

## ÁLBUM DE FAMÍLIA: o espaço da maldição

### RESUMO:

O ensaio tem por objetivo detectar os signos da maldição em Nelson Rodrigues, a partir de uma leitura de **Álbum de família**. Questiona os focos transgressores e revê o destino de fracasso previsto pelo dramaturgo para sua obra. Fora do causalismo empírico, os retratos perdem as marcas ritualísticas de uma realidade sócio-cultural, empreendendo-se uma viagem consanguínea ao Real primeiro. Através da incômoda destruição de conceitos e símbolos, o logos poético rodriguesiano exige um retorno à ancestralidade.

### ABSTRACT

The essay's finality is detecting the signs of Nelson Rodrigues' curse from a reading of **Álbum de Família**. It discuss the transgressive points and it reviews the destiny of foreseen unsuccessfulness by the dramaturgist to his literary composition. Besides the empiric causality, the photographs lose the ritualistic stigmas of the social and cultural realities, undertaking a a consanguineous trip to the first Real. By the side of the disturbingly destruction of the concepts and symbols, the poetic logos of Nelson Rodrigues requires a return to the ancestry.

\* Professora Adjunta de Literatura Brasileira da UFF  
Mestra em Literatura Brasileira pela UFRJ  
Doutora em Letras pela USP

Para Dalma Nascimento, pelos encaminhamentos no sagrado.

O retrato não me responde  
ele me fita e se contempla  
nos meus olhos empoirados.  
E no cristal se multiplicam

os parentes mortos e vivos.  
Já não distingo os que se foram  
dos que restaram. Percebo apenas  
a estranha idéia de família

viajando através da carne.

Carlos Drummond <sup>1</sup>

De forma recorrente, o signo fotográfico se realiza no imaginário poético, como pontuações da inexorabilidade do tempo. Com Nelson Rodrigues, da mesma forma que no poema de Drummond, o "retrato de família" acena para descobertas essenciais. Com força estruturante, convida à viagem pela consangüineidade: obsessiva e dolorosa viagem "através da carne", descartada pelo grande público, mas instigante quanto ao desventramento do ser. A tônica das profundezas marca a dramaturgia rodriguesiana.

Ao resumir suas experiências teatrais, Nelson Rodrigues lembra, como discreto sucesso, sua primeira peça — **A mulher sem pecado** — com a qual começa a renovação da linguagem teatral brasileira, que se consolida, com **Vestido de noiva**, representada em 1943, com cenários de Santa Rosa e direção do polonês Ziembinski. **Vestido de noiva** satisfaz uma antiga ambição do autor — contar uma história, sem ordem cronológica. Fora do tempo do relógio e dos calendários, as ações

se desenrolam, conjuntivamente, em três planos distintos, através do "jogo fascinador, diabólico" da técnica da simultaneidade. **Vestido de noiva** encontra o entusiasmo e a consagração, sem, entretanto, afastar os depreciadores do "gênio incompreendido". A seguir, embrenhando-se pela trilha obtusa, por onde penetrara, Nelson Rodrigues chega à "mal-sinada tragédia" **Álbum de família**.<sup>2</sup> Deixemos que fale o autor:

Com **Vestido de noiva**, conheci o sucesso, com as peças seguintes perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Pois a partir de **Álbum de família** — drama que se seguiu a **Vestido de noiva** — enveredei por um caminho que pode me<sup>3</sup> levar a qualquer destino, menos ao êxito.

**Álbum de família** leva, assim, o estigma da maldição, que perpassa, notadamente, pelas peças agrupadas por Sábato Magaldi, como peças míticas: **Anjo negro, Dorotéia, Senhora dos afogados**. Peças "desagradáveis", na terminologia do próprio autor, ... "pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia".

A partir dessas colocações, este ensaio tem por objetivo detectar os signos da maldição em **Álbum de família**, numa perspectiva de rever os focos transgressores, e questionar o destino de fracasso previsto pelo dramaturgo para sua obra.

