

O TEATRO DESAGRADÁVEL NUMA PEÇA DE NELSON RODRIGUES

Luiz Rogério Camargo¹

RESUMO

Em suas peças, Nelson Rodrigues oferece ao espectador um mundo em crise. Particularmente, em “Álbum de família”, – enquadrada dentre as peças míticas do autor (1967) – as imagens com que o dramaturgo compõe o seu “álbum” apresentam, sem nenhum disfarce, a própria natureza do homem vivendo nesse mundo. Partindo de motivos como amor, família, sexo, religião etc., o autor apresenta o choque entre realidades aparentemente opostas, mas que, como diferentes faces de uma mesma moeda, fazem parte de análoga unidade. Nesse sentido, este trabalho tem por objetivo analisar o jogo de oposições presentes em “Álbum de família”, partindo das relações entre os diferentes planos narrativos da peça, bem como do contraste entre sublime e grotesco nela existentes.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Álbum de Família. Desagradável. Grotesco. Sublime.

¹ *E-mail:* lrcamargo.roger@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Escrita em 1945, mas apresentada somente em 1967, no Teatro Jovem do Rio de Janeiro – quando enfim livre da censura –, “Álbum de família”, de saída, já fora enquadrada por Nelson Rodrigues naquilo a que chamou de um “teatro desagradável”. Gênero, ao qual incluiu também “Anjo Negro” e “Senhora dos Afogados”, assim definido pelo próprio autor em texto publicado na revista “Dyonisios”, em 1949: “E por que peças desagradáveis? Segundo já se disse, **porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si só, de produzir o tifo e a malária na plateia**” (RODRIGUES, 2004, p. 275, grifos nossos).

À parte algumas figuras “abnegadas e corajosas”, como Manuel Bandeira, Prudente de Moraes Neto, Lêdo Ivo entre outros, que desde logo conferiram à obra uma categoria artística, Nelson comenta os curiosos pontos de vista dos detratores em relação à peça: “Por exemplo: dizia-se que havia incesto demais, como se pudesse haver incesto de menos. Esse critério numérico foi adotado por quase todo mundo. Alguns críticos estariam dispostos a admitir um incesto ou dois; mais não (RODRIGUES, 2004, p. 275). Vê-se, portanto, que as reações contrárias a “Álbum de família” estavam muito mais ligadas a juízos morais – o medo e o horror do incesto – do que artísticos em relação à obra. Entretanto, segundo Sábato Magaldi (1981), a própria evolução dramática de Nelson o levava, inevitavelmente, a esse mergulho na inconsciência primitiva do homem. “A mulher sem pecado”, primeira peça do dramaturgo, já estava carregada de motivos psicológicos a um passo de romper com as barreiras da censura interior. Barreiras que seriam transpostas com a peça seguinte, “Vestido de Noiva”, com a qual o autor, rasgando o véu da consciência, abriu caminho para o livre acesso às fantasias do subconsciente. Explorando verdades profundas do indivíduo, o passo seguinte se dirigia para o esclarecimento dos arquétipos, dos mitos, voltando-se para a origem das forças vitais do homem. Assim sendo, “a menos que se traísse sua vocação autêntica, Nelson teria mesmo que escrever ‘Álbum de família’” (MAGALDI, 1981, p. 14).

Nesse sentido, este artigo tem por objetivo analisar de que maneira se configura tal jogo de oposições em “Álbum de família”, partindo das relações entre os diferentes planos narrativos da peça, bem como do contraste entre sublime e grotesco nela existentes.

1 O ÁLBUM

A estrutura dramática de “Álbum de família” está articulada em dois planos narrativos. O primeiro é composto pelas fotos do álbum, paralelamente apresentadas

e comentadas por um *Speaker*, que funciona como uma espécie de opinião pública. O segundo apresenta a vida familiar das personagens e sua intrincada rede de relacionamentos. A primeira fotografia do álbum é datada de 1900, tirada no dia seguinte ao casamento de Jonas e D. Senhorinha.

