

De incestos e obsessões: "Álbum de família", de Nelson Rodrigues

Luís Felipe Figueiredo

Graduando em Letras – Português/Inglês nas Faculdades Integradas Teresa D'Ávila.

Élcio Luís Roefero

*Doutorando em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada)
na Universidade de São Paulo. Mestre em Literatura e Crítica
Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Professor Titular das Faculdades Integradas Teresa D'Ávila.*



I - NELSON E O TEATRO

"Peçam tudo, menos que renuncie às atrocidades habituais dos meus dramas. Considero legítimo unir elementos atrozes, fétidos, hediondos ou o que seja, numa composição estética".

Nelson Rodrigues

Em 1941 Nelson Rodrigues acabara de escrever **A mulher sem pecado**, sua primeira peça, os primeiros ecos que eclodiriam no 'berro' - para usar um termo comum ao próprio autor - que se daria na dramaturgia contemporânea por meio da peça **Vestido de noiva** em 1943, marco inicial da moderna dramaturgia.

Sobre **A mulher sem pecado** o próprio Nelson afirmou "Eu fizera A mulher sem pecado com a intenção de conhecer a minha própria capacidade teatral e de operar uma sondagem no público" (RODRIGUES, 2004). Confirma-se então a leitura de que "A mulher sem pecado" nada mais era que a gênese do que viria a ser o teatro rodriguiano.

O 'berro' de **Vestido de noiva** ecoou, então, por toda cena do teatro brasileiro. Nunca nenhuma peça havia sofrido tantas críticas, gerado tantos comentários, que afetaram maciçamente escritores, críticos e intelectuais da época. Esses comentários formaram a farta substância que alimentou o amálgama, que **Vestido de noiva** criou entre o teatro e nossa melhor literatura. Segundo Magaldi:

Vestido de Noiva viria definir a originalidade do dramaturgo. Distante cerca de duas décadas da estreia, podemos submetê-la a uma perspectiva histórica, a qual lhe ressalta o relevo e a posição invulgar no repertório brasileiro (MAGALDI, 1997, p. 218).

Nelson, por sua vez afirma que a peça **Vestido de noiva** era 'uma obra ambiciosa' (RODRIGUES, 2004).

E a ambição dessa peça confirma-se com o fato de que ela trazia o que havia de melhor na literatura para os palcos brasileiros. Nelson desbravou o interior das suas personagens, adentrando camadas da subjetividade humana nunca antes trabalhadas por outros dramaturgos.

A sequência narrativa também é lapidada magistralmente, o fluxo do tempo não é cronológico e cenas simultâneas se misturam exigindo do espectador/leitor uma atenção redobrada para não se perder nos entrecruzamentos labirínticos da peça.

O acesso à memória das personagens junto à exposição dos processos do inconsciente balizam o teatro com as características da literatura do século XX, sobretudo aquela desenvolvida na esfera dos estudos intimistas, à guisa da prosa magistral de Lucio Cardoso e Clarice Lispector, para citar dois casos exemplares.

Soma-se a estas características, o trabalho minucioso com a linguagem, característica essa mais marcante e de maior relevância no teatro rodriguiano, confirmando a riqueza literária que a obra implementou no teatro brasileiro. De um meio teatral onde os diálogos artificiais e

de grande distanciamento com o falar popular eram unanimidade, Nelson caminha na contra-mão dos autores anteriores levando aos palcos aquilo que se podia ouvir 'nas esquinas, nos botecos, nas retretas.', como visualizamos facilmente nos trechos seguintes, retirados da peça **Vestido de Noiva**: "CARIOCA-REPÓRTER - O chofer meteu o pé" (RODRIGUES, 2004). Em outra instância: "O HOMEM - Agora vou-me embora. Fui esbofetado e é o bastante" (RODRIGUES, 2004). Expressões como estas são o falar cotidiano do povo adentrando os palcos. Mais que isso, o teatro rodriguiano era escrito com uma economia de vocábulos, digno de uma simplicidade mundana. As personagens se comunicam em frases curtas, diretas, mas o sentido do texto além de permanecer inalterado ganha com isso mais força e maior destaque.

PIMENTA - É o Diário?

REDATOR - É.

PIMENTA - Aqui é o Pimenta.

CARIOCA-REPÓRTER - É A Noite?

PIMENTA - Um automóvel acaba de pegar uma mulher.

REDATOR D'A NOITE - O que é que há?

PIMENTA - Aqui na Glória, perto do relógio.

CARIOCA-REPÓRTER - Uma senhora foi atropela.

REDATOR DO DIÁRIO - Na Glória, perto do relógio?

REDATOR D'A NOITE - Onde?

CARIOCA-REPÓRTER - Na Glória. (RODRIGUES, 2004, p. 90).

Toda a compreensão textual mantém-se clara e concisa no diálogo acima, graças ao uso de frases e expressões enxutas, contendo em cada uma delas o estritamente necessário.

