

CHARLOTT ELOIZE LEVISKI

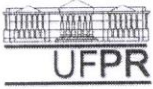
**O desnudamento dos dramas familiares em
*Lavoura arcaica e Álbum de família***

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários. Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná

Orientadora: Prof. Dr. Célia Ams de Miranda

CURITIBA

2010



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
 SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
 COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

P A R E C E R

Defesa de dissertação da mestranda CHARLOTT ELOIZE LEVISKI para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados CÉLIA MARIA ARNS DE MIRANDA, SELMA BAPTISTA e PAULO CESAR VENTURELLI arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“O DESNUDAMENTO DOS DRAMAS FAMILIARES EM *LAVOURA ARACAICA* E *ÁLBUM DE FAMÍLIA*”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

| Banca | Assinatura | APROVADA Não APROVADA |
|-----------------------------|------------|-----------------------------|
| CÉLIA MARIA ARNS DE MIRANDA | | Aprovada |
| SELMA BAPTISTA | | Aprovada |
| PAULO CESAR VENTURELLI | | Aprovada |

Curitiba, 12 de abril de 2010

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
 Coordenadora

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
 Coordenadora
 Matrícula SIAPE: 0344084

AGRADECIMENTOS

Aos professores da banca Paulo Venturelli e Selma Baptista pela imensa colaboração e crescimento que proporcionaram durante o processo de pesquisa.

À minha professora e orientadora Célia Arns de Miranda pela paciência, parceria, confiança e colaboração na execução desta pesquisa.

Aos professores da pós-graduação em Letras da UFPR que com suas disciplinas colaboraram durante o curso de mestrado.

Ao Odair da secretaria da Pós-graduação, pelas incontáveis vezes em que me auxiliou com paciência e carisma.

Aos funcionários do acervo da FUNARTE e CEDOC, da Biblioteca Pública do Paraná e da Biblioteca do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPR.

Aos meus colegas de mestrado, que logo descobri serem grandes amigos, Juliana da Silva Passos e Rogério Tomaz.

Ao meu companheiro e amigo, Érico de Oliveira Júnior, pelo incentivo, apoio, amor, amizade, carinho e compreensão.

Às minhas queridas amigas, Fátima Rocha e Vanessa Orlandini, pela amizade, pelo constante apoio, confiança e carinho.

À minha amiga Fernanda Santos, pela coragem e ânimo durante nossa jornada em comum.

Aos meus estimados amigos Caco e Carina pelo companheirismo e incentivo.

Às professoras Rosana Harmuch e Silvana Oliveira, por terem sido meu espelho durante a graduação, pelo incentivo e confiança.

À professora Ana S. Camati pela confiança e incentivo.

À minha grande amiga, Letícia Cristina Trojan, que mesmo devido à distância, sempre esteve presente em minha vida.

A ostra para fazer uma pérola, precisa ter dentro de si um grão de areia que a faça sofrer. Sofrendo, a ostra diz para si mesma: “Preciso envolver essa areia pontuda que me machuca com uma esfera lisa que lhe tire as pontas.” Ostras felizes não fazem pérolas... Pessoas felizes não sentem a necessidade de criar. O ato criador, seja na ciência ou na arte, surge sempre de uma dor. Não é preciso que seja uma dor doída... Por vezes a dor aparece como aquela coceira que tem o nome de curiosidade. Este livro está cheio de areias profundas que me machucaram. Para me livrar da dor, escrevi.

RUBEM ALVES, *Ostra feliz não faz pérola*

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

| | |
|--|------------|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 8 |
| 2. SOBRE A FAMÍLIA..... | 12 |
| 2.1 Do enfraquecimento do patriarcado à ascensão burguesa..... | 14 |
| 2.2 Refazer família..... | 24 |
| 3. QUE FAMÍLIAS SÃO ESSAS?..... | 29 |
| 3.1 <i>Álbum de família</i> : o inferno familiar..... | 29 |
| 3.2 <i>Lavoura arcaica</i> : a imposição da ordem paterna..... | 39 |
| 4. A LITERATURA DESVELADORA..... | 59 |
| 4.1 A confluência de temáticas nas duas obras..... | 59 |
| 4.2 O incesto: tentativa de retorno ao paraíso perdido..... | 63 |
| 4.3 O rito social: as fotografias em <i>Álbum de família</i> | 78 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 95 |
| REFERÊNCIAS..... | 98 |
| ANEXO I..... | 104 |

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a analisar dentro de uma perspectiva comparada as famílias das obras *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar e *Álbum de família* de Nelson Rodrigues. O objetivo central é investigar de que maneira os autores dialogam com os conflitos familiares e desse modo apontar como a literatura tem o poder de desvelar os problemas sociais, culturais e religiosos, captando neste o processo a desestruturação da família. É a partir do diálogo entre recursos, temáticas e linguagens que as obras encontram sua expressividade. Dentre eles destacam-se o patriarcalismo, a burguesia, o incesto, a religiosidade, as fotografias, a dança de Ana, o isolamento.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; Raduan Nassar; Família; Patriarcado; Burguesia; Conflitos.