Enquanto o fotógrafo esmera-se em preparar a “pose” do casal, termo que não por acaso já indica a postura artificial do primeiro plano em relação ao segundo, o *Speaker*², que “além do mau gosto hediondo dos comentários, prima por oferecer informações erradas sobre a família” (RODRIGUES, 2004, p. 33), informa sobre a timidez “natural” “da noiva que apenas começou a ser esposa” (RODRIGUES, 2004, p.33) e a consequente partida do casal para a fazenda em Minas Gerais onde viverão. O caráter errôneo da primeira informação pode ser confirmado pela atitude de pudor histérico de D. Senhorinha quando da tentativa de Jonas de abraçá-la, uma vez que ali não há nada de natural, tanto no comportamento, quanto na reação.

Logo em seguida, após um *blackout* que marca a passagem dos planos, ilumina-se um dormitório onde a filha do casal, Glória, também firma um pacto amoroso com sua colega Tereza por meio de um beijo na boca. Ao contrário da cena apresentada no primeiro plano, o idílio entre as duas jovens nada tem de posado e artificioso, pois é evidente o clima de erotismo e carnalidade entre elas. Nas palavras de Edélcio Mostaço, o efeito de choque para a plateia é instantâneo, pois o contraste entre as duas cenas imediatamente coloca o espectador no espaço intervalar de uma respiração. “É este o efeito buscado e é esta a sensação que o acompanhará até a cortina fechar-se sobre este texto de Nelson, o mais formidável ajuntamento psicopatológico de toda a sua obra” (MOSTAÇO, 1996, p. 32).

Em seguida, a terceira cena abre-se na sala da fazenda de Jonas, e vinte e tantos anos depois. Num primeiro momento, a sala está deserta, mas em seguida “alguém chega à janela, por fora, e solta um grito pavoroso, não-humano, um grito de besta ferida” (RODRIGUES, 2004, p. 35). É Nonô, o filho possesso do casal, que, depois de ter enlouquecido, vive no mato, nu, como um animal. E, como a dar continuidade ao berro ancestral proferido por Nonô, algum tempo depois, ouvem-se os gemidos de uma mulher em dores de parto, numa dependência próxima da casa. Ambos os gritos ecoarão por toda a peça, ajudando a criar uma atmosfera de desconforto ao longo de toda a encenação.

Em contraste a esse apelo invisível, está um retrato de Jesus Cristo na parede. Ainda nas palavras de Mostaço, a oposição entre esses dois elementos deixa entrever os símbolos mais fortes de toda a obra, que vão ajudar a compor as redes de significações

² Além de “representar” uma possível opinião pública do ponto de vista narrativo de Nelson, o *Speaker* funciona, ele mesmo, também como um narrador. O mesmo vale para a figura do fotógrafo, que vai “narrando” por meio de imagens. Ambos, *Speaker* e fotógrafo, saídos da crônica jornalística e esportiva (largamente praticadas por Nelson), testemunham a intimidade trágica da família.

subjacentes à trama. Segundo o autor, a violenta marcha-ré em direção ao imaginário empreendida pelas personagens e a moral cristã que as oprime são o motriz de uma acelerada precipitação a um abismo infernal. Dessa forma, “os violentos conflitos desencadeados criarão cenas de um paroxismo crescente, onde, na medida em que a intriga vai sendo desvendada, para o espectador, mais transgressivo se tornará o choque entre as personagens, entre estes e a moral vigente, entre este universo ficcional e as próprias crenças da plateia” (MOSTAÇO, 1996, p. 32).

Toda a **felicidade sugerida** na fotografia do primeiro plano é completamente desconstruída a partir do contraste com a situação vivida pela família. Logo, descobre-se que os gritos da grávida pertencem a uma das tantas meninas de 14 ou 15 anos arranjadas por Tia Rute, irmã de D. Senhorinha, a fim de satisfazer os desejos sexuais de Jonas. E mais: D. Senhorinha não só tolera a atitude do marido, como em momento algum faz qualquer coisa para que a situação se modifique.

