica e as vicissitudes pelas quais o teatro brasileiro se viu obrigado a passar ao longo dos séculos, desde a sua mais remota formação, são fatores preponderantes e pontuais para o reforço da ideia de que a transformação maior estaria por vir ou, do contrário, as artes cênicas nacionais repetiriam, por mais alguns séculos, a mesma dualidade de reprodução das peças estrangeiras e tentativa de nacionalização do teatro: em um movimento cíclico, por vezes desgastado até mesmo como escopo para discussão acerca do teatro nacional, e que, provavelmente, só desencadearia uma desvalorização ainda mais brutal do teatro brasileiro, especialmente, em plenas décadas de 1910, 1920 e 1930.

E se a ausência de uma tradição dramática afortunada sufocou as supracitadas décadas, fatores históricos que compuseram estes períodos pesaram ainda mais sobre a formação de nosso teatro, pois tais fatores têm ligação direta com essa desvalorização das cenas nacionais. O período da Primeira Grande Guerra, datado de 1914 a 1918, por exemplo, corresponde a uma época de notório afastamento do Brasil com a Europa – e isso se refletiu em todos os âmbitos da vida política, econômica, social e cultural de nosso país, o que não poderia deixar de incidir em nossas artes cênicas.

Dessa forma, as peças dos teatros francês, italiano e português, que costumeiramente eram representadas e supervalorizadas em solos nacionais, iam, aos poucos, perdendo espaço para o surgimento de uma insistência latente em focar nosso teatro a vínculos mais fortes com os temas nacionais (que justificassem, nesse período de Guerra, raras encenações vindas da Europa) – algo que perdurou por longos períodos e só encaminhou a dramaturgia brasileira para uma espécie de retorno à comédia de costumes, fundada por Martins Pena nos nossos oitocentos,

com a peça *O juiz de paz na roça* (1833) e imitada ao longo dos séculos por muitos outros comediógrafos nacionais.

Tais considerações indicam que a década de 1910 pautou-se fundamentalmente na mescla dessa tipologia de comédia com uma necessidade de nacionalização da dramaturgia brasileira, estacionando por mais algum período a modernização das artes cênicas nacionais.

Porém, um prenúncio de esperança para a “recuperação” dessa “mesmice” temática do teatro no Brasil estaria na década de 1920, que já começara bem para os intelectuais, artistas e escritores brasileiros, agora ávidos em delimitar de forma mais clara e também mais “nova” uma urgência em se reformular os mais diversos setores da nacionalidade: surgem os modernistas brasileiros e as profícuas ideias de modernização e revolução da cultura e das artes nacionais.

O ideário da Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo em 1922 e que representa ponto de extrema relevância para a historiografia das artes brasileiras, contudo, poderia ter trazido uma luz mais cintilante que faltava para os palcos nacionais, mas não o fez justamente pelo fato de que não carregou em seu bojo uma preocupação intrínseca voltada para o teatro: a supervalorização da música, da literatura, das artes plásticas, da arquitetura e de algumas outras artes, “minou”, arriscando-se aqui um vocábulo um pouco mais comprometedor, a possibilidade de o teatro brasileiro modificar a sua antiquíssima estrutura e de se mostrar mais engajado no cerne do nosso tão vangloriado Movimento Modernista em pleno século XX.

Assim sendo, mesmo com os discursos mais inflamados e com as propostas mais inovadoras para as artes nacionais, os modernistas acabaram por reforçar uma ideia que já pairava sob as mentes dos que se propunham a enxergar com maior cuidado o nosso teatro: não havia muito o que contestar dos melodramas, *boulevards* e dos clássicos aqui representados, uma vez que a própria preocupação em mudar esse cenário foi, em termos de representatividade, quase inexistente no decorrer da Semana de 1922. Contudo, para não incorrer em assertivas extremas, lembro aqui de uma única peça, intitulada *A última encarnação de Fausto* (1922), de Renato Viana e música de Villa-Lobos, encenada ainda nessa época, que recebeu

acaloradas vaias no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, culminando, assim, em uma fracassada tentativa de modernização do teatro nacional.

Dessa maneira, considerou-se durante anos como inexpressiva a ideia de apresentar ao teatro o cunho renovador que as artes brasileiras estavam experimentando naquele momento tão único de manifestação de personalidades que marcariam profundamente a nossa história cultural e artística, a citar: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Villa-Lobos, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti dentre tantos outros. No entanto, não conhecera o nosso teatro, ainda, uma figura de grande expressividade que pudesse vir a encorpar o respeitadíssimo rol de grandes nomes das artes modernas brasileiras:

[...] Não houve uma manifestação artística que deixasse de respirar o ar de liberdade trazido pelo movimento modernista. Infelizmente, só o teatro desconheceu o fluxo renovador, e foi a única arte ausente das comemorações da Semana. A exigência do trabalho coletivo, no espetáculo, com o concurso obrigatório de autor, intérprete e público, afastou o palco da inquietação e da pesquisa que logo lançariam no admirável nível de agora as outras artes. Não seria mesmo verossímil que a prática de uma comédia sentimental, muitas vezes rasteira e padronizada nos efeitos de alcançar sobre a plateia, se sensibilizasse com a audácia de uma pintura, que abandonava a paisagem e o retrato fotográficos, e a poesia, que expunha ao ridículo a preocupação formalista da rima rica. O mundo do teatro profissional perdeu o contato com as demais artes, nessa correspondência que é sempre vitalizadora de todas as expressões (MAGALDI, 2001b, p. 195).

Dos modernistas com certo interesse no teatro, há de se destacar aqui Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954). Este último, em particular, teve pelas artes cênicas um encantamento profundo que surgiu desde sua adolescência e perpassou pela fase adulta, época em que escreveu quase sucessivamente três peças teatrais, a saber: *O Rei da Vela* (1933), *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937). Mário de Andrade, mais comedido em suas “aventuras teatrais”, escreveu uma ópera, intitulada *Café* (1933), cuja temática principal se volta para a crise da superprodução de safras de café em profundo embate com a miséria rural e o desemprego, típica dualidade de um país que ainda sofria as consequências da Crise de 1929 e da Revolução de Outubro.

O teatro nacional não se mostrava, portanto, indiferente à instabilidade gerada pelas mais diversas e inquietantes crises políticas e econômicas que assolavam o país e o mundo, muito menos aos fatores históricos que os perturbavam naqueles momentos. Tanto Mário de Andrade como Oswald de Andrade estavam inseridos nesse contexto e sempre se mantiveram conhecedores ativos de tais crises, mas, o teatro nacional estava ainda aquém de ser uma arte representativa àquela época.

Nesse sentido, a afeição pela vida cênica do Brasil por parte desses dois grandes nomes de nosso Movimento Modernista não resultou em material capaz de modificar a visão dos modernistas acerca do teatro na Semana de 1922 – o que me faz crer que essa disponibilidade em olhar para as artes dramáticas com “certa preocupação” não passou de uma natural inquietação que os Andrades demonstraram, de um modo geral, pela vida cultural brasileira como um todo, conforme atesta Décio de Almeida Prado:

Quem fala em modernismo, na acepção vibrante, ao mesmo tempo lúdica e corrosiva, que marcou a palavra para a geração da Semana de Arte Moderna, fala necessariamente em Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954), os dois Andrades já agora indissolavelmente ligados pelas vicissitudes da fortuna crítica, que os faz ora adversários irredutíveis, ora faces complementares da mesma moeda literária. Ambos se interessaram pelo teatro, como se interessaram, com maior ou menor intensidade, por todos os setores da atividade artística (PRADO, 1996, p. 29).

Dessa maneira, justamente a peça considerada como sendo a mais “representativa” de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela* (1933), já escrita no Segundo Modernismo, também não pode fazer muito pelo teatro nacional naquela época, especialmente porque foi tardiamente escrita (considerando-se aqui a data da Semana de Arte Moderna, ou seja, 1922) e, se não bastasse, permaneceu censurada por longos 30 anos.

Acerca da contribuição de Oswald de Andrade para a dramaturgia brasileira modernista, as ideias do crítico e ensaísta Sábato Magaldi em seu livro *Panorama*

*do Teatro Brasileiro*⁷ (2001), de que a Semana Modernista de 1922 auxiliou, ainda que indiretamente, no processo de modernização do teatro nacional são verdadeiros pontos de debate para os historiadores e críticos das artes cênicas brasileiras, que, em sua maioria, são unânimes em reafirmar as considerações de um dos mais respeitados críticos de teatro de todos os tempos. Porém, se o balanço geral de fins da década de 1920 e início da década de 1930 não pode ser favorável ao teatro brasileiro, já se começam a observar, nesses períodos, manifestações, embora brandas, mas que a partir desse momento sinalizavam para uma espécie de insatisfação e inconformismo com os caminhos tomados pelo cenário cênico brasileiro. Fermenta em meio a amadores, críticos e intelectuais uma espécie de revolta contra a mesmice dos textos teatrais aqui encenados e contra o tom *démodé* das interpretações.

Os grupos de amadores que apareceram em São Paulo e no Rio de Janeiro no final da década de 1920 e início dos anos de 1930 encorajavam aqueles que faziam do teatro o seu “ganha-pão” e, mais ainda, possibilitaram a fomentação de ideias de homens como o crítico Décio de Almeida Prado, que começava a reivindicar uma maior atenção e um maior respeito para com as artes cênicas nacionais. Tal ação do amadorismo no Brasil tem um início bastante semelhante à ação dos grupos amadoristas em outros países da Europa, a citar: na França, com Antoine, na Rússia, com Stanislávski, para que o naturalismo surgisse, e nos Estados Unidos, com Eugène O'Neill, para que houvesse uma reformulação da dramaturgia estadunidense. Tais atuações amadoras, em sua maioria, foram consideradas repetitivas e, por vezes, inconsistentes:

[...] O ciclo em suas linhas gerais se repete: um teatro excessivamente comercializado; grupos de vanguarda que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitar tanto da bilheteria para sobreviver; a formação de um público jovem que, correspondendo melhor às aspirações ainda mal definidas do futuro, acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo,

⁷ Magaldi afirma que “[...] Não seria exato pensar que sobretudo *O Homem e o Cavalo* e *O Rei da Vela* tivessem dado as diretrizes para a criação dramática posterior. O isolamento das nossas tentativas obrigou sempre as experiências novas a retomarem penosamente todos os caminhos. É fora de dúvida, entretanto, que se a dramaturgia brasileira atual não se beneficiou especificamente do teatro de Oswald de Andrade, ela se ergueu com base nas conquistas da Revolução modernista, de que o autor de *Marco Zero* foi um dos mais legítimos participantes” (MAGALDI, 2001, p. 206).

proposto já agora em bases diversas, não só artísticas mas às vezes até mesmo econômicas e sociais (PRADO, 1996, p. 38).

Entretanto, no Brasil, a atuação dos grupos amadores começava a acenar para uma tentativa um pouco mais assertiva e vitoriosa de se salvar o teatro nacional, tendo o seu ápice localizado mais precisamente na década de 1940:

No Brasil, esse movimento, esboçado por Álvaro Moreyra na década de vinte, permaneceu durante todo o decênio seguinte como simples possibilidade, manifestando-se de preferência sob a forma de espetáculos avulsos, com muito de mundano, de festinha familiar, mesmo quando efetuados com grande pompa. Somente a partir de 1940 é que o amadorismo começa a ganhar consistência, à medida que a prática, mais do que a reflexão teórica, obrigou-o a delimitar com precisão os seus objetivos. Essa difícil passagem do velho para o novo obedeceu à orientação de um pequeno número de pioneiros, homens nascidos entre 1900 e 1910, acostumados portanto a enfrentar quase sozinhos o pior adversário daquele momento, o descrédito em que havia caído o teatro (Ibid. p. 38-39).

Em capítulo intitulado “O Teatro e o Modernismo”, do livro *Peças, pessoas, personagens: o teatro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker* (1993), Décio de Almeida Prado desabafa quanto a esse longo período de quase duas décadas que o teatro nacional, os críticos teatrais, os dramaturgos e os atores tiveram de esperar para que tal modernização ocorresse, uma vez que a Semana de 1922 falhara quanto ao reconhecimento e a valorização mais aprofundada das artes cênicas nacionais:

[...] Cada arte pode alegar um ‘monstro sagrado’ que a representou valorosamente no período heroico do movimento, entre a explosão estética de 22 e a crise econômica de 1929. A música possui Villa-Lobos; a pintura, Di, Tarsila, Anita Malfatti; a poesia e o romance, Mário ou Oswald de Andrade. Só nós, dramaturgos e comediógrafos, encenadores e críticos dramáticos, não temos nenhum ancestral modernista ilustre sob cuja sombra protetora nos abrigar. A verdade, a dura verdade, é que não estivemos na Semana de Arte Moderna, nem presentes, nem representados por terceiros. A história de nossa renovação, forçoso é confessá-lo, inicia-se quase duas décadas depois (PRADO, 1993, p. 15).

Em meio a essas quase duas décadas de atraso, um outro fator histórico torna-se preponderante e crucial para o surgimento do novo teatro brasileiro: trata-se da deflagração da Segunda Grande Guerra Mundial (1939-1945). É inegável a importância desse acontecimento histórico para o desenvolvimento das nossas artes, especialmente do nosso teatro, que ganha um fôlego como em nenhum outro momento de nossa historiografia cênica, pois a chegada de refugiados da hecatombe que assolou a Europa refletiu em enriquecedoras propostas de inovação, dentre a mais conhecida de todas, a do polonês Zbigniew Ziembinski, ator de larga experiência, encenador formado em palcos expressionistas que, exilado pela guerra, estimulou os palcos brasileiros (espaços de montagens estrangeiras) para a encenação de peças nacionais. Ou seja, a mesma interrupção do contato com as montagens e encenações estrangeiras que ocorreu durante o período da Primeira Guerra (1914-1918), também ocorreu no período correspondente à Segunda Guerra Mundial, não somente sob a influência de Ziembinski, mas também devido a uma natural tendência ao afastamento das companhias estrangeiras, especialmente as europeias, que já não tinham recursos nem condições de promover viagens para os seus componentes naquele momento de recuo e de recessão mundial.

A diferença que se quer apontar aqui com tal afastamento e com a também natural necessidade de busca por recursos locais para as atividades artísticas volta-se justamente para o impulso maior que esse fator deu, em conjunto com a formação de *Os Comediantes* (grupo do qual o polonês Ziembinski participou), grupo carioca cujos componentes (cultos e viajados), comandados pelos diretores Brutus Pedreira (1904-1964) e Tomás Santa Rosa (1909-1956), foram considerados os responsáveis pela renovação do Teatro no Brasil:

A maioria da crítica e dos intelectuais concorda em datar do aparecimento do grupo *Os Comediantes*, no Rio de Janeiro, o início do bom teatro contemporâneo no Brasil. Ainda hoje discute-se a primazia de datas e outros animadores reivindicam para si o título de responsáveis pela renovação do nosso palco. Está fora de dúvida: pelo alcance, pela repercussão, pela continuidade e pela influência no meio, *Os Comediantes* fazem jus a esse privilégio histórico. Foi seu precursor imediato, na tentativa de disciplinar a montagem, o Teatro do Estudante do Brasil, fundado por Paschoal Carlos Magno em 1938. Reunindo amadores, lançaram-se Os

Comediantes à tarefa de reforma estética do espetáculo. Não se observou uma diretriz em seu repertório, nem coerência nos propósitos artísticos. Um lema apenas pode ser distinguido na sucessão algo caótica de montagens, em meio a crises financeiras, fases de alento e de desânimo: todas as peças devem ser transformadas em grande espetáculo. Modificando o panorama brasileiro, em que o intérprete principal assegurava o prestígio popular da apresentação, independente do texto, do resto do elenco e dos acessórios, *Os Comediantes* transferiram para o encenador o papel de vedeta. Nessa reforma, nosso teatro procurava, mais uma vez, com algum atraso, acertar o passo pelo que se praticava na Europa (MAGALDI, 2001, p. 207).

Somando-se o perfil dos amadores de *Os Comediantes*, à genialidade do polonês Zbigniew Ziembinski, resta-nos agora o autor do texto que mudaria por completo as nossas artes dramáticas: Nelson Rodrigues, que apresentava, exatamente em 1943, com *Vestido de Noiva*, caminhos para uma arte cênica mais voltada para o Brasil, em um texto dramático completamente diferente de tudo aquilo que os nossos teatrólogos se propuseram a escrever ao longo de nossa historiografia do teatro, não só por seu psicologismo gritante, mas por, na sugestão de Décio de Almeida Prado, “deslocar o interesse dramático” (PRADO, 1996, p. 40), agora centrado não mais na história, mas sim na maneira de se contar tal história. A união foi profícua:

O choque estético, pelo qual se costuma medir o grau de modernidade de uma obra, foi imenso, elevando o teatro à dignidade dos outros gêneros literários, chamando sobre ele a atenção de poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, romancistas como José Lins do Rego, ensaístas sociais como Gilberto Freyre, críticos como Álvaro Lins. Repentinamente, o Brasil descobriu essa arte julgada até então de segunda categoria, percebendo que ela podia ser tão rica e quase tão hermética quanto certa poesia ou certa pintura moderna. Evocou-se a propósito a grandeza da tragédia grega, discorreu-se sabiamente sobre os méritos do expressionismo alemão, que na véspera ainda ignorávamos, proclamou-se, como unanimidade raras vezes observadas, a genialidade da obra de Nelson Rodrigues (PRADO, 1996, p. 40-41).

De posse do fator não-menos importante de que *Vestido de Noiva* (1943) é uma tragédia dividida em três atos, encontramos uma outra grande inovação de Nelson Rodrigues para os palcos nacionais: o gênero tragédia estava agora ganhando um espaço de destaque que nunca antes tivera na dramaturgia brasileira.

A tragédia – que durante milênios foi considerada como o gênero mais nobre do teatro, desde a sua criação na Grécia, durante a Antiguidade, tendo sido recriada pelos italianos no Renascimento e, principalmente, pelos franceses no século XVII – não teve grande fortuna no Brasil e, desde o Romantismo e as encenações do ator João Caetano dos Santos (que, durante décadas, encarnou a imagem de “gênio interpretativo” das tragédias aqui encenadas nos nossos oitocentos) – ficou praticamente desaparecida dos palcos brasileiros e da nossa literatura dramática.

Somente em fins do século XVI e início do século XX, quando as excursões de grandes companhias europeias passam tornam-se presenças constantes no Brasil, é que vamos reencontrá-la em nossa dramaturgia. Em termos de texto dramático, a tragédia só reaparece ainda mais tarde em relação a essas datas, ou seja, apenas nos anos de 1940, exatamente com as peças teatrais de Nelson Rodrigues.

3.2 O *Álbum de Família* e as múltiplas faces do trágico rodriguiano

Álbum de Família (1945), assim como as primeiras obras rodriguianas, surgiu um pouco mais que duas décadas depois da Semana de Arte Moderna de 1922 e esse fator é de extrema importância para o entendimento das noções de trágico e de tragédia que essa obra carrega consigo, especialmente nos contextos históricos, sociais e filosóficos nos quais ela surgiu, afinal, a modernidade na dramaturgia brasileira na época em que a peça apareceu, já estava instaurada e, portanto, no auge de sua evidência.

Aliás, o fato de a peça ter sido classificada pelo seu próprio autor como uma tragédia, do grego *tragoedia*, canto do bode, sacrifício aos deuses pelos gregos (BRANDÃO, 1985, p. 10) o tom inovador da proposta rodriguiana, que se iniciou dois anos anteriores com a também tragédia dividida em três atos, *Vestido de Noiva* (1943), em meio a produção teatral que se estabelecera, via de regra, no Brasil,

começava a ficar mais forte, pois ao contrário do que as dramaturgias do *boulevard* e do melodrama representavam em termos de concepção filosófica, as peças trágicas representam, desde as suas origens, na Grécia, uma ação humana funesta muitas vezes terminada em morte.

Apesar da classificação do próprio autor e da inclusão da peça no rol das obras míticas, em *Álbum de Família* (1945) não é só a morte que confere a noção de tragicidade à peça – aliás, as noções de trágico e de tragédia no texto dramático aqui estudado perpassam todas e quaisquer considerações rígidas ou fechadas, pois Nelson Rodrigues inova, e é no cerne dessa tragédia “renovada” que o “herói” se descobre trágico, podendo-se relacionar as suas atitudes, os seus comportamentos e as suas características ao que ficou conhecido como tragédia moderna:

Na tragédia moderna o herói descobre em si mesmo o motivo da terrível situação em que se encontra e da desgraça iminente e inevitável que o cerca. O conflito interno e a questão da culpa são, portanto, elementos fundamentais para essa fatalidade, que é centrada no indivíduo. A solidão do herói não é provocada pela tragédia, contudo, é uma consequência da mesma. A impossibilidade de comunicação com o outro é uma das causas da dimensão insuperável de seu problema (SOUTO, 2001, p. 56).

Assim, a ideia de que os grandes teatrólogos gregos, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes influenciaram na composição do perfil das tragédias de Nelson Rodrigues posteriores à *Vestido de Noiva* (1945) nos é útil e bastante lucrativa, mas não nos fornece as chaves concretas para um entendimento mais profícuo do processo de formação da tragédia desse escritor. Isso ocorre porque o dramaturgo brasileiro não procurou levar à risca a ideia de que o gênero trágico tivesse necessariamente que seguir as mesmas estruturas, a mesma composição, ou a mesma estética dramática das conhecidas tragédias gregas desses autores.

Dessa forma, a noção de que Nelson Rodrigues bebera da fonte da dramaturgia dos grandes tragediógrafos gregos e tão-somente dela teria desenvolvido a sua dramaturgia de caráter “desagradável” pode ser equivocada se não forem levadas em consideração as premissas de que as influências da vida moderna sempre se

fizeram presentes na concepção de tragédia que Nelson Rodrigues se propôs a apresentar.