Encontram-se no álbum de família, sete retratos, flagrantes de momentos de passagem, datados pelo caráter cerimonial, de significação, ao mesmo tempo, moral e religiosa,

jurídica e social. As fotografias funcionam como **hipomnē-mata**, segundo expressão de Michel Foucault, signos que constituem uma ... "memória material das coisas lidas, entendidas ou pensadas, (...) como um tesouro acumulado à releitura e à meditação ulterior."<sup>4</sup>

Nas relações espaciais, o álbum perpetra um mundo apaziguado, um espaço de bênçãos, em que as faculdades empíricas — percepção, memória, intelecto e imaginação — reconhecem e compreendem os fenômenos, trabalhando em acordo com o pensamento das conveniências sociais, articulado no mundo da doxa.

Ao folhear o álbum, a primeira foto, datada de primeiro de janeiro de 1990, define um momento de iniciação, genésico: um casal de primos — Jonas e Senhorinha — fixam suas imagens no dia seguinte ao casamento. No resgate memorialístico, o casal se encontra diante das exigências do fotógrafo, zeloso do sensível próprio, isto é, para que os signos gestuais dos noivos e as "máscaras" imprimidas à face estivessem em correspondência com as conveniências sociais. Cada mascaramento fotográfico se evidencia, na linguagem estereotipada, vazia e anônima de **speaker**, uma espécie de opinião pública, repetidor do discurso das convenções: Ele 25 anos. Ela "15 rissonhas primaveras". (p.56). "Vejam a timidez da jovem nubente". "Atiram arroz nos noivos" e lá se vão eles para sua "lua-de-melzinha", com o abençoado apoio do Evangelho: "Crescei e multiplicari-vos". Signo inseminador, o retrato oferece, pois, uma outra leitura, quando a fala do **speaker**, em ignorância fingida, desarticula o sensível próprio. O comentário hiperbólico da

linguagem dos gestos denuncia detalhes de exacerbada e falsa moral: "Naquele tempo, moça que cruzava as pernas era tida como assanhada, quiçã sem-vergonha — com perdão da palavra." (p.56).

A segunda foto, treze anos depois, configura a família estabelecida, conforme a predição da bênção evangélica sobre a fecundidade materna. Na linha do sensível próprio, Jonas e Senhorinha posam "amorosamente" com seus quatro filhos: Guilherme de colegial e Edmundo de marinheiro, Nonô sem especificação além do apelido, e Glória nos joelhos da mãe. A vestimenta estandardizada dos garotos passa um nivelamento uniformizante. Marinheiro ou colegial, a pertença a um grupo começa por ser sancionada, em função do signo vestimentar. A decoração pelo traje assegura o reconhecimento e a integração, num meio social, e deve orientar o comportamento ulterior,..."prefigura uma vasta intermutabilidade dos indivíduos à semelhança de peças integradas num macro-organismo universal."<sup>5</sup> Alimentando as aparências, a fala do **speaker** volta à propugnação moral, de retórica vazia: "Uma mãe assim é um oportuno exemplo para as moças modernas que bebem refrigerante na própria garrafinha!" (p.70).

Os retratos do álbum estimulam a rigidez de um sistema de referências, que implica em situar todos, com precisão, no seio do edifício social. A terceira foto traz Glória, com traje cerimonial de primeira comunhão, em pose mística, segundo exigência do fotógrafo, rememorado, gestualmente, como modelo: ele mesmo... "ajoelha, junta as mãos, revira os olhos" (p.15), acrescentando os

indispensáveis objetos rituais — o livrinho de missa e o rosário. Através do branco da veste das núpcias e da primeira comunhão, ornamentação dos iniciados, determina-se o comportamento da mulher, nas relações sociais, para o sagrado puro ou fasto. O comentário do **speaker** apóia-se na intertextualidade com Bernardim Ribeiro: "Menina e moça, como bem diz o autor quinhentista, Glória recebeu uma esmerada educação. A inocência resplandece na sua fisionomia angelical."(p.75)

O quarto retrato relembra Senhorinha e sua irmã Rute, no estúdio fotográfico, em pose falsa, "artificialíssima". O **speaker**, sempre a nível do sensível próprio, comenta a feição extremosa, singela e pura das irmãs, resultante da esmerada educação patriarcal.