Tal atitude, entretanto, não se limita apenas à subserviência ao declarado machismo do marido e dos filhos, mas também porque D. Senhorinha também tem seus próprios segredos, seus próprios pecados, que, nesse sentido, a colocam no mesmo patamar de Jonas. Tal comportamento, conivente com uma espécie de necessidade de punição, está justamente ligado ao fato de que “as personagens têm consciência ou intuição de culpas, expiando-as nesse procedimento masoquista” (MAGALDI, 2010, p. 30).

No segundo retrato, tirado treze anos após o primeiro, aparece a família completa. Jonas e D. Senhorinha com seus quatro filhos: Guilherme, Edmundo, Nonô e Glória. Desfeita a pose, Jonas beija a esposa na testa e, em seguida, pega a filha no colo. A cena termina com o comentário do *Speaker*: “Uma mãe assim é **um oportuno exemplo para as moças modernas** que bebem refrigerante na própria garrafinha” (RODRIGUES, 2004, p. 45, grifos nossos).

A fragilidade da construção, já evidenciada na primeira fotografia é ainda mais evidente na segunda. O retrato da família bem estruturada desmorona-se ainda mais, pois, na medida em que a trama avança, o espectador se vê diante de uma complexa e fatal rede de relacionamentos incestuosos envolvendo todas as personagens. Isso porque, diferentemente da boa imagem que os retratos procuram transmitir, a situação apresentada no segundo plano é esta: desde que surpreendeu D. Senhorinha com um amante – há sete anos em relação ao agora do segundo plano da peça –, Jonas não coabita com sua esposa. Guilherme, o filho mais velho, encontra-se no seminário, Edmundo está casado e morando fora, Nonô, após ter enlouquecido, circula, completamente nu e alheado, em volta da casa, e Glória é internada num colégio de freiras. Completando o círculo familiar, Tia Rute, tipo de pessoa sem nenhum encanto sexual, vive com o casal na fazenda, numa adoração cega pela marido da irmã, pois este a estuprou quando Rute ainda era jovem.

No transcorrer da ação, Guilherme mutila o próprio órgão sexual e abandona o seminário porque nutre amor por Glória, que deseja ver sua mãe morta para poder dormir com o pai. Tendo seu amor rejeitado, assassina a irmã e suicida-se nos trilhos do trem. Edmundo abandona a mulher em nome do amor que sente pela mãe, mas diante da descoberta de que D. Senhorinha dormiu com Nonô – razão da loucura do filho caçula –, suicida-se diante da mãe. Nota-se, evidentemente, o gosto pelo excesso, pelo exagero, pelo desregramento na atitude das personagens. Conforme Sábato Magaldi, essa entrega a mais desvairada liberação dos instintos, sem dar crédito às conveniências, representa uma atitude de abolição da censura e, principalmente, da autocensura em detrimento a todo e qualquer tipo de “estética do bom gosto”. “Excessos e exageros, na fronteira do melodramático e do inverossímil, já compareciam nas mais austeras criações rodrigueanas, e ele sempre descartou a estética do bom gosto, sinônima, no seu entender, do anêmico, do dessorado, do medíocre” (MAGALDI, 2005, p. 29).

A alegação de Nelson a esse respeito está em que, sendo “Álbum de família” uma peça genesiaca, devia, justamente por isso, possuir algo de atroz, repulsivo. É o que diz, no mesmo artigo sobre seu teatro desagradável, no qual afirma que poderia alegar, em favor de “Álbum de família”, entre tantas coisas “inclusive que, **para fins estéticos, tanto fazia um, dois, três, quatro, cinco incestos ou meia dúzia. Podiam ser duzentos. Na verdade, visei um certo resultado emocional pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos**” (RODRIGUES, 2004, p. 275-76. Grifo nosso).

