

## ÁLBUM DE FAMÍLIA: UMA TRAGÉDIA MODERNA

Seleste Michels da Rosa<sup>1</sup>

# ODISSEIA

**Resumo:** Esse ensaio pretende analisar a peça *Álbum de Família* de Nelson Rodrigues. Primeiro mostramos as possíveis aproximações com a *Poética* de *Aristóteles*, mas isso não é suficiente. Nelson Rodrigues é um autor moderno e existem muitas diferenças entre o trágico clássico e o trágico moderno. Então foi necessário buscar teoria sobre a tragédia moderna, para tanto, valemo-nos de considerações de Szondi. Nelson traz a mitologia e a tragédia clássica para uma tragédia moderna mostrando como os conflitos humanos continuam os mesmos.

**Palavras-chave:** tragédia; sociedade brasileira; Nelson Rodrigues

**ABSTRACT:** This essay intends analyze the play *Álbum de família* written by Nelson Rodrigues. First we show the possible approach with *Poética* by *Aristóteles*, but it is not enough. Nelson Rodrigues is a modern author and there are many differences between the classic tragic and the modern tragic. Then it was necessary search theory about the modern tragedy, we use to this Szondi. Nelson brings the mitology and the classic tragedy to a modern tragedy showing how the human conflicts still the same.

**KEY-WORDS:** tragedy; Brazilian society; Nelson Rodrigues

*Álbum de família* é a história de um casal de primos, Jonas e Senhorinha, que casam, mas seus desejos estão voltados somente para seus filhos: três garotos e uma menina de quinze anos. O rapaz mais velho, Nonô, enlouqueceu de desejo pela mãe. O filho do meio, Edmundo, volta para casa, pois não é capaz de desejar sua esposa, seu desejo também pertence exclusivamente à mãe. Já Guilherme, o mais jovem, foi para o seminário e lá se mutilou, arrancando o pênis, por não suportar o desejo por sua irmã. O pai desvirgina todas as mocinhas das redondezas pensando na filha, Glória, e esta ensaia um amor homossexual, mas é incapaz de não pensar no pai. Ainda temos a Tia Rute, irmã de Senhorinha, a feia a quem ninguém desejou, só Jonas num momento de embriaguez, por isso tem por este maior devoção. Enfim, desejo movendo a trama, e desejo incestuoso; o encerramento só poderia se dar com morte e loucura- não há maneira de conciliar essas tensões dentro de uma maneira de vida civilizada.

A mãe se une ao filho louco, após ser rejeitada por Edmundo que descobre o motivo da loucura do irmão e por isso se mata. Guilherme mata Glória ao ser preterido em prol de Jonas e

<sup>1</sup> Doutoranda em literatura brasileira, portuguesa e luso-brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

depois se mata. Com a impossibilidade de qualquer outro amor Jonas suicida no velório de Glorinha e Edmundo. Tia Rute promete que irá embora daquele lugar e revelará todos os segredos da família. Assim, *Álbum de Família* é uma peça onde o núcleo familiar é o cerne de todos os acontecimentos, com pequenas exceções que só servem para marcar a força do núcleo familiar, como Heloísa, esposa de Edmundo; Teresa, amante de Glória e as diversas jovens amantes de Jonas.

A peça coloca em xeque a veracidade de um dos valores mais cultuados na sociedade brasileira: a máscara da moralidade da família; questionando padrões de ética e moral familiar vigente, principalmente no Brasil desse período. As críticas contundentes às questões de comportamento e de estratificação social são centrais no desenvolvimento do texto e dizem respeito primordialmente à pretensa estabilidade das relações familiares e sociais. Revela, sobretudo, a hipocrisia dessa sociedade que vive num jogo de aparência, ignorando as classes inferiores e simultaneamente mantendo relações com ela como acontece entre Jonas e as jovens pobres e virgens do local, que visam a obtenção de vantagens sociais após essa entrega.

A rejeição do público à peça se dá principalmente pela identificação da platéia no texto. A obra de Nelson Rodrigues se mostra propositalmente nacional. Segundo Lins, a obra dele vai além da simples ambientalização, ela “está cheia de analogias com a sociedade brasileira” (1979. p.130). O autor busca os tipos populares brasileiros, mostrando a partir deles o funcionamento do país. Por exemplo, em *A falecida* o autor mostra o malandro suburbano adorador do esporte mais diretamente relacionado ao país: o futebol; ou em *Boca de Ouro* onde ele monta um personagem bicheiro, uma classe exclusivamente brasileira; ou ainda em *Álbum de Família* no qual uma família de fazendeiros vive num tipo de organização comum às colônias americanas:

Do mesmo modo, eles [os personagens] não refletem sobre a realidade, eles refletem a realidade. Excessivamente dominados pela angústia (...), têm de livra-se da carga incômoda da maneira mais simples. E gritam. Quando o fazem, entretanto, derramam sobre a platéia não apenas o fluido espesso e abstrato de seus problemas individuais como também os terrores e as misérias da sociedade que os gerou. (LINS, 1979. p.132).

As características marcantes do texto e dos personagens se dão por motivações sociais e econômicas particulares do nosso país. Algumas são específicas do momento histórico em que foi produzida, mas a maioria é uma reelaboração dos preconceitos e relações sociais construídas desde os primórdios da civilização ocidental nas colônias e reforçados até hoje; como o patriarcalismo, a sexualidade reprimida e a proximidade do cidadão das classes superiores às instituições representantes do poder estatal.

Os valores familiares, principalmente a fidelidade conjugal, são estreitamente ligados à moral católica resultante da europeização dos costumes. A sociedade primitiva pré-colonização, ou seja, a indígena, não compartilha da mesma concepção de família que a européia. Em muitas sociedades indígenas, a família é toda a tribo, e as relações sexuais não são restritas a casais pré-estabelecidos. Um índio tem uma mulher, mas pode oferecê-la a visitantes e a questão da fidelidade não é importante. Logo a paternidade é outro conceito que não tem grande relevância nestas comunidades; todos os adultos se comportam como pais de todas as crianças, cuidando e alimentando a todos. Esses comportamentos tribais permaneceram arraigados à civilização colonial, principalmente a forma de relacionamento sexual, e causaram impacto ao serem conhecidos na Europa, tão grande foi este que o costume da liberalidade sexual passou a fazer parte da imagem do Brasil para o exterior.

