



O 'INFERNO DE TODOS NÓS': O MOTE FAMILIAR EM ÁLBUM DE FAMÍLIA, DE NELSON RODRIGUES

LEVISKI, Charlott Eloize (UFPR)

RESUMO: Este artigo aborda as questões desagradáveis na peça *Álbum de família* como a hipocrisia nos relacionamentos familiares e sociais, o abuso do *pater familis*, sexo, religião e incesto. Integrante de um ciclo de peças denominadas míticas, *Álbum de família* retrata um núcleo familiar que está na iminência de um colapso e tenta manter as aparências a todo custo. O mote da família é recorrente na dramaturgia de Nelson Rodrigues, sendo ela apresentada como cerne de todos os conflitos, sem escapatória para suas personagens. Contrário aos pressupostos sociais e religiosos de que a família é uma instituição sagrada, o dramaturgo a expõe como reduto de podridão, turbulências e males. Suas peças chocaram seu público contemporâneo porque justamente expunham de maneira escatológica o ser humano, resultando disso diversos codinomes pejorativos atribuídos ao escritor como anti-moralista, pervertido, maldito, entre outros. Da mesma maneira que outros artistas de vanguarda, sempre à frente de seu tempo, Nelson Rodrigues tornou-se o dramaturgo brasileiro mais reconhecido na atualidade. Especialmente na peça *Álbum de família*, selecionada para análise no artigo, observam-se críticas à família burguesa, patriarcal e tradicional, modelos discutíveis em nossa sociedade. O texto se utiliza de diversos recursos intertextuais como a paródia e a ironia, fazendo-se necessária uma leitura múltipla e polissêmica, contrária à leitura superficial e moralista por ocasião de sua publicação.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues; paródia; ironia; crítica;

THE HELL OUT OF US: THE FAMILIAR MOTIF
IN *ÁLBUM DE FAMÍLIA* BY NELSON RODRIGUES

ABSTRACT: This article discusses the unpleasant issues on *Álbum de família*, as the family's hypocrisy in social relationships, abuse of *pater familis*, sex, religion and incest. *Álbum de*

família, included with the plays called mythical, depicts a family's nucleus that is on the verge of a collapse and tries to keep up appearances. In dramaturgy from Nelson Rodrigues the family is a recurrent theme – it's usually presented as the heart of all conflicts, without escape for the characters. In opposite of the social and religious assumptions that the family is a sacred institution, the playwright exposes the family as a place of rotting, turbulence and evils. His plays shocked contemporary audiences because his eschatological manner in exposes the human being. As a result, the writer received many pejorative codenames like anti-moralist, perverted, damned, among others. In the same way that other avant-garde artists, always ahead of his time, Nelson Rodrigues became the most Brazilian playwright nowadays recognized. Especially in *Álbum de família*, the play selected for analysis in this article, the bourgeois, traditional and patriarchal family is criticized, a discussed model in our society. The text uses several intertextual resources as parody and irony, making necessary a multiple and polysemous reading, unlike to superficial and moralistic interpretation when the play was published.

KEYWORDS: Nelson Rodrigues; parody; irony; critical

O teatro completo de Nelson Rodrigues foi organizado em meados da década de 80 pelo crítico e amigo Sábato Magaldi, que dividiu a obra de Nelson Rodrigues em três vertentes: as peças psicológicas, as tragédias cariocas e as peças míticas. Essa divisão teve uma função didática uma vez que as peças foram agrupadas de acordo com sua temática. Entretanto, as características nunca se mostram isoladas: “as peças psicológicas absorvem elementos míticos e da tragédia carioca. As peças míticas não esquecem o psicológico e afloram a tragédia carioca. Essa tragédia carioca assimilou o mundo psicológico e o mítico das obras anteriores.” (MAGALDI, In RODRIGUES, 1981, p. 9).

Nas peças psicológicas, conforme o próprio nome sugere, o dramaturgo explora a fundo a questão psicológica das personagens. Em especial, a peça *Vestido de Noiva* (1943), que se tornou um marco no teatro brasileiro, é uma aventura no interior da mente da protagonista, sendo que os episódios se dividem no plano da realidade, da memória e da alucinação. As tragédias cariocas adquirem um aspecto mais voltado para o urbano, sendo que o subúrbio do Rio de Janeiro é o cenário predileto e central das peças desse ciclo. O dramaturgo não faz uso do trágico no sentido clássico grego, mas através de um viés moderno, mesclando o melodrama, a tragicomédia e a comédia de costumes.