Ao escrever a peça, Rodrigues não parece ter feito nenhuma concessão a quaisquer critérios de valores tradicionais. “Fui até as últimas consequências 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” (RODRIGUES, 2004, p. 285). Essa visão aproxima-se muito da visão sobre o grotesco apresentada por Victor Hugo, na escrita do prefácio de **Cromwell**, em 1827. Para o escritor francês, nem tudo na criação é humanamente belo, pois o feio existe ao seu lado, o disforme divide espaço com o gracioso, o grotesco vive no reverso no sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. E é justamente dessa fecunda união entre grotesco e sublime que, conforme Victor Hugo, nasce o gênio moderno – em toda a sua complexidade de formas, inesgotável em suas criações –, em oposição ao gênio antigo:

Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal ela é, purificada pela moral cristã, ele representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que possa criar um dia Julieta, Desdémoma, Ofélia. **O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxuoso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita,** é ele que será alternadamente

Iago, Tartufo, Basílio; Polônio, Harpagão, Bartolo; Falstaff, Scapino, Fígaro. O belo tem somente um tipo, o feio tem mil (HUGO, 1988, p.33. Grifo nosso.)

Tal oposição se dá porque, segundo o autor, o belo é a forma considerada na mais perfeita simetria, na mais simples e íntima relação harmônica. Daí o belo oferecer, em sua visão, um conjunto sempre completo, mas restrito. Por sua vez “O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos” (HUGO, 1988, p. 33).

Por meio de um constante jogo de oposições, seja entre planos, entre a felicidade sugerida nas fotos e a infelicidade das relações, a convenção social artificialmente sustentada em oposição direta à crueza dos fatos, enredando as personagens em uma trama de amor e ódio que culminará em frustração e morte (três dos filhos morrem de maneira trágica, restando apenas D. Senhorinha, que depois de assassinar o marido, foge com Nonô), Nelson expõe ao público imagens desagradáveis que dizem respeito a uma verdadeira crise dos valores burgueses. Em suas peças, valores como a família, a moral, a igreja e tudo o que diz respeito a uma “ordem oficial” não são mais do que o reflexo de instituições fragilizadas e decadentes.

Ao trabalhar com essências, a peça transcende o mero espaço do homem comum, passando a representar o Homem e seus problemas fundamentais. Segundo Arnaldo Jabor, “analisada objetivamente, é das coisas mais chocantes já produzidas. É a brutalidade de situações, o desnudamento dos fatos mais ignóbeis e intocáveis em questões de moral” (JABOR, 2004, p. 286). Um dos exemplos mais claros a esse respeito é o momento em que, no terceiro ato, Jonas entra no quarto onde uma das meninas violadas por ele está prestes a dar à luz. Indiferente à situação, Jonas a estupra ainda mais uma vez, depois sai como se nada houvesse acontecido: “A porta do quarto abre-se e vem saindo Jonas, ao mesmo tempo que se ouve a voz da mulher grávida, em maldições. DETALHE IMPORTANTE: Jonas vem apertando o cinto e só termina esta operação quando chega junto da esposa” (RODRIGUES, 2004, p. 72).

Ainda na esteira do grotesco, o próprio autor já afirmava legítima a união entre elementos “atrozes”, “fétidos” e “hediondos”, tudo em prol de determinada composição estética. Para o autor, era tão óbvia a possibilidade de se extrair poesia de coisas aparentemente contraditórias, que dizia envergonhar-se de repeti-la (RODRIGUES, 2004). Por isso, afirmava que continuaria trabalhando com monstros, no sentido de superação ou violação da moral prática cotidiana.

Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E no mesmo plano de

validade dramática, os loucos varridos, os bêbados, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura daria imagens plásticas e inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral! (RODRIGUES, 2004, 278).