Aos poucos a cultura indígena foi sendo suprimida, todavia os resquícios dessas condutas permaneceram presentes, e só passaram a serem repreensíveis quando o país galgava um patamar de civilidade. A catequização instaurada pela Companhia de Jesus tentava destruir totalmente a cultura indígena, contudo, a liberdade de costumes continuou a ser comum no comportamento do brasileiro, e ainda foi reforçada com a vinda dos escravos, que traziam a sensualidade do negro. Um exemplo dessa visão é o seguinte relato sobre uma festa religiosa no Brasil: “Dentro ou fora da igreja dançavam, misturados, padres, freiras, monges, cavalheiros e escravos, sem contar o vice-rei e ‘mulheres de vida fácil’, o que arrancou do visitante um comentário ácido: ‘só faltavam bacantes nessa festa’” (PRADO, 1999, p. 22).

Com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, aconteceram algumas mudanças no comportamento familiar brasileiro, principalmente por influência das famílias portuguesas que vieram com a corte. Esse fato também mudou o panorama da cidade. No que diz respeito ao teatro, a modificação foi notável, como mostra a citação a seguir. “Em 1810 o príncipe regente, (...) manifesta por decreto” nesta capital (...) se erija um teatro decente e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que se acha pela minha residência nela”. (PRADO, 1999, p. 31).

Muitas coisas mudaram de 1810 até 1946, mas a tentativa da família brasileira se enquadrar nos moldes das famílias dos países europeus se manteve. Cada vez mais a sociedade buscou o enquadramento no perfil do estágio civilizatório desejado. Todavia após as grandes mudanças geradas pelas guerras, o arquétipo familiar do mundo mudou: a liberdade de costumes passou a ganhar espaço; e esse novo padrão não agradou aos que já estavam adaptados ao antigo modelo, principalmente no tocante à repressão da sexualidade.

Na época em que a peça foi escrita, a crescente disseminação do modo americano de viver ainda assustava a estrutura patriarcal da família brasileira. A liberdade sexual é direito muito distante. A infidelidade conjugal por parte dos homens é aceita socialmente, mas a feminina é completamente rejeitada. O medo de que essa forma de vida invadisse nossas famílias, faz com que cresça a cobrança de uma conduta irretocável por parte das mulheres.

A peça abala tudo que o panorama anterior coloca como valores da sociedade brasileira. O abalo familiar é levado ao extremo, a quantidade de desejos incestuosos é assombrosa, a família se vê totalmente desestruturada. Justamente por todos esses fatos serem ‘arremessados’ no espectador, rompendo todas as expectativas do público, que a platéia a rejeita tão rapidamente. O público não queria ver liberdade e inovação, segundo um comentário de Antônio de Alcântara Machado.

A platéia (...) a propósito de um final piegas, suspirava comovida (...) Ainda bem que a mulher brasileira não fora contaminada seja pela liberalidade de costumes das francesas, seja pela liberdade de modos da americana. (PRADO, 1993, p. 51).

A família de Jonas, retratada em todas suas ‘anormalidades’ na peça; é configurada inicialmente como a mais comum das famílias patriarcais brasileiras. Através de um comentário do Speaker podemos inferir que a família seja mineira, ou seja, a família tida como mais tradicional no Brasil; assim se a família mais recatada é capaz de todas essas ‘licenciosidades’ o que restará para as demais? É um ataque demasiadamente frontal ao alicerce da organização social e política do Brasil

da década de quarenta; o público jamais aceitaria uma afronta tão grande à esfera de micropoder sustentada e admirada pelo mesmo, que é a família.

Segundo Joracy Camargo, o dramaturgo que pretendia ganhar algum dinheiro com teatro nesse período não se podia escrever obras muito rebuscadas, em suas próprias palavras: “[...] aos autores que vivem do teatro não é permitido escrever peças que dão prejuízo aos empresários. Daí a necessidade de equilibrar o nível dos seus trabalhos com o nível mental do público.” (CAFEZEIRO e GADELHA, 1996, p. 445.) Talvez só esse ‘desequilíbrio’ tenha feito com que a peça passasse anos sem ser exibida. O autor tendo ciência da platéia que o esperava, só podia prever e até desejar a recepção que obtém. Nelson Rodrigues busca a reação, a indignação; quer que o público se contraponha e assim tome uma atitude diante peça ganhando dessa forma seu papel na obra.

A reação em termos passionais da platéia participante do ritual dramático demonstrou sobejamente que, apesar de profundamente desagradável, a obra cria um clima de envolvimento emocional de repulsa e atração ao mesmo tempo. (...) A obra ofende, humilha e faz sofrer uma platéia inteira transmutando-a em personagem coletivo. (GUIDARINI, 1990. p. 163).

Afinal, dessa platéia não se podia esperar nada mais do que se obteve: o repúdio irrestrito de quem viu suas mazelas, expostas ao grande público sem a menor inibição. Só podia ser considerado imoral, obsceno e pornográfico; essa rotulação fazia com que as pessoas que assim a tachavam parecessem opostas a peça e a tudo que ela representa. E como pudemos notar é justamente isso que o autor procura: criar o desconforto, pois ver os defeitos do outro em cena pode ser até cômico, mas os nossos próprios é, no mínimo, incômodo.

Segundo Lopes “[...] encontramos o trágico tal como é proposto na obra de Nelson Rodrigues. Como um momento, uma questão, um jogo, um pôr em jogo. Uma idéia. Uma idéia que tem origem na tragédia grega” (1993, p.78). Mas, como a própria autora afirma, ter origem, principalmente quando se trata de Nelson Rodrigues não quer dizer seguir o mesmo padrão, mas reformular, reproduzir uma fórmula reconhecida para salientar a diferença, como uma paródia, como um questionamento, ou seja, uma ironia com situação e com a forma estabelecida.

No caso dessa obra a forma espelha o conteúdo, conforma a substância, ou seja, a fórmula clássica é posta para ser contrastada com conteúdo contemporâneo. A obra, não satisfeita em questionar as ideologias postas em cena, questiona também o próprio gênero trágico, misturando outros gêneros; a tragédia que se dá com essa família é basicamente clássica, contudo os elementos imbricados nela não são elevados como devem ser os temas da tragédia clássica, são de outra ordem: da ordem do drama, pois só o drama poderia carregar consigo os aspectos irônicos e rebaixados que se apresentam aqui juntamente com os elementos trágicos. Sendo assim, os elementos são basicamente clássicos, mas extrapolam esse conceito e se encaminham para a definição de tragédia moderna.