No conjunto das peças míticas, também denominadas “desagradáveis”, das quais *Álbum de família* é integrante e objeto de estudo desse artigo, a família é o mote dos conflitos vividos pelas personagens. Este ciclo do teatro do dramaturgo teve suas peças reconhecidas como “obras pestilentas, fétidas” e “capazes por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia.” (MAGALDI, 1992, p. 12). A

primeira delas foi *Álbum de família* (1945), seguida por *Anjo negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1947) e por fim *Dorotéia* (1949). Tais peças foram chocantes para a época, uma vez que as famílias teatralizadas se contrapunham e implodiam o modelo burguês, expondo que a família se tornara uma convenção social. Nelson Rodrigues coloca o dedo na típica família de 'aparência saudável', pois teve a intenção de desvelar a família burguesa, de dismantelar o modelo burguês que não se sustentava mais. Acusado de ser um autor abominável que fez os mais diversos ataques à instituição familiar, via na família o mote da tragédia, uma vez que as relações conflituosas entre seus membros representam o centro de todos os conflitos do ser humano. Segundo o dramaturgo "a família é o inferno de todos nós" (RODRIGUES, 1997, p. 61). Ele trouxe à tona temas que chocaram o público (e talvez ainda choquem), uma verdadeira descida aos infernos interiores:

Para o poeta importava limpar o mundo de nossos monstros e fantasmas, importava humanizar o planeta, por isso nas suas próximas quatro peças os seus personagens serão monstros, mas envoltos em afeto e açúcar... Só um criador de seu porte estaria disposto a tal sacrifício criador, a suportar a geral incompreensão desse sacrifício e a todos os ataques sofridos para levar a cabo a sua sagrada missão. (CUNHA, 2000, p. 138-139)

Anjo negro retrata uma família que começou de forma incomum. Virgínia, uma moça branca e racista, é forçada pela tia a se casar com o negro Ismael. Isso se deu porque, no passado, Virgínia havia roubado o namorado de sua prima, que cometera suicídio depois de ser trocada. Ismael que deseja a todo custo parecer branco, renega sua raça. Torna-se médico e sempre se traça de branco. Virgínia não suporta o marido e toda vez que engravida, numa espécie de maldição, só gera filhos negros. As crianças são afogadas, uma a uma, pela mãe, sem a participação direta do pai, mas que é conivente com os crimes. Na peça *Senhora dos afogados*, duas filhas do casal Misael e D. Eduarda morrem afogadas de maneira inexplicada. A única filha sobrevivente é Moema, uma moça estranha que só se veste de luto. O mar torna-se um personagem na peça que, segundo o avô, parece atrair em especial as mulheres da família Drummond, e que não se cansará até levar toda a família junto. Em *Dorotéia*, três primas viúvas, extremamente feias, moram juntas numa casa que não tem quartos, somente salas, com a intenção de evitar as volúpias da carne. Para ser aceita, Dorotéia, outra prima que deseja se regenerar depois da morte do único filho deve abdicar de sua beleza.

Em *Álbum de família*, o dramaturgo expõe a ruína da hierarquia da

família dando ênfase à perda do *pater familias*. A ação na peça se passa em uma fazenda relativamente isolada do mundo. O início do enredo se dá em 1900, especificamente no dia 1º de janeiro, data do casamento de Jonas com 25 anos e D. Senhorinha com apenas 15 anos. Entretanto, há uma incoerência com relação à idade do casal, pois na apresentação das personagens antes de iniciar a peça, ele está com 45 anos e ela com 40, ou seja, uma diferença de idade de cinco anos, sendo que no dia do casamento eram dez anos. Isso ocorre nas diversas edições da peça. Talvez a explicação para a implausibilidade temporal é a de ter sido intenção do dramaturgo situar a família em um tempo mítico.

Apesar da localização da fazenda em S. José de Golgonhas ser fictícia, tem-se o indício de que ela fica próxima à cidade de Três Corações que realmente existe e localiza-se no estado brasileiro de Minas Gerais. Conforme sugestão do crítico Sábato Magaldi (1981, p. 15), o nome S. José de Golgonhas “parece fundir o Gólgota de Cristo com Congonhas do Campo, a cidade colonial que ostenta” as estátuas dos profetas de Aleijadinho. O vocábulo Gólgota também faz referência a um monte próximo de Jesuralem, local da paixão de Cristo. No Evangelho, Gólgota ou Caveira era o local onde os mortos eram enterrados, inclusive onde foi enterrado Jesus Cristo (CUNHA, 2000, p. 140). Além disso, pode indicar sofrimento ou suplício. Não seria uma simples coincidência a escolha da ambientação da obra se passar em Minas Gerias, uma vez que era o “estado de mais enraizadas tradições no país” (RODRIGUES, 1981, p. 15); o estado bem-comportado e fiel ao governo representando “o pilar da democracia limitada e do sistema presidencial, como fora outrora sustentáculo da monarquia.” (WIRTH, 1985, p. 76). Tal cenário torna-se apropriado para a família da peça que é o retrato da sociedade tradicional patriarcal oriunda de um casamento arranjado entre os primos Jonas e D. Senhorinha.