Diante de uma ordem apenas aparente, posada, como a expressa no primeiro plano da peça, não é de se admirar a surpresa quando o fantástico, o monstruoso, o excêntrico e o obscuro invadem a realidade cotidiana, suspendendo leis e rompendo com a ordem habitual das coisas. Para Anatol Rosenfeld, é da surpreendente alienação do mundo que decorre tal reação de horror, espanto e nojo. Já que “mesmo nos graus atenuados do grotesco, de tipo mais lúdico ou satírico, não podemos deixar de sentir um ligeiro estremecimento ante o espetáculo descomunal de um mundo, cujas categorias básicas perdem a sua validade” (ROSENFELD, 1996, p. 61).

O repentino e a surpresa, partes essenciais do grotesco enquanto estrutura (KAYSER, 1986), são indicativos da súbita revelação acerca de um mundo alienado que repentinamente se transformou. Conforme Wolfgang Kayser, a força do horror está precisamente nesta dissolução da segurança aparente, posto que “concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco, não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem” (KAYSER, 1986, p. 159).

Na terceira fotografia do álbum, com a qual se inicia o segundo ato, aparece Glória no momento da primeira comunhão, na pose típica da ocasião, de joelhos, mãos postas, segurando um livrinho de missa e um rosário. D. Senhorinha, ainda que presente, não entra no retrato, apenas acompanha a filha, abraçando-a no final. Depois de tecer comentários sobre a esmerada educação da menina e sua inocência resplandecente, o *Speaker* finaliza: “Se Senhorinha é uma mãe extremosa, Glória é uma filha obediente e respeitadora” (RODRIGUES, 2004, p. 49).

As alegorias presentes na peça – o álbum, as imagens de Cristo, uma pendurada na sala da casa e outra, imensamente desproporcional no interior da capela onde Glória é assassinada pelo irmão – contrastam diretamente com seus respectivos pares parodísticos.

Comparando a cena inicial do segundo ato com a última, percebe-se o contraste entre a **ideia de devoção** pretendida no primeiro plano e o **real objeto de adoração** da menina no segundo. Em seu arrebatamento, pouco antes do irmão atirar-lhe duas vezes, Glória ainda associa a imagem do quadro de Cristo à imagem de Jonas, pois “em vez do rosto do Senhor, o que se vê é o rosto cruel e bestial de Jonas. É evidente que o quadro, assim, grande, corresponde às condições psicológicas de Glória (...)” (RODRIGUES, 2004, p. 59).

Essa fusão entre sagrado e profano é trabalhada na peça a partir do desejo – sempre frustrado – de identificação com um modelo idealizado pela sociedade burguesa. Glória vê

na figura do pai o tipo de homem perfeito e mesmo quando Guilherme revela que Jonas é um homem frio e sem compaixão, que assassinou a pontapés uma mulher grávida – crime na verdade cometido pelo próprio Guilherme – a menina se recusa a acreditar nas palavras do irmão. Em seguida confessa: “E mesmo que tudo seja verdade... Que papai tenha pisado a mulher... Que faça isso ou aquilo com mamãe... Que seja o demônio em pessoa. (*declina sua exaltação; doce outra vez*) Mesmo assim eu gosto dele, adoro!” (RODRIGUES, 2004, p. 64).

Ao descobrir que o filho abandonara a o seminário, Jonas afirma que o motivo só pode ser o desejo de correr atrás de alguma prostituta. Isso equivale a admitir a capacidade de desejo do filho, associando-o diretamente à impureza: “E eu que sentia um certo respeito por você! Que até me sentia incomodado na sua presença! PORQUE ACHAVA VOCÊ O ÚNICO PURO DA FAMÍLIA!” (RODRIGUES, 2004, p. 51).

O mesmo Guilherme, na tentativa de evitar se tornar como o pai, mutila os próprios órgãos genitais, para assim poder ficar com a irmã. Mas diante da recusa de Glória, depois de confessar-lhe seu amor, mata-a para que Jonas jamais a possua. Paradoxalmente, há no texto de Nelson Rodrigues, ainda que por meio da violência de movimentos e atos brutais e impuros das personagens, uma procura de pureza: “Por meio da negação da moralidade, por meio da fuga a qualquer aperfeiçoamento se chegará à purificação inteira do viver no instinto absoluto, na animalidade mais simples” (JABOR, 2004, p. 287). Tal busca pelas origens da força motriz das relações incestuosas nas quais estão envolvidas todas as pessoas da família, como se verá adiante.