Nelson usa diversos elementos da tragédia clássica justamente para pervertê-los, mostrando que sua atuação na atualidade se dá de maneira distinta, ou, pelo menos, dúbia. O aspecto formal é, dentro da dramaturgia rodrigueana, bastante forte, dá-nos a sensação que o autor presentifica certos elementos para mostrar suas limitações dentro da leitura daquela obra que é representante do gênero moderno. Nesta tragédia, veremos como o autor segue o padrão clássico, apesar de estarmos em um tempo totalmente diferente das tragédias clássicas e numa sociedade também muito diversa o que muda a conformação do sentimento trágico interferindo também na forma que é decorrente direta desse sentimento social de crise de valores.

A tragédia é, segundo Aristóteles,

(...) imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama, imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o 'terror e a piedade', tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1992, p. 37).

Sendo assim, nossa peça é indubitavelmente uma tragédia conforme a definição aristotélica, pois é uma ação de caráter elevado, visto que aborda o declínio de uma família ilustre, onde o patriarca tem contato até mesmo com o presidente da república. Possui a linguagem ornamentada com peripécias e reconhecimentos como veremos a seguir. E, sem dúvida, suscita terror e piedade, visto que constrói um universo próximo ao do público, mas totalmente degradado desde sua gênese, desta forma tem-se um universo capaz de fazer o público se compadecer, devido a sua proximidade, mas também suscita o terror por compor situações inaceitáveis dentro da civilização como o incesto.

## 2.1. Catarse

Segundo Aristóteles o efeito catártico é aquele que faz com que público sinta conjuntamente com os personagens ou por efeito de suas ações, terror ou piedade:

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também pode derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o Mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte e que mais depende da coregia. (ARISTÓTELES, 1992, p.71).

O texto dramático é de grande importância para Aristóteles, e para ele a catarse deve estar presente nessa instância, embora o espetáculo cênico possa contribuir também para isso. Nesse texto de Nelson Rodrigues, temos a catarse bem construída, conformada aos preceitos da Poética. Por isso a peça foi capaz de causar uma reação tão negativa no público e na crítica. Desta forma o autor admite que fundou o teatro desagradável que tem o poder de infundir tifo na platéia. Contudo, mesmo que esta seja absolutamente negada, há uma identificação entre público e obra, pois também segundo a ideologia do próprio autor, caso a peça não interesse, o público sai antes do fim e nem mesmo reage, a reação só pode ser causada por uma peça que estabeleça de alguma maneira um diálogo com esse público.

Aristóteles ainda instrui mais a esse respeito, afirmando que as ações sucedem entre inimigos, indiferentes ou amigos; entre inimigos não há do que se compadecer, também é assim entre indiferentes, mas ações catastróficas sucedidas entre amigos, essas nos comovem.

Mas se as ações catastróficas sucederem entre amigos – como, por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou o filho o pai, ou um

filho a mãe, ou quando aconteçam outras coisas que tais – eis os casos a discutir (ARISTÓTELES, 1992, p.73).

Então essa peça tem especial efeito catártico tendo em vista a quantidade de mortes, estas raramente naturais, com a violência comparecendo à totalidade dos desfechos todas provocadas pelo próprio personagem, apontando também para existência do inconsciente, ou pelos seus parentes mais próximos. Além do assassinato de Glória por Guilherme, seu irmão, temos os suicídios que acontecem quase em série nessa peça. Edmundo se mata ao saber que a mãe não é tão pura quanto ele imagina, já tendo se entregado ao irmão Nonô; Guilherme se mata ao ser preterido por Glória em favor de Jonas e por fim, Jonas que se mata ao saber da morte de Glória. Todos optam pela morte diante da impossibilidade de amar, quando seu objeto de amor lhes é vetado, eles se negam à vida. São personagens feitos de amor e portanto sem ele não se sustentam, sua única força motriz é essa, este é seu *pathos*.

Assim a decadência moral da família comove o espectador fazendo com que haja nele uma reação a esse espetáculo. Compaixão por ver um ser humano sofrer com algo irreversível como a morte ou a destruição familiar; ou o sentimento de terror frente à situação incestuosa naturalmente rejeitada por toda platéia civilizada. A platéia da década de quarenta ainda tem uma relação especial com a questão de civilidade, é um momento histórico onde parece importante salientar o progresso de um povo, sua ‘modernidade’, desta forma é uma sociedade que quer se mostrar o mais distante possível da animalidade, dos seus instintos naturais isso faz com que a reação a essa produção seja ainda mais intensa.

Segundo Hegel (apud COUTINHO, 1977, p.25) temos que a piedade trágica é “um sentimento acorde com a reivindicação ética ao mesmo tempo associado ao sofredor, isto é, com aquilo que é necessariamente implícito na sua condição de afirmativo e substantivo”. Essa definição aplicada a *Álbum de família* quer dizer que o público reage à trama conforme seus padrões éticos, ou seja, em repúdio ao incesto e a todas as anomalias que essa família possui em relação ao padrão estabelecido pela civilização. A proibição do incesto, segundo Freud em *O mal-estar da civilização*, é a primeira regra de uma sociedade rumo à civilidade, pois faz do homem um ser social, impõe a ele a procura de uma companheira fora do clã, fazendo-o romper com os laços familiares.

A piedade, no caso dos personagens desse texto, só pode ser provocada pela impossibilidade de escolha que é sempre evidenciada pelo texto. Eles tentam negar seu destino fazendo opções contrárias como o casamento de Edmundo, mas isso não os salva de voltar a seu destino. Ainda conforme Hegel: “são os personagens que provocam esses sentimentos, não apenas por sua infelicidade, mas, sobretudo, devido à necessidade da ação, implícita na sua própria condição”, isto é, o personagem se encontra naquela situação devido a seu erro, contudo ele não teve escolha, ele já estava fadado a errar. Não há possibilidade de salvação para essa família. No ponto inicial da ação, embora sua decadência não transpareça na sociedade em que vivem, fica evidente que a situação familiar não poderia se manter por muito tempo naquelas condições de precariedade.