Esse arranjo matrimonial foi uma associação com claras intenções financeiras e de se manter a linhagem. Da união entre o casal nasceram quatro filhos: Guilherme, Edmundo, Nonô, e Glorinha. O primeiro filho é seminarista, o segundo é descrito como um adolescente “com uma coisa de feminino”, Nonô é o filho enlouquecido que vive nu aos arredores da fazenda, em contato da natureza, parecendo um animal. Glorinha é espantosamente parecida, no quesito físico, com D. Senhorinha. Não há menção de criados ou demais pessoas que vivam debaixo do mesmo teto, além de Tia Rute, uma típica solteirona que aparentemente não tem nenhum outro lugar para viver. O casal apenas suporta tia Rute porque ela sabe de tudo o que se passa na casa, conhece todos os segredos da família.

Álbum de família apresenta um grupo familiar com características de

uma família patriarcal, que também pode ser caracterizada como família nuclear. Ao discutirem sobre a expressão 'família nuclear', Raymond Boudon e François Bourricau (2002, p. 242) admitem que os contextos históricos sejam diferentes nos estudos antropológicos e sociológicos. Para os antropólogos, a expressão designa o sistema de parentesco mais primitivo, ou seja, o núcleo constituído pelos pais e seus filhos de pouca idade. Por outro lado, quando os sociólogos mencionam o termo 'família nuclear', referem-se ao casal de pais e aos filhos inseridos num contexto das sociedades industriais. Em tais sociedades a família era extensa e foi se dividindo "em maiores números de lares autônomos" (2002, p. 242), ou seja, tornou-se nuclear. Verifica-se que tanto para os antropólogos quanto para os sociólogos a concepção de família nuclear designa basicamente o núcleo pai, mãe e filhos, sendo inseridas em diferentes contextos históricos.

Dentro do núcleo familiar de *Álbum de família*, o pai tinha por hábito deflorar meninas virgens. Durante o desenrolar da ação uma destas meninas engravidadas por Jonas está prestes a dar à luz. Os seus gritos e pedidos de socorro podem ser ouvidos. Ela "nem tem formas direito", ainda faria 15 anos (RODRIGUES, 2004, p. 37) e morre até o final da peça. Geralmente, a família das meninas aceitava que elas fossem defloradas por Jonas por temerem o poder do patriarca. De acordo com as palavras de tia Rute, tratava-se do "pessoal daqui, da terra" sem instrução (2004, p. 38), portanto, seria mais fácil a usurpação do poder ao impor certas obrigações para essas pessoas. A atitude de Jonas e a submissão por parte das famílias das moças remetem a um costume que teve início na Idade Média: o 'direito de pernada', também conhecido como o 'direito das primícias' ou ainda o 'direito da primeira noite' (*jus primae noctis*). Era uma maneira de assegurar ao proprietário de terra o direito de deflorar a noiva de seu servo na noite de núpcias. A organização social que imperava na Idade Média era o feudalismo, que "se baseava em uma rígida estratificação social fundada no princípio do privilégio do nascimento." (DANNEMANN, 2007). Deste modo, o homem, ao nascer camponês, estaria fadado ao papel de servo pelo resto de sua vida, da mesma maneira que o homem que nascesse rico seria o senhor das terras tendo inúmeros direitos feudais, como o 'direito de pernada' sobre as noivas de seus servos.

Esta questão histórico-social também é retomada em forma de crítica por Dias Gomes, na peça teatral *As primícias*, encenada pela primeira vez em 1977 e publicada em 1978. A peça, denominada pelo próprio autor de alegoria político-sexual em sete quadros, passa-se em uma aldeia da Europa ou da América Latina entre os séculos VI e XX, ou seja, o dramaturgo estende a questão da

violação dos direitos humanos até a atualidade, em especial, às mulheres que ainda são vítimas de violência sexual e moral, muitas vezes, devido a costumes e tradições. No artigo *Em defesa do direito ao estupro*, publicado em meio digital, Janer Cristaldo declara que em fevereiro de 2006 a Suprema Corte de Cassação em Roma defendeu que o estupro de uma jovem é menos grave se ela não for mais virgem, pois do ponto de vista sexual tais vítimas teriam a personalidade “mais desenvolvida do que se espera de uma garota de sua idade.” (CRISTALDO, 2006). O autor do artigo critica que o velho dito em latim *jus primae noctis* ainda é uma realidade, uma vez que o estuprador, ao violentar uma vítima virgem, estaria roubando o direito das primícias do futuro marido. Caso contrário, não seria um crime tão grave.