Quanto ao linguajar usado pelo dramaturgo Magaldi confirma:

E é nesse campo, talvez, que a contribuição de Nelson Rodrigues se tenha revelado mais significativa: enquanto os dramaturgos da geração anterior adotavam um diálogo artificial, com um tratamento diverso da linguagem corrente, ele restringiu a expressão cênica a uma absoluta economia de meios, conseguindo de cada vocábulo uma ressonância admirável. Tem-se a impressão, sob a aparente pobreza literária do diálogo rodrigueano, que as palavras só poderiam ser as que se encontram ali, como uma cadeia de notas exatas, as únicas capazes de obter o maior rendimento rítmico e auditivo (MAGALDI, 1997, p. 218).

Ainda na esteira acerca do uso de uma linguagem concisa no teatro rodriguiano, Leyla Perrone-Moisés atribui um sentido a essa modalidade de escrita que a priori é vista por críticos mais relutantes como uma linguagem vulgar, indigna de um gênero tradicionalmente grandiloquente como o trágico.

Mas boa parte dos diálogos de NR não é nem nobre nem vulgar. Poderíamos dizer que são 'menos' do que isso:

são diálogos reduzidos ao mínimo, ao aparentemente insignificante. Trata-se de um tipo de diálogo que não é específico de determinada obra, de determinada personagem ou situação dramática. Um diálogo em que o 'conteúdo' é indiferente (podendo, por isso, estar na boca de personagens de sexo, idade e condição social diversos). Um diálogo aparentemente ocioso, mas cujo sentido está na própria estrutura dialógica, em suas variantes estruturais (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 60).

E com estas inéditas características **Vestido de Noiva** deu a Nelson Rodrigues sua consagração no teatro brasileiro. A peça além de gerar enorme estrondo nos palcos do Rio de Janeiro, veio a ser encenada no Teatro Municipal de São Paulo, onde também foi, notavelmente, comentada pelos intelectuais paulistas.

II - UMA PEÇA INDIGESTA

"Se Deus não existe, tudo é permitido".

Dostoiévski

Em 1946 Nelson escreve **Álbum de família**. Peça censurada com as alegações de preconizar o incesto e incitar ao crime. Rebatendo, o autor afirmou "Mas como podem censurar? **Álbum de família** é uma peça bíblica. Então teriam que censurar também a Bíblia, que está varada de incestos!" (CASTRO, 1994, p. 191).

Álbum de família é uma peça regida pelo signo do sujo, sobrecarregada de sexo, representando o parto do que o próprio autor denomina de "O Teatro Desagradável". Pode-se dizer que a peça vem trazer ao panorama do teatro nacional toda sorte de excrementos escatológicos existentes no ato de nascer. Eis o porquê do exagerado número de perversões de ordem moral, da presença marcante de diálogos viscerais e do constante entrechocar de obsessões, desejos e, principalmente, do amor arrebatador, cruel e atroz, visto somente nas marcantes personagens da obra rodriguiana. Nelson explana sobre **Álbum de família** da seguinte forma:

"Ora, o **Álbum de família**, peça genesíaca, devia ter por isso mesmo alguma coisa de atroz, de necessariamente repulsivo, um odor de parto, algo de uterino".

Mas como podemos entender, o que viria a ser este Teatro Desagradável? A começar, o círculo de peças que formam o "Teatro Desagradável" são: **Álbum de família**, **Anjo negro** e **Senhora dos afogados**. E nas palavras do próprio autor estas peças moldam o "Teatro Desagradável": "[...] porque são obras pestilentas, fétidas, capazes por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia" (RODRIGUES, 2004 B, p. 275).

O desagradável transparece, também, pela resposta contrária dada, tanto pelo grande público quanto pela maioria da crítica, ante esses espetáculos - e em destaque **Álbum de família**, dá-se mais por terem sido avaliadas através de valores morais e não pela ótica artística das peças em si. **Álbum de família** sofreu categoricamente este acóite:

A ética se pautou por uma atitude primária: o medo, o horror do incesto, como aliás escreveu Paulo Dantas (Prudente de Moraes, neto), no prefácio à edição. Se tivesse havido um esclarecimento didático a propósito das intenções da peça, e não o escândalo jornalístico logo armado, provavelmente seria outro o destino de **Álbum** (MAGALDI, 2004, p.50).

Outra característica do desagradável entra em destaque em **Álbum de família** pela cadência com que pouco a pouco o autor foi aprofundando-se na temática dos conflitos internos da mente humana. A cada texto o autor se afunda mais e mais nos labirintos movediços da consciência do sujeito, suas personagens vão ganhando cada vez maior densidade psicológica, os abismos do homem são superexpostos e o lodo é atirado ao público.

A **mulher sem pecado** já fora concebida carregada de temas que desestabilizam o espectador tacanho; logo depois em **Vestido de noiva** coloca-se em cena o inconsciente da personagem, com passagens que utilizam o onírico e o delírio. **Álbum de família**, por sua vez, extrapola todas as barreiras, expondo um forte cruzamento de forças psicológicas que se fundem e se afastam durante a peça, numa luta aguda pelo amor, na esteira da destruição de convencionalismos sociais. Para Magaldi (2004) sobre a progressão da densidade psicológica nas peças de Nelson Rodrigues:

Na exploração das verdades profundas do indivíduo, o passo seguinte se dirigiria para o estabelecimento dos arquétipos, dos mitos que se encontram na origem das forças 'vitais'. A menos que traísse sua vocação autêntica, Nelson teria mesmo que escrever **Álbum de Família** (MAGALDI, 2004, p. 50).