O efeito catártico se dá no momento em que a platéia entre em total entrosamento com o espetáculo, no momento em que ela compreende os personagens enquanto seres humanos passíveis de erros; então o público se deixa absorver pela representação de tal forma que é capaz de gerar sentimentos em relação a ela. Nelson afirma que “queria anular qualquer distância (entre a representação e a platéia). A platéia sofria tanto quanto um personagem. A partir do momento em que a platéia deixa de existir como platéia – está realizado o mistério teatral”. (GUIDARINI, 1990, p.

39). Vemos então que Nelson age contrariamente a Brecht na medida em que busca a aproximação do público com a peça, de tal modo ele vai ao encontro da catarse aristotélica.

Os personagens são tipificados, mas ainda assim muito bem construídos, de tal forma é possível que tenhamos uma identificação com eles, mesmo os considerando monstros (como o próprio autor admitiu chamá-los depois de a crítica nomeá-los assim). Senhorinha é, em grande medida, uma mãe de família comum, que procura defender seus filhos de tudo que pode machucá-los, sendo assim, estes acabam sendo o único alvo de seu amor. Bem como os demais personagens, eles tem grande parte de sua constituição comum, só extrapolam em seu amor fraternal levando-o para o âmbito da sensualidade. As situações da ação são construídas da mesma maneira, em boa parte são acontecimentos comuns, mas estão repletas de exagero dramático, por isso a peça pode causar simultaneamente a identificação e a rejeição.

## 2.2 Peripécia

Segundo Aristóteles a *Peripécia é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos, verossímil e necessariamente* (ARISTÓTELES, 1992. p. 61). Temos então a peripécia unida ao reconhecimento, que é central para a trama, e este sim qualifica o mito devido a sua qualidade técnica. A revelação da impureza de Senhorinha, isto é, da presença de desejo, diante de Edmundo, que não cria nisso. Edmundo crê que a mãe é uma senhora pura que não tem desejo nem mesmo por Jonas, isso é verdadeiro, ela não deseja Jonas, contudo ela já desejou outro homem: Nonô, o filho que enlouqueceu. Quando Jonas revela isso a Edmundo, a possibilidade de realização de Edmundo com a mãe torna-se totalmente impossível, pois a mãe que ele procurava era aquela idealizada, incapaz de sensualidade. Sendo assim esse reconhecimento muda as possibilidades da ação e dele decorre a morte de Edmundo.

EDMUNDO (surdamente) — Um homem que vive depravando meninas... Ao passo que mamãe é uma SANTA! (...)

JONAS— Você é uma santa? Diga; eu quero que diga: é? (...)

JONAS — Agora conte o que houve... (mudando bruscamente de tom, quase doce) Seu filho precisa saber! (...)

JONAS (falando pela mulher) — Eu tinha ido a Três Corações- cheguei de surpresa... Vi um vulto saindo do nosso quarto... Ainda corri, atirei, mas ele fugiu. Entrei no quarto, você confessou. Só não queria dizer quem era. Dei em você, bati... (RODRIGUES, 2004, p.74-5).

Depois dessa revelação, Edmundo comente o suicídio. Não pode mais possuir aquela por quem tanto esperava, sua mãe é impura, não possui desejo apenas por ele, não há possibilidade de realização, então a morte se torna a única saída viável. Edmundo é feito de amor pela imagem de Senhorinha que criou e cultivava com ele até esse momento, diante dessa revelação não é possível sua sobrevivência, nem mesmo faz sentido para o próprio personagem enquanto sujeito psíquico, nem para a trama, já que este perdeu seu pathos que era o amor.

## 2.3 Verossimilhança

No teatro de Nelson Rodrigues, “o realismo e a famosa verossimilhança não tem lugar, nem são necessários.” (CAFEZEIRO e GADELHA, 1996, p. 486). Esse comentário evidencia que esse item afasta a peça *Álbum de família* de uma leitura clássica. Isto se dá, primeiramente pela repetição quase ritmada de mortes e incestos, que poderia ocorrer na realidade, mas não é aceitável que aconteçam, isto é, não é corriqueira sua ocorrência. Como próprio autor afirma “continuarei trabalhando com monstros. Digo, monstros no sentido de que superam ou violam a moral prática e cotidiana.” (apud GUIDARINI, 1990, p. 47). Ou seja, os personagens são propositadamente criados para serem irreais, inacreditáveis por serem exagerados. Os críticos reagiram a esse tipo de criação questionando quando Nelson voltaria a trabalhar com gente normal. A interrogação da crítica nos mostra o quanto existe, mesmo após todas as inovações modernistas, uma necessidade de verossimilhança e o quanto ela falta nessa peça.

Contudo a verossimilhança interna, uma definição modernizada da verossimilhança aristotélica, se mantém, isto é, o texto se mostra coerente com sua proposta, por isso se torna compreensível e lógico. Segundo Aristóteles, o poeta não deve narrar os fatos que aconteceram, mas os que poderiam ter acontecido, para tanto seria necessário manter os personagens consoantes com a realidade, não só com o que poderia ser real, mas com o que poderia se acreditar ser real. Nelson não se prende à simples imitação da realidade, ele a leva aos limites, mas sem extrapolá-la, em *Álbum de família* tudo é realista.

Das peças míticas, é em *Álbum de família* que temos mais relação direta com a realidade, tendo em vista *Senhora dos afogados* que faz uso de máscaras, que tendem a quebrar o realismo além dos vizinhos serem sujeitos onipresentes e *Dorotéia*, onde objetos circulam pelo palco enquanto personagens ou simples símbolos, ou até *Anjo Negro* que se passa em uma casa onde a noite se mantém e os muros crescem; *Álbum* parece o enredo mais próximo do realismo, mas este é estendido até seu limite máximo, não há elementos fantásticos, mas o absurdo da situação parece suficiente para afastá-lo do entendimento aristotélico de verossimilhança. As situações são possíveis, mas não são plausíveis.

Sábato Magaldi comenta a respeito das peças míticas: “O espaço fictício do palco animaria a busca de um estilo deliberadamente não realista”. Em *Álbum de família* o espaço não é impreciso como nas demais, ele é evidente desde o princípio: tudo se passa na fazenda da família em Minas Gerais, em uma cidade fictícia chamada São José de Gogonhas, próxima a Três corações, cidade real. Um elemento interessante de leitura é a questão da proximidade com a realidade expressa na proximidade entre as cidades. São José de Gogonhas uma cidade fictícia, mas é próxima a real e tem um trânsito com ela, podemos pensar a estrutura da peça também dessa maneira, é fictícia, mas está bem próxima da realidade e tem com ela alguma relação de fácil transitividade.