A quinta foto recupera a mãe Senhorinha e seu filho mais novo Nonô. Ela, "formosa e decorativa"; ele, taciturno, insubmisso às determinações do fotógrafo. Na fala apaziguadora do **speaker**, a foto se efetua, coincidentemente, na véspera do enlouquecimento de Nonô, com seus treze anos, quando um ladrão invadiu o quarto de Senhorinha. Sustenta-se o senso da moral comum: "Que diferença entre um filho assim e os nossos rapazes de praia que só sabem jogar voleibol de areia." (p.95). O componente humorístico da ignorância fingida não poupa a ética vigente, no tratamento da loucura: "Hoje a ciência evoluiu muito e quem sabe se ele seria caso para umas aplicações de cardiazol, choques elétricos e outros que tais?" (p.95).

A sexta página do álbum traz a imagem de Jonas, em atitude de "Civismo congênita", provável candidato ao

Senado Federal. Lamenta o **speaker** que, após dois dias da foto, a sorte tenha arrebatado três filhos desse "varão de plutarco", levando-o à morte.

A última página retoma o ciclo, retratando o filho mais velho, Edmundo, ao lado da jovem esposa Heloísa, em mal dissimulado bem estar conjugal, não percebido na esgarçada retórica do **speaker**: "Os divorcistas que se mireem neste espelho: as fisionomias dos nubentes espelham uma felicidade sem jaça." (p.114). Pela cegueira do **speaker** passa a admiração pública diante dos mascaramentos, hipocrisias e dissimulações. A opinião pública se apóia no intelecto que trabalha com a razão clássica, com o pré-figurado, segundo Bergson, incapaz de dar conta da vida.<sup>6</sup>

O espaço do álbum, numa leitura superficial, consagra os interditos, já que, como memória material das grandes etapas da existência, reforça a tradição. Pelos retratos se consolidariam os signos de relação, reconhecidos pela sociedade. Seria o espaço da benção.

Em contraponto com os fatos do álbum, configura-se o espaço, onde vive a família, na fazenda de Jonas — São José de Golgonhas — nome que indica analogias míticas com o patriarca São José e o Gólgota de Cristo. Nesse espaço, desarticula-se o sistema de referências inter-individuais, que, nos retratos, assegurariam a coesão do grupo. Na fazenda, desvelam-se as sombras e os simulacros. O pensamento a pensar não tem como dar conta das múltiplas relações incestuosas que se estabelecem, não consegue apaziguar os paradoxos. Quebra-se o mundo do reconhecimento, gerando mal estar, irritação, nojo, enfim, a

maldição rodriguesiana.

Se a proibição do incesto, segundo Lévi-Strauss, se põe como razão fundadora, ... "passo fundamental graças ao qual, através do qual e sobretudo no qual se realiza a passagem na natureza à cultura,"<sup>7</sup> mexer na área de silêncio, que, ainda hoje, se instala em torno do assunto, é um modo de revolver profundas raízes, violentar o cerne de todo e qualquer sistema cultural. Na ambiência da fazenda São José de Golgonhas, toda a família, retratada no álbum, participa das ligações incestuosas, não em estado de natureza, mas em estado de cultura, uma vez que aciona os mecanismos inconscientes para negá-las. Em conexão com os padrões fixados nas fotografias, as infrações pontuam o espaço da fazenda: relações libidinosas entre consangüíneos, ligações de cunho sexual entre pessoas que exercem o papel de parentes.

Os impulsos incestuosos se indiciam por ocasião do casamento entre primos, Jonas e Senhorinha, e se desenvolve no amor entre Senhorinha e seus filhos homens — Eduardo e Nonô —, na sedução de Guilherme pela irmã Glória, na relação entre Jonas e a cunhada Rute, na atração entre Jonas e a filha Glória.