Essa profusão de sentires e dizeres da mente é estampada para o leitor/espectador de forma sobrecarregada; como tudo o que Nelson Rodrigues escreveu, esta peça também é redigida sob o prisma da obsessão. "Eu não existiria, sem minhas repetições." é a epígrafe de **O Reacionário** e, por excelência, a definição de Nelson sobre ele próprio. É justamente a repetição obsessiva dos incestos que constituem a pedra sólida e principal de toda construção textual de **Álbum de família**. Para o autor a peça é toda construída pelo excesso "Na verdade, visei a um certo resultado emocional pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos" (RODRIGUES b, 2004, p. 276).

O número de incestos é categórico, quatro no total: Jonas (pai) x Glória(filha); D. Senhorinha (Mãe) x Nonô (Filho); Edmundo(filho) x D. Senhorinha (mãe) e Guilherme (irmão) x Glória (irmã).

Para Leyla Perrone-Moisés este número significativo de incestos transporta toda a família para um estado de regressão aos complexos mais primários do humano.

Nessa peça, o incesto corre solto. Os filhos são fixados na mãe: um enlouquece, depois de ter realizado literalmente seu desejo edipiano; outro se torna impotente. A mãe por sua vez, ama os filhos como mulher. A filha,

Álbum de Família



TEXTO:
NELSON RODRIGUES

naturalmente, é fixada no pai, o qual, por sua vez, deseja a filha e, como forma de compensação, busca meninas como ela. O irmão deseja a irmã e por isso se castra. Enfim: é a tragédia familiar tão absoluta que chega a ser caricatural. A família que a peça nos apresenta encontra-se em estado de regressão aos complexos primários. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 59).

As seis personagens se enredam em uma rede constituída de desejos obscenos, numa tentativa do escritor de retirar o leitor/expectador da situação de conforto para desmascarar aquele que se depara com a peça, forçando-o a se confrontar com aquilo que de mais sórdido existe ao seu redor, mas por convenção social é obliterado, tudo isso por meio da repetição e da sobreposição do mesmo tema.

Desinteressado de manter qualquer tipo de disfarce, Nelson propôs, em *Álbum de Família*, um exercício de autenticidade absoluta. As personagens decidiram abolir a censura – engodo da conveniência que lhes permitte o convívio – para vomitar a sua natureza profunda, avessa a quaisquer padrões (MAGALDI, 2004, p. 51).

No contexto da cena teatral da época, Nelson Rodrigues é alvo de crítica sobretudo pelo acúmulo de obras retratando várias faces, sempre do mesmo tema: o sexo. Nelson insistia em sempre retratar os impulsos, por vezes animais, que movimentam o homem na busca do sexual. Em alguma medida o dramaturgo intentava subverter os valores tradicionais, chocar o público ao mostrar aquilo que era mascarado, ou muitas vezes escamoteado, e a melhor saída para isso foi orbitar suas obras em nuances que perpassam o erótico, o grotesco, o constrangedor, o moralmente condenado, o inadequado para a sociedade.

Respondendo a essas críticas, Nelson Rodrigues afirma:

Outra objeção contra o drama e o autor: insistência de um tema que já foi usado em outras obras minhas. Seria um sintoma de fadiga, um colapso – quem sabe se definitivo – de imaginação criadora? Não, segundo o meu suspeito modo de ver as coisas. Aliás, de todos os meus possíveis defeitos, este é o que menos me preocupa. Ser autor de um tema único não me parece nem defeito, nem qualidade, mas uma pura e simples questão de gosto, de arbítrio pessoal. Por outro lado, um autor que volta a um assunto só se repete de modo muito relativo. Creio mesmo que nada se repete, nada. Cada assunto tem em si mesmo uma variedade que o torna infinitamente mutável. Sobre o ciúme, o mesmo autor poderia escrever 250 peças diferentes, sendo 250 vezes original. Sobre amor, também. Sobre a morte, idem (RODRIGUES, 2004, p. 277).

Sendo assim contra a restritiva crítica expressa em sua direção o autor responde “Já disse que não vejo como qualquer assunto possa esgotar-se e muito menos o sexu-

al” (RODRIGUES, 2004, p. 277).

Se os críticos catedráticos batiam na tecla de que Nelson era repetitivo, os expectadores em geral tornavam-no cada vez mais um autor maldito. O comentário geral era de que dramaturgo era um autor torpe, doente e imoral. Para aqueles que frequentavam os teatros na época, as peças de Nelson Rodrigues eram uma coletânea de bizarrices, de torpezas e atrocidades sexuais.

Suas encenações foram vaiadas pelo público que se revoltava ao deparar-se com a vanguardia da escrita rodriguiana. Quanto ao registro textual, os diálogos rodriguianos agrediam o leitor/espectador por serem, de alguma forma, destituídos de piedade. A linguagem em Nelson Rodrigues é a navalha com quem a carne de suas personagens é dilacerada.

Nos diálogos de NR não há nenhuma complacência para com o outro, não há boas maneiras, compaixão ou desejo de acomodação. O diálogo se revela como desafio, como duelo. A agressividade com relação ao outro está sempre às claras. O outro é aquele de quem preciso para me constituir como sujeito, e essa dependência é insuportável. O outro é aquele que eu quero matar com a arma da linguagem. Assim, em NR não há diálogos, mas antilogos. [...]