Em Brecht, o uso de artifícios como estes servem para romper com o entrosamento da peça com a realidade, para não permitir que esses planos se confundam, Nelson faz uso diverso não com o objetivo de distanciar a peça do público. Nas palavras do próprio autor:

Brecht inventou a “distância crítica” entre o espectador e a peça. Era uma maneira de isolar a emoção. Não me parece que tenha sido bem sucedido em tal experiência. O que se verifica, inversamente é que ele faz toda sorte de concessões ao patético. Ao passo que eu, na minha infinita modéstia, queria anular qualquer distância (...) A partir do momento em que a platéia deixa de existir como platéia – está realizado o mistério teatral. (GUIDARINI, 1990, p. 39).

Desta maneira, Nelson deixa clara sua intenção de mostrar a sociedade brasileira num viés um tanto exagerado, obviamente, mas ainda com uma profunda e aparente ligação a esta, tanto que, apesar dos exageros postos em cena, o autor espera que a platéia mantenha o mínimo de identificação para que se faça o mistério teatral, segundo sua estética.

## 2.4 O coro

A cena inicial é a do casamento de Senhorinha e Jonas, primos. As cenas são recuperadas do passado através de fotos do álbum da família, o Speaker está no presente e comenta os retratos a partir de novos padrões éticos. “Naquele tempo, moça que cruzava a perna era tida como assanhada, quiçá sem-vergonha — com o perdão da palavra.” (RODRIGUES, 2004, p. 33). O que indica que no tempo que estamos (público e speaker) não é mais assim, o recato já não mais tão valorizado e as mulheres podem cruzar as pernas sem serem mal-vistas por isso.

A ação é, portanto, introduzida por um speaker, que segundo as indicações do dramaturgo é uma espécie de Opinião Pública e prima por oferecer informações erradas sobre a família. Logo a opinião pública é quem tem opiniões equivocadas sobre aquela família, assim fica claro que apesar das imensas atrocidades que acontecem em seu interior, a aparência de família respeitada continua intacta até o final, depois da morte de todos seus integrantes. Esse descompasso entre as duas realidades mostra a vida de aparência que essa família leva.

A construção formal deste coro deslocado no tempo e no espaço colabora muito com a riqueza formal dessa peça. O speaker se pretende um coro, na acepção grega do termo, ou seja, conforme Prado, o papel do coro é “analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si só não atravessariam a esfera do individual e do particular” (PRADO, 2002, p. 87). Mas esse coro nega sua função, ele é o oposto do coro, poderíamos dizer que é construído um anticoro; já que o speaker não critica de maneira alguma as personagens, ele só faz elogios descabidos; também não às analisa, na medida em que comenta somente suas falsas atitudes perante a fotografia. Criando uma situação esdrúxula onde o espectador desconfia de toda proposição do coro.

A questão dos comentários sempre partem de uma pose que as personagens assumem frente às câmeras, ou aos demais, também forma uma construção de sentidos peculiar, visto que é criado um jogo de espelhos: o speaker fala sobre o que está na fotografia, que é pose, portanto e não realidade. Em nenhum momento ele é capaz de comentar a ação. Na entrada do segundo ato, temos o seguinte comentário: “(...) Glória recebeu uma esmerada educação. A inocência resplandece em sua fisionomia angelical. Mãe e filha se completam”. (RODRIGUES, 2004, p. 49). Neste momento o público já tomou conhecimento do pacto lésbico de Glória, que acontece na segunda cena do primeiro ato, o que põe ao menos em dúvida sua inocência; logo fica gritante ao público que os comentários dele são diametralmente opostos à realidade. O autor compõe a seqüência cênica justamente evidenciando os equívocos do speaker justapondo cenas que vão de encontro ao que ele fala.

Sua posição temporal também é estranha à forma trágica, geralmente o coro é formado por concidadãos contemporâneos a trama, todavia o speaker está no futuro, não tem os mesmos padrões morais dos sujeitos da ação, embora os admire, assim ele percebe a família com distanciamento histórico diferentemente do que se dá com o coro clássico que serve justamente para mostrar o

senso comum de sua época em contraste às atitudes do herói. A primeira foto é de 1900, a peça é escrita em 1946, caso suponhamos que o speaker seja contemporâneo da escritura temos 46 anos de diferença. Sendo assim, o autor aponta para uma época inicial, o início do século XX, com traços ainda de vida bucólica, embora haja já uma cidade, esta é distante. Por isso aponta para uma família corrupta desde os primórdios.

O speaker reforça em quase todos seus comentários que está no futuro em relação aos fatos ocorridos com a família e este novo momento tem uma nova moral e costumes diversos. “Um ladrão entrou no quarto de Senhorinha, de madrugada e, devido ao natural abalo, Nonô ficou com o juízo obliterado. Que diferença entre um filho assim e os nossos rapazes de praia que só sabem jogar voleibol de areia”. (RODRIGUES, 2004, p. 66). Essa questão também fica evidente na seguinte passagem: “Uma mãe assim é um oportuno exemplo para as moças que bebem refrigerante na própria garrafinha”. (RODRIGUES, 2004, p. 45). Desta maneira o autor cria um ponto de vista crítico em relação a seu tempo. Em suas crônicas, Nelson também critica este tipo de moças e rapazes, que vivem na praia e adotam costumes bastante liberais. Portanto parece que ele faz uma espécie de autocrítica, mostrando que quem fala em favor do passado em questões comportamentais nem sempre tem toda razão, pois os comentários e as fotografias trazem uma verdade de aparência que a realidade da peça desconstrói.

A crítica trazida pela construção do speaker, atinge o pensamento comum da década de 40. Quando a consciência moral não só era baseada na do passado, como a ela se referia como modelo e objetivo. A revolução dos costumes era vista como a grande corrupção da família brasileira e por isso os conservadores, maioria absoluta, se opunham frontalmente a ela; desta forma, afirmações semelhantes às do speaker, que valorizam as atitudes do passado tomando-as pelas aparências, poderiam ter sido feitas por qualquer um do público ou da imprensa, como o próprio autor o fez. Assim ao mostrar uma fala comum como uma fala imbecil ele atinge a todos os possíveis produtores daquela fala inclusive a si mesmo, o que parece, a primeira vista, bastante estranho. É mais um forte motivo para a peça não ter sido aceita.