Na quarta foto estão D. Senhorinha e Tia Rute, “numa pose falsa como as anteriores, artificialíssima” (RODRIGUES, 2004, p. 58). Depois de exaltar as qualidades de D. Senhorinha como esposa e mãe, ressalta-lhe ainda a qualidade de irmã extremosa, lembrando os cuidados para com Rute, quando esta ficou doente. “Por sua vez, Rute, que é a mais velha das duas, não fica atrás. São resultados da educação patriarcal!” (RODRIGUES, 2004, p. 58).

A relação entre irmãs, entretanto, como mostrada no segundo plano, está longe de tamanha afeição. Isso porque a inveja é o elemento desencadeador de todo o ódio de Tia Rute. Desde o amor materno, até os namorados da irmã, toda a admiração recebida por D. Senhorinha, inversa e proporcionalmente, fez crescer na mais velha um rancor profundo, expresso na forma de um patético e grotesco ressentimento, como quando do apelo de D. Senhorinha à memória da mãe. Diz Tia Rute: “Ela nunca gostou de mim. Tudo era você, você! Tinha uma admiração indecente pela sua beleza. Ia assistir a você tomar banho, enxugava as suas costas! Quero que você diga: POR QUE É QUE ELA NUNCA SE LEMBROU DE ASSISTIR AOS MEUS BANHOS?” (RODRIGUES, 2004, p. 54).” Ou em relação ao desejo despertado pela beleza de D. Senhorinha: “(...) 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...” (RODRIGUES, 2004, p. 54). O tema da frustração feminina já fora comentado pelo próprio dramaturgo em entrevista à revista *Manchete*, em fevereiro de 1974: “em todos os tempos a mulher é menos realizada que uma cutia na Praça da República” (MAGALDI, 2010, p.25).

Tia Rute é taxada de feia, criatura sem o menor encanto sexual. Por sua vez, D. Senhorinha, apesar de bonita, é acusada por Jonas de ser fria. Conforme Sábado Magaldi, as relações incestuosas são a escapada natural das frustrações femininas na peça, pois é justamente por conta de sua irrealização com o marido, que a mãe se volta para o filho louco Nonô. Entretanto, observa o crítico, não há nisso qualquer pendor moralista, mas tão somente “a intuição ficcional levou Nelson a pintar permanentemente, a frustração feminina, consequência da sociedade machista brasileira. Ele não fez proselitismo, não levantou a bandeira de reivindicações feministas: limitou-se a fixar o fenômeno, e o espectador que tirasse suas conclusões” (MAGALDI, 2010, p. 25).

A fixação de Tia Rute por Jonas está justamente no fato de ele ter sido o único – e apenas uma vez – homem de sua vida. Ao invés de repulsa, o estupro do qual fora vítima quando o marido da irmã estava bêbado, fez com que nascesse na cunhada uma espécie de gratidão e servilidade: “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!” (RODRIGUES, 2004, p.44).

Ao quebrar convenções sociais de ordem e pudor, as quais, supostamente, manteriam as engrenagens da sociedade em seus devidos eixos, as personagens revelam-se na sua mais íntima nudez, o que, ainda nas palavras do crítico, equivale “ao desnudamento do espectador aos próprios olhos” (MAGALDI, 2010, p. 40).

Na quinta fotografia do álbum está Nonô. Aos treze anos de idade, já é um menino excepcionalmente desenvolvido. Conforme os comentários do *Speaker*, “por uma dolorosa coincidência, este retrato foi tirado na véspera do dia em que o rapaz enlouqueceu. Um ladrão entrou no quarto de Senhorinha, de madrugada e, devido ao **natural abalo**, Nonô ficou com o juízo obliterado” (RODRIGUES, 2004, p. 67, grifo nosso).