A fala é sempre um risco para o ego, mas sem ela ele não existe. As personagens de NR sabem disso. Como se fossem todas analistas cruéis, elas desconfiam sempre que o discurso do outro é mentiroso; e perguntam indefinidamente, para que a verdade surja de repente, de outro lugar. [...] Esse fio de lâmina que é a linguagem, entre constituição e a destruição do ego, é usado pelas personagens de NR com extrema destreza. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 68).

Com efeito, as inovações propostas pelo dramaturgo nos níveis da linguagem e do conteúdo desestabilizaram o espectador teatral oriundo de uma classe privilegiada que aprecia a arte enquanto objeto de consumo, e faz dessa relação homem/obra sinônimo de status social. Amparamos tal olhar na visão crítica de que o chamado “prazer estético” buscado nas artes é mais um material manipulável pela classe dominante, que se depara, agora, com uma indigesta realidade ficcional que desconstrói padrões canônicos de “bom senso” ou “bom gosto” (cf. JAUSS, 1979, p. 63-5).

A recepção da plateia se dava por meio da revolta. O autor comenta em sua crônica “Quase enforcaram o autor como um ladrão de cavalos”:

Senhoras grã-finérrimas subiam nas cadeiras e assoviavam como apaches. Meu texto não tinha um mísero palavrão. Quem dizia os palavrões era a plateia. [...] Em suma: - Eu, simples autor dramático, fui tratado como no filme de banguê-bangue se trata ladrão de cavalos. A plateia só faltou me enforcar num galho de árvore (RODRIGUES, 1977, p. 148).

E assim, graças a esse tipo de reação, o autor foi ganhando pouco a pouco o estigma de tarado, perverso,

doente. Acusações de machismo, frustração entre outras coisas, geraram uma espécie de mitificação do teatro rodriguiano.

Era considerável a maneira com que o público não era capaz de separar a obra do autor, e assim peça a peça, texto a texto, Nelson cada vez mais criava sua própria chaga: ser um homem pornográfico.

Até hoje, muitos anos depois da publicação e encenação de suas obras, o senso popular, em sua grande maioria, ainda considera Nelson um escritor exclusivamente ligado à pornografia e ao sexo. Muitas versões de seus textos, tanto para televisão como para o cinema, contribuíram para isso, por focarem mais o eixo puramente sexual do que o real desejo proposto pelo dramaturgo: expor a desconstrução dos valores hipócritas da família burguesa brasileira.

A antropóloga Tânia Salem desmitifica a pornografia em Nelson, conforme:

Ao nível do senso comum, o teatro de Nelson Rodrigues está associado a uma encenação bizarra de aberrações sexuais. Mas é pertinente colocar, como indagação mais geral, o que é que a sexualidade pode estar dramatizada em sua obra. É notável a constatação de que a sexualidade tem sempre, como referente último, o próprio contexto familiar. Com efeito, observa-se uma insistência em eleger a temática sexual como a principal detonadora, ou reveladora da desorganização familiar. Mas como as situações de conflito constituem momentos fecundos para a revelação de regras, os dilemas, proibições e infrações sexuais, encarnados nos personagens rodriguianos descortinam, ao mesmo tempo, a própria organização familiar (SALEM, 1984, p. 544).

Nelson Rodrigues utilizava o sexo para exibir o que supostamente havia de escondido no seio e nos “laços de família”. Camuflado em uma “cortina de fumaça” construída sob o signo do erótico, o dramaturgo, na verdade, intentava enredar um teatro carregado do espírito de criticidade da sociedade brasileira.

Assim, notoriamente, o autor em suas peças construiu um dos universos mais sombrios de que se tem notícia. Ele próprio fazia questão de afirmar que seu teatro é “desagradável”. E, certamente, o universo de suas peças não é dos mais normais: traições, estupros, incestos, “perversões”, prostituição, automutilações, assassinatos passionais e comportamentos totalmente amorais enredam histórias nas quais finais felizes são literalmente impossíveis, já que a tragédia assombra tudo. Compreender suas produções apenas como fruto da mente um homem machista inveterado é reduzir muito a força e o conteúdo sobre o comportamento humano que também se encontra em seus textos. Afinal, a frieza das peças do autor deve ser vista como uma crônica das muitas mazelas que caracterizam a perversa divisão de classes e a sociedade moderna (FOFONCA, 2009, p. 3).

Na ótica do autor suas obras - sempre carregadas de impulsos e desejos sexuais - eram peças que abordavam o mais trabalhado e aceito tema da literatura: o amor.

Nelson ao invés de fechar os olhos e fingir não ver o sexo que é parte categórica do amor, expunha-o em suas facetas mais viscerais e profundas. Assim ele demonstrava que o sexo faz parte de nossas vidas e que justamente por isso deve constar em nossa literatura, sendo cada ser humano a prova cabal da existência do sexo.