O coro, mesmo que às avessas, fica evidente logo nas primeiras cenas e através deste temos configurado o conflito trágico, que põe em colisão dois conjuntos de valores divergentes e igualmente justificados. Um é representado pela moral vigente explicitada pelo speaker, neste sentido ele faz o papel comum ao coro, mostrando o que o senso comum admite no tempo em que se passa a ação, e outro é do destino desejoso que se impõe sobre a família.

O trágico consiste originalmente no fato de que, em tal colisão, cada um dos lados opostos se justifica, e no entanto cada lado só capaz de estabelecer o verdadeiro conteúdo positivo de sua meta e de seu caráter ao negar e violar o outro poder, igualmente justificado. Portanto cada lado se torna culpado em sua eticidade. (SZONDI, 2004. p. 42).

Assim, a família justifica suas ações porque o desejo se impõe e ela não tem nenhuma válvula de vazão, visto que o único desejo admitido é o que lhes falta: o desejo entre marido e mulher. As condições geográficas também operam contra, afinal eles ficaram isolados na fazenda por muito tempo, logo seus sentimentos só poderiam nascer entre eles mesmos, conforme afirma Edmundo: “como se a nossa família fosse a única e primeira (numa espécie de histeria). Então o amor e ódio teriam de nascer entre nós”. (RODRIGUES, 2004, p. 72), ou seja, visto que não há nenhum outro grupo humano próximo, sendo ausente a condição própria para a civilização que é a convivência social entre grupos humanos de diferentes clãs; eles só poderiam degenerar em relações incestuosas.

Também temos de levar em conta o fato de que ao se casarem Senhorinha e Jonas não conheciam o amor, eram dois jovens que foram casados por simples conveniência, ou seja, porque seus pais queriam que sua fortuna se mantivesse na família, desta forma o amor familiar, de certo modo, no limiar do incestuoso, já está justificado pelos interesses econômicos da elite e o casal, muito jovem, acaba aprendendo a amar com seus filhos, coisa que racionalmente podiam até abominar, mas emocionalmente não conseguiam reprimir.

Através da forma trágica o autor não só justifica as atitudes de suas personagens como também as põem em igualdade de justificação quanto ao sistema moral vigente. Embora esta peça seja a que menos tenta se justificar nesse aspecto, a própria concepção trágica provoca a necessidade dessa igualdade de posições. Isto é, para que exista o conflito trágico é necessário que existam duas forças contraditórias e excludentes em igualdade de justificações, ou seja, que tenham a mesma validade moral e social. Novamente temos um ponto com o qual o público não pode concordar de forma alguma, o tempo idílico sendo igualado a todas as abjeções trazidas pelo drama. Ele não só não pode concordar como se vê obrigado a reagir visto que é atacado frontalmente.

## 2.5 Destino

Já a questão formal do destino é construída de maneira bem mais sutil. Comparada à Senhora dos Afogados, por exemplo, ela se coloca de maneira tênue, pois não é a todo momento explicitamente reiterada textualmente nas falas como ocorre neste outro drama. Os personagens parecem presos aquele desfecho, desde o princípio o amor parece nascer entre a família, lembremos que Senhorinha e Jonas são primos, conforme o speaker revela em sua primeira intervenção. “(...) os primos Jonas e Senhorinha, no dia seguinte ao casamento”. (RODRIGUES, 2004, p. 33). Além disso, os personagens tentam desesperadamente fugir daquilo que consideram imoral. Jonas concorda em mandar Glória para o colégio interno e assim não se ver tentado; Guilherme se mutila para não atentar contra a irmã; Nonô enlouquece diante da possibilidade de amar a mãe e Edmundo casa-se a fim de afastar-se da mãe. Senhorinha afirma a esse respeito: “Edmundo teve medo, e se casou; Nonô teve medo e enlouqueceu... (veemente, desafiante) Agora eu, não!” (RODRIGUES, 2004, p. 85).

A partir dessa afirmação de Senhorinha percebemos que só as mulheres assumem o desejo e parecem não fazer nenhum esforço para negá-lo. Glória só pensa em voltar a ver o pai e Senhorinha aceita pacificamente o amor dos filhos: “Não botei meus filhos no mudo para dar a outra mulher!” (RODRIGUES, 2004, p. 85). Assim as grandes causadoras do desejo são as mulheres, que se libertaram do poder masculino e lhes impõe sua vontade, embora os varões façam de tudo para fugir ao desejo, ele se sobrepõe a todos.

Nelson retoma o tema cristão da mulher como pecadora que leva o homem a pecar também. Nesse momento político onde a mulher tenta se colocar em igualdade essa acusação é bastante grave, e também bastante reacionária. Porém o desfecho da peça leva a vitória do desejo, ou seja, da mulher, o elemento revolucionário vence impondo sua vontade, mesmo que sua vitória signifique a total desordem do mundo como está posto, pois o herói trágico: Jonas será vencido e substituído por um novo que é a própria encarnação do desejo e da loucura: a nova será composta do amor de Nonô e Senhorinha, que tem grande ascendência sobre ele, sendo assim, Senhorinha, que pôde sobreviver ao conflito trágico, vai reconstruir a ordem a partir de sua vontade.

## 2.6 Os personagens

Os personagens tipo são característicos no teatro a partir do modernismo, a emergência de grupos setoriais cria um novo tipo de personagem no teatro o “personagem tipo”; segundo Szondi “as dramatis personae representam milhares que vivem sob as mesmas condições, sua situação representa uma uniformidade condicionada pelos fatores econômicos.”(SZONDI, 2001, p. 77) Esses tipos aparecem no teatro de Nelson, os personagens não suficientemente construído fazendo com que se tornem uma representação de um tipo social.

No caso dessa família, o autor quer dizer que em maior ou menor grau todas as famílias têm um pouco dessa, por isso ele procura uma configuração comum as família brasileiras, ou seja, um grupo formado por pai, mãe, filhos e alguns agregados, como é o caso de Tia Rute. E partindo desse núcleo o dramaturgo constrói situações também comuns, mas sempre levadas ao extremo. Como o amor entre mãe e filhos, a preferência da mãe por um dos filhos, o amor do agregado pelo chefe da família; todos esses sentimentos são comuns, mas na peça são levados ao extremo.