Ainda em relação à peça de Dias Gomes, pode-se traçar um paralelo entre o proprietário (que representa o senhor feudal) e sua esposa com Jonas e D. Senhorinha em *Álbum de família*. Da mesma maneira que D. Senhorinha se submete à humilhação do marido que deflora meninas na casa da família, em *As primícias*, a esposa do proprietário, também submissa ao marido, suporta o costume da pernada. De certa forma, a mulher do proprietário participa do ritual, pois tem a função de trocar os lençóis manchados de sangue das virgens defloradas pelo marido (GOMES, 1978, p. 32-33). Assim como Jonas se acha no direito de deflorar as meninas, o personagem que representa o papel do proprietário também assegura que tem o direito da primeira noite com a esposa de seus servos e ainda afirma, hipocritamente, que esse ato é bondade de sua parte: justifica o seu ato como sendo de interesse político para toda a comunidade:

PROPRIETÁRIO: Se Deus oferece o Céu, eu lhes prometo, na Terra, toda a

minha proteção. E passo a ser para elas, as jovens recém-casadas, como que um Sagrado Esposo, um Amante Honorário, um Super pai Amoroso.

VIGÁRIO: E acredita que todas passam então a amá-lo?

PROPRIETÁRIO: Claro! E aí estão os fundamentos políticos desse ato ou desse ritual: ele estabelece um vínculo entre o senhor e as famílias, fortalece a unidade. É, portanto, de interesse de toda a comunidade. (GOMES, 1978, p. 43)

Em meados do século XX ainda prevalecia o coronelismo no Brasil, e talvez essa fosse uma das vertentes do patriarcalismo, pois comparando essas duas estruturas de família observam-se características semelhantes. O coronel era, em geral, o chefe de uma extensa parentela. “A família era formada por um grande grupo de indivíduos reunidos entre si por laço carnal, espiritual, de

'compadrio', ou de alianças matrimoniais." (QUEIROZ, 1985, p. 164). O casamento era um mecanismo para manutenção da herança entre a família e do mandonismo do coronel local. Essa foi uma maneira, "por assim dizer 'natural' de preservação de *status* e poder, utilizada por determinados grupos contra outros" (QUEIROZ, 1985, p. 172). O casamento entre tios e sobrinhas, primos e primas, era comumente realizado, pois era um meio de impedir que a fortuna se dividisse ou parasse em mãos estranhas. Quando o matrimônio era realizado fora da parentela, tinha o objetivo de formar aliança entre grupos poderosos que, por assim dizer, tornavam-se 'parentes'. Por estarem unidos, tanto econômica quanto politicamente, podiam se elevar "na hierarquia do domínio graças à soma de forças familiares, econômicas e políticas" (QUEIROZ, 1985, p.172). Retomando o foco para *Álbum de família*, cujo enredo se passa em um contexto rural do começo do século XX, temos uma evidência clara do poder de Jonas que pode ser comparado ao de um coronel. Tia Rute escolhia meninas virgens da redondeza para que o patriarca as deflorasse. As famílias das meninas aceitavam o que lhes era imposto, uma vez que se sentiam intimidadas pelo autoritarismo e poder de Jonas. Eram pessoas simples e sem instrução, fáceis de serem manipuladas, diferentes, por exemplo, de uma das meninas que não aceitou qualquer tipo de relacionamento com Jonas, visto que ela vinha da cidade:

JONAS (*com sofrimento retrospectivo*) – Nem todas! Aquela - Açucena - não quis nada comigo!
TIA RUTE – Aquela é diferente: veio da cidade - instruída. Estou falando do pessoal daqui (com ênfase) da terra.
JONAS (*em fogo*) – Então, arranje isso. Mas logo! (RODRIGUES, 2004, p. 38).

Durante a ação, na peça, há um pequeno destaque para uma das moças defloradas por Jonas. Ela é descrita como detentora de uma beleza selvagem e, mesmo noiva de um rapaz, ela é trazida pelo avô que é descrito como "um velho de barbas bíblicas" (RODRIGUES, 2004, p. 39), parecendo quase um personagem mítico. Torna-se relevante a percepção de que Nelson Rodrigues insere na peça várias alusões e referências bíblicas, muito provavelmente, com o intuito de flagrar para os leitores/espectadores a moral hipócrita que os personagens da peça tentam transmitir, mas, que não se sustenta. Neste caso específico, o avô, despidoradamente, entrega a neta para Jonas, apesar da semelhança com uma figura cristã. É visível, de sobremaneira, a obstinada crítica social que o dramaturgo realiza: ele está colocando o dedo na ferida para dar mais um testemunho desta sociedade que finge agir de acordo com os padrões instituídos, mas que, de

fato, é falsa, superficial.