Isto é o amor. [...]. Afinal de contas, por que o assunto amoroso produz esta náusea incoercível? Por que se tapa o nariz ao mencioná-lo? E, sobretudo, por que investem contra mim, como se fosse eu o inventor do sexo e como se ele não existisse na vida real, nem tivesse a menor influência na natalidade, aqui e alhures? São perguntas que formulo e desisto de responder (RODRIGUES, 2004 b, p. 277 – 278).

III - ÉDIPO REVISITADO

“Todas as famílias felizes se parecem. Cada família infeliz é infeliz à sua maneira”.

L. Tolstói

Toda a trama narrativa da peça **Álbum de família** desenrola-se, majoritariamente, na fazenda de Jonas. Situada em uma cidade chamada São José de Golgonhas, o que para Francisco Carneiro da Cunha é na verdade uma “simbiose do Gólgota onde o messias é crucificado com Congonhas do Campo onde vivem as esculturas dos profetas bíblicos de Aleijadinho” (CUNHA, 2009, p. 42).

Se por um lado é estipulado de maneira clara para o leitor/espectador o locus onde as cenas se passam, é importante perceber, também, que a história em si poderia acontecer tanto em São José do Golgonhas como alhures, o verdadeiro locus dessa tragédia rodriguiana é a família.

Embora situada num tempo definido – de 1º de janeiro de 1900 a 1924 – e num espaço concreto – a fazenda do protagonista Jonas –, a tragédia é atemporal e poderia transcorrer, sem nenhum prejuízo em outro lugar (MAGALDI, 2004, p. 51).

A escolha do autor por focar toda sua dramaturgia no contexto familiar não é de forma alguma uma casualidade, pelo contrario, é fruto do desejo de Nelson Rodrigues em retratar as mudanças e especificidades da família brasileira. Assim baliza ele todo seu teatro com uma das características fundamentais da tragédia: ter o seio familiar como uma das pedras de apoio para a construção do texto.

Através do convívio humano surge o conflito consigo mesmo que tanto tortura os indivíduos. Por conseguinte, a família é o berço do universo trágico, seu problema principal. É o lugar onde os homens tentam se organizar para se avizinhar dos deuses e reproduzir os mitos. [...] Assumindo a hipótese de que o propósito do autor era inventar uma ‘tragédia brasileira’, seria preciso que ele retratasse nas obras algumas das metamorfoses que

a família nacional atravessou, indicando que os conceitos de modernidade e tragédia não são inconciliáveis (SOUTO, 2007, p. 39).

Voltemos então nossa atenção para a construção estrutural de uma família. Toda célula familiar tem por início a união matrimonial entre dois indivíduos, sendo um deles do sexo masculino e outro feminino. Dessa 'dualidade unida' surge o campo fértil onde a prole começa a rebentar e no seio familiar pai e mãe proporcionarão toda sorte de cuidados para que esta venha a ser bem constituída. Futuramente saindo desse 'núcleo', juntando-se com outro indivíduo, e formando outra família.

Para a perpetuação da identidade de família dentro da sociedade, é necessário que em dado momento duas famílias 'doem' seus indivíduos para que eles formem uma nova célula familiar. Assim conforme Roudinesco (2003) salienta:

Daí decorrem, de um lado, a prática da troca, que define a maneira pela qual se estabelecem os laços matrimoniais entre os grupos sociais – sobretudo a circulação das mulheres – e do outro a necessidade da proibição do incesto, [...] (ROUDINESCO, 2003, p. 15).

Portanto para a continuidade do conceito de família é obrigatório que se proíba o incesto, bem como que as células familiares, de alguma forma, sejam capazes de interagir socialmente para haver assim a cambialização de indivíduos e a iniciação de novas famílias.

Em **Álbum de família**, Nelson Rodrigues retrata de maneira reversa essas duas facetas da constituição familiar. Em primeiro plano percebe-se que todos os membros da família que estavam distantes da fazenda, ou seja, mais próximos da sociedade, retornam. Todavia, retornam todos com a chaga de que não foram aceitos pelo convívio social, eram impróprios, inadequados ou, ainda, inconvenientes à sociedade. Assim a família está trancafiada numa espécie de caverna, onde só eles existem e só as dores e obsessões deles são importantes. Como nas palavras da personagem Edmundo:

EDMUNDO (mudando de tom, apaixonadamente) – 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 [...] (RODRIGUES, 1981, p. 102).

E assim todos os filhos retornam a casa, cada um fugindo de um problema ocorrido no convívio social externo, tendo como local de refúgio a fazenda de Jonas, que nada mais é que a personificação desse seio familiar tão peculiar.

Glória é expulsa do internato culpada da relação lésbica que teve com uma amiga. Quem traz a notícia é Guilherme que volta a casa por ter abandonado o seminário, devido à mutilação que causou em si mesmo.

GUILHERME – Andavam sempre juntas... e trasanteontem, a Irmã viu as duas conversando, fora de hora, no dormitório... Ouviu a conversa toda! Falavam em morrer juntas e no fim...

JONAS – No fim o que é que tem?

GUILHERME – ... Se BEIJARAM NA BOCA!

[...]

GUILHERME (Outra vez informativo) – O padre disse, então, que estava positivado o GÊNERO DE AMIZADE... Que assim não era possível... Que a solução era EXPULSAR AS DUAS! (RODRIGUES, 1981, p. 84 - 85).