Nessas situações comuns é que são formados os tipos, eles poucos se individualizam ao longo do texto fazendo só o que é definido pelo seu papel. Jonas é só o chefe da família patriarcal que procura manter sua autoridade já decadente. Senhorinha é a mãe que ama seus filhos acima de tudo. Rute é a agregada que em tudo quer agradar o dono da casa que a abriga. Os filhos só existem em relação aos pais e são apaixonados por estes.

Senhorinha não é um nome próprio, assim a personagem fica sem face, exercendo somente a função de esposa; assim como Nonô só tem um apelido e representa a loucura, por isso a simplicidade da forma como é chamado. Edmundo tem um nome semelhante à Édipo, o que é ratificado por sua relação com a mãe. O nome Guilherme significa aquele que protege, e é isso mesmo que essa personagem fará: protegerá Glória de Jonas. Glória é para seus pais símbolo de pureza e virgindade, enfim de glória para os seus preceitos morais; mas ela não se ajusta bem ao papel, manchando sua pureza com o amor que sente pelo pai. Já Rute tem um nome bíblico. No texto sagrado, Rute é uma mulher muito virtuosa que acompanha sua sogra de volta ao povo escolhido por Deus, mesmo após a morte de seu marido, e lá casa com Boaz, homem que Deus coloca em seu caminho para acolhê-la. Tia Rute é oposta a Rute bíblica, ao invés de muito honrada e humilde, tia Rute é soberba apesar de sua imensa feiúra e ameaça a família onde se abrigou.

### 2.6.1 O herói trágico

Frente a toda essa desindividualização é bastante complicado falar em herói trágico. Segundo Mostarço essa peça não tem uma configuração trágica justamente por não apresentar nenhum herói trágico, segundo ele, nem Senhorinha, nem Jonas tem a permanência em cena necessária para serem tidos como heróis. No entanto creio que Jonas detenha o poder em cena, e também o poder de agir sobre o destino de todos, logo creio que o herói trágico é representado por Jonas, ele detém o poder completo sobre a família; ou seja, sobre todo o conflito trágico exposto.

É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser daqueles que gozam de grande reputações ou fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres (ARISTÓTELES, 1992, p. 69).

Jonas é um homem médio, nem demasiadamente mau, também não é um homem bom. Ele comete um erro, pois não foi capaz de conquistar sua mulher, ao casarem-se ela tinha apenas 15 anos, era apenas uma menina, já ele, tinha 25, já era um homem. Se ela nunca foi fêmea para ele como ele gostaria que fosse sua esposa é porque ele também não soube construir uma relação de carinho e desejo entre os dois, assim ele também é responsável por tudo que acontece a sua família, é por causa de um erro seu que toda família cairá. Jonas erra primeiro ao não conquistar o amor de sua esposa.

O adultério, presente em quase todas as suas peças, é sempre cometido pela mulher. Porém, algumas vezes, a traição é vista como algo justificado, como um comportamento que tem origem na solidão ou nos maus-tratos recebidos pela mulher (FACINA, 2004, p. 135).

Jonas não foi capaz de amar Senhorinha, se a amou, não soube demonstrar, ela o acusa dizendo que ele nunca a amou, ele se defende afirmando que até o dia da traição ele a amou, ou algo parecido. Fica evidente que todos são personagens em busca do amor, vindo de qualquer parte, mas o amor verdadeiro, não o figurativo que causou o casamento de Jonas e Senhorinha.

Mas ele também erra ao amar demais sua filha Glória. Ama-a tanto que chega a desejá-la, segundo Szondi, “a grande e autêntica tragicidade da ética: quando não se tem direito àquilo que se tem como obrigação” (SZONDI, 2004. p. 71); então Jonas erra ao amar demais, cai em desmedida pelo excesso de amor, ou por seu amor se dirigir a pessoa errada. Apesar de Jonas ter amado Senhorinha, não foi capaz de conquistá-la mesmo com toda a autoridade que ele representa para ela e dentro da família, assim seu amor só foi aceito plenamente por Glória.

Jonas tem plena consciência de seus erro, segundo Lesky:

O sujeito da ação trágica, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter elevado à sua consciência tudo isso e sofrer conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico (1990. p. 27).

Jonas sabe que seu desejo só se realizará no objeto proibido que é Glória e mesmo assim busca essa realização, sabe que isso lhe custará a dignidade, por isso usa as outras meninas virgens como se fossem Glória. Todavia sabe que seu desejo sempre foi soberano sobre suas atitudes e sabe que este também guiará a seus filhos, tem plena consciência de que esses também nasceram pré-destinados:

D. SENHORINHA (*num transporte*) — Guilherme era tão... (não sabe o que dizer) Desde menino não saía da igreja...

JONAS — Tem que ser como eu!

D. SENHORINHA (*doce*) — Sempre com um livrinho de missa!

JONAS — É impossível que não tenha desejo!

D. SENHORINHA (*feliz*) — Ele adorava estampa de anjo!

JONAS (*exultante*) — Mas eu sei o que vai acontecer — APOSTO! Guilherme ainda vai aparecer aqui, vai dizer: “Larguei o seminário!”

(*Entra Guilherme, em tempo de ouvir as últimas palavras do pai.*)

GUILHERME — Larguei o seminário... (RODRIGUES, 2004, p. 50).

Mas o que mais evidencia Jonas enquanto herói trágico é a autoridade que representa diante dos demais, mesmo em relação aos filhos homens, apaixonados pela mãe, sua autoridade se sobrepõe ao desejo por ela, pois aquela é divina, é concedida por Deus ao pai da família, não importa o que este faça ou deixe de fazer, sua autoridade é inquestionável. “JONAS (*gritando*)— Mas ELES estão enganados comigo. Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é SENHOR! (fora de si) Agora eu vou ler a Bíblia, todos os dias, antes do jantar, principalmente os versículos que falam da família!” (RODRIGUES, 2004, p. 41). Essa fala é provocada pelos primeiros questionamentos do poder paterno feito pelos filhos de Jonas, já homens adultos que não vivem mais sob sua proteção. Então essa resistência gera uma violência, expressa na fala do pai.