Há várias referências bíblicas que se tornam inserções paródicas com o objetivo de desnudar o comportamento social das personagens na peça. Diferentemente do vulgo comum atribuído à paródia como ridículo, burlesco ou piada, será adotado o conceito desenvolvido por Linda Hutcheon (1985). Em *Uma teoria da paródia*, a autora explora o sentido do termo paródia e conclui que esse vai muito além do satírico, ou, de uma intenção de zombaria. Segundo a autora, o prefixo “para” possui dois significados, o mais conhecido indica “contra ou oposição”, mas também pode exprimir “ao longo de”, “ao lado de”, sendo que este último significado escapa à maioria dos teóricos. Enquanto o primeiro aponta para a oposição ou contraste entre textos, geralmente com a intenção de ironizar ou provocar um efeito caricato, o segundo sugere um acordo ou intimidade, o que “alarga o escopo pragmático da paródia de modo útil para as discussões das formas de arte modernas.” (HUTCHEON, 1985, p. 47- 48). Existe, portanto, ambigüidade no prefixo “para”, significando ao mesmo tempo “oposição”, “inversão”, “proximidade” e “semelhança”.

Por meio da prática paródica ocorre uma dinâmica dialética de apropriação textual que promove o reconhecimento da sobreposição dos níveis textuais, originando uma síntese bitextual. O processo dialético se realiza na medida em que o texto original ou antigo é incorporado ao novo, dessa maneira há uma sobreposição estrutural de textos. Conforme Célia Arns de Miranda, para que o sentido final da paródia seja concretizado é necessário que ocorra o reconhecimento da sobreposição desses dois níveis textuais, um superficial de primeiro plano e outro implícito ou de fundo. “É esse caráter duplo da paródia que faz dela um importante recurso da moderna autoreflexividade da literatura.” (MIRANDA, 2004, p. 141).

Por se tratar de um gênero sofisticado, a paródia exige uma postura crítica por parte do decodificador. O novo significado da síntese textual somente é percebido pelo leitor quando ele é capaz de incorporar o antigo texto ao novo. Entretanto, se o decodificador não puder identificar intencionalidade paródica, o entendimento do texto se torna limitado e o sentido final da paródia se perde (HUTCHEON, 1985, p. 50). O leitor assume um papel duplo dentro desse processo “como o codificador do texto parodiado e o seu novo codificador: o leitor, desta forma, torna-se o co-criador do texto parodiado.” (MIRANDA, 2004, p. 141).

A intenção paródica do dramaturgo em *Álbum de família* se estabelece na medida em que ele incorpora as referências bíblico-religiosas para invertê-las

criticamente. A tentativa em se manter as aparências, tanto no plano religioso como secular, é desmascarada pelo o que é vivenciado pelos personagens na realidade. A partir dessa leitura o dramaturgo, ironicamente, estaria desmistificando a família burguesa e, ao mesmo tempo, subvertendo o modelo religioso católico cristão.

De acordo com o mito cristão, Jonas era um profeta bíblico que foi engolido por uma baleia como castigo pela sua desobediência a Deus. Mas após três noites e três dias no âmago do animal ele se converte, retorna à luz do mundo e passa a fazer o bem aos homens (CUNHA, 2000, p. 141). Conforme Eudinyr Fraga (1998, p. 75) “tal episódio é visto pelo simbolismo cristão como ‘uma prefiguração da própria morte e ressurreição’ de Cristo.” (1998, p. 75). Na peça de Nelson Rodrigues, Jonas é descrito como tendo “vaga semelhança com Jesus” (2004, p. 31), entretanto, ao mesmo tempo, ele é descrito como um “homem nervoso, apaixonado, [com uma] boca sensual” (RODRIGUES, 2004, p. 36). Seu comportamento é totalmente oposto ao significado religioso de seu nome e de sua suposta posição na família.