O público encandaliza-se com o número excessivo de incestos. Há incestos demais, diziam os maldizentes da peça. Nelson Rodrigues rebate o critério quantitativo: ... "como se pudesse haver incesto de menos", reportando-se ao pretendido ... "resultado emocional pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos."<sup>8</sup>

Toda a família vive situações limites, nas quais os



tabus trabalham contra as tendências instintivas incestuosas que estão na raiz de toda a psique humana, segundo Freud.<sup>9</sup> Nelson Rodrigues leva o público a uma tomada de consciência dos inconfessáveis desejos inconscientes, através do complexo edipiano, levado às últimas conseqüências. Afloram os impulsos reprimidos. Como não se promove a liberação da culpa, impõe-se a punição dos personagens e do público.

Uma interpretação dos impulsos incestuosos, que eclodem em **Álbum de família**, encontra apoio nas categorias transgressoras do erotismo apresentadas por Bataille — a obscenidade, a profanação, a maculação e a náusea —,<sup>10</sup> que provocam horror no homem da cultura. Categorias em exacerbação, uma vez confrontantes com a rigidez dos padrões morais, assentados em toda obra rodriguesiana.

No **Álbum de família**, a obscenidade, o ultraje ao pudor, decorre em contraponto com a inflexibilidade dos signos fotográficos e da fala do **speaker**. Instaura-se um torno do eixo sexual do patriarca Jonas. Como pai violento e ciumento de uma horda primitiva, Jonas quer esmagar os filhos homens, chicoteia-os ou expulsa-os, exige deles obediência e submissão que se deveria exprimir no gesto de pedir a benção e beijar a mão paterna. Mão peluda, suada. Quer apossar-se das fêmeas. Para manter a primazia de seus direitos, vai rompendo os interditos. Mata, sem receios, o homem que, segundo sua mulher, tivera relações com ela em seu quarto. Na realidade, Senhorinha, estivera com o filho Nonô que, a partir daí, enlouquecera. Vive Jonas a ânsia da complementariedade, comum aos personagens

rodriguesianos. Sentindo o abismo que o separa do Outro, mergulha, donjuanesca, numa vertigem sexual devoradora, numa obscenidade sem fronteiras.

Como progenitor do clã e seu protetor, Jonas retoma as relações históricas e psicológicas entre religião e sociedade, caucionadas nos mitos judaico-cristãos, no caráter sagrado de respeito à imagem paterna, já que o pecado original deriva da ofensa cometida contra Deus-Pai. Além do próprio nome bíblico e nomeação de sua fazenda, Jonas apresenta semelhança física com Nosso Senhor, barba à nazareno e, em sua fala, arroga-se os direitos sobre a família, na santificação do sangue comum e com suporte bíblico, portanto inquestionável: "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!" (p.65). Os signos da esfera do sagrado — bíblia, imagens de santo e crucifixo, candelabros — assomam, no teatro de Nelson Rodrigues, sob a forma de interditos religiosos, instaurado um clima profundamente venerável, propício à profanação.

Profanador, Jonas deleita-se, mesmo com hipóteses: "Numa conversa, durante a refeição; a Ceia do Senhor, pendura na parede, e a dona da casa dizendo palavras!" (p.69). Sacrossanto o lar, sagrada a comensalidade, maior o grau de profanação. Reforçando o horror causado pelos impulsos incestuosos, as transgressões ocorrem nos lugares santos — na sala de jantar, no colégio religioso ou na capela —, lugares em que a atividade sexual não deveria penetrar.

Em torno do patriarca Jonas, recrudescem a categoria erótica da mácula. A forte atração pela filha Glória, de quinze anos, se incendia pelo fascínio da maculação da beleza. Segundo Bataille, a fealdade não pode ser conspurcada, e "a essência do erotismo é a mácula."<sup>11</sup> Acrescente-se, ainda, a maculação da juventude, a maculação da virgindade. Promover a santificação de Glória, colocá-la interna num colégio religioso, lembrá-la como "santa de louça, de porcelana" (p.64) ou "anjo de estampa" (p.78) são formas de manter o interdito e respeitá-la: "Ela não é deste mundo." (p.66). Saboreia-se, entretanto, a maculação em hipótese.