Conforme Arendt, a violência só é um recurso quando não existe mais poder, é uma das maneiras de se perceber a decadência de um poder, isto é, quanto menor o poder mais será a violência para mantê-lo. Jonas nota que as decisões estão saindo de suas mãos por isso ele usa ainda mais da violência. A decadência fica clara na cena em que Jonas fala de seu pai. “JONAS (como um pai à antiga) — Quando um filho se revoltava contra meu pai, ele usava ISTO! Uma vez eu gritei com ele — ele, então, me deu com esse negócio. Me pegou aqui— deixou na cara um vasto lanho, ROXO!” (RODRIGUES, 2004, p. 56). Com essa ameaça a Guilherme que fala com ele em tom de igualdade, Jonas mostra que sua autoridade já não se sustenta só pelo poder, é necessário o uso de alguma violência.

O nome Jonas retirado do antigo testamento também é bastante simbólico. O Jonas da Bíblia foi mandado a Nínive a fim de avisar que se o povo dessa cidade não deixasse o pecado, toda cidade seria destruída. Jonas por medo dos habitantes de Nínive famosos por suas crueldades, desobedeceu a Deus e tomou o rumo contrário à cidade, por isso foi engolido por um peixe grande dentro do qual se arrependeu, assim que foi expelido pelo peixe pregou a Nínive que se arrependeu e foi poupada fazendo com que Jonas ficasse muito contrariado. Assim como o Jonas bíblico, o Jonas de Nelson é desobediente, não obedece ao preceito divino de desejar única e exclusivamente sua esposa, por isso é um transgressor e busca também a morte, contudo não tem a segunda chance que o Jonas bíblico teve, não houve um tempo de reflexão antes da morte, Jonas morreu em desobediência por isso não há redenção para ele.

Vimos nesse trabalho como as obras atuais podem retomar a forma grega clássica pervertendo-a e dessa forma criando um questionamento a esse ambiente para onde elas foram reambientalizadas. A estrutura é basicamente semelhante, com algumas alterações mais recentes advindas das inovações modernas. Além disso, o autor deixa explícito o uso e a perversão dessa estética. A forma elevada da tragédia salienta alguns elementos, como a degradação da família nobre que se vê corroída interiormente, sem mais opções que não colapso.

Pudemos notar o quanto o uso da forma trágica revela os valores de uma sociedade e como ela responde a um determinado tipo de produção. Além de notarmos que essa tragédia responde muito fortemente a estética aristotélica, escapando somente pelo exagero de certos elementos como o incesto, neste caso. Aspectos como a verossimilhança e o coro foram totalmente pervertidos e para eles foi dada nova leitura mais moderna e condizente com as condições modernas de produção.

Contudo mesmo os elementos modernizados têm uma leitura mais profícua através de sua comparação com elementos clássicos do teatro aos quais se remetem, tal como ocorre na leitura do coro. Desta forma propusemos uma nova leitura a uma obra moderna usando a teoria clássica da tragédia, mostrando também em que medida essa é aplicável até nossos dias.

Pudemos perceber como a produção rodrigueana é estranha à produção nacional que até então vinha sendo feita. O Brasil era, até aquele momento, um país de leves comédias que só tinha seus problemas tratados através dela, então de forma leve e risonha. Mas Nelson traz uma nova forma de olhar essa problemática sociedade tradicional, religiosa e conservadora, expondo nossas mazelas de uma maneira muito mais ácida e séria causando um grave incômodo na platéia.

Notamos também a retomada de temas centrais nas organizações sociais como o amor e a morte, que é comum a toda produção rodrigueana, mas é tomada de forma específica na produção das peças míticas, pois estas se referem mais diretamente ao modelo clássico que tematiza desde sempre Eros e Tanatos. Além disso, Nelson toca em temas como o incesto também comum às tragédias clássicas e o sexo oprimido típico de nossa organização social religiosa.

Notamos que Nelson adapta os conceitos aristotélicos para suas necessidades de representação. Ele aproveita plenamente o conceito de catarse, reconhecimento e peripécia, mas perverte a verossimilhança, o coro e o herói, principalmente. A verossimilhança é mantida nesse texto mais do que em outros textos de seu grupo e menos do que nas tragédias cariocas, mas o jogo que o autor propõe de chegar aos limites do possível é bastante interessante. O coro é completamente atualizado, se mostrando em uma função completamente antagônica ao do original e feito através de fotografias, um elemento que aponta para o moderno e contribui enquanto convenção formal para o objetivo crítico proposto pelo autor. O herói trágico se mistura ao herói moderno, pois este é dono do seu destino, embora Jonas não pareça ter muitas opções é ele quem toma as decisões que o levarão a completa queda.

Um aspecto importante para os gregos era a questão da honra do nome que ficaria para a posteridade que inevitavelmente seria profanado com sua queda, coisa que não acontece aos descendentes de Jonas, visto que as aparências de sua família são mantidas, mesmo que Rute ameace revelar todas as perversões da família, esta não o faz, pois o Speaker, narrador e coro do futuro, não sabe ou não quer revelá-las.

Sendo assim, a peça tem uma forte conformação à fórmula trágica grega e traz presente em si todos os aspectos relevantes para essa forma, tanto no sentimento do trágico quanto nos menores aspectos formais da definição de tragédia proposta por Aristóteles. Todavia, muitos destes parâmetros são presentificados somente para serem pervertidos, caso mais evidente na construção do coro.

### **Referências bibliográficas:**

ARENDDT, Hannah, *Sobre a Violência*. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 1994. Traduzido por: André Duarte.

ARISTÓTELES. *Poética*. Traduzida por: Eudoro de Souza São Paulo: Ars Poetica, (s.d.).

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Ed. da USP, 1971.

CAFEZEIRO, Edwaldo, GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: De Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ-FUNARTE, 1996.

COUTINHO, Eduardo. *Antígona e Macbeth à luz da estética de Hegel*. In: Letras de hoje: nº 27: março de 1977. Porto Alegre, 1977. p. 23 – 37.m

- FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.
- FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol.XXI. Rio de Janeiro. IMAGO, 1974.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues: Flor de Obsessão*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1990.
- LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora / MEC, 1979.
- LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico então moderno*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Tempo Brasileiro, 1993.
- MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Nelson Rodrigues: A transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a Obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: ed. Uerj, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570- 1908*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Peças, pessoas e personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A personagem no teatro*. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora perspectiva, 2002.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.