Décio de Almeida Prado, em seu *Teatro Brasileiro Moderno* (1996), tece uma linha de raciocínio acerca da obra dramática trágica de Nelson Rodrigues que aponta para o que se quer sublinhar aqui: o criador de *Álbum de Família* (1945) não transformou o teatro brasileiro moderno em uma imitação adaptada das tragédias gregas clássicas, mas delas fez uso para moldar a suas tragédias, com todas as particularidades que lhes são características, gerando, quando muito, uma espécie de parentesco entre essas duas formas do trágico, cujos entremeios precisam ser esclarecidos:

[...] Mas a travessia da Grécia para o Brasil não se fizera sem intermediários. Eugene O'Neill, querendo criar em moldes clássicos a tragédia americana, procurou em *Mourning Becomes Electra* um equivalente atual para a noção de Destino, encontrando-o na psicanálise, nos complexos complementares de Electra e de Édipo, possível ponto de junção entre a Fatalidade religiosa de outrora e o moderno determinismo psicológico. O homem de fato está condenado, conclui O'Neill, mas não por deuses, por seus demônios interiores. Esse, indubitavelmente, o alicerce de peças como *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados*, concedendo-lhes uma inconfundível semelhança com a tragédia grega: enquanto forma, por exemplo, a divisão nítida entre os protagonistas, portadores dos conflitos, e o coro que emoldura a ação, formada por vizinhos, parentes, circunstantes; e enquanto conteúdo, as famílias marcadas pelo sofrimento, designadas para o dilaceramento interior, com a maldição que as obriga ao crime e ao castigo passando de pais a filhos. O incesto é a única lei que conhecem, já que nem para o amor nem para o ódio conseguem sair de si mesmas. As antinomias em que se debatem são sempre extremas – pureza ou impureza, puritanismo ou luxúria, virgindade ou devassidão, religiosidade ou blasfêmia –, em consonância com os sentimentos individuais que se definem (ou se indefinem) pela ambivalência, indo e vindo constantemente do pólo da atração para o da repulsão, em reviravoltas bruscas que propiciam as surpresas do enredo (PRADO, 1996, p. 52).

Ao comprovar que o papel da psicanálise na obra de Nelson Rodrigues serve como uma espécie de “suporte” para a construção de sua dramaturgia, sem necessariamente assumir um compromisso dogmático com essa ciência, muito menos resvalando para reflexões de cunho pessoal por parte desse autor, Décio de Almeida Prado conclui o que, em última análise, nos remonta para a diferenciação

que as tragédias rodriguianas assumem face às tragédias gregas, ainda que tal parentesco seja assumido:

[...] As personagens são brasileiríssimas e do nosso tempo, mas sem que exista nessas peças qualquer intuito de retratar a realidade em seus níveis habituais, psicológicos ou históricos. Teríamos, quando muito, a irrupção, surpreendente no contexto cotidiano, de impulsos primitivos, elementares – e aí é que estaria o laço de parentesco com a tragédia grega, na interpretação dada a esta por Freud (Ibid., p. 52).

Nesse entremeio entre a tragédia grega, ligada ao culto dionisíaco, e a tragédia rodriguiana, temos os não-menos importantes conceitos de tragédia moderna, que também nos são cruciais para a caracterização da tragédia rodriguiana.

O inglês, professor e militante político Raymond Williams, em sua obra *Tragédia Moderna* (2002), reflete sobre o teatro, especialmente sobre o teatro moderno, apontando, dentre muitos conceitos e ponderações, as polêmicas relativas ao próprio uso do adjetivo “trágico” por parte do senso comum, que costuma utilizar o vocábulo como sinônimo de “catástrofe”, “desgraça”, “infortúnio”; e da academia, que, por sua vez, garante ao termo o emprego voltado para um tipo específico de arte dramática:

[...] Somos levados a entender que a palavra está sendo empregada da maneira incorreta, de modo simplista ou talvez de forma viciosa. E nesse momento obviamente é natural hesitar. Numa sociedade até certo ponto cultivada, é compreensível que fiquemos incomodados quanto a usar uma palavra ou uma descrição de maneira incorreta. Mas fica claro, à medida que escutamos, o que está em jogo não é exatamente a palavra. Tragédia, nós dizemos, não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente. Tampouco, de modo simples, qualquer reação à morte ou ao sofrimento. Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora. Confundir essa tradição com outras formas de acontecimento e de reação é simplesmente uma demonstração de ignorância.

Por outro lado, à medida que a questão toma corpo, que o que se está discutindo não é apenas o uso de “tragédia” para descrever algo diverso de uma obra de literatura dramática [...]. O que parece estar em jogo mais exatamente é um tipo específico de morte e de sofrimento e uma específica interpretação dessas duas questões (WILLIAMS, 2002, p. 30-31).

Ao fazer um apanhado geral da “tradição trágica” para caracterizar a tragédia moderna, Williams chega a um ponto que merece consideração aqui: a tônica de suas reflexões coloca-nos diante da seguinte viga mestra que sustenta as suas ideias:

[...] as principais organizações que no século XX se apresentaram para o combate ao capitalismo na direção do socialismo passaram a fazer parte do complexo de forças de sustentação da sociedade capitalista. Esse é um dos principais aspectos da tragédia de nosso tempo (Ibid. 2002, p. 12).

Assim, ao vincular a tragédia moderna ao dia-a-dia social, Raymond Williams acaba também por fornecer dados que apontam o quão a sociedade moderna está desconexa – em termos sociais, políticos, culturais, geográficos – especialmente quando o estudioso expõe que a sociedade capitalista produz metodicamente a desigualdade, a humilhação, a violência, a injustiça.

Portanto, distante de tudo aquilo que a tragédia clássica pregara ao longo dos tempos, a tragédia moderna está engendrada, na visão de Raymond Williams, para o espaço comum:

[...] se tivermos o cuidado de ultrapassar o aspecto fatalista que impregnou o conceito ao longo da sua história, nada impede que também a situação de ameaça e falta de alternativas em que se encontra hoje a humanidade seja qualificada como trágica [...] (Ibid., 2002, p. 15).

Explica o teórico, ainda, que a academia “perde” ao não considerar trágicos acontecimentos como fome, guerra, trabalho, política dentre outros, não conseguindo ver nesses fatos conteúdo ético ou ação humana consciente:

[...] Pois não relacionar tais acontecimentos ou situações a significados universais é assumir com ares vitoriosos uma estranha e peculiar falência que nenhuma retórica consegue esconder. Mas esse estreitamento da dimensão do humano tem uma explicação histórica, enraizada na apropriação do teatro pela burguesia. A concepção de indivíduo – fundamento da visão de mundo dessa classe social – como entidade isolada, em si mesma, que não é o Estado (como era o herói da tragédia clássica) e nem sequer faz parte dele, redundou na concepção burguesa de tragédia, restrita à vida privada, que perdeu o caráter geral do público [...] (Ibid. 2002, p. 15).

Em *Álbum de Família* (1945), a tragédia de fato “consome” o cotidiano – algo, aliás, bastante típico na dramaturgia rodriguiana –, e que ocorre nos moldes do que Raymond Williams depreende como “tragédia moderna”, ou seja, o homem entra em conflito com o mundo sendo esse, de fato, o ponto nevrálgico da ação trágica na modernidade, assim como da ação trágica rodriguiana:

As personagens de *Álbum de família* não internalizaram os mecanismos de censura moral adquiridos pelos homens com o advento da civilização, agindo através de seus impulsos mais primitivos. Em razão de não obedecerem a essas regras que foram criadas para amenizar os conflitos entre as pessoas, acabam por destruir tudo o que se encontra à sua volta, inclusive a si mesmas. É como se elas fossem um primitivo agrupamento humano, levado ao convívio por seus instintos, mas sem regras para facilitar a intimidade forçada. As normas surgiram através das experiências, fracassadas ou não, desse grupo. Mesmo que a situação causasse a sua destruição quase total. É uma forma de mostrar os fragmentos supostamente enterrados da natureza humana e ver aonde eles nos conduziram se fossem libertos da prisão da consciência (SOUTO, 2001, p.72-73).

É sabido que alguns estudiosos da dramaturgia de Nelson Rodrigues associam a fortuna dramática do escritor ao Expressionismo e, apesar de críticos afirmarem que o autor não conhecia o teatro expressionista, sua obra é relacionada às características desse movimento vanguardista.

Apesar de não fazer parte da proposta do presente estudo decifrar as relações do movimento expressionista com a obra rodriguiana, “revolver” essas questões para se identificar as múltiplas faces do trágico na obra do autor de *Álbum de Família* (1945)

torna-se tarefa fundamental na tentativa de se observar o quão a dramaturgia expressionista representou exatamente o trágico moderno aqui analisado.

Assim, é preciso que se aponte que no fulcro do drama expressionista há uma centralização nas personagens protagonistas – evidenciadas, não pela marca do “gênio” ou do “herói”, como nos dramas do Pré-Romantismo e do Romantismo, mas sim, pela luta travada pela consciência individual de cada personagem, preocupadas em se desvencilhar das repressões/restrições impostas pela civilização às pulsões e aos desejos primitivos desse indivíduo – uma marca da tragédia moderna.

Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno* [1880-1950], propõe leituras crítico-analíticas das obras de onze representativos teatrólogos e um encenador da modernidade mundial, dentre os quais Bertolt Brecht (1898-1956), Luigi Pirandello (1867-1936), Eugene O'Neill (1888-1953) e o expressionista Auguste Strindberg (1849-1912).

E é justamente ao caracterizar a estética teatral expressionista do dramaturgo sueco A. Strindberg como “a dramaturgia do eu” (SZONDI, 2001, p. 123), que o teórico reforça a ideia de que os homens da modernidade vivem em um eterno embate entre a sua intersubjetividade e as relações que têm de estabelecer com a sociedade que os cerca: algo que caracteriza o drama moderno, na visão de Szondi.

Assim, para o teórico da dramaturgia moderna, o caráter autobiográfico de Strindberg, “[...] um poeta que, como nenhum outro antes dele, fez do palco um uso privado, ocupando-o com fragmentos de sua biografia” (Ibid. p. 123), esvazia o embate intersubjetivo, que passa a ser substituído por uma espécie de auto-retrato do autor em seus “dramas de estação”:

A abstração forçosa e o vazio do indivíduo, de que os dramas de estação de Strindberg já davam testemunho, recebe aqui o seu alicerce teórico: o homem é visto pelo expressionismo, conscientemente, como *abstractum*. E, com a renúncia ativa às relações intersubjetivas, que devem velar “a imagem do humano”, sucede a recusa da forma dramática, que para o dramaturgo moderno se nega a si mesma porque aquelas relações se tornaram frágeis (Ibid. 2001, p. 126-127).

A noção de fragilidade aqui descrita por Szondi e utilizada por ele para veicular a ideia de que a evolução da dramaturgia moderna se afasta, por vezes, do próprio drama, se assemelha à fragilidade em que se encontram as personagens de *Álbum de Família* (1945) em seu contexto de surgimento.

Álbum de Família (1945) – peça em que todas as personagens pertencem a uma mesma família (marido, mulher, filhos, cunhada e nora) – apresenta de forma bastante peculiar todos os dramas individuais característicos das personagens expressionistas e da tragicidade: cada componente desse universo familiar “fechado” e “asfixiante” contrasta com uma imagem preestabelecida pela sociedade (imagens essas, apoiadas pelos retratos da família do casal Jonas e D. Senhorinha) – resultado do conflito inconciliável entre instinto e repressão, ou, nas linhas gerais da psicanálise, entre o *id* e o *superego*.

A presença de Jonas – figura paterna representante da opressão e da autoridade – retrata, de forma simbólica, o comportamento frenético das personagens diante dos desejos instintivos e sob diferentes graus de pressão:

O frenesi das personagens dos dramas do chamado ‘teatro expressionista’ corresponde a uma tentativa de escapar do isolamento em que vivem, marginalizada (do ponto de vista mais prático), são marcadas pelo símbolo de uma rebeldia construtiva. As de Nelson visam apenas à consecução dos seus desejos sem quaisquer preocupações éticas (FRAGA, 1998, p. 80).

Assim, a angústia de existir em uma família como a de Jonas e Senhorinha – personagens centrais das peças – é a prova cabal da dicotomia existente entre o “eu” e o “outro” – e as fotografias do álbum do casal reforçam a influência do “outro” nas frustrações e nas diversas impossibilidades de “realização plena” do ideal de cada componente dessa estrutura familiar “deformada”, trágica/moderna, pois Nelson Rodrigues nos mostra

com esta tragédia absurdamente transbordante de crimes hediondos, que pode não haver situação social mais incômoda do que a vida em família, que, no caso em questão, privou cada um dos membros de uma parte sua

que seria fundamental na realização de seus projetos de felicidade (SOUTO, 2001, p. 90).

A dualidade existente entre o “individual” e a sociedade em *Álbum de Família* (1945), parece, aliás, ser uma tônica da dramaturgia rodrigiana:

Quando pensamos no teatro de Nelson como um todo, não são personagens de exceção ou enredos bem elaborados que nos vêm à mente. O individual como que desaparece em face do coletivo. Destaca-se em nossa memória, antes de mais nada, a imensa e repetitiva comparsaria de que ele se serve para emoldurar os seus protagonistas, criando uma obsessiva e inconfundível atmosfera dramática, a verdadeira marca do autor. Há de tudo nesse corte vertical e sintético imposto à sociedade: grã-finos (viciosos, à cata de sensações, contemplando as pessoas do povo como se fossem bichos estranhos); banqueiros (prepotentes, ciosos de sua força, sempre prontos a recalcar pela palavra amigos e parentes); tias velhas (empedernidas defensoras da moralidade sexual, perdidas no tempo); médicos (incompetentes, indiferentes à doença e à morte, maníacos que chegam por vezes à completa insanidade mental); policiais (violentos, sádicos, corruptos); jornalistas (venais, inventores e manipuladores da opinião pública, preocupados unicamente com a vendagem das folhas que dirigem); loucos (ausentes imperscrutáveis, refugiados numa frase, num gesto mecânico, livres finalmente do presente e de julgamentos morais) (PRADO, 1996, p. 132).

A figura do *speaker* – uma espécie de locutor que descreve e comenta as sete páginas do álbum da família do patriarca Jonas – nos é apresentada em rubrica como uma espécie de opinião pública. Ao tecer comentários distorcidos acerca da vida do aristocrata rural, o *speaker* cria uma inquietação que surge quando defrontamos a descrição fornecida por ele das “personagens fotografadas” com o que, de fato, elas vivem no contexto em que estão inseridas.

Dessa forma, “congeladas” pela fotografia, as personagens de *Álbum de Família* (1945) transformam-se em verdadeiros exemplos amáveis para a sociedade que as circunda, quando, em verdade, suas máscaras, moldadas aos olhos do *speaker*, não passam de artefatos criados para evidenciar a secular briga entre os impulsos primitivos humanos e a sociedade repressora.

Assim, o papel do *speaker* na construção das múltiplas personalidades que compõem o universo dramático de *Álbum de Família* (1945) é de extrema importância e entendemos esse locutor no contexto em que ele nos é apresentado, como uma referência ao “coro”, da tragédia clássica, porém, utilizado por Nelson Rodrigues com “inovações modernas”.

Outro ponto que merece destaque diz respeito à tragicidade das personagens envolvidas na peça em questão – aqui, nossas reflexões se sustentam com base nos conceitos de “máscara” e “anti-heroísmo”, pois, ao fazer usos da linguagem cotidiana crua, essas mesmas personagens acabam por encenar um comportamento que reflete a vida do homem urbano – figura central da tragédia rodriguiana:

Na fase das tragédias os personagens não falam, fazem um certo uso da língua. Pode-se dizer que a língua se torna aqui um gesto. Ela não é natural, e sim indica um trabalho, um olhar, uma tomada de posição sobre a própria língua.

Nesse sentido, ela não teria um papel, seria um papel a mais. E é nesse sentido, finalmente, que Nelson Rodrigues realiza uma exposição eloquente do modo de vida do cidadão moderno, urbano (LOPES, 1993; p. 32).

Embora carreguem consigo o peso e a responsabilidade de trazerem em suas temáticas questões que são universais e de grande importância para a compreensão de quaisquer sujeitos inseridos no que ficou conhecido como “modernidade” é inegável o fato de que não só *Álbum de Família* (1945), como todas as tragédias rodriguianas – sejam encaradas como verdadeiros frutos de uma sociedade brasileira urbana e moderna, e, ainda que o espaço delimitado desta obra seja o de uma fazenda pertencente a um aristocrata rural, suas personagens carregam dilemas e comportamentos semelhantes às personagens do dramaturgo que estão inseridas nos ambientes urbanos e são, anti-heróicas por natureza e suas tragédias estão intimamente ligadas aos tabus da sociedade:

A tragicidade dos textos rodriguianos está, invariavelmente, ligada a tabus da sociedade: incesto, assassinato, pedofilia, homossexualismo etc. Crimes contra a moral. Se há sempre uma disputa que provoque certo tipo de tensão que emana em todo desenrolar da ação, a efetivação da ação trágica acontece às voltas com os temas tabus. O que se sobressai nesses textos são a intolerância e o ódio existente entre aquelas pessoas da mesma família, exalados pela repressão dos desejos; o mundo sufocante em que vivem e que despertará o instinto (quase primitivo) de destruição do outro. (MEDEIROS, 2009, p. 230)

As transformações históricas, sociais, literárias, antropológicas, filosóficas da época em que surgiram as peças rodriguianas são refletidas simultaneamente aos seculares dramas vividos pelas suas personagens asfixiadas em seus universos particulares, provocando, em nós, leitores, uma ainda atual reflexão sobre o nosso próprio *modus vivendi*, sobre a nossa própria sociedade, sobre os nossos próprios atos e comportamentos, ou seja, sobre a atualidade:

Álbum de Família coloca-nos em confronto direto com personagens que podem ser consideradas anteriores à história e à civilização, resgatando em fragmentos partes esquecidas e supostamente enterradas da natureza humana. A sua leitura provoca a experiência do choque, que nos leva a reflexões sobre os caminhos que conduziriam a sociedade ao seu estado atual, [...] (SOUTO, 2001, p. 18).

Dessa maneira, também é inegável que a noção de tragédia moderna aqui apontada como sendo uma característica da obra dramática rodriguiana não sustenta sozinha a ideia de que o teatro desse autor seja apenas isso.

Pelo contrário, seguindo-se os moldes do que estudiosos, filósofos e críticos delimitam em termos de classificação e conceituação da tragédia e também da tragédia moderna, observamos que Nelson Rodrigues se apropria das mais variadas formas desse gênero para nos apresentar uma nova concepção de tragédia, pensando, assim, em uma espécie de formação de uma escrita dramática trágica nacional – o que nos leva a crer que o autor de *Vestido de Noiva* (1943) sabia que a tragédia não é um gênero fechado, como durante séculos muitos teóricos quiseram pensá-la, mas sim, uma tipologia dramática vinculada a todo instante aos contextos históricos, sociais e filosóficos vigentes em uma determinada época.

Segundo Peter Szondi, desde Aristóteles, há uma poética da tragédia e desde Schelling, há uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar / delimitar a arte trágica e os seus elementos, sendo assim, o seu objeto é a tragédia, não a ideia de tragédia:

[...] A poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles, sua história é a história da recepção dessa obra. E tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da Poética, ou até como compreensão equivocada ou como crítica (SZONDI, 2004, p. 23).

Assim, o teórico explica como surgiu essa filosofia do trágico:

Dessa poderosa zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico. Fundada por Schelling de maneira inteiramente não-programática, ela atravessa o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma (Ibid., p. 23-24).

A filosofia do trágico à qual Peter Szondi se refere é bastante ampla e compreende inúmeros conceitos de filósofos e estudiosos como Schelling, Hegel, Schiller, Hölderlin, Schopenhauer e Nietzsche⁸.

Longe das discussões filosóficas que esses estudiosos propuseram acerca do trágico – o que fugiria aos intentos desta dissertação de mestrado –, o que aqui é relevante é a mobilidade com que a tragédia moderna pode ser definida:

[...] o mundo moderno abriu certo espaço para uma expressão dramática forte e pungente denominada tragédia moderna. Este gênero dramático, apesar de vinculado de alguma forma àquilo que foi desenvolvido pelos gregos no século V a.C., mantém atualmente poucos traços estruturais definidores e pretensões muito mais ideológicas do que estéticas. Ou seja,

⁸ A respeito das concepções filosóficas do trágico, conf. obra de Roberto Machado, intitulada *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche* (2006).

a tragédia moderna não é substancialmente reconhecida por elementos formais predefinidos, uma vez que se aproveita de inúmeras fontes (MEDEIROS, 2009, p. 219).

Seguindo nessa mesma linha de raciocínio, reforço o fato de que as noções de trágico e de tragédia na modernidade podem ser vistas sob as mais variadas perspectivas, filosóficas ou literárias, conforme explica Elen de Medeiros:

Não descarto a possibilidade de existência do gênero – aliado às noções filosóficas – no mundo moderno, por uma reunião de características que, desmembradas, podem ser interpretadas por diversos olhares. A tragédia moderna é possível a partir da união de características que podem ser, eventualmente, paradoxais; e cada uma delas é repleta de sentidos mutáveis a partir da conjunção com outras, diferentes. Seguindo essa linha – da possibilidade deste gênero mediante conceitos diferenciados – arrisco afirmar que diversos autores do século XX compuseram tragédias e exaltaram a possibilidade do sentido trágico ao exporem em suas literaturas os limites conflituosos das relações sociais e humanas; ao desvelarem cruamente a instabilidade da vivência humana mediante as fragilidades de crenças e noções éticas e morais; ao trazerem à tona os poderes dominadores políticos, religiosos e familiares frente à ínfima presença do ser *homem*. Assim, são aspectos estéticos aliados a um conceito de mundo bastante particularizado (Ibid, p. 2010).

Com essas noções bem delimitadas, a ideia rodriguiana de trágico também fica mais evidente, assim como ficam mais claras, também, as múltiplas faces que tais noções adquirem:

A ideia rodriguiana de trágico pode ser vista por várias perspectivas; especialmente no teatro, é possível abordá-la pelo viés cotidiano, popular, corriqueiro e também pela noção filosófica de conflito. Isso porque há, em seus textos, a noção de desastre pessoal e urbano (um suicídio, um acidente, um assassinato – atos trágicos que evidenciam uma vida feia) e a noção de conflito entre duas forças (entre o pessoal e o coletivo, entre o homem e a sociedade, entre dois seres privados – conflitos trágicos que denotam a torpeza do homem e da sociedade). Essas duas tendências se unem quando uma leva à outra: é a partir da noção filosófica que há o trágico cotidiano representado. Assim, é por meio do conflito entre pai e filho, entre o homem e as regras morais impostas, entre o desejo pessoal e o dever social que as personagens rodriguianas atingem tal estado de tensão que causa um desfecho brutal, seja de suicídio, assassinato, parricídio, infanticídio etc (Ibid., p. 221-222).