Entretanto, qualquer tentativa de naturalidade do primeiro plano é frustrada a partir do segundo. Ao ser apanhada em flagrante adultério, Jonas obriga D. Senhorinha a revelar a identidade do amante, que, tendo fugido pela janela, não pode ser imediatamente identificado. Pressionada, confessa que se tratava de um jornalista, identificado por Jonas como “o sujeito que tinha uma corcunda que diziam que era artificial... (*Jonas dominado pela dor*) Se fosse outro, mas logo esse! Esse eu não queria!” (RODRIGUES, 2004, p. 74).

Todavia, o jornalista serviu apenas de bode expiatório, uma vez que D. Senhorinha o acusou apenas para proteger a verdadeira identidade do amante: Nonô. Apesar da sucessão de crimes, mutilações, partos e mortes, a força central da peça, como já demonstrado, é o incesto. Contudo, da mesma forma como não há uma bandeira moralista levantada em relação ao tema da frustração feminina, o problema do incesto não é abordado em tom de denúncia. De acordo com Arnaldo Jabor, Nelson não usou da peça chocante para um resultado moralista, pois “Álbum de família” subsiste em outro campo, que não o da moralidade social (JABOR, 2004, p. 286). Para Jabor, em termos individuais, o parto representa a primeira morte, uma vez que se trata do final de um ciclo: o da paz total no exílio total do ventre materno, a participação absoluta no mundo, tendo a mãe como intermediadora entre o filho e a natureza. Se a reintegração é uma procura constante do homem, é essa tentativa de retorno que orienta todo o desenrolar da peça (JABOR, 2004, p. 286-287). Esse comportamento sexual não dissimulado, conforme Walter Neto, é a grande contribuição de Nelson na composição de papéis. “Com seus tipos, Nelson Rodrigues desmistifica a condição de modelo dramático atribuído ao herói para instaurar uma nova condição trágica em seus tipos sociais” (NETO, 2011, p. 372).

Na sexta página do álbum, é a vez de Jonas, em seu último retrato, ser apresentado “numa pose, taciturno, como se estivesse morto por dentro” (RODRIGUES, 2004, p. 76). Como de hábito, os comentários do *Speaker* procuram passar uma realidade outra. Atribuindo-lhe um “civismo congênito”, apresenta as circunstâncias de sua morte de maneira diversa do ocorrido. Depois da morte dos filhos,

[...] não resistindo ao doloroso golpe, Jonas enforcou-se numa bandeira de porta. Outros pretendem que foi a própria 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. Ora! pelo eterno repouso de sua alma (RODRIGUES, 2004, p. 77).

Ressalte-se, nessa passagem, o artificialismo das conveniências sociais. De modo irônico, jocoso, o primeiro plano é construído em completa oposição ao segundo, onde a realidade das personagens se apresenta de maneira visceral, recheada de situações extremas e seriedade no mais das vezes.

De acordo com Edécio Mostaço, uma paradoxal lógica moral é responsável por essa inversão: Conquanto a conveniência social (situada no primeiro plano, tomado, portanto, como o da aparência) é detentora de atributos negativos como a hipocrisia, a rigidez cadavérica de retratos que apagam a “verdadeira” vida como realmente se dá em outro lugar, no plano das pulsões (portanto, primeiro plano, tomado como o reino do ser), habitam opostos extremos como amor e ódio, grotesco e sublime e a verdadeira face do homem/natureza e suas relações humanas interdidas por tabus:

É como se o autor sugerisse que a vida social organizada pelas instituições burguesas e puritanas do começo do século não passasse de uma fachada, destituída de propiciar a efetiva felicidade humana. Que só poderia ser encontrada, à custa da violência e da morte, por entre as pulsões mais primitivas que habitam a psique humana (MOSTAÇO, 1996, p. 39).