O padre neste caso representa a sociedade, a qual nenhum membro da família de Jonas consegue se adequar. Quanto a Edmundo, este retorna após separar-se de sua esposa Heloísa em um casamento que não foi consumado. Esta fala a 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! (RODRIGUES, 1981, p.112).

Os personagens, em certa medida, não retornam à casa paterna, mas na verdade são tragados por ela. O mundo não está preparado para eles, suas vontades, suas atitudes e suas maneiras só são aceitas em um único locus – a fazenda de Jonas, o seio familiar – Assim retornam os filhos para a casa do pai onde o círculo de obsessões familiares, tão comum nos textos rodriguianos, pode ser fechado.

É com o círculo fechado, ou seja, com toda a família reunida que as marcas edípicas começam a ser escancaradamente expostas, por meio da rede de desejos incestuosos que permeiam estas personagens.

Por que a lenda de Édipo-Rei, tão conhecida e recontada milhares e milhares de vezes, tema igualmente frequente e explorado no teatro dramático, depois de tanto tempo, continua atraindo a curiosidade dos homens? De onde vem a força capaz de manter viva e bem acesa a tocha do interesse que ela desperta no homem comum? Não se pode dizer que se trata de um tema antigo ou moderno, porque parece pertencer a uma categoria temática que transcende o tempo. Mas qual é, na verdade, o enorme segredo que se esconde no seu âmago? Será que os seus motivos não foram ainda completamente esgotados? (AZOUBEL NETO, 1993, p. 39).

A começar na figura de Jonas que é já na descrição das personagens feita pelo autor da seguinte forma "Jonas (45 anos, vaga semelhança com Jesus)" (RODRIGUES, 1981, p. 53). Jonas é o símbolo das antigas famílias constituídas pela força paterna. O pai centralizador do poder é uma espécie de avatar de Deus, detentor do poder máximo, único com o privilégio de castigar ou abençoar os filhos.

Heróico ou guerreiro, o pai dos tempos arcaicos é a encarnação familiar de Deus, verdadeiro rei taumaturgo, senhor das famílias. Herdeiro do monoteísmo, reina so-

bre o corpo das famílias e decide sobre os castigos infligidos aos filhos (ROUDINESCO, 2003, p. 21).

O texto do dramaturgo deixa isso claro no momento em que D. Senhorinha contesta a autoridade de Jonas e ele totalmente fora de si contra argumenta:

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 do jantar, principalmente os versículos que falam da família! (RODRIGUES, 1981, p. 65).

É este pai, arcaico e poderoso que sofrerá a tentativa de destronamento, marca edípica clara. Jonas na figura de rei e senhor de toda a família acaba encontrando em seus dois filhos (Edmundo e Guilherme) os rivais que vão disputar suas duas ‘mulheres’: Edmundo disputa com o pai o amor por D. Senhorinha, enquanto Guilherme tenta afastar a irmã Glória (uma das obsessões de Jonas) do pai.

Dessa forma verificamos que as ambivalências e uma grande batalha entre os ‘machos’ da família dão-se pela divisão das ‘fêmeas’ entre eles, conforme exemplifica Martuscello (1993):

Um dos aspectos da problemática edípica mostra o filho rivalizando com o pai e desejando seu afastamento para poder usufruir o amor da mãe. Evidentemente que não se pode deixar de pensar que existe aí um ódio inato, que é produto do instinto de morte defletido para o exterior e enfocando a pessoa do pai, a justificar a rivalidade e outros sentimentos a ela relacionados. Porém, não será também absurdo cogitar se este antagonismo ao pai não provém em parte de uma disposição reacional do filho ao que ele percebe no pai de animosidade e hostilidade inconscientes. O que a História nos mostra é o pai começando primeiro e sustentando a agressão, sem se importar se o alvo vai ser ou não seu filho. Parece que o que conta aí é a satisfação a qualquer custo do narcisismo individual, que, no que se refere à sexualidade, recebe incrementos positivos sempre que as fêmeas são atraídas e conservadas e os machos repelidos ou eliminados (MARTUSCELLO, 1993, p.64).

Como já assinalamos, os dois vetores de confronto na peça **Álbum de família** são constituídos por marcas genuinamente edípicas – e, por essa razão, plenamente questionáveis e rejeitadas nas esferas sociais arquitetadas no “bom senso” e “bom gosto” do público.

Em primeiro plano temos Edmundo, homem que não consegue consumir seu casamento por ter todo seu desejo voltado para a mãe. Ao mesmo tempo, Jonas, do alto de sua figura patriarcal, pressente a rivalidade do filho:

JONAS (violento) – Você não me engana. Você sempre teve ódio de mim – desde criança. Você sempre quis, sempre desejou minha morte. Um dia, você vai me matar, talvez quando eu estiver dormindo. Mas vou tomar as minhas providências! (RODRIGUES, 1981 p. 73).

Para subjugar-lo ao seu lugar de “filho” e confirmar o seu lugar de “pai”, força-o a beijar sua mão. Mostrando

assim ser ele (Jonas) o senhor máximo da casa:

JONAS – Venha tomar a bênção, Edmundo! (com hedionda doçura) do seu pai!

[...]