Vale lembrar que, na modernidade, esse desfecho trágico e brutal não apresenta, contudo, necessidade de se referir à morte:

É evidente que há um vínculo entre tragédia e morte, mas na realidade esse vínculo é inconstante, assim como a reação à morte é inconstante. O que ocorreu, em nosso século, foi a imposição de uma específica interpretação pós-liberal e pós-cristã da morte como um sentido absoluto e como idêntica a toda tragédia. O que é generalizado é a solidão do homem que se defronta com um destino cego, e esse é o isolamento fundamental do herói trágico. A aceitação desta experiência é, de maneira clara, suficientemente ampla para torná-la relevante a muitas outras tragédias modernas. Mas a estrutura do sentido ainda necessita de análise. Dizer que o homem morre só não é afirmar um fato, mas oferecer uma interpretação. Porque, na verdade, os homens morrem de muitas maneiras: nos braços e na presença da família e daqueles que lhes são próximos; na cegueira da dor ou no vazio da sedação; na violenta desintegração de máquinas e na calma do sono. Insistir num sentido único já é retórico, e insistir no sentido da solidão já é interpretar a vida tanto quanto a morte. Seja qual for o modo de morrer, a experiência não é apenas de dissolução física e de fim, ela diz respeito, também, a uma mudança na vida e na relação de outras pessoas – porque conhecemos a morte tanto na experiência dos outros como nas nossas próprias expectativas e fins.

[...] A ação trágica diz respeito à morte, mas não tem necessariamente de terminar em morte, a menos que isso seja imposto por uma determinada estrutura de sentimento. A morte, mais uma vez, é um ator necessário, mas não a ação necessária. Encontramos essa alteração de padrão de forma recorrente no argumento trágico contemporâneo (WILLIAMS, 2002, p. 82).

Além da morte como um elemento que pode diferenciar a tragédia rodriguiana da tragédia grega antiga, a utilização de uma linguagem coloquial⁹, provocativa e crua para retratar a brutalidade de *Álbum de Família* (1945), e também o uso do *flash-back* como recurso para a visualização das vivências passadas das personagens da obra são artifícios que também garantem à peça um caráter trágico-moderno, refletindo, de fato, o que distingue e caracteriza o teatro rodriguiano mítico no panorama da literatura do teatro nacional:

⁹ A respeito da linguagem coloquial de Nelson Rodrigues, o artigo de mesmo nome da autora Célia Berrettine (1980, p.159) faz um estudo completo das características das falas das personagens rodriguianas.

Em *Álbum de Família*, a primeira peça deste ciclo [ciclo de peças míticas], há a presença do *speaker*, que, como indica a rubrica, é “uma espécie de Opinião Pública” – ou seja, um coro. No entanto, ao contrário do que acontece na tragédia grega, em que o coro é a voz da razão e que exprime sempre o “bom tom” que o herói deve seguir, aqui, o *speaker* sempre apresenta uma versão contorcida dos fatos e não o que realmente ocorre com a família [...] De fato, no desenvolvimento da peça há sempre o descompasso entre os acontecimentos da família e os dizeres do *speaker* no momento em que as fotografias são feitas. Aqui, por exemplo, é interessante pensar como Nelson se apropria de um recurso da tragédia clássica às avessas, corrompendo seu uso normativo e, por meio disso, construindo a peça e ampliando o sentido trágico da história (MEDEIROS, 2007, p. 222-223).

Em *Álbum de Família* (1945), a “ampliação do sentido trágico” está intimamente ligada à tragicidade das personagens envolvidas nesta obra. Os conceitos de “coro”, “máscara” e “heroísmo”, elementos do trágico clássico, estão presentes no texto dramático aqui analisado com as “cores e os tons” do trágico moderno e, principalmente, com as inovações e com a multiplicidade de faces que o trágico rodriguiano apresenta nesta unidade textual dramática. Algo a ser tratado no capítulo seguinte.

4 PERSONAGENS FOTOGRAFADAS EM CENA – REVELANDO AS FOTOGRAFIAS DO *ÁLBUM DE FAMÍLIA*

As pessoas sentem a necessidade de se perpetuar por meio de um retrato e oferecem o seu melhor perfil para a posteridade.

Henri Cartier-Bresson.

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,
alto de muitos metros e velho de infinitos minutos,
em que todos se debruçavam
na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca.

Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes
e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos
retratos.
Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava
Que rebentava daquelas páginas.

Carlos Drummond de Andrade

4.1 Aspectos do trágico em *Álbum de Família*

4.1.1. As fotografias, o fotógrafo e o *speaker*

No fulcro do enredo da tragédia rodriguiana *Álbum de Família* (1945), tem-se a figura patriarcal de Jonas – um aristocrata rural de 45 anos, casado com a prima (“batizada” por Nelson Rodrigues de “D. Senhorinha”, uma mulher de 40 anos, bonita e conservada) e pai de quatro filhos: Guilherme (filho mais velho do casal), Edmundo, que nos é apresentado na peça em questão como um “adolescente com uma coisa de feminino” (RODRIGUES, 2004, p. 31), Glória (menina, debutante, muito semelhante fisicamente à mãe) e Nonô, que, na rubrica rodriguiana, é tratado pelo epíteto de “o possesso” (Ibid. p. 31).

Ainda no que tange às didascálias que compõem o texto dramático aqui estudado, especialmente em se tratando dos apontamentos cênicos iniciais de apresentação das personagens de *Álbum de Família* (1945), Nelson Rodrigues já permite ao leitor da peça notar a sua ousadia provocativa, irônica, com um apelo sardônico forte, que, por vezes, desemboca no deboche: Jonas, protagonista daquela família conturbada, que irá à boca de cena para trazer ao palco as suas “tragédias existenciais”, a sua convivência diária corrosiva e conflituosa, nos é apresentado como um indivíduo que possui “vaga semelhança com Jesus” (RODRIGUES, 2004, p. 31). Tal “interferência” do autor é transgressora, pois, no decorrer da peça, percebe-se que a personalidade em questão (contraditoriamente à figura que Jesus Cristo representou/representa nas sociedades religiosas e cristãs) é, na tragédia rodriguiana, uma espécie de “reflexo” das baixezas e impurezas humanas imperdoáveis aos olhos das premissas católicas/cristãs. Assim, no decorrer da leitura do texto dramático, Jonas vai se revelando como um homem extremamente conturbado, agressivo, dotado de um desejo sexual insaciável, pulsante – o que faz com que ele cultive o hábito de manter relações extraconjugais com moças mais novas (todas “arranjadas” pela sua própria cunhada Rute, irmã recalcada de D. Senhorinha), acostumando-se, em uma atitude obsessiva-compulsiva, a deflorá-las e, eventualmente, engravidá-las.

Essa descrição de Jonas nas rubricas rodriguianas é fator de considerável importância para o presente estudo por insinuar uma espécie de “imagem” mental da personagem, imagem esta que irá refletir diretamente em todo o desenrolar da peça, de seu início ao fim, ou seja, desde a descrição da fotografia de abertura das páginas do álbum da família deste patriarca até tal figura ser, aos poucos, desconstruída no derradeiro desenlace do enredo dramático: momento em que Jonas é assassinado pela sua esposa.

A presença constante do caos e do conflito no texto dramatúrgico de *Álbum de Família* (1945) é uma marca não só justificada pela existência dessa figura paterna representante da opressão, da autoridade e, ao mesmo tempo, da brutalidade, como – e também – de um ambiente frenético e, muitas vezes, simbólico no que concerne ao comportamento das personagens diante dos desejos instintivos reprimidos pela sociedade, fazendo-as sofredoras dos mais diversos graus de pressão.

O casal Jonas e D. Senhorinha compõe, de fato, as vigas mestras que sustentam as relações conturbadas existentes em um ambiente familiar que, aos poucos, vai sendo revelado por Nelson Rodrigues como “asfixiante”, “perturbador”.

Entretanto, tais relações são advindas dos dramas individuais dessas personagens pertencentes a uma única família (marido, mulher, filhos, cunhada e nora) e da própria (sub)existência dessas personalidades em um único ambiente – o cenário para o desenrolar da trama é uma fazenda localizada em São José de Golgonhas – uma cidade imaginária cujo nome pode ser atribuído, ou ainda, relacionado à existente cidade de Congonhas do Campo (local onde se situam as esculturas dos profetas bíblicos de Aleijadinho), localizada em Minas Gerais¹⁰ e também à Gólgota¹¹.

A teatralidade da peça fica, para além dessas e tantas outras particularidades, sob a batuta da bem tramada arquitetura textual de Nelson Rodrigues, que indica, por meio de rubricas textuais, uma encenação que se utiliza da “simulação cênica” das fotografias do álbum do casal protagonista. *O Álbum de Família*.

Na leitura do texto teatral, somos conduzidos aos comentários aparentemente idiotas e infames de uma figura que sequer é participante da história em termos de estruturação/presença cênica física – o *speaker*¹², mas que “rege”, em voz, o tom implacavelmente atordoante que a peça carrega consigo. Trata-se de uma espécie de locutor que, na ausência da fotografia propriamente dita,¹³ narra e/ou comenta as páginas do álbum de Jonas e D. Senhorinha.

No decorrer da apresentação do primeiro ato da peça, em “nota importante”, Nelson Rodrigues já nos adverte que o “mencionado *speaker*, além do mau gosto hediondo dos comentários, prima por oferecer informações erradas sobre a família (o *speaker* é uma espécie de Opinião Pública.)” (RODRIGUES, 2004, p.33.).

¹⁰ Essa relação foi estabelecida com base na proximidade da cidade imaginária “*São José de Golgonhas*” com a cidade de Três Corações – cujas referências são feitas mais adiante na própria peça *Álbum de Família* (1945).

¹¹ Nome dado à colina onde Jesus Cristo foi crucificado.

¹² Na época, era comum que se desse preferência ao uso do termo em grafia estrangeira mesmo.

¹³ Levando-se em consideração aqui o conceito de fotografia como sendo uma imagem obtida por meio de um sistema óptico que apreende a imagem de um objeto ou pessoa, e cuja emulsão, quando dada a tratamento químico-reagente, revela/fixa permanentemente a imagem desejada

Assim, ao englobar aqui todos os conflitos existentes no “lar” do casal e, de fato, a hipocrisia e a falsidade das relações interpessoais naquele ambiente doentio, é possível observar que as mencionadas fotografias do álbum do patriarca Jonas são verdadeiros artifícios criados pelo dramaturgo brasileiro para reforçar a dualidade existente entre as relações familiares vistas aos olhos dos outros por meio de uma imagem “revelada” (no caso, as fotografias descritas em si e o que a sociedade pensa delas), e o que essa família é ou representa de fato em seu contexto fechado, ou seja, em sua essência existencial.

A foto em si e a câmera fotográfica na mão (no sentido se fazer valer verdadeiramente o ato de fotografar) não existem em termos materiais nas indicações cênicas de *Álbum de Família*, mas, simbolicamente, são marcadas pela presença de um fotógrafo que “arruma as personagens” para que o “clique” fotográfico da pose encenada seja dado – como também, e, principalmente, pela voz dos comentários do *speaker* – que, como já mencionado, não aparece em corpo físico nas cenas da peça (aliás, não há rubrica alguma que indique a sua aparição no decorrer das ações dramáticas), mas cumpre o seu “papel” de “observador-intruso” dessas fotografias, sendo a voz que narra, perturba, incomoda, ironiza as dores daquele “lar” do casal de primos, marido e mulher, Jonas e D. Senhorinha. Assim, “[...] Embora dilacerada por conflitos e transgressões, a família é descrita por ele [o *speaker*] sempre como harmoniosa, exemplar, bela” (FACINA, 2004, p. 121).

E é essa figura ímpar que acaba ganhando, no desenrolar do texto rodriguiano, “ares” merecidos de personagem, pois mesmo que não haja nas indicações cênicas da peça a “presença viva e carnal do ator” – o que conforme Décio de Almeida Prado (2007, p. 84) ajuda a sustentar a qualidade de personagem em uma peça teatral¹⁴ – é notório que as suas palavras a serem proferidas “às escondidas” do ato cênico e, contraditoriamente, “às claras” de todos os meandros que circundam aquela família “fotografada” (afinal, ele não mostra a face, mas a sua narração e seus comentários adentram nas vivências e convivências daquele ambiente) ganham contornos extremamente incômodos, dúbios, provocativos.

¹⁴ A respeito das particularidades que circundam as personagens de teatro, vide artigo de Décio de Almeida Prado, intitulado “*A Personagem no Teatro*” (In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 – Coleção Debates – No. 01)

A função do *speaker*, dessa forma, chega bem próxima ao que, na tragédia clássica ficou conhecido por “coro”, se não fosse a alternativa rodriguiana inovadora de inversão dos tons que o gênero textual trágico carrega em suas origens, pois

[...] ao contrário do que acontece na tragédia grega, em que o coro é a voz da razão e que exprime sempre o “bom tom” que o herói deve seguir, aqui, o *speaker* sempre apresenta uma versão contorcida dos fatos e não o que realmente ocorre com a família [...]. De fato, no desenvolvimento da peça há sempre o descompasso entre os acontecimentos da família e os dizeres do *speaker* no momento em que as fotografias são feitas. Aqui, por exemplo, é interessante pensar como Nelson se apropria de um recurso da tragédia clássica às avessas, corrompendo seu uso normativo e, por meio disso, construindo a peça e ampliando o sentido trágico da história (MEDEIROS, 2007; p. 222-223).

E, de fato, Nelson Rodrigues parece, em um mesmo instante, querer nos mostrar o quão simples retratos de família podem ser julgados, compreendidos com olhares equivocados, “tortos” e hipócritas pela sociedade que os vê.

De posse dessa atordoada premissa, o dramaturgo vai conduzindo a peça para que o leitor (ou espectador) perceba por si só a “enganação” que as fotos sugerem em relação à família apresentada no álbum:

O *Speaker* também é uma personagem que não aparece em cena. Apenas se ouve a sua voz, que é uma espécie de opinião pública. Ele está sempre equivocado quanto aos sentimentos familiares que surgem nos retratos. Só enxerga os fatos através das conveniências, como a própria sociedade. É ele que forma a imagem sugerida no título da peça, o “álbum de família”. [...] (SOUTO, Carla, 2001, p. 89)

Sendo assim, o papel desse “locutor-personagem” na construção das múltiplas personalidades que compõem o universo dramatúrgico de *Álbum de Família* (1945) torna-se preponderante na construção também das faces que compõem essa tragédia: o *speaker* no texto rodriguiano evoca e contribui para a formação da tragédia em sua forma por se assemelhar, por exemplo, ao coro das tragédias gregas, mas também em seu conteúdo, em que ele amplia ainda mais os leques de

análise dessa tragédia moderna, pois engendra emoções dúbias nos leitores/espectadores da peça.

4.1.2 Personagens fotografadas: o melhor perfil para a posteridade

A técnica fotográfica, reconhecida oficialmente no século XIX, surgiu com a possibilidade de se “eternizar” – de uma forma mais “fiel” – um momento, de se “registrar” uma ocasião, um acontecimento, um objeto, uma paisagem, uma pessoa ou várias pessoas.

É bem verdade, porém, que uma fotografia carrega consigo inúmeros valores simbólicos, que vão desde a escolha da imagem a ser fotografada à relação que é despertada com tal representação – seja essa analogia de cunho sentimental ou científico, dentre tantas outras marcas, sensações e intenções que essa técnica tão singular pode desencadear no comportamento e nas faculdades afetivas dos indivíduos.

Em contrapartida, o que chama a atenção aqui – e corrobora com a análise da peça *Álbum de Família* (1945) – é o poder absurdo que a fotografia possui de “congelar” uma imagem que, por vezes, representa uma busca incessante pelo passado, pela cena passada, pela época passada, pela “compreensão do passado”. E, mais ainda, o que, de fato, encanta (e ao mesmo tempo intriga!) é como as amarras textuais da obra em questão conseguem garantir para o leitor, não a fotografia em si, como objeto, mas a capacidade infinita de fazê-lo imaginar um passado para as relações familiares das personagens “fotografadas” que constituem o clã do patriarca Jonas – passado esse que vai, aos poucos, se dissipando em meio a real compreensão do ambiente ao qual essas figuras singularmente rodriguianas pertencem: um mundo de ódios, de amores, de desejos escondidos, reprimidos, sombrios, inconscientes.

Eis que a “quase presença” do *speaker* surge exatamente para “desanuviar” as relações conturbadas da família do personagem Jonas, pois o locutor oferece ao público, com uma habilidade sarcástica absurda, uma imagem que representa o que as pessoas desejam, de fato, ver – seja por questões éticas, morais, sociais ou religiosas pré-estabelecidas, seja por se tratar de um público contextualizado na sociedade brasileira da década de 1940¹⁵.

As necessidades latentes de se manter uma memória coletiva e de se sustentar perpetuamente a existência de uma genealogia por meio de um retrato de família, por exemplo, se contrapõem ao trabalho de antropólogos, sociólogos, geólogos, dentre tantos outros profissionais que fazem largamente uso da técnica fotográfica como um poderoso material de pesquisa acerca do(s) entorno(s) que envolve(m) a existência da vida humana e da natureza.

Dessa forma, em um contexto em que a fotografia envolve a instituição família e os conceitos de vivências familiares e de passado genealógico registrados em imagens, as implicações que enovelam essas temáticas ganham outros contornos – essa assertiva se faz ainda mais autêntica quando voltamos os olhares para a foto quando esta se apresenta relacionada à representação de um contexto familiar, os chamados “retratos de família”, encontrados em coletividade, inseridas em um álbum, por exemplo.

É exatamente dessa forma, no caráter de “coletivas”, que as fotografias e as suas dimensões se alargam para proporções ainda mais engrandecidas e carregadas de significantes e significados – daí talvez o peso simbólico que a peça *Álbum de Família* (1945) transporta em sua essência ao sugerir que a própria fotografia é “encenação”, é “teatro”.

Para além desses vislumbres, contudo, é válido lembrar que a mensagem imagética de uma fotografia também carrega consigo a perspectiva (e, portanto, as escolhas) de um outro “olhar”, ou melhor, de um primeiro “olhar”: o “olhar do fotógrafo” – aquele que delimita no momento do “clique” o que de fato será focado, será eternizado, ou ainda, ficará para a posteridade.

¹⁵ Recordando-se, aqui, que a peça foi escrita e “revelada” na referida década, independentemente de a sua primeira encenação ter sido apenas em 1967.

Em *Álbum de Família* (1945), as “personagens fotografadas” cumprem com um ritual bastante particular de preparação para essas fotografias. Com auxílio de um fotógrafo que se sugere presente em cena (conforme a didascália rodriguiana), as personagens são levadas a encenar o que elas não são em vida cotidiana, um “não-ser” revelado, uma máscara/maquiagem para viver e sobreviver:

Em contraposição ao *Speaker* temos o fotógrafo, que se vale de todo o seu talento e arte para dar veracidade às imagens de felicidade que tenta transmitir. Através das rubricas temos uma idéia de todo o gestual despendido pelo fotógrafo para conseguir os resultados esperados socialmente [...] (SOUTO, 2001, p. 89).

O fotógrafo da peça em questão é quase um diretor de teatro que conduz as cenas a serem esboçadas para o público, pois é ele quem coloca a primeira “máscara social” nas personagens do álbum, ditando o que elas devem ou não fazer no que tange aos sorrisos, às poses, aos gestos dessas figuras para o momento de “bater a chapa”. Nas rubricas rodriguianas:

O fotógrafo está em cena, tomando as providências técnico-artísticas que a pose requer [...]. De quando em quando, mete-se dentro do pano, espia de lá, ajustando o foco. [...] Com esta cena, inteiramente muda, pode-se fazer o pequeno balé da fotografia familiar. Depois de mil e uma piruetas, o fotógrafo recua, ao mesmo tempo que puxa a máquina, até desaparecer de todo (RODRIGUES, 2004, p. 09).

Seguindo nessa linha de raciocínio, é exatamente o fotógrafo quem oferece ao *speaker* a oportunidade de vestir essa família com uma “segunda máscara”, a máscara da opinião pública, aquela que reflete o olhar do outro, dos comentários, da maledicência e da ironia.

O *speaker*, por sua vez, parece saber bem o seu papel de tal forma que, sarcasticamente, não faz concessões ao uso de adjetivos hiperbólicos para tripudiar aquela estrutura familiar conturbada.

Como já mencionado, são sete fotografias que compõem a peça – portanto, em termos de análise da obra no que tange ao tempo, não há grandes esforços para observar que estamos lidando com sete épocas diferenciadas da história dessa família.

Henri Cartier-Bresson, em seu *Momento Decisivo* (1971, p. 19) reflete sobre um dos muitos anseios humanos acerca da fotografia com a máxima: “As pessoas sentem a necessidade de se perpetuar por meio de um retrato e oferecem o seu melhor perfil para a posteridade”.

Nelson Rodrigues parece, em *Álbum de Família* (1945), ter “captado” um dos ideais que circundam a técnica fotográfica quando esta se encontra especialmente representada no ambiente familiar e, por esse mesmo motivo, colocou “personagens fotografadas em cena” – algo criativo, inovador para o teatro nacional àquela época.

E é assim mesmo, postos em “situações preparadas”, falsas poses, falsos sorrisos, falsas atitudes, que a família de D. Senhorinha e Jonas representa teatralmente, nas fotografias em questão, indivíduos previamente montados pelo olhar do fotógrafo, que, por vezes, se coloca em cena para (re)pensar e organizar o melhor perfil para a sociedade, o perfil que a sociedade pretende enxergar, aquele que ficará para a posteridade.

A descrição da primeira fotografia do álbum (datada de 1900) e as rubricas assinaladas pelo autor não nos deixam dúvidas de que os comentários do locutor, nas palavras do crítico rodriguiano, Eudinyr Fraga (1998, p. 72), “ultrapassam a ironia, é sarcasmo mesmo”:

SPEAKER – (já na ausência do fotógrafo, enquanto Jonas e Senhorinha estão imóveis) Primeira página do álbum. 1900. 1º de janeiro: os primos Jonas e Senhorinha, no dia seguinte ao casamento. Ele, 25 anos. Ela, 15 rissonhas primaveras. 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, quiçá sem-vergonha – com perdão da palavra.