Por outro lado, a cunhada Rute, excessivamente feia, exclui-se dos projetos da maculação: "Se você não fosse como é! Assim tão desagradável — com espinhas na testa! Pior do que feia — UMA MULHER QUE NÃO SE DESEJA EM HIPÓTESE NENHUMA ! " (p.83). Jonas só a possui, numa noite de embriaguez, descambando os impulsos incestuosos para a categoria da náusea. Apesar de tudo, Rute, gratíssima, corresponde-lhe com total fidelidade, incumbindo-se, ela mesma, de arranjar adolescentes para a satisfação dos prazeres libidinosos do patriarca, adolescentes que, após conspurcadas, são rejeitadas — "umas cachorras". Através do horror pelos **excreta**, comuns na obra do Nelson Rodrigues, a náusea se impõe através das prescrições que tocam as secreções humanas — suor, saliva, urina, sangue do parto —, associadas às perspectivas de consunção — a doença e a morte.

Idênticos impulsos eróticos se desenvolvem na

família. O ódio alimenta as relações entre os filhos homens e o pai. Manifesta-se, nos filhos, o desejo de matar o totem e ter relações com as mulheres pertencentes ao mesmo clã. Entretanto, as ânsias de parricídio não são levadas a termo. Ou, pelo menos, não passa pelos filhos "sãos" — Guilherme e Eduardo — o fim à horda paterna. Ao invés do banquete totêmico, os filhos são escorraçados e banidos. Instala-se o ultraje ao pudor. Eduardo chega a casar-se e, sem se realizar sexualmente, volta em busca da mãe. Lamenta o paraíso perdido: "O céu, não depois da morte; o céu, antes do nascimento — foi teu útero..." (p.102). E mata-se, na desilusão de ter perdido a mãe para Nonô. O peso da interdição do amor pela irmã leva Guilherme ao convento, de onde volta castrado, literalmente, sonhando com uma pura convivência, com o repouso terreal: "Nada de casa, de parede, de quarto. Mas chão de terra! E não faz mal que chova!(...) Mesmo no amor! Quarto, não, nem cama! Terra, chão de terra!" (p.91). Em contato com a terra, promoveriam o retorno ao útero. Entretanto, instaurada a impossibilidade de renovar, pela castração, Guilherme mata a irmã, para que ela não seja possuída pelo pai e se elimina.

Resta Nonô, que tivera relações sexuais com a mãe, e sob o peso do interdito obsceno, enlouquece, passando a vagar, nos arredores da casa, "como um bicho", soltando gritos de "besta ferida". A ostentação, sem culpa, do corpo jovem, em tostada nudez, neutraliza o sentimento de obscenidade, inaugurado no Gênese. Numa ânsia de retorno ao útero materno, Nonô "ama a terra com um amor

obsceno" (p.78), segundo Jonas; "gosta da chuva, se esfrega nas poças d'água" (p.90), "lambendo o chão", até ferir a língua. A Nonô, louco, se permitem as manifestações da libido incestuosa, pela satisfação simbólica, no contato com a terra-mãe.