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. 41)

Jonas, como um personagem representante da figura do pai, torna-se dentro da peça uma inversão paródica tanto no sentido religioso cristão do Deus pai quanto no papel atribuído a um pai de família. Segundo o seu próprio ponto de vista e as tradições vigentes, ele é o patriarca absoluto de sua família e deve ser obedecido sem questionamentos. A referência à leitura da Bíblia, um livro sagrado para os cristãos, é totalmente ironizado na personagem de Jonas quando ele afirma que lerá a passagem que versa sobre a família. Distante do papel de pai, Jonas é um pecador inconvertido que deflora meninas virgens da mesma idade da filha Glorinha, além de ser autoritário, maltratar a esposa e os filhos homens e nutrir um sentimento incestuoso pela filha.

O comportamento abusivo de Jonas em deflorar meninas adolescentes tem uma aparente explicação: é uma forma de vingança por ter surpreendido o adultério da mulher. Senhorinha é humilhada toda vez que as meninas grávidas estão prestes a dar à luz dentro de sua própria casa. Entretanto, ela está longe de ser uma vítima. Seu nome, o diminutivo de Nossa Senhora, também adquire uma conotação paródica, uma vez que a mãe, na peça, odeia a própria filha e ama

apenas os filhos do sexo masculino, sendo que o filho mais velho, com o qual cometera incesto, é o seu preferido (CUNHA, 2000, p. 141).

Tia Rute é mais uma das referências paródicas retiradas da Bíblia. Na narrativa mítica cristã, Rute ficou conhecida pela sua bondade e amizade, cujo significado do nome é 'bela companheira'. Ela era uma princesa moabita e, por não estar satisfeita com a idolatria de seu povo, abriu mão de seus privilégios a fim de levar uma vida simples entre um povo que ela admirava: os israelitas. Rute casou-se com um israelita e, mais tarde, quando seu marido veio a falecer, ela preferiu cuidar de sua sogra Noemi ao invés de voltar para sua terra natal. Entretanto, dentro da peça, a personagem de Tia Rute não remete em nada ao significado cristão de seu nome. Ela é maldosa e feia. Idolatra o cunhado porque ele a fizera mulher certa vez em que estava bêbado, tornando-se o único homem de sua vida. Ela compartilha de todos os segredos da família e descobre a traição da irmã. Tia Rute é quem busca as meninas para Jonas como uma forma de gratidão pelo cunhado, mas também como uma forma de vingança para com a irmã, pois tinha ciúmes e inveja dela. Essa família segue num círculo vicioso no qual todos buscam a vingança como uma justificativa para seus atos.

Pode-se observar outro diálogo intertextual por meio do seguinte comentário do *Speaker*, a respeito do casamento de Jonas e Senhorinha: "E não esquecer o que preconizam os Evangelhos: Crescei e multiplicai-vos!" (RODRIGUES, 2004, p. 33). A alusão bíblica, especificamente ao trecho do Gênesis, cap. I e vers. 28, tem um significado importante no contexto da peça. Trata-se de uma alusão paródica de um preceito cristão: ao invés de endossar o texto original, o dramaturgo aplica-o às avessas. Diferentemente do significado bíblico cristão que previa a instituição de uma família feliz, fecunda e completa, em *Álbum de família* os leitores/expectadores se deparam abruptamente com o inverso das expectativas, uma vez que todos podem testemunhar o desmantelamento daquela família. Percebe-se, portanto, que o autor aplica a alusão paródica ironicamente, na medida em que acontece exatamente o contrário do texto bíblico, cujos preceitos supostamente serviriam de alicerce para uma família dentro dos padrões tradicionais e cristãos.

Além do desejo de vingança, Jonas também nutre um amor incestuoso por Glorinha, a única filha do casal, que é espantosamente parecida com D. Senhorinha. Ela tem todo o afeto do pai, enquanto os filhos, não. Jonas, por ter uma sexualidade 'a flor da pele', só gosta de quem ele possa cobiçar sexualmente (SOUTO, 2007, p. 137). Dessa forma, ele vive diante de um impasse: por um lado, satisfazer o amor carnal, e por outro, proteger a honra e a castidade da filha,

que é o seu dever de pai. A filha está fora de seu alcance, pois se encontra em um colégio interno. Como um meio de compensar e satisfazer sua atração pela filha, ele busca nas meninas defloradas o mesmo perfil de Glória: tal como a filha, elas têm idade entre 13 e 15 anos e o corpo sem cadeiras largas. Com a volta da filha para casa, intensifica-se o desejo de Jonas: "Glória vem. Agora mesmo é que eu preciso de meninas!" (RODRIGUES, 2004, p. 42).