ABSTRACT

This dissertation proposes to analyze in a compared perspective the families of the literary works *Lavoura arcaica* of Raduan Nassar and *Álbum de família* of Nelson Rodrigues. The main objective is to investigate in which ways the authors dialogue with family conflicts and in this manner points out how literature has the power to unveil social, cultural and religious problems, therefore capturing the process of family destructuring. It is from the dialogue between resources, thematics and languages that the works find their expressiveness. Among them are highlighted patriarchalism, bourgeoisie, incest, religiosity, photographs, Ana's dance, and isolation.

Keywords: Nelson Rodrigues; Raduan Nassar; Family; Patriarchy; Bourgeoisie; Conflicts.

1. INTRODUÇÃO

O objetivo geral desta dissertação consiste na investigação da forma como *Lavoura arcaica* e *Álbum de família* criam um discurso sobre os problemas e dramas em torno da família. Muitas são as coincidências entre as obras, que vão além das letras iniciais dos escritores Nelson Rodrigues (N.R.) e Raduan Nassar (R.N.), a começar pela temática familiar. A comparação entre as obras literárias ainda não foi discutida consistentemente no meio acadêmico, ou seja, não existe nenhuma dissertação ou tese que trate especificamente sobre a relação entre *Lavoura arcaica* e *Álbum de família*. Desta maneira, torna-se relevante a proposta do estudo comparativo das duas obras.

Uma motivação fundamental para a escolha do objeto desta pesquisa foi, sem dúvida, em primeiro lugar, o gosto pessoal. A dramaturgia de Nelson Rodrigues despertou meu interesse com a leitura de *Vestido de Noiva*, meu primeiro contato com a obra do dramaturgo, que se deu na disciplina de Teoria Literária durante a graduação em Letras. Após essa primeira leitura, mergulhei no universo de Nelson Rodrigues e decidi que este autor faria parte de meus estudos na pós-graduação. Em 2006, ao ingressar em um Projeto Integrado sob a orientação da Prof. Dra. Anna Stegh Camati, pela Uniandrade, pude desfrutar do prazer de conhecer o autor Raduan Nassar, até então totalmente desconhecido para mim. No decorrer da leitura de *Lavoura arcaica* e durante o desenvolvimento da pesquisa, admito que fiquei muito impressionada, fazendo-se necessário, muitas vezes, pausas para digerir a sonoridade das palavras, a temática do livro, sua beleza poética, sua revolta, sua paixão. Ao escolher os dois autores como foco de pesquisa no curso de Pós-graduação eu teria a oportunidade, portanto, de trabalhar com autores que realmente aprecio e deste modo aprofundar aquela pesquisa inicial.

Um motivo adicional é a crença de que tais obras detêm uma grande importância no panorama da literatura brasileira contemporânea. Ao ser lançada, a peça *Álbum de família*, escrita em 1945, representou aos olhos dos críticos e dos censores o extremo da ousadia e um desafio para os padrões estéticos e morais vigentes. Por esse motivo, ela foi interdita pela censura no dia 17 de março de

1946, sendo somente liberada no dia 3 de dezembro de 1965. Pode-se dizer que ela passou “vinte e um anos encarcerada, enjaulada como uma cachorra hidrófoba”.¹

Depois do sucesso com *Vestido de noiva*, muitos críticos acusaram Nelson Rodrigues de possuir um gosto pelo sórdido e pelo torpe, tendo sido até mesmo taxado de escritor obscuro e pornográfico. Um desses críticos foi Fonseca Pimentel, que publicou um livro em 1951, intitulado *O teatro de Nelson Rodrigues*. Até o período da publicação desta análise sobre as obras do dramaturgo, Nelson Rodrigues havia escrito apenas as peças *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de noiva* (1943), *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946) e *Dorotéia* (1947). O autor Fonseca Pimentel admite que *Vestido de noiva* fora um sucesso, entretanto, ele critica que, depois dessa peça, o dramaturgo vulgarizou a psicanálise ao tomar emprestados alguns dos volumes de Freud, selecionar determinados dados e transformá-los em teatro, como que produzindo peças por meio de uma receita básica. *Álbum de família* foi uma das peças mais criticadas por ele, considerada deplorável sob todos os pontos de vista, um teatro pansexualista, no qual a arte desaparece para ceder lugar à pornografia, taras e perversões sexuais mascaradas de ciência e freudismo (PIMENTEL, 1951, p. 45). Além do mais, os leitores da época levantaram a questão de que a instituição familiar e a comunidade religiosa haviam sido expostas ao ridículo pelo dramaturgo.