(Desfaz-se a pose. Jonas quer abraçar Senhorinha que, confirmando o speaker, revela um pudor histérico.)

SPEAKER (extasiado) – Tão bonito pudor em mulher!

(Formalizam-se os nubentes, porque ouvem barulho. Entram pessoas que, sem palavras, atiram arroz nos noivos. Jonas e Senhorinha saem.)

SPEAKER – Partem os românticos nubentes para a fazenda de Jonas, em S. José de Golgonhas. Longe do bulício da cidade, gozarão a sua lua-de-melzinha. *Good-bye*, Senhorinha! *Good-bye*, Jonas! E não esquecer o que preconizam os Evangelhos: “Crescei e multiplicai-vos!”

(RODRIGUES, 2004, p. 33.)

Encarnando a “tolice diária dos julgamentos preestabelecidos, filtrados pelos meios de comunicação, na visão superficial dos homens e de suas ações” (FRAGA, 1998, p. 77), os comentários acerca dessa primeira página marcam um grande momento da vida de Jonas e D. Senhorinha – o dia seguinte ao casamento do casal.

O *speaker*, em seus apontamentos sobre essa primeira foto, dá ênfase a um pudor excessivo demonstrado pela esposa recém-casada com o patriarca Jonas – e as próprias rubricas de encenação reforçam esse pudor histérico. Aqui, em meio a tal histerismo, vale a rubrica inicial de Nelson Rodrigues, quando o fotógrafo “ajeita” a pose do casal, e o dramaturgo brasileiro faz questão de esboçar no comportamento autoritário de Jonas: “ele, o busto empinado” (RODRIGUES, 2004, p. 09) e D. Senhorinha um comportamento “maquiado”: “ela, um riso falso e cretino, anterior ou não sei se contemporâneo de Francesca Bertini¹⁶ etc.” (Ibid. p. 09)

Em contrapartida, no decorrer da leitura de toda a peça, vamos, aos poucos, observando que no lugar de “frieza sexual, o *Speaker* enxerga pudor” (SOUTO, 2001, p. 89) em D. Senhorinha, negando, de certa forma, sob a desculpa do “recato”, a mulher reprimida, infeliz e mal-amada que ela realmente é – e que só pode ser notada com o desenrolar do enredo.

Se não bastasse, o *speaker* completa a sua linha de raciocínio debochando, justamente na página de abertura do álbum, com uma impactante frase-feita que aconselha o casal a ter filhos: a máxima cristã “*Crescei e multiplicai-vos!*”

¹⁶ Francesca Bertini: nome artístico de Elena Saraceni, atriz do teatro e do cinema mudo italianos no início do século XX, nascida em Florença em 1892.

Essa frase sugere, ainda, a ideia de uma família próspera, feliz, que fará valer a sua história por meio da perpetuação das espécies – o que, no caso do casal rodriguiano, até ocorre, mas a prole advinda desse “matrimônio deformado” é, sarcasticamente, tão deformada quanto!

A ironia do *speaker* está, aqui, exatamente no valor que a frase encontrada no Gênese bíblico para explicar a criação do mundo e dos seres humanos adquire quando contrastada com a estrutura familiar apresentada no decorrer da peça.

Na segunda página do álbum, a família já está completa, o que denota “[...] a fertilidade de Senhorinha e também o grande apetite sexual de Jonas” (SOUTO, 2001, p. 98). Passo, então, para a descrição do segundo retrato do álbum, com as habituais rubricas rodriguianas:

(Apaga-se totalmente o palco central. Ilumina-se o álbum de família. Segunda página. Mesmo fotógrafo, mais velho 13 anos. Mesma máquina, mesma mise-en-scène. A família toda: Jonas e Senhorinha, agora, com os quatro filhos: Guilherme, Edmundo, Nonô, e Glória, esta última no joelho de Senhorinha. Dois meninos de marinheiro; Guilherme, o mais velho, em uniforme colegial. Entra o speaker com a sua habitual imbecilidade.)

SPEAKER – Segunda página do álbum. 1913. Um ano antes do chamado “pandemônio louco”. A Senhorinha não é mais aquela noiva tímida e nervosa; porém, uma mãe fecunda. Do seu consórcio com o primo Jonas, nasceram, pela ordem de idade: Guilherme, Edmundo, Nonô e Glória. E ainda há quem seja contra o casamento!

(Desfaz-se a pose. Jonas beija a esposa na testa e, em seguida, pega a filha no colo.)

SPEAKER – Uma mãe assim é um oportuno exemplo para as moças modernas que bebem refrigerante na própria garrafinha!

(RODRIGUES, 2004, p. 44-45.)

Nesta página, o locutor rodriguiano, além de exaltar a fecundidade de Senhorinha com ares de admiração por ela, ainda incorre na apatetada equiparação da protagonista às “*moças modernas que bebem refrigerante na própria garrafinha*”, insinuando, assim, que esse comportamento possui certo cunho sensual, lascivo e,

portanto, “amoral” para a pudica personagem, mesmo sendo ela a mãe dos quatro filhos do patriarca Jonas.

Na próxima página, a terceira do álbum, o fotógrafo monta a cena de modo a dar brechas aos comentários imbecilizadores do *speaker*. Trata-se de um retrato que, aos nossos olhos, é extremamente caricatural: apenas Glória, filha do casal é fotografada em sua primeira comunhão. A ideia de inocência da pose previamente articulada pelo fotógrafo vai de encontro à figura da personagem rodriguiana, afinal, desde o início Glória nos é apresentada como “pervertida” (FRAGA, 1998, p. 73).

(Terceira página do álbum. Retrato de Glória, na primeira comunhão. De joelhos, mãos postas etc. O fotógrafo dá à adolescente uma ideia da pose mística que deve fazer; para isso, ajoelha, junta as mãos, revira os olhos. Depois do que, levanta-se e contempla o resultado de suas indicações. Já ia tirar a fotografia, quando bate na testa, lembrando-se do livrinho de missa e do rosário; entrega um e outro à menina, que se põe na atitude definitiva. D. Senhorinha está presente, mas não entra no retrato; apenas acompanha a filha.)

SPEAKER – Menina e moça, como muito bem diz o autor quinhentista, Glória recebeu uma esmerada educação. A inocência resplandece na sua fisionomia angelical. Mãe e filha se completam.

(Desfaz-se a pose. Mãe e filha se abraçam, com extremo carinho.)

SPEAKER – Mãe é sempre mãe.

(D. Senhorinha paga o fotógrafo, o qual faz um amplo gesto de gratidão eterna. Dona Senhorinha afasta-se.)

SPEAKER – Se Senhorinha é uma mãe extremosa, Glória é uma filha obediente e respeitadora.

(RODRIGUES, 2004, p. 49.)

Os clichês “*mãe e filha se completam*”; “*Mãe é sempre mãe*” e “*D. Senhorinha é uma mãe extremosa, Glória é uma filha obediente e respeitadora*” (RODRIGUES, 2004, p. 49.) sugerem uma relação harmônica e, até mesmo, dócil entre mãe e filha.

Entretanto, não nos esqueçamos do papel nada inocente do *speaker* que, ao descrever esse cenário familiar “idílico” movido pela “montagem prévia do fotógrafo”, camufla a relação de ódio, de rancor e de inveja existentes no dia-a-dia de mãe e

filha – relações advindas de um amor, ou ainda, de uma adoração incestuosa que o pai Jonas demonstra pela filha.

Se não bastassem essas observações, a inocência de Glória sugerida na terceira página do álbum também se colide com os fatos trazidos pelo próprio texto de que a menina teria um encantamento homoerótico por uma coleguinha de internato, Teresa – a quem chega a beijar na boca, conforme nos atesta o diálogo:

TERESA (*sempre apaixonada*) – Me beija!

(*Glória beija a face com certa frivolidade.*)

TERESA – Na boca!

(*Beijam-se na boca; Tereza de uma forma absoluta.*)

TERESA (*agradecida*) – Nunca nos beijamos na boca – é a primeira vez!

GLÓRIA (*como que experimentando o gosto do beijo*) – Interessante!

TERESA (*um pouco inquieta*) – Gostou, mas muito?

GLÓRIA – Na boca é diferente, não é? (...)

(Ibid., p. 35.)

A quarta página exagera no artificialismo da cena – e Nelson Rodrigues adverte, em rubrica, que se trata de um retrato nada espontâneo (como ocorre em todas as outras fotografias do álbum) por parte das fotografadas: as irmãs Rute e D. Senhorinha:

(Apaga-se o palco central. Ilumina-se mais uma cena do estúdio fotográfico. Senhorinha e tia Rute, numa pose falsa como as anteriores, artificialíssima. Dessa vez, não intervêm o fotógrafo. Comentários sempre idiotas do speaker.)

SPEAKER – Senhorinha não é apenas *doublée* de esposa e mãe; é irmã, também extremosa, como as que mais o sejam. Durante a doença de Rute, ela permaneceu na cabeceira da enferma, como um esforçado anjo tutelar. Nem dormia! Nós vivemos numa época utilitária, em que afeições assim,

singelas e puras, só se encontram alhures. Por sua vez, Rute, que é a mais velha, não fica atrás. São resultados de educação patriarcal!

(RODRIGUES, 2004, p. 58.)

A expressão “educação patriarcal” proferida pelo *speaker* é de uma ironia mordaz – Rute é uma mulher feia, velha, mal-amada, sem quaisquer atrativos e que deseja o cunhado Jonas.

A relação entre as irmãs, na medida em que vamos analisando os meandros textuais da peça em questão, é das piores possíveis: de ódio, de inveja, de disputas, de trapaça – ora, não nos esqueçamos de que é a própria Rute quem, para compensar talvez os seus desejos instintivos pelo cunhado, “por não ter encanto sexual, arma que dá certo poder à mulher, em nossa sociedade retrógrada” (MAGALDI, 1992, p. 26), arruma meninas virgens para que o patriarca Jonas se deleite em relações extraconjugais, deflorando-as uma a uma, reforçando a sua condição de patriarca viril.

A quinta página do álbum é bastante curiosa. Nela, o *speaker* não nega de todo a realidade, ao deixar claro que um dos filhos do casal Jonas e Senhorinha, o Nonô, é um rapaz que enlouqueceu. Porém, da mesma forma que não a nega, tenta “justificar” que a loucura do adolescente adveio de uma situação que teria abalado profundamente o juízo do menino de 13 anos: um ladrão que entrara no quarto de D. Senhorinha de madrugada:

(Começa o 3º ato com mais uma página do álbum, justamente a quinta. Nonô é um menino taciturno, excepcionalmente desenvolvido. D. Senhorinha, formosa e decorativa como sempre. Piruetas do fotógrafo em torno de Nonô, que demonstra hostilidade para com o conceituado profissional. Discreto pânico do fotógrafo...)

SPEAKER – Quinta fotografia do álbum. Nonô tinha apenas treze anos, mas aparentava muito mais. Tão desenvolvido para sua idade! Por uma dolorosa coincidência, este retrato foi tirado na véspera 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. Que diferença entre um filho assim e os nossos rapazes de praia que só sabem jogar voleibol de areia. Pobre Nonô! Hoje a ciência evoluiu muito e quem sabe se ele seria

caso para umas aplicações de cardiazol, choques elétricos e outros que tais? [...]

(RODRIGUES, 2004, p. 66.)

“Justificar” a loucura de Nonô, ou, ainda, sugerir que a medicina está avançada a ponto de o mesmo ter a possibilidade futura de “cura” são comentários que ajudam o *speaker* a encobrir a imperfeição das relações familiares que ele tanto fez questão de comentar como sendo contraditoriamente perfeitas nas descrições das fotos anteriores.

As indicações cênicas parecem, assim, demonstrar que a opinião “positiva” do “outro” sobre aquele contexto familiar feliz para quem o vê de longe (sob a óptica da fotografia) não sobreviveria com a existência de um filho demente, fora de sua sanidade mental plena.

Assim, nessa quinta página, o *speaker* ludibria o leitor/espectador oferecendo parte da realidade ao público – Nonô é louco, isso é fato – em contrapartida, porém, oferece também justificativas que amenizam a doença do rapaz, ou se solidarizam com tal enfermidade (“*Pobre Nonô!*”, diz ele) – o que, de certa forma, camufla o fato doloroso e, ao mesmo tempo, cruel da loucura no âmbito familiar – loucura esta advinda de uma experiência incestuosa com a mãe (MAGALDI, 1992, p. 28).

Na penúltima página do álbum, o *speaker* descreve o último retrato de Jonas, pouco antes de seu falecimento – Jonas fora, na história, assassinado com dois tiros pela esposa Senhorinha. Interessante é que o locutor rodriguiano sugere que há dúvidas sobre como o personagem central de *Álbum de Família* (1945) morre, fazendo-nos pensar, em um primeiro momento, na possibilidade de suicídio após uma derrocada política:

(Sexta página do álbum. Jonas numa pose, taciturno, como se estivesse morto por dentro. O fotógrafo faz o diabo para conseguir uma atitude condigna. Mas Jonas parece pétreo. O fotógrafo está justamente indignado na sua consciência artístico-profissional. Finalmente, baterá a chapa de qualquer maneira.)

SPEAKER – Sexta página do álbum. 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 doloroso golpe, Jonas enforcou-se numa bandeira de porta. Outros pretendem que foi a mulher quem o matou. A maledicência lavrou infrene. É um pessoal que não tem mesmo o que fazer. Justamente se cogitava da eleição de Jonas para o Senado Federal na seguinte Legislatura. Orai pelo eterno repouso de sua alma!

(RODRIGUES, 2004, p. 76.)

Muito sarcástico, o *speaker* ainda tem o despropósito de comentar a maledicência dos outros acerca da morte do patriarca, como se o seu papel de locutor/observador e comentarista das fotografias representadas na peça *Álbum de Família* (1945) fosse inteiramente diferente disso.

Por fim, a sétima e última página do álbum da supracitada tragédia rodriguiana mostra um retrato da lua-de-mel de Edmundo – o filho do casal Jonas e D. Senhorinha que possui alguma coisa de “afeminado” – com Heloísa.

O *speaker* faz questão de sugerir com essa última fotografia um “matrimônio perfeito” entre os nubentes – tal qual o fizera na primeira foto descrita na peça (a fotografia dos pais de Edmundo, Jonas e Senhorinha):

(Última página do álbum de família: o velho estúdio do conceituado fotógrafo; 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. Nesse ambiente conjugal é que o erradíssimo fotógrafo tem que trabalhar. O *speaker* vai ignorar, de maneira absoluta, o estado psicológico dos jovens esposos. Para ele, Edmundo e Heloísa vivem a mais obtusa felicidade matrimonial.)

SPEAKER – Sétima página do álbum. Lua-de-mel de Heloísa e Edmundo. Os divorcistas que se mirem neste espelho: as fisionomias dos nubentes se espelham numa felicidade sem jaça. Quando Edmundo faleceu minado por insidiosa enfermidade, Heloísa quase se enlouqueceu de dor. Só contraiu novas núpcias três anos depois, aliás com um pastor protestante, batista, que fazia sua oraçãozinha nas refeições.

(RODRIGUES, 2004, p. 81-82.)

Ora, aos poucos, a verdadeira face desse suposto enlace matrimonial perfeito vai sendo revelada: Edmundo, além de possuir certa feminilidade, cultivava um amor doentio pela própria mãe e, por conta dessa conturbada relação edipiana, não conseguia consumir o seu casamento com Heloísa, que, ao fim e ao cabo, encontra-se em uma quase-situação de “*happy end*” em relação às outras personagens da peça, se, mais uma vez, não fosse a habilidade textual de Nelson Rodrigues:

A primeira vista, a 7ª e última folha poderá talvez parecer deslocada e, de certa forma, anticlimática, mas Nelson quis nos dizer do destino prosaico que terá o único elemento envolvido na tragédia que não era da família. Escapando ao círculo demoníaco, Heloísa alcançou, talvez, até a paz e até mesmo a felicidade, felicidade que, na visão do texto (seria do autor?), se confunde com a mediocridade da existência [...]. O diminutivo no substantivo ‘oração’ reduz semanticamente a informação, vulgarizando-a e criticando-a explicitamente (FRAGA, 1998, p. 74.).

É exatamente nesse contexto de angústia existencial e de tensão plena que a voz do *speaker* ganha tons que perpassam os vários ângulos – utilizando-se, aqui, de um jargão da própria fotografia – da extraordinária teatralidade da obra *Álbum de Família*.

Nelson Rodrigues conseguiu, com essa figura ímpar e cheia de comentários de “*hediondo mau gosto*” – em referência, agora, às próprias palavras do dramaturgo ao trazer à baila a função desse locutor na peça teatral em questão, esboçando uma espécie de “relaxamento” para toda a agonia trágica dos acontecimentos que a obra carrega consigo, fazendo, ainda, uma sátira daquilo que conhecemos bem – e o dramaturgo também conheceu (e muito!) em vida – a Opinião Pública, ou ainda, a vida e as ações (cênicas ou não!) vistas sobre o ângulo do “outro”.

4.1.3 As personagens e as rubricas

Sabendo, de antemão, que a questão do estatuto da personagem no teatro é temática complexa que envolve uma série de pressupostos teóricos e posicionamentos (por vezes, lacônicos e insuficientes) por parte dos analistas dispostos a estudar as tênues linhas que “separam” a ação dramática do texto dramático, optei aqui por seguir uma linha de raciocínio que se propõe a visualizar a figura da personagem teatral como uma espécie de mola propulsora para o desenrolar da leitura de uma peça.

Assim – já que não estão sendo analisadas aqui as encenações de *Álbum de Família* (1945), e, portanto, as condutas, os movimentos, os gestos, as vestes dos atores que, em algum momento histórico, em algum tempo e espaço situados e delimitados, encarnaram as figuras representadas por essa tragédia rodriguiana – a noção que pude apreender e utilizar de personagem é a que Patrice Pavis chamou de “personagem lida”, em contraposição à “personagem vista” ou “personagem cênica” – aquela que adquire voz, movimento gesto na encarnação/representação da figura de um ator e que, nas condições normais de uma representação, é posta em cena diante dos olhares dos espectadores de uma peça teatral, em um processo de recepção que envolve muitos signos, significados e significações:

A personagem cênica adquire, graças ao ator, uma precisão e uma consistência que fazem-na passar do estado virtual ao estado real e icônico. Ora, o aspecto físico e eventual da personagem é exatamente o que há de especificamente teatral e mais marcante para a recepção do espetáculo. Tudo o que na leitura, podíamos ler nas entrelinhas da personagem (seu físico, o ambiente onde evolui) foi ditatorialmente determinado pela encenação; isto reduz nossa percepção imaginária do papel, mas *acrescenta*, ao mesmo tempo, uma perspectiva que não imaginamos, mudando a situação de enunciação e, portanto, a interpretação do texto falado (PAVIS, 1999, p. 288).

Doravante, sem a “posse” da encenação ou das encenações da peça proposta para estudo, cabe o posicionamento que se quer firme neste momento e que corrobora

com o que o próprio Patrice Pavis delimita em termos de personagem de um texto teatral “lido”, ao situar as diferentes situações em que se encontram o leitor e o espectador de uma peça teatral:

Os pontos de vista do leitor e do espectador ideal “ideal”, aqui, são inconciliáveis: o primeiro exige que a interpretação dos atores corresponda a uma certa visão que ele tinha da personagem e de suas aventuras, o segundo contenta-se em descobrir o sentido dos texto através das informações da encenação e em observar se a encenação faz o texto “falar” de maneira clara, inteligente, redundante ou contraditória (visual e textual). Entretanto, produz-se um certo ajustamento na visão da personagem *lida* (pelo leitor) e na da personagem *vista* (pelo espectador): a personagem do livro só é visualizável se adicionarmos informações às suas características físicas e morais explicitamente enunciadas: reconstituímos seu retrato a partir de elementos esparsos (processo de inferência e de generalização). Para a personagem em cena, ao contrário, há detalhes visuais em demasia para que estejamos em condições de percebê-los todos e de considerá-los em nosso julgamento: é preciso que abstraíamos os traços pertinentes e coloquemos em correspondência com o texto, de modo a escolher a interpretação que nos pareça mais adequada e a simplificar a imagem cênica rica demais que recebemos (processo de abstração e de estilização). (Ibid., p. 288)

O que se pode observar é que o estatuto da personagem de teatro e as suas implicações teóricas também conduzem o estudioso do texto dramático a alguns posicionamentos acerca do uso que vai ser feito dessas personagens e das interpretações e leituras que serão dadas a elas.

Sendo assim, para a análise das figuras que compõem *Álbum de Família* (1945), adoto uma postura que consiste em visualizar as personagens rodriguianas enquanto elas estão “no papel” como sendo figuras-mestras da enunciação discursiva e da ação que se pretende passar com o texto dramático. Portanto, através dos diálogos estabelecidos entre as figuras encontradas na tragédia em questão e, especialmente, por meio das didascálias de Nelson Rodrigues, é que busco os meus apontamentos sobre essas personagens que circundam o universo dramático dessa tragédia e que corroboram para que a noção de trágico ganhe contornos diferenciados no texto dramático em foco.

Acredito que as indicações cênicas ou rubricas¹⁷, além de apontarem para o leitor (ou encenador) as coordenações espacio-temporais em que se dão as ações dramáticas, servem de fios-condutores para, sobretudo, a delimitação da interioridade das personagens, para a ambiência da cena e, por que não dizer, para a observação das intenções do autor do texto¹⁸ ou de uma espécie de “narrador” que esse autor cria, mas não se faz tão clarividente tal qual acontece em um romance, em um conto, em uma narrativa – daí a premissa de que o texto didascálico, apesar de ser ambíguo e incompleto na visão de alguns teóricos, é de extrema importância para quaisquer análises a serem feitas acerca das personagens de um texto teatral:

Estas informações [refere-se Pavis às informações contidas nas indicações cênicas] são tão precisas e sutis que pedem uma voz narrativa. O teatro se aproxima então do romance, e é curioso constatar que é no mesmo momento em que se propõe a ser verossimilhante, objetivo, “dramático” e naturalista que ele passa para a descrição psicológica e recorre ao gênero descritivo e narrativo (PAVIS, 1999, p. 207).