O retorno da filha para a fazenda faz com que Jonas se porte de maneira educada. Novamente, as aparências têm um predomínio absoluto: conforme se observa no excerto abaixo, Senhorinha menciona que Glória é a única pessoa que Jonas respeita:

D. SENHORINHA: (*como se falasse para si mesma*) – Sempre que Glória está aqui, você se comporta. Até me trata melhor, é outro. Ela é a única pessoa que você respeita. (num transporte) Glória é tão pura, acredita nas pessoas, não vê maldade em nada! Nem sabe que existe amor, não faz a mínima ideia do que seja amor. Pensa que é amizade. (RODRIGUES, 2004, p. 42)

Apesar da aparência recatada de Senhorinha e de ela passar a impressão de ser uma vítima dentro do contexto familiar, percebe-se no decorrer dos fatos, que ela também possui sua parcela de culpa dentro deste círculo de vingança. Somente após o nascimento dos três filhos homens é que Senhorinha descobriu o amor pelo sexo oposto, em uma ânsia de renovação, em busca de outra existência familiar. Torna-se evidente a preferência de Senhorinha por Nonô, filho com quem manteve uma relação incestuosa. Ao mesmo tempo, ela é fascinada pela ideia de que Edmundo está preso afetivamente a ela e não consegue se relacionar com nenhuma outra mulher, por causa do obsessivo desejo sexual que nutre pela mãe. Mesmo sem poder se relacionar com nenhum dos filhos, Senhorinha não admite que o amor deles pertença a outras mulheres:

D. SENHORINHA (*com a mesma paixão*) Pois eu ADIVINHEI o meu amor, quando nasceram Guilherme, Edmundo, Nonô! (...) Eu não quis esquecer; eu não quis fugir; eu não tive medo, nem vergonha de nada. (*possessa*) Não botei meus filhos no mundo para dar a outra mulher! (*acariciando o próprio ventre*). Só tenho amor para meus filhos! (RODRIGUES, 2004, p. 84-85)

O núcleo desta família é baseado na ausência de amor entre o casal, fato que é flagrado desde a primeira fotografia tirada após a realização do casa-

mento. O único filho que, aparentemente, não tem nenhum envolvimento com a mãe, é o primogênito. Contudo, Guilherme nutre uma paixão pela irmã Glória, que é muito parecida fisicamente com a mãe. Enquanto Edmundo não consegue se libertar da fixação pela mãe, Guilherme transfere-a para a sua irmã. Ele se torna seminarista para afastar-se da tentação. Enquanto estudava no Seminário, Guilherme provocou um ferimento mutilante, que pode ser subentendido como castração. De acordo com Jean- Claude Guillebaud (1999, p. 198-199) a castração voluntária remonta a uma tradição pagã, sendo resgatada por alguns cristãos durante os primeiros séculos do Cristianismo. Eles adotavam essa prática com o objetivo de esclarecer que não almejavam qualquer tipo de favor sexual junto às suas irmãs cristãs. Assim tornavam claro publicamente que haviam deixado tudo, inclusive o apetite sexual, para trás por causa do Reino de Deus. Na peça, o personagem Guilherme, ao cometer a castração, estaria purificado de acordo com o seu ponto de vista, tendo as condições necessárias de conviver com a irmã e protegê-la do pai.

O relacionamento de Guilherme com a mãe é quase inexistente; ele nem se dirige a ela, possui ideias extremistas a respeito do sexo e considera a mãe impura, uma vez que foi tocada pelo marido. (SOUTO, 2007, p.133). Ele, inclusive, aprova a maneira pela qual Senhorinha é tratada por Jonas, quando afirma: "Fazes bem em humilhar mamãe. Ela precisa EXPIAR, porque desejou o amor, casou-se." (RODRIGUES, 2004, p. 58). Ele chega ao ponto de reprovar qualquer relacionamento sexual, adotando uma ideia puritana em relação ao sexo.

Com o retorno de Glória, Guilherme tenta, a todo custo, fazer com que ela veja o pai como indecente e impuro. Entretanto, Glória sempre demonstrou e demonstra uma preferência absoluta pelo pai. Durante uma conversa com ela na capela da casa, ele tenta descobrir o motivo que levou irmã a ser expulsa do internato. Iris Vasconcelos (2006, p. 108) afirma que a razão do retorno de Glória para casa deve-se à descoberta de sua relação lésbica com Teresa, sua colega de escola. Na realidade, a única que aparenta nutrir sentimentos lesbianos é Teresa, uma vez que Glória admite enxergar a fisionomia do pai ao beijar a outra garota:

GLÓRIA (*como que falando para si mesma*) –Ficou sentida –tão sentida! –porque eu contei que...

GUILHERME (*desesperado*) – Contou o quê?