(Edmundo luta contra a própria fraqueza; ainda assim, aproxima-se, como se viesse do pai uma força maior) (RODRIGUES, 1981, p. 74).

Vê-se que o embate se constitui por ambos os lados: o pai, que abalado por ter um filho confronta-o e força constantemente a corroborá-lo como patriarca e figura máxima do locus familiar; o filho, que mesmo temeroso, pouco a pouco tenta minar a figura paterna, destronando-a.

Edmundo, apesar de todo o temor voltado para o pai, é a peça chave que desencadeia o assassinato de Jonas cometido por D. Senhorinha. O dramaturgo não replica o parricídio, mas utiliza do amor de Edmundo pela mãe e dos constantes embates entre os familiares para culminar na morte do patriarca pela, tantas vezes humilhada, D. Senhorinha. É do amor edípico do filho Edmundo que nasce a força motriz com que Senhorinha sai de sua condição subalterna e submissa e finalmente confronta a figura despótica e mítica do Deus-pai em Jonas.

Com efeito, o texto ainda dialoga com **Édipo-Rei** pela forma com que a relação Edmundo - Senhorinha surge, por meio de toda carga de humilhações que o filho vê a mãe suportar. Assim desse martírio imposto por Jonas à Senhorinha, Edmundo constrói a representação da mãe santificada, e é desse amor Edmundo - Senhorinha que a morte de Jonas é fruto. Em **Édipo Rei**, Laio é morto pelo bastão com que Édipo se apóia para caminhar, uma vez que Édipo tem seus pés deformados pela maneira como o pai obrigou-o a ser carregado quando bebê. Assim:

Conforme o próprio Édipo nos conta, Laio é morto por ele com o bastão que lhe serve de apoio para caminhar, e podemos levantar a hipótese de que talvez o utilizasse devido aos danos a ele infligidos pelo próprio pai, em função da amaldiçoada predição oracular (LOBO, 2004, p. 157).

O segundo vetor obsessivo é constituído do choque entre Jonas x Guilherme na disputa por Glória. Guilherme de alguma forma sente-se amaldiçoado, pensa que por fazer parte da família de Jonas já por hereditariedade é alvo de uma malévol pulsão por desejos libertinos.

No reino liderado por Jonas não há relação extraconjugal oculta, todos sabem e aceitam ou colaboram com o privilégio, como a confirmar sua autocracia total (MARTUSCELLO, 1993, p.64).

Guilherme vê no pai o grande culpado por tais impulsos pertencentes a toda família. Jonas é o chefe, e dessa forma é na figura dele que Guilherme deposita toda a culpa pelas desejos sexuais transgressores de cada indivíduo.

As relações endogâmicas na família seriam então oriundas de uma maldição paterna. Jonas torna-se sob essa

ótica a semente de todo mal: deste tronco podre e maldito todos os ramos e frutos estariam fadados a serem podres.

Se o pai era claramente, à imagem de Deus, o depositário de uma palavra que jamais reduzia a alma a um corpo carnal, certamente era preciso admitir que o filho fosse por sua vez capaz de perpetuar, enquanto filho, o ideal desse logos que o verbo paterno lhe transmitira. Assim, o pai podia ora encarnar uma força mortífera e devastadora, ora, ao contrário, tornar-se o porta-voz de uma rebelião simbólica do filho contra os abusos de seu próprio poder (ROUDINESCO, 2003, p. 30).

O Deus-Pai em Jonas é para seu filho, Guilherme, um Deus obscuro, um ser de imenso poder que, todavia, descarrega nos familiares um impulso atroz. Em vasta medida, o poder a Jonas outorgado é refletido em seus filhos no passo que estes sentem-se impelidos sempre a praticar torpezas e atrocidades semelhantes àquelas praticadas por Jonas.

Oprimido por tais impulsos a personagem acusa o pai, delegando a este toda a culpa pelos atos torpes cometidos por toda família conforme o diálogo:

GUILHERME (veemente) – Porque esta casa é indigna – PORQUE VOCÊ NÃO PODE TER CONTATO NEM COM SUA PRÓPRIA FILHA! (exaltadíssimo) Você mancha, você emporcalha tudo – a casa, os móveis, as paredes, tudo!

JONAS – E você? É melhor do que eu? Você, meu filho? Tão Sensual como eu!

GUILHERME (triumfante) – Fui! Eu fui sensual como você – era. Mas agora não sou mais – nunca mais! (RODRIGUES, 1981, p. 85).

As falas de Guilherme acusando seu pai estão relacionadas ao conceito de maldição paterna exposto por Roudinesco:

O poder paterno viu-se, com isso, amesquinhado. Uma vez que o pai amaldiçoava sua descendência, o filho devia amaldiçoar o pai que dele fizera um libertino, escravo da devassidão, ou um desvairado, forçado à impotência. Ao endossar por sua vez o hábito de pai, seu passo seguinte só podia ser o de perenizar, em benefício de seus próprios filhos, a genealogia infernal da maldição paterna (ROUDINESCO, 2003, p. 30).



É por creditar a Jonas a maldição familiar que Guilherme sente a imensa necessidade de retirar e proteger Glória, sua irmã, da presença do pai. No entanto, para escapar do círculo vicioso de devassidão ao qual pertence, Guilherme toma a decisão de mutilar-se e assim ser o único membro capaz de proteger a irmã de todo mal. Ao mutilar-se estaria ele livre da chaga hereditária.