Sendo assim, o texto das indicações cênicas, que, em uma encenação, não é pronunciado pelos atores, destina-se ao leitor da peça de modo a fazer com que ele a compreenda melhor, bem como a situá-lo nos modos de apresentação sugeridos pelo dramaturgo criador de tal texto.

No texto dramático, o veículo de estruturação textual preponderante é o diálogo, que, por sua vez, possui um encadeamento e uma organização própria. É justamente essa troca verbal entre as personagens que desencadeia simbolicamente a ação, o enredo – o que faz com que o texto teatral se diferencie de um romance ou de um conto, (narrativas que se utilizam dos diálogos subsidiariamente, mas nunca em toda a essência).

¹⁷ Termos de emprego mais frequente e moderno, sendo considerados bastante adequados para descrever o caráter metalinguístico desta espécie de texto secundário existente nas obras dramáticas.

¹⁸ Não se pode descartar aqui as inúmeras polêmicas existentes entre os estudiosos do texto dramático que, por um lado, acreditam ser as rubricas um espaço destinado para uma espécie de manifestação do “eu” do autor, em contrapartida com aqueles que defendem que esse tipo de texto nos engana (como tantos outros textos) sobre as suas funções e origens. O estatuto das indicações cênicas é bastante contraditório, por esse motivo, opto por esboçar aqui as mais variadas possibilidades de compreensão desse tipo de texto didascálico.

No caso das tragédias de Nelson Rodrigues, via de regra, o enredo dramático vai sendo desencadeado com os diálogos das personagens e com as suas ações (esboçadas por meio das rubricas do autor). Dessa maneira, por inúmeras vezes, tais figuras rodriguianas já se encontram à beira de uma crise que lhes definirá o destino e permitirá o desnudamento de suas facetas agudamente trágicas dada à organicidade dos textos do teatrólogo.

O que delimita aqui as múltiplas faces das personagens de Nelson Rodrigues é justamente o fato de elas serem apresentadas como figuras comuns, pessoas submersas em um dia-a-dia corriqueiro, em situações que não denotem que elas sejam representantes máximas do herói trágico (no sentido aristotélico que essa acepção adquiriu), ou seja, elas não esboçam serem pessoas de caráter “nobre”, “superiores”, “grandiosas” ou “heroínas” por excelência e por destino.

Em reflexão sobre a concepção do trágico na obra dramática do autor de *Vestido de Noiva* (1943), Elen de Medeiros explica:

O que de início não pode ser contestado é que Nelson Rodrigues, em sua obra geral, trabalha com as massas populares, com os indivíduos da classe média baixa, especialmente da sociedade carioca. Nelson não traz para as suas peças, bem como para suas crônicas e romances [...], personagens grandiosos, de moral superior ou com um objetivo nobre. São pessoas comuns, do cotidiano da sociedade urbana, trabalhadores, funcionários públicos, prostitutas, bêbados. Essa primeira imagem faz-nos pensar que tais personagens não podem, em hipótese alguma, ser considerados heróis, haja a vista a definição aristotélica.

No entanto, pode-se pensar, por outro lado, no confronto entre as personagens rodriguianas e o meio social em que estão inseridos – sim, porque a maior marca destas personagens é ir contra o que lhes é imposto. Assim, o conflito trágico dos heróis rodriguianos dá-se no momento em que eles tentam impor uma vontade individual a uma situação social externa a eles pré-estabelecida (MEDEIROS, 2007, p. 225-226).

O “conflito trágico das personagens de Nelson Rodrigues”, como sugere, então, Medeiros (2007), encontra-se nessa proximidade que esses tipos apresentam com a representação do anti-herói, a marca da modernidade:

Agora, pensemos na união dos dois aspectos relatados: personagens que não são distintos moralmente, superiores, mas que, ao contrário, são representantes de seres inferiores: egoístas, mesquinhos, pobres de espírito. Anti-heróis. Algumas vezes, bufões [a autora reitera, em nota explicativa, que pensa em bufão no sentido marginal, do excluído socialmente, do que propriamente no bobo]. Entretanto, estas mesmas personagens que tendem ao cômico trazem consigo conflitos que não são passíveis de solução. Por si só, as personagens rodriguianas trazem um conflito estrutural que já é o suficiente para defini-las como trágicas, ou tragicômicas, no melhor uso da terminologia (Ibid., p.226).

E conclui Medeiros:

Talvez a modernidade tenha dado mais espaço ao anti-herói do que necessariamente ao herói. Essa reviravolta aconteceu porque os valores aos quais eram ligados os heróis clássicos começaram a ser deixados de lado. Assim, o maior representante das questões do homem seria mesmo um anti-herói: aquele preocupado com o sucesso próprio, individual, isento do que possa acontecer àqueles que estão à sua volta. Os valores egoístas são aqueles que realmente vão determinar as ações da personagem na modernidade – e, por isso, o anti-herói é o seu maior representante (Ibid., p. 226).

Em *Álbum de Família* (1945), um único núcleo familiar constitui as *dramatis personae* da peça e algumas particularidades do texto dramático em questão delimitam as múltiplas faces dessas personagens e, conseqüentemente, do que chamo aqui de “multifacetada tragédia” rodriguiana.

A divisão temporal fixa da peça em três atos garante uma quase-linearidade ao texto, que não chega a ser linear completamente devido à fragmentação que Nelson Rodrigues impõe ao delimitar também para o leitor a encenação das fotos que compõem o álbum de família do casal Jonas e D. Senhorinha. Nesse clima de “interrupção das ações centrais”, – afinal, são duas cenas entrecortadas pelas fotos no primeiro e no segundo atos, juntamente com mais cinco cenas que fragmentam o terceiro ato, constituindo-se a apresentação completa das sete páginas –, é que o teatrólogo expõe as suas personagens, as suas inter-relações, as suas convivências, os seus traumas.

Seguindo na linha de raciocínio que converge para as aqui citadas ideias de Elen de Medeiros (2007) acerca da concepção de trágico na obra dramática rodriguiana, é importante salientar que o espaço delimitado (uma fazenda em Golgonhas do Campo, e, portanto, a ausência de um ambiente urbano/cosmopolita) não retira das personagens o mesmo caráter de “trágicas” que a estudiosa traça ao caracterizar a tragédia rodriguiana, que, dessa vez, seguindo uma exceção, não se passaria no Rio de Janeiro.

Aliás, o fato de as figuras de *Álbum de Família* (1945), permanecerem isoladas em um único ambiente, asfixiante, pesado e, em muitos momentos, até mesmo mórbido, também não significa que elas estejam de todo imunes à sociedade, à opinião alheia: algo que já foi aqui explicitado com a análise do *speaker* na peça.

Sendo assim, a narração desse locutor “falador” acompanha todas as histórias e vivências daquela a família e, o que não se deve deixar de lembrar aqui, corrobora para a clara delimitação que mantém o herói (anti-herói) trágico moderno rodriguiano movido por vontades, desejos e instintos individuais em contraposição, ou, melhor ainda, em confronto, com o meio social em que essas figuras estão inseridas, ou seja, com a opinião pública (representada na obra, conforme já mencionado, pelo caricatural e irônico *speaker*).

Mascarado, o *speaker* é a peça que se encaixa perfeitamente na representação do “quebra-cabeça” que constitui as dores existenciais e os conflitos daquela família inteira *versus* a existência do “outro”, do que não aparece em cena, mas que é sugerido o tempo inteiro com essa inversão que o teatrólogo promove da linearidade da narrativa – algo, aliás, que Nelson Rodrigues já havia feito de forma brilhante e incontestável em *Vestido de Noiva* (1945) com a criação dos três planos cênicos: o plano da realidade, o plano da memória e o plano da alucinação (planos nos quais Alaíde, a personagem central, se movimenta com plasticidade e desenvoltura).

Fica, agora, cada vez mais clara a noção de que, em *Álbum de Família* (1945), as personagens também devem ser tratadas como verdadeiros reflexos dos anti-heróis da modernidade, servindo a todo instante para que o teatrólogo esboce, de certa forma, a sua crítica à própria sociedade brasileira cristã, patriarcal, hipócrita e, por que não dizer, “desagradável”?!

A análise de alguma das atitudes e características das figuras-mestras dessa família faz-se necessária para uma melhor visualização desse caráter anti-heróico que os componentes dessa família rodriguiana encarnam.

Sendo assim, farei aqui algumas breves considerações acerca dessas personagens conflituosas para comprovar as suas fragilidades, as suas dores, as suas mediocridades, a saber: Jonas (o pai), D. Senhorinha (a mãe), Guilherme, Edmundo, Glória e Heloísa (filhos), Tia Rute (cunhada de Jonas).

A primeira questão que trago à baila é crucial para a observação do quão essas personagens rodriguianas não são dotadas de valores morais assoberbados, beirando, todas elas, em muitos momentos, à mediocridade: essas *dramatis personae* dessa única família não possuem um sobrenome que as identifiquem socialmente, ou que as “qualifiquem” ou não em termos de linhagem, descendência, *status* social etc., e, se não bastasse, em determinados momentos, os nomes próprios (já bastante suspeitos, como veremos logo à frente com o estudo das personagens) vão cedendo espaço para os apelidos, como Senhorinha, Nonô, ou ainda, por expressões que caracterizem/marquem a função daquelas figuras naquele ambiente, exemplos: Jonas, “pai”; D. Senhorinha, “mãe” e Rute, “tia”.

Começo a análise pelo pai. Jonas é um homem grosseiro, tosco, vil. Suas condutas e seus pensamentos são carregados de uma virilidade que prima pelo primitivo e de cujo apetite sexual tira as forças para se impor diante de sua esposa, a prima D. Senhorinha, dez anos mais jovem que ele. Trata-se de uma figura excessivamente agressiva, cruel, um homem violento e, muitas vezes, obsceno, insaciável. Sua função, contudo, é claramente delimitada, pois, naquele ambiente patriarcal, ele é o pai, autoridade máxima e, se não bastasse, pertencia à aristocracia rural¹⁹, ou seja, o fazendeiro carregava consigo o poder de ser o “pai” com todas as peculiaridades que esse poder representa:

¹⁹ A relação entre o poder sexual e o poder econômico de Jonas é lembrada por Carla Souto, em estudo sobre o trágico nas obras rodriguianas, no livro *Nelson “trágico” Rodrigues*, em que a estudiosa afirma: “Jonas também tem uma boa posição econômica e social, enquanto proprietário da fazenda, o que lhe dá mais do que a liberdade sexual que os homens de sua época gozavam. Ele tem ainda a facilidade de escolher as parceiras [...]” (SOUTO, 2011, p. 75).

JONAS (gritando) – Mas ELES estão enganados comigo. Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR! (fora de si) Agora eu vou ler a Bíblia, todos os dias, antes de jantar, principalmente os versículos que falam da família! (RODRIGUES, 2004, p. 22)

As inúmeras referências à Bíblia e a questões religiosas, além de corroborar para a manutenção do clima mítico da obra como um todo, têm papel crucial na composição da figura do anti-herói e nas percepções das críticas que Nelson Rodrigues faz das instituições família e religião. No caso do patriarca Jonas, essas premissas se tornam ainda mais evidentes, especialmente porque ele nos é apresentado, em rubrica inicial, como sendo um homem de 45 anos, que possui “vaga semelhança com Jesus” (Ibid., p. 07), e, no decorrer do texto, em rubricas adicionais, nas quais a aparência dessa figura é mostrada de forma mais direta, na indicação cênica do trecho: “[...] Entra Jonas: tipo do homem nervoso, apaixonado, boca sensual, barba em ponta. Cabelos à Buffalo Bill”, quer dizer, meio nazareno. Vaga semelhança com Nosso Senhor” (Ibid., p. 14).

Se não bastasse, o nome da personagem é bíblico e sua escolha, segundo Eudinyr Fraga, reforça as suas características:

[...] A escolha do nome bíblico mostra a preocupação de criar um ambiente “genesíaco”, de fugir ao anedótico, ao histórico; isto sem esquecer a ligação que pode ser estabelecida com Jonas, o profeta bíblico que, tentando fugir de suas obrigações para com Deus, após ser engolido por um “grande peixe” (não uma baleia, como se vulgarizou), arrepende-se e é expelido após três dias (FRAGA, 1998, p. 75).

Ao esclarecer que tal episódio bíblico é visto pelos cristãos como uma espécie de simbologia, uma prefiguração da morte e da ressurreição de Cristo, Fraga reforça a proposital aparência que Nelson Rodrigues emprestou ao patriarca de *Álbum de Família* (1945): “[...] Como Cristo, Jonas é o senhor todo-poderoso, origem e causa de tudo. Na verdade o pensamento nelsonrodriguiano é irreligioso não só nesta como em outras peças” (Ibid., p. 75).

Assim, essa contraditória e, ao mesmo tempo, proposital aparência física de Jonas: espécie de “meio-termo” entre o Nazareno (Jesus Cristo) e a figura do Buffalo Bill²⁰, um impiedoso assassino de índios, por si só já nos atesta também as antitéticas relações que esse homem machista e patriarcal possui consigo mesmo e com a sua própria família, pois aqui me refiro sempre a ele como sendo um homem que não tem quaisquer preocupações morais, éticas (a não ser fingidas) e, muito menos, controle sobre os seus impulsos primitivos, ou seja, uma figura que “se faz valer” pela maciça autoridade, pela força, pela agressividade, pela violência extrema, especialmente no tratamento que ele dispensa aos seus filhos homens, herança judaico-cristã do patriarcado conforme nos atestam os trechos abaixo, em que ele relembra a Edmundo de tê-lo expulsado de casa à base de socos na cara:

JONAS (andando pela sala, de um extremo ao outro) – Expulsei-o daqui... Dei na cara... Ele correu – não é homem... (refere-se evidentemente a Edmundo, que parece não sentir as palavras paternas) (RODRIGUES, 2004, p. 31).

O uso da força bruta parece ser a tônica de suas ações, algo que ele mesmo justifica com o argumento de uma espécie de “tradição paterna” adquirida, algo passado de pai para filho:

(Jonas levanta-se e apanha num móvel um pequeno chicote, grosso e trançado. Bate com o chicote nos móveis.)

JONAS (como um pai à moda antiga) – Quando um filho se revoltava contra meu pai, ele usava ISTO! Uma vez em gritei com ele – ele, então, me deu com esse negócio. Me pegou aqui – deixou na cara um vasto lanho, ROXO! (Ibid., p. 46)

²⁰ Buffalo Bill era o apelido de William Cody (1846- 1917), famoso caubói norte-americano que virou personagem de diversos filmes. Este apelido surgiu pelo fato de ele ter sido caçador de búfalos, no período em que este animal foi praticamente exterminado nos Estados Unidos. “Buffalo Bill” serviu como batedor no exército norte-americano na caça aos índios, além de ter se tornado dono e protagonista de um circo temático sobre o faroeste. Sua fisionomia, de longos e cacheados cabelos loiros é comparada, na peça *Álbum de Família* (1945), à figura do nazareno, isto é, à figura que a tradição europeia pintou durante séculos da imagem de Jesus Cristo, também conhecido por Jesus de Nazaré.

Aliás, há que se destacar aqui o fato de Jonas, apesar de sua vaga aparência com Jesus Cristo, não representa em nada o mito cristão, nem no aspecto hierárquico, nem familiar em termos comportamentais, conforme nos atesta Carla Souto:

Outra marca importante em Jonas é a sua ligeira semelhança física com Cristo, sempre lembrada pela filha Glória. Há aí, porém, uma inversão de papéis, pois o Cristo simboliza o filho e Jonas representa o pai. Mas não o pai feito de amor e perdão mostrado pelo Cristo no Novo Testamento, e sim, o pai vingativo e repressor do Antigo Testamento, capaz de aplicar os maiores castigos aos seus descendentes. Conforme o caso de Sodoma e Gomorra, cidades destruídas pela ira divina no livro Gênesis (SOUTO, 2001, p. 78).

Dessa maneira, a dor que o anti-herói Jonas representava apenas pela sua incômoda existência naquele ambiente familiar, poderia, nas palavras de Edmundo, ser sintetizada na fala do filho do patriarca, fala esta representante máxima do seu complexo de Édipo: “Seria tudo melhor se em cada família alguém matasse o pai!” (RODRIGUES, 2004, p. 36).

Jonas não compreende e em momento algum tenta compreender o sexo feminino, e, em termos de valorização do sexo oposto, apenas a sua filha Glória, por quem tem uma fixação sexual, consegue do pai, um tom mais elogioso, menos agressivo e mais apaixonado que o leva a dizer que “Glória é uma santa... Uma santa de louça, de porcelana...” (Ibid., p. 20), pois a filha não fala palavrões e, na visão dele, não é “sem-vergonha”.

As noções de “santidade” e de “pureza” que Jonas sempre empresta à filha Glória tornam-se, nas falas do patriarca, quase semelhantes a uma espécie de justificativa latente que ele tenta expor para explicar o que o faz procurar, com certa frequência, jovens e virgens meninas entre 12 e 15 anos de idade para satisfazer as suas necessidades de cunho sexual: a vontade de realizar com essas meninas, o que não realizou com a filha, pois, todas elas, apesar do comportamento diferenciado, lembram a filha preferida de Jonas, especialmente em sua jovialidade, pois, confessa ele à Senhorinha que quando Glória começou a crescer, para ele “passou a existir só meninas no mundo. Não mulher: só meninas, mas tantas! De 12, 13, 14,

15 anos!” (Ibid., p. 88). Por isso, para o patriarca, a idade era o fator mais importante para a escolha dessas meninas:

JONAS - (parece cair em transe; não se dirige a ninguém; volta tia Rute, sem que ele perceba) – Gosto de menina sem-vergonha. Mulher, não; menina. De 14, 15 anos. Desbocada. (com angústia) Aliás, não sei por que mulher não pode dizer nome feio como nós, por quê, ora essa? (com absoluta dignidade, quase com sofrimento) Numa conversa, durante a refeição; a Ceia do Senhor, pendurada na parede, e a dona de casa dizendo palavras! (Ibid., p. 20).

Além dessa adoração que Jonas sentia por Glória, que ele deixa evidente ao longo de seus diálogos com os outros componentes daquela família, e sintetiza na fala: “Glória é tudo para mim! É a única coisa que eu tenho na vida! (RODRIGUES, 2004, p. 49), a figura feminina, para essa personagem, não tinha valor algum, a não ser que o desejo carnal estivesse envolvido na questão, como ele deixa claro, ao insultar Tia Rute, dizendo que jamais sentiria algo por ela, uma mulher feia e sem quaisquer atrativos:

JONAS- Não desejo você! (muda de tom) Nunca suporto as mulheres que não desejo... POR ISSO DETESTEI SEMPRE MINHA MÃE E MINHAS IRMÃS... (com sofrimento e a maior dignidade possível) Não sei, não compreendo que um homem possa tolerar a própria mãe, a não ser que...

(Virando-se, rápido, para tia Rute, sem dissimular seu rancor.)

JONAS – Se você não fosse como é! Assim, tão desagradável – com espinhas na testa! Pior do que feia – UMA MULHER QUE NÃO SE DESEJA EM HIPÓTESE NENHUMA! (Ibid., p. 44-45).

Esta fala, direcionada à Tia Rute, mostra o único interesse que Jonas pode vir a apresentar quando o assunto é mulher – o sexo: seja ele com meninas “puras”, “maliciosas”, em primeiro lugar sempre existiria o sexo, o desejo carnal, a necessidade de consumação de um ato físico:

[...] Na realidade, ele gostaria que todas as mulheres fossem inocentes como ele imagina a filha. Por outro lado, nas suas fantasias sexuais, as meninas devem ser desbocadas, sem-vergonha, devem agir como meretrizes. É um pensamento do imaginário masculino. As mulheres precisam ser imaculadas e castas, mas na cama devem agir como profissionais do sexo, realizando-os completamente (SOUTO, 2001, p. 77).

Com essas premissas colocadas às claras, o caráter trágico da personagem, ganha, aos poucos, o seu devido contorno:

Jonas não compreende o sexo feminino, a não ser pela sua utilidade como objeto de desejo e de prazer e tem uma fixação exagerada por “meninas mulheres”. De fato, Jonas deseja a própria filha, e, em virtude de não poder tê-la, transfere o desejo para as outras adolescentes de uma maneira insaciável, porque a sua realização está condenada a jamais acontecer. Ele poderá ter todas as meninas do mundo porém nunca irá se satisfazer. Essa é a marca que impele à tragédia. Ele viverá em busca do término, com satisfações momentâneas que só o deixarão cada vez mais frustrado. Aspecto através do qual ele revive o mito de D.Juan ou de Casanova, que se encontram sempre em busca de novas aventuras sexuais, mas que jamais conseguem se realizar plenamente. Até porque o sexo é um prazer fugaz, que precisa ser repetido indefinidamente para que a sensação de felicidade que causa permaneça viva e clara no indivíduo, do mesmo modo que qualquer outra necessidade física, [...] (Ibid., p. 77).

O desejo incansável de Jonas, aquele que atesta a sua virilidade extremada, encontra o seu cessar com a morte de Glória, algo que ele deixa bem claro em tenso e longo diálogo estabelecido com D. Senhorinha em que ambos retomam o amor que o patriarca sempre sentiu pela própria filha, bem como o assassinato que ele cometeu do amante de sua esposa. Tal conversa entre marido e mulher também reforça as características mais marcantes desse anti-herói trágico rodriguiano: a violência, a sensualidade/sexualidade, a obsessão pela filha e o seu autoritarismo:

(Quer beijar D. Senhorinha; esta resiste.)

D. SENHORINHA – Não!

JONAS – Você é parecida com Glória!

D. SENHORINHA (desprendendo-se) – Eu devo ser sagrada para você – depois que tive um amante!

JONAS – Não faz mal!

D. SENHORINHA – E não foi Teotônio!

JONAS (atormetado) – Foi, eu matei Teotônio!

D. SENHORINHA – Matou à toa. Eu disse que era ele porque não me lembrei de outro nome. E precisava – ouviu? salvar o verdadeiro culpado!

JONAS – Mentirosa!

[...]

JONAS (com D. Senhorinha nos braços) – Glória! Glória!

[...]

JONAS (gritando por ela, querendo arrancá-la de sua abstração) – Senhorinha, eu preciso de uma filha – PRECISO – ouviu?

D. SENHORINHA – Queres saber o nome do meu amante? O verdadeiro nome?

JONAS (obcecado) – Quero uma filha como Glória!