GLÓRIA – ... que toda vez que a gente se beijava, eu fechava os olhos e via direitinho a fisionomia de papai. Mas direitinho como está ali. (*Indica o falso quadro de Jesus*). (RODRIGUES, 2004, p. 61)

Depois da revelação de seu afeto pelo pai, Guilherme tenta a todo custo incutir na irmã que o pai é um hipócrita. Ela não acredita nas afirmações do irmão de que o pai seria capaz de trair a mãe com meninas de sua idade. Guilherme revela seu desejo pela irmã e tenta convencê-la a suicidar-se com ele, mas devido à relutância de Glorinha, ele admite que a única solução seria matá-la. Após esse ato, ele se atira debaixo de um trem.

O único filho que, aparentemente, não tem nenhum envolvimento com a mãe, é o primogênito. Contudo, Guilherme nutre uma paixão pela irmã Glória, que é muito parecida fisicamente com a mãe.. Edmundo, o filho mais moço, apercebe-se do alto poder destrutivo que incorpora os relacionamentos dessa família nuclear, "a única e primeira":

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 nossa família fosse a única e primeira. Então, o amor e o ódio teriam de nascer entre nós. (RODRIGUES, 2004, p. 71)

REFERÊNCIAS:

- BOUDON, R.; BOURRICAUD, F. *Dicionário crítico de Sociologia*. São Paulo: Ática, 2002.
- CRISTALDO, J. *Em defesa ao direito do estupro*. Disponível em: <<http://www.midiasemmascara.org/?p=4963>>. Acesso em: 16/12/2008.
- CUNHA, F. C. da. *Nelson Rodrigues, evangelista*. São Paulo: Giordano, 2000.
- DANNEMANN, F. K. *Direito de pernada, privilégio da primeira noite*. Disponível em: <<http://www.fernandodannemann.recantodasletras.com.br/visualisar.php?id=675145>>. Acesso em 16/12/2008.
- FRAGA, E. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- GÊNESIS. In: *BÍBLIA Sagrada*. 8. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1993. Cap. I, vers. 28, p. 15.
- GOMES, D. *As primícias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GUILLEBAUD, J. C. *A tirania do prazer*. KUHNER, M. H. (Trad.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. PÉREZ, T. L. Rio de Janeiro: edições 70, 1985.
- MAGALDI, S. Prefácio. In: RODRIGUES, N. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*.

Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. v. 2. Peças míticas.

MIRANDA, C. A. *Estou te escrevendo de um país distante*. 176 f. Tese de Doutorado defendida no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

O significado dos nomes. Disponível em: <<http://www.significado.origem.nom.br/nomes/?q=rute>>. Acesso em: 05/11/2008.

QUEIROZ, M. I. P. O Coronelismo numa interpretação sociológica. In: FAUSTO, B. (Org.). *História geral da civilização brasileira. O Brasil Republicano. Estrutura de poder e economia (1889-1930)*. São Paulo: Difel, 1985. v. III

RODRIGUES, N. *Nelson Rodrigues: teatro completo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004. v. I.

SOUTO, Carla. *Nelson Rodrigues: o inferno de todos nós*. Araraquara: Junqueira & Marin, 2007.

VASCONCELOS, I. H. G de. Do universal ao nacional: aspectos da dramaturgia de Nelson Rodrigues. In: MALUF, S. D; AQUINO, R. B. de (Org.). *Dramaturgia em cena*. Maceió, Salvador: Edufal, 2006. p. 103-120.

WIRTH, J. Minas e a nação: um estudo de poder e dependência regional (1889-1937). In: FAUSTO, B. (Org.). *História geral da civilização brasileira. O Brasil Republicano: estrutura de poder e economia (1889-1930)*. São Paulo: Difel, 1985. v. III.

SOBRE A AUTORA

Charlott Eloize Leviski é mestre em estudos literários do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura brasileira, além de ensino de língua inglesa, interpretação de texto e redação. Ministrou o curso *A dramaturgia de Nelson Rodrigues*, na Casa de artes Helena Kolody, em 2007. Principais trabalhos publicados: "A memória como via de mão dupla: violências do cotidiano em *Wit*: jornada de um poema", na revista *Scripta* Uniandrade, 2005; "O Cinema da Crueldade de Luiz Fernando Carvalho: vozes dos subterrâneos da memória em *Lavoura Arcaica*", co-autoria em capítulo do livro *Relendo Lavoura Arcaica*, 2007; "O teatro deslocado: O beijo no asfalto em quadrinhos.", nos anais do II Conali-Congresso nacional de linguagens em interação, Maringá, 2008; "O desnudamento dos dramas familiares em *Álbum de família e Lavoura arcaica*", dissertação de mestrado publicada em meio digital, 2010.