GUILHERME (abstrato) – Depois desse ACIDENTE VOLUNTÁRIO, eu sou outro, como se não pertencesse a nossa família.

[...]

GUILHERME – Nem minha mãe! É UMA MULHER CASADA, CONHECE O AMOR – NÃO É PURA. Não serve para Glória – Só eu, depois do ACIDENTE!(RODRIGUES, 1981, p. 86).

Nesta ânsia por proteger Glória do pai, amando-a não como irmã, mas num amor puro e idealizado, ela não pode ser maculada pelo pai. Deve, antes, fugir com Guilherme para só assim alcançar a felicidade. Vislumbremos aqui, num fecundo intertexto, o mesmo triângulo edípico trabalhado por Dostoiévski em seu livro **Os Irmãos Karamázov**.

No romance russo, Fiódor (pai) e Dimitri (filho) rivalizam-se na disputa pelo amor de Gruchneka. Em Gruchneka é transportada toda carga de idealizações que no triângulo edípico são encarnadas na figura da mãe. Em **Álbum de Família** Jonas e Guilherme perpetuam na disputa por Glória a rivalidade entre pai e filho, tantas vezes tematizada na tradição literária.

Assim a relação da personagem Guilherme com seu pai está amparada pelos dois alicerces apontados por Freud no complexo de Édipo, ou seja: um suposto desejo pelo incesto, trabalhado na peça por meio do amor da personagem pela irmã (que vem encarnada como transfiguração do desejo pela mãe) e o desejo de matar o pai. Em Guilherme, o parricídio constituiu-se na medida que sua irmã deve ser afastada do pai. Em suma, o irmão-personagem deseja levar Glória para um locus distante, afastando-a do pai e assim aniquilando-o.

[...] o Complexo de Édipo, segundo Freud, não é senão a expressão dos dois desejos recalçados – desejo de incesto, desejo de matar o pai – contidos nos dois tabus próprios do totemismo: interdito do incesto, interdito de matar o pai-totem. O Complexo, é portanto universal, uma vez que é a tradução psíquica dos dois grandes interditos fundadores da sociedade humana (ROUDINESCO, 2003, p. 87).

Constatamos, por fim, que a autocracia patriarcal de Jonas é abalada por ambos os filhos e tem-se em Jonas mais que a figura do Deus-Pai a figura do deus distorcido, o reflexo negro e hediondo do poder divino que amaldiçoa a família: “[...] o pior de todos, o mais criminoso, o mais lúbrico, permanecerá sempre o pai, herdeiro imutável de uma devoração tribal” (ROUDINESCO, 2003, p. 80).

Carregada de marcas deformadoras, transbordante de obsessões, torpezas e bizarrices é **Álbum de família** uma obra-prima do teatro brasileiro. Cumpre-nos ressaltar, aqui, o não aprofundamento no estudo das relações entre D. Senhoria e seus dois filhos (Edmundo e Nonô). Todavia, é digno de nota mais essa face que a obra aqui estudada comporta: a de dar conta, também, do enredamento das questões edípicas que envolvem a mãe e seu desejo sexual pelos filhos de sexo masculino.

Resta-nos a feliz sentença do dramaturgo: “Infelizmente, minhas peças não são obras-primas. Se o fossem, teriam direito de ser podres” (RODRIGUES, 2004, p. 278).

REFERÊNCIAS

AZUBEL NETO, David. **Mito e psicanálise – estudos psicanalíticos sobre formas primitivas do pensamento**. Campinas: Papirus, 1993.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico - A vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CUNHA, Francisco Carneiro da. **O teatro de Nelson Rodrigues**. São Paulo: All Print, 2009.

FOFONCA, Eduardo. **O teatro de Nelson Rodrigues: pessimismo, sexualidade, desejo**, 2009. Disponível em: http://www.utp.br/eletras/ea/eletras18/texto/artigo_18.4_Eduardo_Fofonca_O_Teatro_de_Nelson_Rodrigues.pdf Acesso: 11/07/2010 às 18:30hs

JAUSS, Hans Robert. “O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis”. In: LIMA, Luiz Costa (org.) **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MAGALDI, Sábato. **Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues**. São Paulo: Global, 2004.

MARTUSCELLO, Carmine. **O teatro de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Siciliano, 1993.

LOBO, Ana Lúcia. **Freud: a presença da antiguidade clássica**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A fala Esvaziada em Nelson Rodrigues”. In: **Literatura e sociedade**. São Paulo: USP DTLLC, 2007/2008.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues, v.2: Peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues: Peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

SALEM, Tania. **A família em cena: uma leitura antropológica da dramaturgia de Nelson Rodrigues**, 1984. Disponível em: <http://www.scielo.br/scieloOrg/php/reflinks.php?refpid=S0103-7331200000010000700049&pid=S0103-73312000000100007-&lng=en> Acesso: 10/07/2010 às 03:00 hs.

SOUTO, Carla. **Nelson Rodrigues: O inferno de todos nós**. São Paulo: Junqueira & Marin, 2007.