Em Senhorinha encontram-se os signos que garantem sua identificação como ser em fronteira. Não nomeada juridicamente, Senhorinha vai pontuando sua presença, nos limites de uma zona de indeterminação. Bela e decorativa no retrato, distingue-se, na fazenda, pela sobriedade e indiferença. De onde os signos gestuais, marcados pela recusa das relações: "de costas para a irmã" (p.59), "sem virar o rosto na direção do marido" (p.60), "sem aparente consciência do que está dizendo" (p.61). Seu desinteresse pelas infrações que ocorrem não esconde a consciência de seus direitos. Mediante uma nova conquista de Jonas, afirma: "Eu podia dizer que sou **sua** esposa..." (p.62). E, "muito digna e formosa", socorre uma adolescente que, num extracênico permanente, acaba por esvair-se nas dores do parto de um filho do patriarca. Oscila entre gestos de submissão e independência, entre o social e os apelos do primitivo. Meio autômata, Senhorinha perpassa, sem pudor, pelo obsceno. Bela, se põe acima da maculação. Limpa, subtraí-se à náusea, quando se protege diante de uma conquista do marido: "Transpira mais, eu quase não transpiro!... Anda imunda e eu não!" (p.71). prende-lhe ao social uma única categoria dos impulsos incestuosos — a ameaça da profanação. Pesa sobre ela o interdito religioso: "Um dia, não sei! Ah, se eu não fosse religiosa! Se eu

não acreditasse em Deus. (...) Há coisas que eu penso, que eu tenho vontade, mas não sei se teria coragem". (p.98).

Jonas, sem a Glória inatingível, oferece o revólver a Senhorinha para que ela lhe tire a vida. Ao último grito de Nonô, Senhorinha perde os escrúpulos. Finda-se o "varão de Plutarco".

O coro final, em latim, pede pelos mortos, mantendo-se, ciclicamente, a situação de aparências, embora, o deslocamento a nível da língua desencadeie a corrosão pela traça da ironia.

Mortos e mais mortos — a náusea da morte, a náusea face a perspectiva da consunção da carne humana. Apesar de todos os excessos transgressores, O **Álbum de família** seria bendito, se, pela morte, houvesse a purgação. Entretanto, Senhorinha que, praticamente, não participa da vivência traumática dos demais personagens, quebra os últimos grilhões da civilização, enfrentando a profanação religiosa, que temia:..."parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida nova." (p.119). Nem o espaço do álbum, nem o espaço da fazenda. Nonô e Senhorinha realizam um movimento que transcende dicotomias. Perpetram não a volta do estado de cultura ao estado de natureza, na ótica de Lévi-Strauss, para quem o terror ao incesto é o elemento que nos distingue enquanto homens. Mergulham, ambos num tempo primordial, sem cerceamentos ou fronteiras. Voltam ao mais além, ao sagrado fundamental, ao útero fecundante da Grande Mãe. Ultrapassam um mundo de hipocrisias e violento, onde, só a nível das simulações fotografadas, triunfam a restrição e o respeito. A "vida nova", a que

se propõem Senhorinha e Nonô, se situa numa zona de indeterminação, quando a vida não é mais lida por códigos estabelecidos. Senhorinha e Nonô, no retorno **ad uterum**, agenciam-se na coexistência polifônica de vozes, que há no cerne de nós mesmos.

Quanto ao papel da mulher, na obra rodriguesiana, se é o elemento, fortemente, acuado pelo patriarcalismo vigente, é também aquele, como Senhorinha, capaz de promover a travessia para outras margens, de aventurar-se em novos adventos. Senhorinha que, a custo, vinha mantendo a relação de um dentro com um fora, perde, como Nonô, sua dobra, os limites de sua subjetividade e, juntos, em conjunção com a natureza ilimitada, acenam para uma identidade original, a partir da qual se possibilitaria uma humanidade mais humana.

As violentas contradições do **Álbum de família**, não resolvidas a nível da racionalidade empírica, apontam para as míticas profundezas, para o **sacer** primevo, para o ser aquilo que é, num passado ontológico. Nos retratos, apagam-se as marcas ritualísticas, inerentes a uma realidade sócio-cultural. Resgata-se o **Álbum de família**, quando se empreende uma consangüínea viagem ao ancoradouro do Real totalizador, abrindo-se ao insensível necessário, numa interpretação semiológica que leva em conta os signos zero, em busca das primitivas religiões sagradas.