É esta mesma fachada que se apresenta na sétima e última fotografia do álbum, em que aparecem Edmundo e Heloísa em sua lua de mel. É evidente a condição de mal-estar entre o casal, que não consegue dissimular um ambiente conjugal sadio e feliz. Ainda assim, o *Speaker* ignora completamente a condição psicológica das personagens, apresentando-as como um exemplo a ser seguido: “Os divorcistas que se mirem neste espelho: as fisionomias dos nubentes espelham uma felicidade sem jaça. Só o **matrimônio perfeito** proporciona tão sadia e edificante felicidade [...]” (RODRIGUES, 2004, p. 82, grifos nossos).

Esse jogo de oposições entre planos e conteúdos é a representação de um ideal de existência plena e desejável em conflito direto com o seu contrário, uma realidade insatisfatória e chocante, muito longe de “uma dimensão utópica que não está nem no primeiro nem no segundo plano narrativo mas, num território todo novo que poderíamos chamar inconsciente. Ou, o Sagrado” (MOSTAÇO, 1996, p. 39).

CONCLUSÃO

“Peçam tudo, menos que eu renuncie às atrocidades habituais dos meus dramas” (RODRIGUES, 2004. 278), pediu Nelson, ainda em 1949. Para fins estéticos, na visão do dramaturgo, não havia nenhuma diferença entre o canalha e o benemérito. Na realidade, em termos de valoração dramática, talvez a importância do canalha fosse até mais positiva.

A par de todo tipo de acusação, ainda assim o dramaturgo se considerava um moralista. Atípico, é verdade, pois ao olhar por meio do inatural e dos disfarces que recobrem uma natureza outra do homem – talvez a verdadeira? –, o autor devolve algo desse homem que lhe é custoso reconhecer, justamente por este acreditar no distanciamento em relação a ela. A revelação do que de grotesco – em toda a sua brutalidade, cruzeza e animalidade – pode haver nessa criatura humana não pode deixar de causar um profundo e inabitual estranhamento.

Na agitação de um mundo de aparências, mascarado e constante de “representações”, não é difícil imaginar que “no fundo somos bonecos, estrebuchando, com trejeitos grotescos, nas cordas manipuladas pela vontade cega e inconsciente; palhaços a se equilibrarem, aos troços, no circo do Ser absurdo” (ROSENFELD, 1996, p. 66).

Das situações mais comezinhas aos grandes dramas universais, as situações instauradas por Rodrigues, embora terríveis, desdenham das convenções, expõem as vísceras das personagens diante de um público que, para se defender, não pode mais do que se retirar da plateia. Talvez por isso não seja exagero apoiar-se ainda uma vez mais no que diz Sábado Magaldi ao afirmar que

Ninguém, antes de Nelson, havia apreendido tão profundamente o caráter do país. E desvendado, sem nenhum véu mistificador, a essência da própria natureza do homem. O retrato sem retoques do indivíduo, ainda que assuste em pormenores, é o fascínio que assegura a perenidade da dramaturgia rodrigueana (MAGALDI, 2005, p.23).

Ao despejar sobre o espectador toda uma visão trágica de si mesmo, ainda que por meio de excessos – que por vezes transpõem a barreira do melodramático e do inverossímil –, seu teatro coloca em cena o homem mascarado diante do homem nu. No mais das vezes, restando apenas saber de que lado do palco cada um está.

REFERÊNCIAS

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JABOR, A. Álbum de família. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 285-287.

KAYSER, W. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MAGALDI, S. Introdução. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo de Nelson Rodrigues 2: peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981 p.14-15.

_____. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Nelson Rodrigues: dramaturgias e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

TORRES NETO, W. L. Crônica Teatral: Automeditação sobre uma poética desagradável. *Folhetim*, v. 29, Rio de Janeiro, 2011 p. 366-381.

RODRIGUES, N. Álbum de família. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. Teatro desagradável. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**, 2ª ed. v. 1 – Peças psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

ROSENFELD, A. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