(Acaricia o corpo da mulher.)

D. Senhorinha (abstrata) – Eu me senti tão feliz, quando você matou Teotônio. Respirei: Nonô estava salvo! (doce) Ele enlouqueceu de felicidade, não aguentou tanta felicidade!

JONAS (afirmativo) – Agora que Glória morreu, que me importa o nome do teu amante?

(Por um momento, diminui a tensão sexual de Jonas. Ele fala com voz velada e, nesse momento, vive em função de uma lembrança.)

JONAS – Quando acabei de matar Teotônio – olhei para você; e vi que você não era mais nada para mim, coisa nenhuma. Até a nossa cama parecia outra, não a mesma – como se fosse uma cama estranha, desconhecida – INIMIGA! Foi dali que comecei a te odiar, porque não te desejava mais... (depois de uma pausa, apaixonadamente) – Mas eu devia ter adivinhado, desde que Glória nasceu, que você não era meu amor!

D. SENHORINHA (com a mesma paixão) – Pois eu ADVINHEI o meu amor, quando nasceram Guilherme, Eduardo, Nonô!

JONAS – Eu podia manda buscar Glória no colégio, mas ia adiando, tinha medo. Quando se ama deve-se possuir e matar a mulher. (com sofrimento) Guilherme tinha razão: a mulher não deve sair viva do quarto; nem a mulher – nem o homem.

D. SENHORINHA – Assassino!

JONAS (sem ouvi-la, com uma espécie de medo retrospectivo) – Eu não queria fazer isso com Glória; tenho a certeza de que ela pediria para morrer comigo. (numa espécie de frio) Mas tive medo!

D. SENHORINHA - Edmundo teve medo, e se casou; Nonô teve medo e enlouqueceu... (veementemente, desafiante) Agora eu, não!

JONAS (num desespero sagrado) – Mas o pai tem direito. O pai até se quiser pode estrangular, apertar assim o pescoço da filha!

[...]

JONAS (mudando de tom) – Escuta; ouve o que vou te dizer: se a gente tiver uma filha, eu ponho o nome de Glória!

D. SENHORINHA – Outra mulher, não! Não quero!

JONAS (dominando-a) – Se você não quiser, eu mato você, aqui mesmo! Mato!

D. SENHORINHA (dominada pelo terror) - Não, Jonas, não!

JONAS – Glória!

D. SENHORINHA – Mas aqui, não!

JONAS – Aqui, sim! Aqui mesmo! Ou lá fora! (acariciando bestialmente a esposa) Eu te chamando de Glória!

(Aperta entre as mãos o rosto da mulher; tem então, um gesto brusco, de repulsa.)

JONAS – Não adianta – é inútil!

D. SENHORINHA – Mas o que foi?

JONAS (meio obscuro) – Minha filha morreu. (lento) PARA MIM ACABOU-SE O DESEJO NO MUNDO! (Ibid., 2004, p. 89-91).

Figura não-menos importante em toda a ação dramática, D. Senhorinha, esposa de Jonas, carrega consigo o peso de um nome: comumente utilizado no começo do século vinte no nordeste brasileiro, Senhorinha é uma clara alusão a Nossa Senhora, acrescido do diminutivo (carinhoso e também irônico) que Nelson Rodrigues empresta à personagem para definir algumas das suas funções naquele ambiente patriarcal, dentre elas, a mais importante: ser mãe. A personagem é, na obra, a personificação da dor, do martírio, e, a todo instante, esboça esse seu sofrimento, que se faz ainda mais presente quando ela é agredida pelo marido e

pela própria irmã mais velha, Tia Rute, mas não reage de forma a sanar com as provocações e, assim, minimizar a sua dor.

Esse sofrimento, que também é uma alusão ao sofrimento da mãe de Jesus Cristo, representa, na peça mítica rodriguiana, outro ponto de ambiguidade, pois D. Senhorinha, em *Álbum de Família* (1945) é a esposa do homem que se assemelha à figura de Cristo e não a sua mãe, tendo como objetos de seu amor, não o marido, mas os seus três filhos homens, sem saber, como reforça Carla Souto em estudo sobre a concepção de trágico na obra dramática rodriguiana, qual deles “merece mais” esse amor:

Do mesmo modo que Jonas, com o nascimento dos filhos ela descobriu o amor pelo sexo oposto, numa ânsia de renovação, numa busca de outra existência familiar. Não a realidade de um casamento por conveniências, e sim, a de uma união baseada no verdadeiro amor. O único problema é que, quando ela conhece o amor genuíno, já é uma mulher casada. Além do mais, o objeto de seu amor não é único, ela ama três homens diferentes: seus filhos Guilherme, Edmundo e Nonô. E não consegue optar pelo amor de nenhum, deixando que a vida o faça (Ibid., p. 80).

A tragicidade, marca dessa mãe rodriguiana, é colocada em cena exatamente pelo fato de ela ser caracterizada, em rubrica, como sendo uma mulher fria sexualmente – algo, aliás, que sempre gerou inúmeras queixas por parte de seu marido, Jonas – mas que não se pode desvencilhar de sua (sub)existência naquela casa por conta de uma capacidade de amar aos seus filhos que é imensurável e que se opõe categoricamente ao intenso desejo sexual do marido. Ou seja, D. Senhorinha representa, naquele ambiente, o amor ambíguo, conflituoso, que não se deixa escolher ou, ainda, que não se deixa resolver:

[...] A marca de sua tragicidade reside na impossibilidade de escolha, e portanto, no fato de não poder mais amar satisfatoriamente nenhum dos três homens. Só resta a ela esperar. E mesmo sem poder se dar completamente a nenhum deles, ela não admite que seu amor pertença a outras mulheres, levando ao extremo a teoria freudiana de que a família se formou pela necessidade e pelo desejo da mulher de não se separar de sua prole [...] (Ibid., p. 80).

D. Senhorinha, “noiva tímida” da primeira fotografia descrita pelo *speaker*, apesar de ser a representação máxima da mulher submissa, acuada, temerosa frente ao marido, que a humilha constantemente, é das personagens mais irônicas daquela família e, apesar de se submeter a incontáveis constrangimentos, quando pode, não perde a oportunidade de provocar e de desafiar a irmã e o marido:

TIA RUTE (para Jonas) – Volto já com a moça, Jonas!

D. SENHORINHA – Sem-vergonha!

TIA RUTE (espantada) O quê?

D. SENHORINHA – Você!

JONAS – Não ligue, Rute!

TIA RUTE (dominada também pela raiva) – Quem é a sem-vergonha, eu? Você é que é! Em mim nunca um homem tocou!

D. SENHORINHA (mais serena, cruel) – Porque nenhum quis – você não é nem mulher!

TIA RUTE – Graças a Deus, ainda não fiz o que todas fazem, ou querem! O que você fez!

D. SENHORINHA (exaltada de novo) – Não tem cadeiras, nem seios, nem nada! (com uma mímica adequada) Uma tábua! Ser séria assim, minha filha!... Quero ver ser séria bonita, desejada! Com todos os homens malucos em volta! Virtude assim, sim, vale a pena! [...] (RODRIGUES, 2004, p.25).

Diante da indignação de ter uma irmã que costuma arrumar meninas de 13, 14, 15 anos para o marido, D. Senhorinha, se impõe, mesmo depois de descobrir que Rute “foi amada” por Jonas em um dia em que ele estava bêbado, mas “perde” as forças face ao marido, que a induz a afirmar que a “sem-vergonha” causadora de toda aquela história era ela mesma. O ódio e o recalque existentes entre as irmãs, alimentados por ressentimentos e hostilidades expressos nessa “competição” entre as duas (SALEM, 19-- , p. 548), só não são mais fortes do que a autoridade que Jonas exerce sobre ambas:

[...]

TIA RUTE (dolorosa, transfigurada pela recordação grata) – Também foi só uma vez. Ele estava bêbado, mas não faz mal. NENHUM HOMEM ANTES TINHA OLHADO PARA MIM. Ninguém, nem pretos. Foi uma graça de bêbado que fizeram comigo – eu sei. Mas o fato é que FUI AMADA. Até na boca ele me beijou, como se eu fosse uma dessas mulheres muito desejadas. Esse homem (mudando de tom, violenta) É SEU MARIDO!

JONAS (com certo rancor) – Não devia ter contado!

TIA RUTE (sem ouvi-lo) – Por isso é que eu gosto dele. Sabia que tinha sido aquela vez só – que não voltaria mais, paciência. Mas como foi bom! Agora, o que ele quiser eu faço. Quer que eu arranje moças, meninas de 13, 14, 15 anos. Só virgens, pois não! Para mim, é um santo, está acabado!

(Tia Rute cobre o rosto com uma das mãos. D. Senhorinha está imóvel, rígida. Jonas parece, afinal, impressionado com a confissão da cunhada.)

JONAS (para D. Senhorinha, com rancor) – Você alguma vez me amou, assim?... Houve um momento que... Mas nem aí você seria capaz disso (a sério, como se estivesse fazendo uma reclamação digna), de ir você mesma buscar mulheres – sobretudo virgens – para o homem que você amava – EU. Nenhuma mulher faz isso.

D. Senhorinha – Queria que eu fizesse?

JONAS (aproxima-se da mulher) – E para que essa pose que você tem?... (com uma raiva que aumenta) Você falou em sem-vergonha (com doçura sinistra) Agora vai-me dizer uma coisa; aqui há uma sem-vergonha. Mas quem é?

D. SENHORINHA (perturbada) – Não sei.

JONAS (avançando, enquanto ele recua) – Sabe, sim, Quem é?

D. SENHORINHA (evadindo-se) – Nós três.

JONAS – Diga direito.

D. SENHORINHA (acuada) – Eu. A sem-vergonha – sou eu! (Ibid., p. 26-27)

A todo instante, a submissão de D. Senhorinha a Jonas é colocada em cena na peça e, em conversa com o filho Edmundo, diálogo este em que conta uma das maldades de seu marido, esboça, por sugestão do filho, uma espécie de “projeto de crime” contra o patriarca:

[...]

EDMUNDO – Mãe, você tem que sair daqui!

D. SENHORINHA – Ah, se fosse possível!

EDMUNDO – Precisa deixar esse homem! (tomando entre as suas as mãos maternas) A gente podia ir para um lugar onde não tivesse nenhum conhecido. Tem lugar assim!

D. SENHORINHA – Ele irá atrás! Não por amor, mas por maldade.

EDMUNDO (lento, num tom especial) – Só se a gente, se eu...

(Os dois se olham; D. Senhorinha parece compreender.)

D. SENHORINHA (dominada pelo medo) – Não Edmundo! Assim não quero!

EDMUNDO – Talvez fosse ESSE o único meio!

D. SENHORINHA (dominada pelos nervos) – Você tem que me jurar que nunca, nunca tentará... ISSO! (mudando de tom, como se, apesar de tudo, a ideia a fascinasse) Ou, se fizer, pela frente, não! Ele pode-se defender! (tomando entre as suas as mãos do filho) Pelas costas – está ouvindo?

(Ela mesma, a contragosto, se apaixona pela ideia; desenvolve uma espécie de projeto de crime.)

D. SENHORINHA – Pelas costas e tem que ser um meio muito seguro – que ele não possa reagir. Por exemplo: QUANDO ELE ESTIVER DORMINDO...

(Para, cansada. Continua, cheia de fascinação pelo crime.)

D. SENHORINHA – Dormindo seria fácil. Ele não poderia se defender! Não teria nem tempo de gritar! (Ibid., p. 68-69)

A marca da tragicidade nessa personagem encontra o seu ápice quando D. Senhorinha confessa e revida, em tom provocativo, que, ao marido Jonas, só deve o amor que sente pelos filhos homens que eles tiveram:

[...]

D. SENHORINHA (seca) – Vou deixar você.

JONAS (numa compreensão difícil) – Vai-me deixar? (violento) Deixe, ora essa! Quem está lhe impedindo? A você, eu só devo a filha!

D. SENHORINHA (rápida e terminante) – E eu a você – os filhos – homens.

(D. Senhorinha parece concentrar-se.)

D. SENHORINHA – Os filhos, homens – Edmundo, Nonô... Menos Guilherme, que aquela ali²¹ roubou. (Ibid., p. 86)

Francisco Carneiro da Cunha (2009) define o aspecto mítico que encobre a personagem D. Senhorinha: “[...] na peça significa Eva desejando voltar ao Éden e as duas Marias, Madalena ou puta ardendo por santidade, que finalmente encontra, e Virgem ou pura donzela se fazendo criadora após hesitar em sê-lo” (CUNHA, 2009, p. 47).

As múltiplas faces que assumem a mãe de *Álbum de Família* (1945) se transfiguram a cada instante e se intensificam com o amor que D. Senhorinha sente pelos filhos homens que, apesar de aparentemente “maternal” esconde-se por detrás de um superego gigante, o desejo, que ela parece fazer questão de guardar para si sob o discurso de que foi inteiramente preparada para ser somente mãe e, portanto, impedida de ser “fêmea”, nas palavras de Jonas:

JONAS – Mas nem isso – nem fêmea você era... ou foi... comigo.

[...]

JONAS – O que mais me admira é que ela sempre foi FRIA! Nunca teve uma reação, nada. Parecia morta!

D. SENHORINHA (numa espécie de histeria, para o filho) – Está ouvindo – o que ele disse? Que eu era FRIA!

[...]

D. SENHORINHA (triunfante) – Era essa a confiança – a COISA ÍNTIMA que eu ia lhe contar, meu filho, sempre fui FRIA!

JONAS (sardônico) – Posso ou não trazer mulheres para aqui?

EDMUNDO – Mãe, diga que tudo é mentira!

D. SENHORINHA – Não posso desmentir. É tudo verdade! [...] (RODRIGUES, 2004, p. 74-75)

²¹ Refere-se D. Senhorinha à Glória.

A mulher “fria” e “pura”, mas de “riso falso e cretino” (Ibid., p. 09), na rubrica rodriguiana, consegue alimentar a sua tragédia, o seu caráter mítico, com uma vingança que não a faz heroína, grandiosa, mas a liberta, ao final das ações dramáticas, para o incesto e para a sua escolha – o filho caçula:

Uma marca física fortíssima em Senhorinha é a sua “frieza sexual”. É como se ela jamais deixasse de ser mãe, mesmo quando se torna mulher de um de seus filhos. A mola que a move não é o sexo, é o amor. E por isso o seu amor sai vitorioso no final, porque é legítimo. Ao pecar contra o amor, casando sem senti-lo, Jonas e Senhorinha atraíram para a família o germe da destruição. No entanto, o próprio amor salvou Senhorinha, que se manteve fria, mesmo sendo tocada pelo marido, tendo direito a reencontrar o verdadeiro amor. Jonas não teve a mesma sorte, pois perdeu-se na prática do sexo sem amor, ficando proibido de se realizar sexualmente com a mulher amada. Ele se tornou indigno, pois não soube esperar. (SOUTO, 2001, p. 81)

Amor materno e dominação paterna conflitam-se dolorosamente por toda a ação dramática de *Álbum de Família* (1945), para que, exatamente naquele ambiente patriarcal e machista engendrado por Jonas, a mãe, esposa e mulher, D. Senhorinha, ponha fim as dores existenciais que a figura paterna desencadeava em seus filhos homens.

Dois tiros do revólver que se encontra nas mãos de D. Senhorinha matam Jonas, e, após ouvir os apelos de Nonô, o obliterado, a “mãe-mulher” segue ao encontro do caçula para, nas palavras das rubricas rodriguianas, “incorporar uma vida nova” (RODRIGUES, 2004, p. 92).

Em *Teatro de Nelson Rodrigues* (2009), Francisco da Cunha adverte-nos: o incesto sagrado “(...) só acontece entre mãe e filho caçula antes de o pano se abrir, jamais durante a peça e para reeditá-lo, a esposa mata o marido” (CUNHA, 2009, p. 46).

D. Senhorinha consegue, dessa forma, a tão esperada realização de por fim ao controle patriarcal de Jonas, matando-o. Contudo, vale lembrar, aqui, que, ainda assim, a ordem para que ela cometesse tal “assassinato” partiu dele, assim como a

última palavra dos diálogos estabelecidos na peça é proferida pelo aristocrata rural: “Glória!” (p. 92) – com inicial maiúscula, para se referir ao nome da filha, cuja ambiguidade, observamos, pode ser notada com o significado desse nome: a sua salvação em morte, a sua glória (agora sim, com inicial minúscula).

Ao contrário de D. Senhorinha, que era uma mulher altiva e bela, Tia Rute é uma mulher feia, velha, sem quaisquer atrativos. As indicações cênicas que caracterizam esta personagem deixam claro que se trata de uma mulher frustrada pela sua condição de mulher não-desejada, não-amada, ou ainda de amada uma única vez pela “caridade de um bêbado”. Amarga e invejosa, não tolera D. Senhorinha e a humilha sempre que possível, e, de forma ainda mais cruel, leva jovens virgens para que o cunhado as deflore, uma a uma, na casa da própria irmã, aos olhos da irmã, que, humilhada, consente.

Morando de favor naquela casa, Tia Rute se sente realizada a cada menina que consegue levar a Jonas, já que é grata a ele por tê-la amado uma única vez, já que nenhum outro homem a tocou:

[...] Porém não se protege do sexo, não foge. Mesmo na sua condição ela busca a realização através de Jonas. É como se ela estivesse sendo tocada a cada menina violada por ele, numa repetição do gesto de violação consentido e desejado por ela. [...] Tia Rute busca o abrigo, a proteção econômica e afetiva de um lar, tentando agradar ao membro mais poderoso da família. Não interessa na ela o sucesso ou o fracasso do casamento da irmã, importa manter-se firme na posição de agregada, facilitando todas as vontades de Jonas. Cada membro da família representa uma ameaça à sua posição, portanto, todos são tratados como inimigos e devem ser afastados definitivamente (SOUTO, 2001, p. 82).

A inveja da irmã é a tônica de todas as suas atitudes moralistas:

TIA RUTE (apesar da dor) - ... uma porção de sujeitos sopravam coisas no seu ouvido – às vezes cada imoralidade! Mas a mim nunca houve um preto, no meio da rua, que me dissesse ISSO ASSIM!... [...]

TIA RUTE (possessa) – Quer dizer, toda mulher tem um homem que a deseje, nem que seja um crioulo suado, MENOS EU!

D. SENHORINHA (saindo) – E eu tenho culpa? Se você não é mais bonita, eu é que sou culpada?

TIA RUTE – Desde menina, tive inveja de sua beleza. (em tom de acusação) Mas ser bonita assim é até imoralidade porque nenhum homem se aproxima de você, sem pensar em você PARA OUTRAS COISAS! (RODRIGUES, 2004, p. 43-44)

Tia Rute chega ao ponto de se referir à mãe para justificar a sua própria infelicidade em detrimento do sucesso de D. Senhorinha, ou ainda, a sua feiura em detrimento da beleza física da irmã, insinuando, nas palavras de Eudynir Fraga, que “[...] a própria mãe teria tido interesses escusos pela irmã” (FRAGA, 1998, p. 79). Nas palavras da típica solteirona rodriguiana: “[...] Ela não gostou nunca de mim. Tudo era você, você! Tinha uma admiração indecente pela sua beleza” (Ibid., 2004, p. 42-43).

Seguindo uma mesma linha de raciocínio, que converge para o importante fato de que Tia Rute não pertence àquela família, mas está naquele ambiente de favor, Carla Souto define o caráter trágico que essa personagem carrega em sua essência:

A tragédia de tia Rute é a impossibilidade de ser amada. Ela jamais teve o amor dos pais, que preferiram Senhorinha e tem de morar de favor na casa da irmã, pertencente a uma família que só nutre sentimentos por seus membros. Na realidade, tia Rute não é um membro da família, ela é uma agregada, estando portanto, afastada definitivamente do amor e do ódio de seus integrantes (SOUTO, 2001, p. 82).

Sábato Magaldi, em *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues* (2004), reforça a ideia de que Tia Rute, apesar de ser personagem de extrema importância para o desenrolar das ações dramáticas, não pertence ao núcleo de pais e filhos, ou seja, de família e, até no contexto literário-textual, ela é uma “personagem secundária” (p. 55), recrutada, nas palavras do crítico teatral, “para o maior relevo do conflito central” (p. 55).

Sendo, porém, a mais significativa das personagens secundárias da peça, sua tragicidade reforça a ideia de que, no texto dramático rodriguiano, mulheres

amargas, feias, solteironas, para além de suas ações e pensamentos, já carregam consigo uma dor existencial que se baseia no reflexo que elas têm de si mesmas, mas – e principalmente – no impacto que elas causam nos outros.

Outra personagem secundária dessa tragédia rodriguiana é Heloísa, esposa de Edmundo, que só aparece na peça, em cena que corresponde ao enterro do marido. Trata-se de uma figura também amarga e ressentida por permanecer durante anos casada com um homem que nunca quis tocá-la, mesmo afirmando ser ela uma mulher atraente, mas que, ao contrário de Tia Rute, ao menos consegue um *happy end* em meio àquele ambiente em que todos se matam, se ofendem, se consomem, submersos em catástrofes existenciais: ela se casa novamente, três anos após a morte de Edmundo. No relato irônico e falseado do *speaker*, a vida do casal é resumida na sétima página do álbum de família:

SPEAKER – Sétima página do álbum. Lua-de-mel de Heloísa e Edmundo. Os divorcistas que se mirem deste espelho: 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. Só contraiu novas núpcias três anos depois, aliás, com um pastor protestante, batista, que fazia sua oraçãozinha nas refeições (RODRIGUES, 2004, p. 85).

A ironia e o deboche com os quais o *speaker* comenta o segundo matrimônio da cunhada de D. Senhorinha, não esmorecem o tom de final feliz que essa personagem consegue ter nesta tragédia rodriguiana em que tudo é possível, até mesmo uma personagem conseguir escapar de carregar consigo esse sentimento do trágico infindo, que muitas daquelas personagens da família de Jonas carregam, conforme nos atesta Carla Souto:

Apesar da ironia com que o seu segundo casamento é tratado, ela [refere-se a estudiosa à Heloísa] parece ter se livrado do sentimento de rancor que nutria pelo marido morto e da desconfortável posição de 'virgem casada', uma humilhação e um rebaixamento da sua condição feminina. (SOUTO, 2001, p. 86-87)

Ainda de acordo com o crítico Sábato Magaldi (2004, p.55), a função de Heloísa é bem delimitada na tragédia rodriguiana em questão porque, apesar do pouco espaço que ela ganha em termos de presença cênica, ao ser chamada por D. Senhorinha para diálogo, a cunhada de Jonas serve para que “se completem as informações a respeito de Edmundo”.