A carga de situações limites, na peça, ultrapassa de muito, o nível de estranhamento necessário e aceitável ao procedimento artístico. Nelson Rodrigues compreendera: "Ora, o **Álbum de família**, peça genesíaca, devia ter por

isso alguma coisa de atroz, de necessariamente repulsivo, um odor de parto, algo de uterino."<sup>12</sup> O grande público condena, categoricamente, a peça, até as raias da intolerância. Amaldiçoado acaba o **Álbum de família** e seu ator Nélson Rodrigues, com uma indignação que alcança, retroativamente, as peças anteriores. Nélson Rodrigues se faz, com seu "teatro desagradável", um maldito interdito.

Também a linguagem verbal do **Álbum de família** não escapa à maldição. O diálogo "não era nobre", observam os detratores da "tragédia carioca", acostumados à **bienséance** da tragédia clássica. Sem dúvida, a questão estaria mal colocada, uma vez que a peça alcança uma "irrefutável altura dramática".

Com Nélson Rodrigues, transcende-se, metafisicamente, quando se atenta para o jogo de idéias, construídas nas imagens transversas, na incongruência dos conceitos. O logos poético na obra de Nélson Rodrigues exige que se inverta o percurso natural do trabalho do pensamento. No **Álbum de família**, por exemplo, em vez de se partir dos conceitos rígidos e pré-estabelecidos, as poses estereotipadas flagradas nos retratos exigem um retorno à ancestralidade. Imagens corroídas e conceitos disparatados superam o causalismo simplório, levando o leitor à investigação do retrato no que ele tem de essencial.

Sem as constrações históricas, direcionadas pela razão, a obra rodriguesiana requer a reconstrução de uma totalidade que vá abranger a multiformidade do real, através de um texto obsessivamente dialogante com a tradição. Na ânsia do conhecimento ígneo, a "vida nova" de



Senhorinha e Nonô demanda uma nova visão, sem um a priori rígido, ao qual todos os fatos deveriam submeter-se. Daí a linguagem desconstrutora de Néelson Rodrigues: "Eu acho que o homem não devia sair nunca do útero materno. Devia ficar lá, toda a vida, encolhidinho, de cabeça para baixo, ou para cima, de nádega, não sei." (p.102).

O leitor, mediante a incômoda desconstrução de conceitos e símbolos, sobrevive, no presente, um passado mais remoto, um mais além, apontado pelas fotografias. Apreende o tempo em perpétuo devir, sua própria duração. Superar, ele também, o causalismo empírico, quando é capaz de se dar a intuição da duração constitutiva de seu ser... "não há consciência sem memória, não há continuação de um estado sem adição, ao sentimento presente, da lembrança de momentos passados."<sup>13</sup>

#### NOTAS

1. ANDRADE, Carlos Drumond de. Retrato de Família. In:— . **Obra completa**. Rio de Janeiro, Aguilar, 1967. p. 181.
2. RODRIGUES, Néelson. Álbum de família. In:—, **Teatro completo de Néelson Rodrigues**, v. II. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981. As citações dessa obra virão com o número da página entre parênteses.
3. ———. Teatro Desagradável. **Dionysos**. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1(1):16-21, out. 1949.
4. FOUCAULT, Michel. L'écriture de Soi. **L'Autoportrait**. Paris, PUF, 5:7, 1983. Citação traduzida.

5. LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra.** Lisboa, Edições 70, 1987. p. 165.
6. BERGSON, Henri. Introdução à Metafísica. In: **Os pensadores.** São Paulo, Abril Cultural, 1974.
7. LÉVI-STRAUSS. O Problema do Incesto. In: CANEVACCI, Massimo, org. **Dialética da família.** 5. ed. São Paulo, Brasiliense, 1987. p. 186.
8. RODRIGUES, Nelson, **op. cit.**, p. 18.
9. FREUD, Da Horda Primitiva à Família. In: CANEVACCI, Massimo, org. **op. cit.**
10. BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Porto Alegre, L & PM, 1987.
11. **Id., ib.**, p. 136.
12. RODRIGUES, Nelson, **op. cit.**, p. 19.
13. BERGSON, Henri, **op. cit.**, p. 25.