Ainda nas palavras de Magaldi, Edmundo é uma personagem de “tragicidade essencial” (Ibid., p. 53). Segundo filho do casal, foi o único a se casar, mas retornou à casa dos pais, após briga com a esposa. Expulso de casa pelo pai (por quem sempre nutriu um sentimento de ódio profundo) em defesa da mãe, após presenciar uma das brigas do casal, Edmundo não conseguiu sustentar o seu casamento com Heloísa porque não sentia nada por ela, afinal, só conseguia ter sentimentos de amor ou de ódio por pessoas da própria família, como afirma Heloísa, em diálogo com D. Senhorinha: “HELOÍSA (exultante) – Eu não existia para ele. Edmundo só podia amar e odiar pessoas da própria família. Não sabia amar nem odiar mais ninguém (Ibid., p. 82)”.

A fala de Heloísa deixa clara a mulher a quem Edmundo sempre amou e que, de certa forma, impediu a moça de consumir o próprio casamento: D. Senhorinha, vista como um verdadeiro “modelo de perfeição” pelo filho, este, por sua vez, renitente em assumir ser o “homem de uma só mulher”:

[...]

D. SENHORINHA (apertando o rosto do filho entre as duas mãos) – Tenho medo, Edmundo – que você seja também assim.

EDMUNDO – Assim como?

D. SENHORINHA (hesitante, procurando palavras) – Quer dizer, viva mudando toda hora, a todo instante de mulher!

EDMUNDO (numa queixa de namorado) – Faz esse juízo de mim?

D. SENHORINHA (vaga) – Tenho visto tanta coisa!

EDMUNDO (veemente) – Eu sou o homem de uma só mulher! Até hoje, só gostei de uma mulher! (RODRIGUES, 2004, p. 65).

Edmundo é das figuras mais complexas e marcantes da tragédia rodriguiana em questão, e sua marca trágica encontra forças na ambiguidade que ele mesmo traduz do amor que sente pela mãe e de uma espécie de admiração pela figura paterna, especialmente pela sua autoridade:

O comportamento de Edmundo é o mais claramente freudiano da tragédia em questão e remonta ao complexo de Édipo, descrito por Freud como consequência da morte do pai primevo pelos irmãos em bando. Como a família da peça é a primeira, deve-se repetir a trajetória que criou a civilização e também os nossos maiores complexos (SOUTO, 2001, p. 85).

O nível de complexidade de Edmundo é consoante à rubrica de apresentação que Nelson Rodrigues faz dessa personagem: “EDMUNDO (adolescente com coisa de feminino)” (RODRIGUES, 2004, p. 07).

Essa insinuação de que há algo de andrógeno na personagem atesta o caráter provocativo com que o teatrólogo parece querer esboçar tal complexidade. O incesto, tão comentado pelos leitores e críticos de *Álbum e Família* (1945), ganha com Edmundo uma proporção avassaladora. A crítica Adriana Facina, no livro *Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues* (2004), reforça a ideia de que os incestos cometidos nas famílias rodriguianas, servem como verdadeiros elementos enfraquecedores da autoridade paterna, que põem à prova “o poder civilizador da família constituída nos moldes do patriarcalismo (FACINA, 2004, p. 123)”.

Os filhos homens que disputam com o pai o amor da mãe, na peça, não demonstram nessa angústia, o sentimento de atração que Edmundo sente pela figura paterna:

Ele sente uma atração irresistível pela figura paterna, a despeito de a desprezar profundamente. Sentimento gerado pela aparente promiscuidade do pai, que não se mostra capaz de ser fiel a apenas uma mulher, desejando todas ao mesmo tempo e não querendo nenhuma na realidade.

[...]

Edmundo oscila o tempo todo entre o amor pela mãe e a atração pela autoridade paterna. Ele deseja fugir com Senhorinha, assassinando o próprio pai, e, ao mesmo tempo parece desejar o castigo de Jonas, numa atitude de submissão masoquista. Edmundo mostra também uma forte tendência homossexual, numa atração irresistível com relação à figura paterna [...] (SOUTO, 2001, p. 85).

Para Eudinyr Fraga, as tragédias rodriguianas não assumem concepções trágicas aristotélicas tais como catarse, falha trágica, conflito entre humano e divino dentre outros itens inerentes ao conceito de tragédia que Aristóteles traz em sua *Poética*, mas, nas peças do dramaturgo pernambucano, há “[...] o caminhar inexorável para a destruição e o conflito inconciliável entre instinto e repressão (FRAGA, 1998, p. 76)”.

Assim, o estudioso da dramaturgia rodriguiana enxerga em Edmundo a figura que carrega em sua tragicidade a mola propulsora de uma necessidade de “regressão” para uma unidade essencial:

A angústia da existência nasceria da dicotomia entre o eu e o outro, a angústia que os místicos tentariam superar na união plena com o ser supremo, através da ascese e que faria desaparecer as arestas e diferenças, transformando-os num uno que expressasse essa identificação. Edmundo formula claramente o desejo de regredir e recuperar essa unidade essencial, não com Deus, mas com a mãe, que se opõe à imagem castradora do pai [...] (Ibid., p. 80).

A “unidade essencial” à que Fraga se refere, encontra-se nas palavras da personagem uma espécie de confissão: “[...] Eu acho que o homem não devia sair nunca do útero materno. Devia ficar lá, toda a vida, encolhidinho, de cabeça para baixo, ou para cima, de nádega, não sei (RODRIGUES, 2004, p. 70)”.

Sair do útero materno significa, para Edmundo e para os filhos do casal Jonas e D. Senhorinha, “sair para o mundo”, para os conflitos, para o “outro”, ainda que eles permaneçam a todo instante submersos naquela família, à exceção de Nonô, que nunca saiu daquela fazenda, mas não entrava em casa desde o início de sua loucura. Cada um desses filhos regressa para o ambiente familiar, ainda que por motivos diferentes, todos voltam para aquele “útero-casa”, que já não é mais o útero

materno, mas sim, um útero desprotegido, contaminado, tragicamente, por assim dizer, pela influência do mundo, do outro – influencia essa, aliás, refletida nos comportamentos, nas ações dessas personagens rodriguianas, trágicas.

Para Sábato Magaldi (2004, p. 54), a expulsão do útero materno expressa na fala de Edmundo, deixa claro o seu problema existencial maior e equivale “à expulsão do paraíso, importando a vida em degredo”.

A decrepitude da existência de Edmundo finda com o seu suicídio diante de D. Senhorinha, ao descobrir, durante uma discussão com Jonas, o “segredo familiar” que sondava aquela relação de ódio e de desrespeito entre o casal de primos: a mãe, que ele considerou uma vida inteira uma verdadeira santa – traiu o pai com outro homem: o seu irmão, Nonô.

Os conflitos da relação incestuosa entre mãe e filho são sublimados por Guilherme, o filho mais velho do casal, que transfere esse impulso para a irmã, Glória.

De todos os filhos homens, Guilherme é o que mais afronta Jonas, opondo-se a ele em tudo e desejando que a irmã não mais viva naquela casa, onde o pai “mancha e emporcalha tudo” (RODRIGUES, 2004, p. 48), pois, da mesma forma que Edmundo, também demonstra ojeriza pelas atitudes do patriarca em levar mulheres virgens para serem defloradas em sua casa, uma delas, inclusive, entra em trabalho de parto na frente dele.

Violento, aos moldes do comportamento de Jonas, Guilherme confessa que assassinou, com pontapés e pisadas no ventre, uma dessas meninas que estava grávida de Jonas: a muda, estrábica.

De Jonas herdou do pai a sensualidade e, por não saber lidar com o desejo que sentia por Glória e, com o intuito de escapar dessa herança familiar que ele considerava maléfica, se automutilou, provocando em si mesmo, com um “acidente voluntário”, um “defeito físico” (fica subentendida a castração) que o permitia julgar-se a si mesmo o único capaz de cuidar da irmã (fica também subentendida a ideia de que, sem o pulsar sexual, não seria capaz de retirar de Glória a “pureza” que ele achava existir nela).

Em extenso diálogo, Glória e Guilherme travam confissões que desvelam algumas das maiores tensões daquela família: ela, por um lado, reafirma o amor incondicional que sente pelo pai, em quem vê a imagem clara de Jesus Cristo, ele, por outro, tenta convencê-la de que Jonas é um homem sem escrúpulos, um mau caráter, homem que, nas palavras do próprio Guilherme para irmã: “[...] NUM LUGAR DECENTE, PAPAI ESTARIA NUMA JAULA. Papai até matou gente!” (RODRIGUES, 2004, p. 56). Reafirma, ainda, o filho mais velho do casal Jonas e D. Senhorinha, que largou o seminário por causa da irmã, ou ainda, pelo intenso desejo que sentia por ela:

[...]

GLÓRIA (desesperada) – É uma coisa tão pura, tão bonita, o que eu sinto por papai, que a irmã nunca compreenderia. Nem você, nem mamãe, nem ninguém!

GUILHERME (bestial) – Tem certeza?

GLÓRIA (caindo em si, mudando de tom) – Não, não tenho certeza. Mas pode ser o que for, não faz mal. Não me interessa nem a opinião dos outros, nem a minha própria!

GUILHERME – Eu tenho que salvar você – DE QUALQUER MANEIRA!

[...]

GUILHERME (doloroso) Só de uma coisa você não sabe!

GLÓRIA – Onde está papai?

GUILHERME – Você sabe por que eu fui ser padre? Por que resolvi renunciar ao mundo?

GLÓRIA (recuando) – Não interessa!

GUILHERME (enérgico) – POR SUA CAUSA!

GLÓRIA (baixando a voz) – Mentira!

GUILHERME – Por sua causa, sim! (como um sátiro) Você era garota naquele tempo... Mas eu não podia ver você, só pensava em você... (patético) Não aguentava, não podia mais (Ibid., p. 57-58).

Ao pedir para a Glória suicidar-se junto com ele, Guilherme não consegue competir com o que a irmã sente pelo pai, Jonas, e, impiedosamente, atira nela, jogando-se, em seguida, embaixo de um trem:

Guilherme parece estar incumbido da missão de livrar o mundo do pecado, a começar por ele mesmo. Qualquer mulher que já tenha experimentado o amor merece a morte, e ele pratica a sua teoria assassinando uma mulher ‘muda e estrábica’ que engravidara de seu pai. Inclusive apoia o pai quando este humilha Senhorinha, pois, para ele nem a mãe é digna, porque já se deitou com um homem. [...] Mas na verdade, ao ficar sozinho com Glória, mesmo diante da impossibilidade pela castração, o desejo aflora. Ele quer tocar as roupas úmidas da irmã, quer fugir com ela para um lugar sem teto, sem paredes. Suas atitudes e seus olhos demonstram que ele falhou tragicamente. Não é puro, continua preso às características familiares (SOUTO, 2001, p. 83-84).

O velório dos filhos Glória e Edmundo, na igreja da fazenda, é o mote da última cena da tragédia, onde Jonas e D. Senhorinha terão o diálogo que fará com que a esposa assassine o marido.

A única filha do casal é também a única pessoa daquele círculo familiar que não desejou a morte de Jonas, pelo contrário, sempre foi apaixonada por ele. Descrita em rubrica como uma menina de 15 anos, Glória é “espantosamente parecida com D. Senhorinha” (RODRIGUES, 2004, p. 07), mas faz questão, em diálogo com Guilherme, de mostrar o ódio e o rancor que sente pela mãe, tratando-a sempre como uma rival:

GLÓRIA – Eu nunca disse a ninguém, sempre escondi, mas agora vou dizer: não gosto de mamãe. Não está em mim – ela é má, sinto que ela é capaz de matar uma pessoa. Sempre tive medo de ficar sozinha com ela! Medo que ela me matasse! (RODRIGUES, 2004, p. 57).

A rivalidade entre mãe e filha foi pressentida por D. Senhorinha logo que a filha mulher do casal nasceu e passou a ser recíproca, tanto que D. Senhorinha chegou

perto de afogar a menina na Lagoinha da fazenda, conforme nos atesta do diálogo subsequente:

HELOÍSA – Seja menos hipócrita! Diga que gostava de sua filha! Gostava?

SENHORINHA (positiva) – Não! (com súbita veemência) Não gostei nunca! Nem ela de mim!

HELOÍSA – Cínica!

D. SENHORINHA (baixando a cabeça) - Pois sou!

HELOÍSA – Ao menos, podia mentir.

D. SENHORINHA (como se falasse para a filha morta” – Não gostei, nem quando ela nasceu. Uma vez, há muitos anos, quase afogo Glória na lagoinha. Mas na hora veio gente – faltou pouco!

(D. Senhorinha parece agora dominar a nora.)

D. SENHORINHA – Estou cansada, farta de não falar, de esconder há tanto tempo as coisas que eu sinto, que eu penso. Podem dizer o que quiserem. Mas eu dei graças a Deus quando a minha filha morreu!... (Ibid., 2004, p. 83-84).

Glória foi expulsa do internato onde vivia e estudava após ser pega em flagrante beijando uma amiga na boca por uma das freiras do local. A possibilidade de a menina ter se envolvido sentimentalmente com a colega de quarto (cena que corresponde ao diálogo inicial da peça) vai, aos poucos, sendo desconstruída nas cenas de *Álbum de Família* (1945), quando a sensualidade dessa mocinha é colocada de forma mais ativa e distanciada do amor, pois, para ela, amor mesmo só pelo pai, de quem, contraditoriamente, herdou toda essa sensualidade:

Todos os filhos de Jonas e Senhorinha herdaram a sensualidade do pai, inclusive Glória. Ela mantém um romance com Teresa, a colega de quarto, mais por curiosidade do que por outra coisa. Na realidade, Glória ama o próprio pai, mas, como ele, peca em relação ao amor, deixando-se tocar por outra pessoa que não o ser amado. Pelo fato de não se guardar para o amor, nunca poderá realizá-lo. E ela ainda comete o pecado maior de jurar amor a outra pessoa, pensando na figura paterna e utilizando a imagem do Cristo (SOUTO, 2001, p. 87).

A filha de Jonas acaba sendo, na tragédia em questão, a principal motivadora/criadora da mais forte atmosfera de tensão entre a religiosidade e a sexualidade que a obra apresenta, pois ela enxerga de forma incansável na figura Jonas, a imagem de Jesus Cristo:

A imagem do pai é uma verdadeira obsessão para Glória, dominando todos os espaços da sua mente, o que é simbolizado pela rubrica do texto em que a imagem de Cristo é substituída pelo rosto de Jonas domina o espaço físico de uma igreja, em tamanho proporcional ao que ocupa no espaço psicológico da filha. É como se fundindo a imagem do pai à do Cristo, o amor de Glória pudesse também ser purificado. Contudo as suas afirmações contradizem a proclamada castidade.

Quando fala de seus beijos com Teresa, o que se vê é o pai [...]. E pouco antes de morrer afirma que o pai ‘não tem cabelo nenhum no peito, nenhum’, comprovando que já observou o corpo de Jonas com volúpia. A sua tão decantada inocência não existe. Ela percebe quase que imediatamente a atração do irmão, traduzindo essa percepção em arrepios e não confia a ele suas roupas úmidas, adivinhando-lhe o desejo (SOUTO, 2001, p. 87-88).

A relação incestuosa entre pai e filha é, em *Álbum de Família* (1945), tão tensa quanto à relação incestuosa que Guilherme pretende estabelecer com a irmã, com a diferença de que, com o seu assassinato, a figura de Glória parece ser a principal desencadeadora do desfecho que culminará com a morte do patriarca Jonas, tendo ela, ao morrer, deixado o espaço que faltava para que Nonô e D. Senhorinha pudessem seguir juntos, pois o próprio Jonas pede para ser assassinado por D. Senhorinha por não suportar em vida a dor da perda da filha a quem tanto amou. Ao ser assassinada exatamente pelo irmão que a desejou, Glória encerra, com a plasticidade que Nelson Rodrigues parece querer encenar, um ciclo de “tragédias existenciais” em que todos os anti-heróis sucumbem por não realizarem os seus desejos incestuosos, “proibidos”, pecaminosos que os conduzem ao que Eudinyr Fraga chamou de “inutilidade existencial”:

A acumulação de incestos (efetivados ou a efetivar-se) conduz todos os membros da família a formar um só corpo e um só pensamento. Através da sexualidade descobriram, finalmente, o outro que perseguiram: o outro existe em si mesmo, o outro é ele próprio. O mundo perde, então, o seu significado e sua real existência. A busca da realização sexual conduziu-os, paradoxalmente, à conscientização da sua inutilidade existencial (FRAGA, 1998, p. 82).

Dessa forma, o conflito trágico das personagens encontra-se instaurado:

Há tal identificação entre os membros da família que o desejo incestuoso torna-se, de certa forma, a tentativa de buscar a própria identidade em outra, de recuperar sua unidade essencial. Cada personagem só tem concretude dentro do círculo em que convive e todo o demais (o mundo físico e social) delinea-se através dessa personalidade coletiva (Ibid., 1998, p. 83).

O diálogo estabelecido entre Glória e Guilherme é ponto fulcral de experimentação dessa face atordoante da tragédia rodriguiana e o seu efeito se dá na estruturação que Nelson Rodrigues faz dessa conversa entre os dois irmãos rodriguanos:

O assassinato de Glória é extremamente mobilizante. Nela, o autor se utiliza de um recurso para criar a atmosfera de tensão e, de certa forma, suspense. É a sucessão de falas extremamente rápidas entre dois personagens reunidos no mesmo plano dramático. O que parece ser um diálogo, se mostra como a reunião de duas intenções distintas que se sobrepõem, nunca constituindo um verdadeiro contato. Pode-se mesmo dizer que as falas, apesar de estarem postas no mesmo plano espaço-temporal, pertencem, na verdade a outra temporalidade que não a cronológica, usual. Os personagens mostram-se cegos para esse desencontro que se explicita para o leitor e falam apenas para si mesmos a tessitura do texto, feita de fios tão ímpares, criam a expectativa da chegada de um limite trágico que coloque o fim ou que explicita a diferença das instâncias que a ordenam [...] (VALENTIM, 2002, p. 47).

Ao contrário de todos os filhos homens do casal, Nonô não aparece²² nas cenas em corpo físico para travar diálogos com as outras personagens, mas as indicações cênicas de Nelson Rodrigues delimitam claramente a sua presença naquele ambiente familiar, pois ele grita e uiva em muitos momentos em que os entes da família de Jonas travam seus diálogos. Apresentado como “o possesso” (RODRIGUES, 2004, p. 7), é o filho mais novo do patriarca e o único que consegue realizar o encontro carnal com a mãe – algo que não fica explicitado na peça ao longo de sua leitura, mas que vai se desvelando especialmente ao final da trama.

Em um primeiro momento, na descrição feita pelo *speaker* da quinta página do álbum da família de Jonas e D. Senhorinha, há uma espécie de suposição para a possível causa da loucura do rapaz:

SPEAKER – Quinta fotografia do álbum. Nonô tinha apenas treze anos, mas aparentava muito mais. Tão desenvolvido para sua idade! Por uma dolorosa coincidência, este retrato foi tirado na véspera 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. Que diferença entre um filho assim e os nossos rapazes de praia que só sabem jogar voleibol de areia. Pobre Nonô! Hoje a ciência evoluiu muito e quem sabe se ele seria caso para umas aplicações de cardiazol, choques elétricos e outros que tais? [...] (RODRIGUES, 2004, p. 66.).

Aos, poucos, já sabendo o papel irônico, debochado e provocativo que o *speaker* possui na peça, o leitor vai percebendo que essa loucura atribuída ao rapaz tem ligação direta com o mote principal da relação dele com a mãe: ele conseguiu realizar o que os outros irmãos não conseguiram, ou seja, a perda do juízo foi o “preço” que ele pagou por infringir as leis sociais de convivência estabelecidas pela sociedade patriarcal e cristã, apoiadas na existência de uma espécie de “superego gigante”:

²² Apenas nas cenas de fotografia há a indicação cênica do aparecimento de Nonô: a primeira, na segunda foto do álbum de família, em que ele é apenas uma criança e encontra-se vestido de marinheiro; e a segunda aparição acontece na quinta foto do álbum, foto esta tirada um dia antes de seu enlouquecimento.

[...] Fora com Nonô que Senhorinha tivera no passado puro e único encontro amoroso de sua existência e ao qual retorna agora porque sabendo que só a continuação dessa sagrada união representa a salvação para ambos, ou seja, para a nova família ou humanidade que em Golgonhas nascerá no emblemático ano de 1900 em que a peça acontece [...] (CUNHA, 2009, p. 42).

De fato, o caçula daquela família representa, com o seu “juízo obliterado”, uma espécie de “manifestação selvagem”, primitiva. Entretanto, sendo o desfecho da tragédia rodriguiana uma sucessão de “mortes em família”, Nonô sobrevive para, nas palavras das rubricas rodriguianas, “incorporar uma vida nova” (RODRIGUES, 2004, p. 92) com a mãe.

Em estudo sobre o processo de carnavalização existente em *Álbum de Família* (1945), Sérgio Manoel Rodrigues (2008) enxerga, no comportamento de Nonô, uma loucura “carnavalizada”. Para o estudioso, o rapaz possui a sua natureza humana negada, passando a representar, por esse motivo, o caos, o “mundo às avessas”:

O estado psicológico do filho mais novo e amante de D. Senhorinha o faz andar pelado pelos arredores da fazenda, gritando como uma “besta ferida”, o que revela, justamente, o desapego aos valores sociais e morais. A loucura é, para Nonô, a felicidade de uma paixão incestuosa concretizada e funciona como reação anti-social [...]. Nonô é uma personagem amplamente carnavalizada, pois sua condição, de certa forma, nega a verdadeira natureza humana, já que se comporta como um animal selvagem, representado o caos e a desorganização de um “mundo às avessas”, assim como também sua nudez retrata os instintos, as perversões e o confronto entre pecado e perdão, peculiares aos seres humanos (RODRIGUES, 2008, p. 73).

Ao lambar o chão e cometer atos insanos, Nonô, o mais bonito e sensual filho de Jonas e D. Senhorinha, se defende em seu mundo e busca nele a sua expressão, não pelas palavras, mas, “pelado”, em uivos que lembram o ato sexual, conforme Carla Souto, em análise da tragicidade encontrada da personagem rodriguiana afirma:

Ele foi o único a assumir totalmente a sua sexualidade, indo até o fim na realização dos desejos. Mas o preço que pagou foi a perda da lucidez mental. A imagem que dele temos se confunde com o próprio ato sexual: gritos, uivos, gemidos, lambe a terra, esfregar-se no chão, andar de quatro. (SOUTO, 2001, p. 88)

Nonô “transformar-se em nada” (FRAGA, 1998, p. 81), o filho caçula daquela casa acaba por legitimar a afirmação da mãe sobre o amor e também sobre o sexo: “Acho que o amor com uma pessoa louca – é o único puro!” (RODRIGUES, 2004, p. 17):

Porque se o ato sexual nos liberta momentaneamente de nós mesmos, a loucura libera-nos em definitivo da identidade, de todo e qualquer aprendizado e de toda e qualquer experiência. Atingindo o estado de êxtase místico, o homem reencontra-se e retorna à pureza edênica. Atente-se para a simbologia de Nonô despido, despojado das *coisas emprestadas*. Poder-se-ia objetar que o final, em que Senhorinha, após matar Jonas, ‘parte para encontrar Nonô e se incorpora a uma vida nova’ não esclarece muito nossos questionamentos. Essa vida nova seria o novo homem almejado pelos expressionistas? Em qual mundo eles, incorporados, poderiam recomeçar a viver? Silêncio quebrado pelo ritual católico da encomendação dos defuntos. O que pode ser interpretado como uma resposta: estão mortos para a nossa realidade social e sua fuga redundará em fracasso (FRAGA, 1999, p. 82).

E um coro, elemento marcante da tragédia clássica que, segundo Aristóteles em sua *Arte Poética*, deve ser considerado como um ator (p.269), ganha voz em *Álbum* após o desfecho de todos os destinos trágicos das personagens rodriguianas, a essa altura, todas elas já sobrecarregadas de um pessimismo dilacerante, de uma violência mordaz, de uma ironia grotesca, enfim, de uma dor existencial já irreparável, que não sana, nem com a referência notoriamente religiosa que tal coro que carrega consigo, especialmente por ser retratado na peça em latim:

CORO – *Suscipe, Domine, servum Tuum in locum Sperandae sibi salvationis a misericórdia tua. Amem. Libera, domine, animam servi tui ex omnibus periculis inferni, et de laqueis poenarum, et ex omnibus tribulationibus. Amem. Libera, domine, animam, servi tui, sicut liberasti*

*henoch et eliam de communi morte mundi. Amem*²³ (RODRIGUES, 2004, p. 92).

Os tons de reza e de redenção, sabemos, não passam de cruéis ironias de Nelson Rodrigues para com as religiões, para com as convenções sociais, morais, políticas, que, em suma, não chegariam perto de entender, explicar ou justificar os “deuses” os “santos” ou os “canalhas” dessa tragédia – tragédia, aliás, que, desde o seu início, ainda nas rubricas de apresentação das personagens, não pretendeu ser “nobre”, “elevada”, “superior”, conforme nos explica o próprio teatrólogo, em trecho de crônica escrita aproximadamente vinte anos depois da peça:

Uma meia dúzia aceitou *Álbum de Família*. A maioria gritou. Uns acharam ‘incestos demais’, como se pudesse haver ‘incestos de menos’. De mais a mais, era uma tragédia ‘sem uma linguagem nobre’ (RODRIGUES, 1993, p. 215).

A habitual busca pela felicidade, tão reproduzida nas relações afetivas, especialmente as amorosas e as sexuais, não encontra nas personagens aqui estudadas uma efetivação concreta e, ainda que D. Senhorinha, Nonô e Heloísa tenham tido a experiência da concretização do binômio, do par hetero, isso não minimiza o caráter doloroso, ou ainda, “o grito” que se quer fazer valer com a composição de figuras tão particulares:

[...] A visão de Nelson foi paulatinamente se mostrando mais amarga, como se fosse necessário preparar-nos para o que estava por vir em sua obra. Ele desceu aos porões mais sombrios da alma humana e de lá ressurgiu contaminado e curado de dores que pertencem ao nosso próprio modo de existir no mundo. Cada personagem, preso de modo irrecuperável às suas limitações, é incapaz de perceber o que lhe falta, insistindo numa busca sem resultados. O avanço nos domínios do trágico se precipita até ao ponto de transforma-se em “farsa”. E é como se nos dissessem novamente que escolher é o mesmo que renunciar. O que nos indica que a própria vida

²³ “Guardai, Senhor, Vosso servo onde espere sua salvação pela Vossa Misericórdia, Amém. Livrai Senhor, a alma de Vosso servo de todos os perigos do inferno e das suas penas e de todos os males, Amém. Livrai, Senhor a alma de Vosso servo, como livraste Henoch e Elias da morte comum neste mundo” (Tradução anônima em RODRIGUES, 2004, p. 92).

humana se baseia no dilema de ter de prosseguir deparando-se a todo momento com opções das quais o resultado é vida ou morte, amor ou ódio, alegria ou tristeza. As resoluções que tomamos baseiam-se em recursos que muitas das vezes não possuímos, conforme as personagens em questão. Somos, assim, fadados ao contínuo fracasso, vendo apenas a realização completa de relance, no momento em que a perdemos novamente. O autor nos prova através de vários caminhos que não é rota possível e que a melhor maneira de sobreviver é atirar-se ao turbilhão da vida [...]. Comprovamos, portanto, que a própria constituição humana, amputada, faz com que as personagens percam as chances de atingir o que almejam, não o reconhecendo senão tarde demais. E que a escolha só se torna errada quando não é vivenciada (SOUTO, 2001, p. 158).

A “escolha errada” a que se refere a estudiosa Carla Souto, em seu livro *Nelson “Trágico” Rodrigues* (2001), aquela em que não se permite a vivência das coisas e das situações, encontra em seu maior vilão, a sociedade ou, ainda, o próprio homem repressor, reprimido, alienado:

O sentimento de solidão reproduz em escala os neuróticos rodriguianos, sendo estas personagens fruto de uma sociedade opressora que as fabrica. A ordem social reinventa o mundo e a família, onde outros grupos, que não os tradicionais estabelecem seu espaço como tal. É deste mundo e desta sociedade que as personagens, ora problemáticas, ora desvalidas, ora indigentes, ora alienadas de Nelson tornam-se legítimas representantes (Ibid. p. 158).

O que pude perceber com a análise crítica das principais personagens desta tragédia rodriguiana é que a incompletude das figuras de *Álbum de Família* (1945) e as suas condutas não findam porque Nelson Rodrigues assim a quis: avassaladora, perturbadora, desagradável.

Observo, nessa tragédia mítica, as múltiplas faces que essas personagens rodriguianas vão adquirindo ao longo de suas “quase-existências” e reafirmo aqui o fato de que elas são, em verdade, reflexos de um não-poder ser “um todo”, de um vazio de figuras criadas necessariamente para não serem preenchidas e, simultaneamente, serem o tempo inteiro ação – ainda que, em sua maioria, “acabem” sendo levadas à morte, (que, por sua vez, nunca é natural, é sempre violenta), à não-ação, à inércia, ao apagamento.

A importância do espaço físico²⁴ da fazenda de Jonas e a criação da cidade de São José de Golgonhas são artifícios do teatrólogo brasileiro para exacerbar esse “clima mítico” que envolve a sua tragédia. Mas concordo com Sábato Magaldi, quando ele diz que essa tragédia é atemporal e que “poderia transcorrer, sem nenhum prejuízo, em outro lugar” (MAGALDI, 2004, p. 51). Não que o ambiente e as suas simbologias não sejam importantes para a composição da obra dramática como um todo, mas sim, por alimentar a ideia de que essas personagens são, a todo instante, a dualidade: ação e “não-ação”. Ação porque têm voz, dialogam e se sobressaem no texto dramático. E “não-ação” porque vivem numa completa relação de ausência com os seus desejos, com as suas vontades, sem as suas máscaras – propositadamente colocadas e desveladas por Nelson Rodrigues, como quem, com a palavra brinca de mostrar como somos, como não somos, como deveríamos ser, como não deveríamos ser. Assim, se não conseguimos realizar por completo os desejos que nos são naturais, mais natural ainda será o nosso caminho: vivenciar a tragédia, no corpo, na alma e, na visão de Nelson Rodrigues, no próprio teatro.

²⁴ Em estudo sobre as formas do trágico moderno nas obras de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues, Adriano de Paula Rabelo (2004, p. 179) ressalta que são muito escassas e vagas as referências de tempo e espaço que a peça *Álbum de Família* (1945) apresenta em suas didascálias.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por acreditar que ideias não têm fim e, mais ainda, por pensar ser este um trabalho inacabado e, portanto, passível de futuras modificações e de “novos investimentos”, traço aqui algumas das minhas observações sobre esta.

A ideia de desenvolver uma dissertação mais crítica e um pouco menos teórica me trouxe alguns benefícios, mas, o mais importante deles, foi o de enxergar a peça *Álbum de Família* (1945) como uma obra que ainda tem muito a oferecer para os estudiosos e críticos da Literatura e do Teatro brasileiros, deixando, assim, frestas para que a sua leitura nunca se finde, ou se dê por completa.

O percurso traçado me levou a observar os empréstimos feitos pelo dramaturgo Nelson Rodrigues dos recursos do trágico clássico (uso do coro e das máscaras, por exemplo) aliados ao uso de elementos do moderno – decorrentes, visivelmente, da utilização de uma linguagem coloquial e crua que o autor utiliza e que facilmente encontramos na sua obra. Ainda advindos do uso do *flash-back* cênico, por exemplo, demarcado, em *Álbum de Família* (1945), nas falas das personagens e do *speaker*, mas, e também, as metamorfoses que esses elementos apresentam nessa peça mítica.

Se não bastasse, a utilização das personagens como anti-heróicas, figuras cheias de dilemas e, principalmente, de conflitos inacabados, de dores existenciais – todas na condição de “não-superioridade”, de “não-nobreza” – está, com este texto, definitivamente instaurada na tragédia rodriguiana. Além de se contrapor à ideia aristotélica de que a tragédia é um gênero que retrata os homens nobres, com valores acima do bem e do mal, o dramaturgo garante à peça *Álbum de Família* (1945) um caráter trágico-moderno, refletindo, de fato, o que distingue e caracteriza seu teatro no panorama da literatura do teatro nacional.

As “artimanhas” de Nelson Rodrigues para a ampliação e caracterização de sua tragédia fizeram com que o álbum do casal de protagonistas Jonas e D. Senhorinha adquirisse contornos bastante singulares.

O anti-herói, que não constitui apenas uma “aberração brasileira”, mas “um mal da época que encontrou entre nós todo o material necessário para expandir-se” (LINS, 1979, p. 126), ganha, especialmente neste texto dramático, o tom de “impossibilidade” – esta impossibilidade que temos, todos nós, de aceitar uma existência mesquinha. O(s) retrato(s) de uma família decomposta, dilacerada sendo velado(s) e revelado(s) a todo instante, quase que de forma jocosa, mostra(m) a decrepitude humana e a nossa incapacidade de lidar, sem conflitos, com uma sociedade repressora, regrada, acomodada e, principalmente, malgrado os nossos instintos, as nossas necessidades, as nossas particularidades. Jonas, D. Senhorinha, Edmundo, Guilherme, Glória e Nonô são personagens, são deuses, são humanos, são mitos e essas condições variam de cultura para cultura, de civilização para civilização, de leitura para leitura. Todas as personagens dessa “família rodriguiana” não se permitem – e não se propõem permitir – uma única face, um único lado, uma única condição. Dilemáticas, assumem a “multifacetada”, persona trágica que constitui parte integrante do título de minha pesquisa.

As críticas ao incesto e os rumos que a dramaturgia de Nelson Rodrigues tomou após *Álbum de Família* (1945), bem como o fato de a peça ter sido revelada a público dois anos após *Vestido de Noiva* (1943), – o que já denota certa responsabilidade e cuidado por parte de um autor que viu o sucesso de seu teatro ainda em vida –, não diminuem o caráter inovador da proposta rodriguiana de trazer à cena brasileira uma tragédia diferenciada de tudo aquilo que os palcos nacionais experimentaram até então. Marcada pelo trágico, tanto em sua poética, em sua filosofia, quanto em sua estruturação, em sua estética, este texto ganha uma unidade formal com as inovações, – ora sutis ora não –, de elementos modernos e diferenciados que caracterizam o seu ideário, ou ainda, as suas tragédias míticas desagradáveis:

Nelson Rodrigues é importante porque foi quem pela primeira vez, e realmente com maestria, manipulou a língua com habilidade e deu vida verdadeira aos personagens de suas peças, no Brasil. O sucesso que ele faz, entretanto, bem como o sucesso que sempre fez a sua coluna diária ‘A Vida como ela é’, nunca teria existido se não viesse a coincidir de alguma forma, que pela temática, quer pela linguagem, com os mitos da vida nacional [...] (LINS, 1979, P. 124).

Em *Álbum de Família* (1945) não poderia ter sido diferente. Os meandros textuais e estruturais que compõem o texto dramático aqui estudado juntam-se às transgressões que caracterizam e dão voz, a essa multifacetada tragédia rodriguiana. Preciso repetir, agora, a citação de Eudinyr Fraga, desta vez, de forma mais completa:

A tolice fundamental é tentar apreender *Álbum de Família* e os outros textos através do raciocínio lógico, na tentativa de estruturá-los dentro de uma estética realista, que empobreceria e mediocrizaria a obra do dramaturgo, mediocrizando também que o faz, é claro... Aos que criticam a fixação sexual do autor, as personagens poderiam dizer com o poeta 'Hélas! A carne é triste'. Seus detratores responderiam: pena que vocês não leram todos os livros... a peça é extraordinária de teatralidade e a perturbação em que mergulha o leitor/espectador demonstra que expressa não apenas uma visão interior mas também, nossa visão interior (FRAGA, 1998, p. 87).

Além dessas considerações, é preciso fazer enxergar *Álbum de Família* (1945) como sendo uma peça que mantém vivas as engrenagens dos eternos conflitos entre homem e sociedade, entre o “eu”, e o “outro”, entre o “ser” e o “estar”, na contemporaneidade, dado o caráter atemporal que, reafirmo, possui esta obra. Tudo isso, porém, sem permitir que se perca de vista o peso e a violência dessa tragédia escrita para, necessariamente, ser violenta, incômoda, dolorosa, rodriguanamente “desagradável” na sua forte ambiguidade.

6 REFERÊNCIAS

1. ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1994.
2. _____. **Arte Poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. 17. ed. Ediouro: Rio de Janeiro, 2005.
3. ARTAUD, Antonin. 1896-1948. **O teatro e seu duplo**. (Título original: *Le theatre et son double*). Tradução: Teixeira Coelho. Revisão da tradução Monica Stahel. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Tópicos).
4. BERRETTINI, Célia. A linguagem coloquial de Nelson Rodrigues. In: **O teatro ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates, 166)
5. BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. (Tradução: Maria Paula v. Zurawski, J Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia). 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
6. BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
7. CARTIER-BRESSON, Henri. O momento decisivo. In: BACELLAR, Mário Clark, STOLLEY, Richard, MYDANS, Carl et al. **Fotografia e jornalismo**. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 1971 (p. 19-25).
8. CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

9. COSTA, Iná Camargo. Tragédia no século XX. (Prefácio). In: WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. (Título original: Modern tragedy). Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
10. CUNHA, Francisco Carneiro da. **Teatro de Nelson Rodrigues**. São Paulo: All Print Editora, 2009.
11. DANTAS, Pedro (pseudônimo de Prudente de Moraes Neto). Álbum de Família. (Texto de apresentação da peça Álbum de Família). In. RODRIGUES, Nelson. **Teatro quase completo**. (Volume 1). Rio de Janeiro. Edições Tempo Brasileiro, 1965. (p. 136-143).
12. FACINA, Adriana. **Santos e canalhas**: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
13. FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues Expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial / Fapesp, 1998.
14. GUINSBURG, J. (Org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.
15. JABOR, Arnaldo. Álbum de Família (Apêndice). In. RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo** (v. 1). 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.
16. LINS, Álvaro. Tragédia ou farsa? In: _____. **Sagas literárias e teatro moderno do Brasil**: Érico Veríssimo, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Marques Rebelo, Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--]. cap. 13, p. 141-148.
17. LINS, Ronaldo Lima. **O teatro de Nelson Rodrigues**: uma realidade em agonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

18. LOPES, Angela Mousinho Leite. **Nelson Rodrigues: trágico, então moderno.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.
19. MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
20. MAGALDI, Sábato. A peça que a vida prega. (Prefácio). In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo: volume único.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. (p.11-131)
21. _____. **Aspectos da dramaturgia moderna.** São Paulo: Cultrix, 1992.
22. _____. **Iniciação ao teatro.** 7. ed. São Paulo: Ática, 2002. (Série Fundamentos)
23. _____. **Moderna dramaturgia brasileira.** São Paulo: Perspectiva, 1998a (Estudos, 159).
24. _____. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
25. _____. **O texto no teatro.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001a. (Coleção Estudos, 111)
26. _____. **Panorama do teatro brasileiro.** 5. ed. São Paulo: Global, 2001b.
27. _____. **Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues.** São Paulo: Global, 2004.

28. _____. **Teatro em foco.** São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Estudos, 252 / dirigida por J. Guinsburg)

29. _____. **Teatro sempre.** São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Estudos, 232 / dirigida por J. Guinsburg)

30. _____. Um enigma esclarecido. In: FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues Expressionista.** São Paulo: Ateliê Editorial / Fapesp, 1998b.

31. MARTINS, Maria Helena Pires. **Nelson Rodrigues.** Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Abril Educação, 1981. (Coleção Literatura Comentada)

32. MEDEIROS, Elen de. **A concepção de trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues.** In: XII Seminário de Teses em Andamento, v.1, 2007, Campinas, SP. Anais eletrônicos do Seta, N°01, 2007. Campinas: Unicamp, 2007. p. 221-227. Disponível em < <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/view/288/250> >. Acesso em 10 de outubro de 2010.

33. _____. **A concepção de trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues.** 2010. 206 p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, defesa: 2005. Disponível em < <http://cutter.unicamp.br/document/?code=000770943> >. Acesso em 13 de dezembro de 2010.

34. _____. **Da construção de uma tragédia de Nelson Rodrigues: Senhora dos Afogados.** In: Sínteses, v. 14, 2009, Campinas, SP, v.4, 2009. p. 218-244. Disponível em < <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/sinteses/article/view/1228/912> >. Acesso em 15 de fevereiro de 2011.

35. _____. **Nelson Rodrigues e as tragédias cariocas: um estudo das personagens.** 2005. 172 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, defesa: 2005. Disponível em < <http://>

WWW.ciasonhar.org.br/PDFS/TRAGEDIAS_CARIOCAS.pdf >. Acesso em 10 de outubro de 2010.

36. MILLIET, Sérgio. Álbum de Família. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**: volume único. Organização geral e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. (p. 207-209)

37. PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Estudos, 196)

38. _____. **A Análise dos Espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva: 2005. (Estudos. 196 / dirigida por J. Guinsburg).

39. PEREIRA, Victor Hugo Adler. **A musa carrancuda**: teatro e poder no Estado Novo. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

40. _____. **Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

41. PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Coleção Debates, 01).

42. _____. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**: crítica teatral de 1947-1955. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Estudos, 172).

43. _____. **Exercício Findo**: crítica teatral (1964-1968). São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Debates, 199).

44. _____. **Evolução da Literatura Dramática.** In: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** 6 v. 3. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, Niterói, UFF (Universidade Federal Fluminense), 1986. (p. 10-44).
45. _____. **Peças, pessoas, personagens:** o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
46. _____. **O teatro brasileiro moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Debates, 211)
47. PONTES Jr., Geraldo R. **Dramaturgia Brasileira Contemporânea:** uma retórica do impasse. Rio de Janeiro: Editora Ágora Ilha, 1999.
48. RABELO. Adriano de Paula. **Formas do trágico moderno nas obras de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues.** Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2004. 307 f. defesa: 2004. Disponível em < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-25042007-140326/pt-br.php> >. Acesso em 28 de fevereiro de 2011.
49. RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004. 4 vols. (vol. 02)
50. _____. **Teatro completo:** volume único. Organização geral e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993a.
51. _____. **Teatro quase completo.** (Volume 1). Rio de Janeiro. Edições Tempo Brasileiro, 1965.
52. _____. **Álbum de Família.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.

53. _____. **A Menina sem estrela: memórias**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b.
54. _____. **O Reacionário: memórias e confissões**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
55. RODRIGUES, Sérgio Manoel. **Carnavalização e Paródia em Álbum de Família, de Nelson Rodrigues**. 2008. 120 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Universidade Católica de São Paulo, PUC, SP, defesa: 2008. Disponível em: <http://www.pucsp.br/pos/lcl/menu_lateral/defesas2008.html> Acesso em julho de 2011.
56. RODRIGUES Stella. **Nelson Rodrigues, meu irmão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
57. ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
58. SALEM, Tania. **A família em cena: uma leitura antropológica da dramaturgia de Nelson Rodrigues**. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS POPULACIONAIS, 6, 1984, Águas de São Pedro – SP. **Anais**. São Paulo: ABEP, 1984. Disponível em: <<http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/1984/T84V01A22.pdf>> Acesso em 03 de agosto de 2011.
59. SOUTO, Carla Cristina Fernandes. **Nelson “Trágico” Rodrigues**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2001.
60. SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
61. _____. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Casac & Naify Edições, 2001.

62. UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. Biblioteca Central.
Normalização de referências: NBR 6023:2002. Vitória, 2006.
63. UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. Biblioteca Central.
Normalização e apresentação de trabalhos científicos e acadêmicos.
Vitória, 2006.
64. VALENTIM, Renata Patricia Forain de. **O “encaixe” de Nelson Rodrigues no cenário moderno:** um olhar psicanalítico. 2002. 87 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2002.
65. WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna.** (Título original: Modern tragedy). Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.