O dramaturgo continuou a escrever suas peças denominadas de ‘pestilentas’, não se importando com a crítica, produzindo um número bastante considerável de obras literárias. Por sua vez, Raduan Nassar possui um trabalho menos extenso do que o de Nelson Rodrigues. Ele começou sua produção literária com o conto *Menina a caminho* em 1961, depois escreveu os contos *O ventre seco*, *Hoje de madrugada* e *Aí pelas três da tarde*. Seus únicos dois romances são *Lavoura arcaica*, publicado em 1975, e *Um copo de cólera*, em 1978. *Lavoura arcaica* alcançou um reconhecimento imediato pela crítica, sendo que um ano depois do lançamento do livro, o autor foi premiado com o “Coelho Neto” da Academia Brasileira de Letras. Ele também recebeu a premiação na categoria Revelação de Autor pela Câmara Brasileira do Livro, recebendo o “Jabuti”, além da

¹ Excerto retirado de um depoimento de Nelson Rodrigues publicado em *O Jornal*: Rio de Janeiro, 1967. (Arquivos CEDOC/FUNARTE)

Menção Honrosa e Revelação de Autor pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Seu último romance recebeu da mesma Associação Paulista, em 1978, o prêmio “Ficção”. No entanto, após todo o sucesso com seus dois romances, o escritor decidiu viver em uma fazenda no interior de São Paulo, dedicando-se integralmente à vida rural.

O primeiro capítulo da presente pesquisa é a base para a discussão da temática a respeito da família. Tendo esse objetivo em mente, foi imprescindível estabelecer uma inter-relação entre a literatura e outras áreas como as ciências sociais, a história, a sociologia e a antropologia. O enfoque do estudo é o desenvolvimento da família patriarcal e da burguesa, em especial no contexto brasileiro, alvos de crítica dentro das obras literárias. Com o intuito de identificar e entender as características de tais modelos de família foram utilizadas fontes teóricas como Eric Bentley (1967), Nicolau Sevcenko (1985), Mary Del Prioy (1993), Gilberto Freyre (1996), Ângela D’Incao (1997), Elódia Xavier (1998), Adriana Facina (2004), entre outros. A pesquisa se aprofundou no comportamento do pai, da mulher, dos filhos, da vida sexual e dos laços afetivos dentro da família tradicional, patriarcal e burguesa, bem como na crítica dos autores dirigida a tais modelos. A crise da família e as tentativas de refazê-la são mais um dos tópicos de discussão dentro do presente capítulo, tendo por fonte teórica Jean- Claude Guillebaud (1999). A permanência da ideologia do amor romântico, que se desenvolveu dentro da família burguesa, é criticada por Jurandir Freire Costa (1998), uma vez que este modelo se tornou ineficaz na busca da felicidade.

Após a preparação do terreno teórico sobre família, o trabalho se direciona para a análise das famílias ficcionais no segundo capítulo. O estudo comparativo entre as obras selecionadas revela que ambas as famílias possuem muitas semelhanças no que diz respeito a sua estrutura, a começar pelo fato de serem chefiadas por patriarcas controladores e autoritários. A ambientação também é outro fator coincidente: são famílias rurais da primeira metade do século XX, vivendo em uma fazenda que, aparentemente, não é localizada tão longe de um centro urbano. Apesar de serem apontados indícios de um lugar físico, o local específico em ambas as obras é indefinido.

Outro aspecto é a religiosidade. A família de *Lavoura arcaica* é formada por descendentes de imigrantes sírio-libaneses de origem religiosa cristã. Os sermões do pai retratam esta religiosidade ao inserir diversas citações bíblicas para ditar as

normas para a família. Por sua vez, em *Álbum de família* o tema da religião segue uma abordagem paródica. Nelson Rodrigues retoma algumas referências bíblicas por meio do distanciamento crítico para apresentá-los às avessas, tendo em vista a sua desmistificação.

O isolamento é mais um fator coincidente. Ambas as famílias não estão contextualizadas socialmente, sendo que os próprios membros consangüíneos são os únicos que conviviam entre si. Assim como Edmundo em *Álbum de família* flagra o poder destrutivo no círculo familiar, André, o narrador-protagonista de *Lavoura arcaica*, contesta o discurso do pai porque, da mesma maneira, flagra tal desintegração: “Se o pai com seu gesto austero quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição” (NASSAR, 1989, p 136).

Após a constatação de que existem diversas características em comum nas obras ficcionais, estabeleceu-se a ponte para o último capítulo, o qual aponta para a confluência de recursos que expressam o drama familiar. Além do patriarcado, da burguesia, da religiosidade, das fotografias em *Álbum de família*, da dança de Ana em *Lavoura arcaica* e do isolamento, o incesto é o recurso que mais ganha destaque, devido ao seu efeito desestabilizador. A análise das fotografias de *Álbum de família* também é um recurso discutido dentro do capítulo, uma vez que através das fotos a família burguesa é desmistificada. A peça é composta por sete fotografias que expõem a trajetória da família, desde o matrimônio de Jonas e Senhorinha até a dissolução da mesma. Na medida em que as fotos são reveladas, torna-se clara a oposição entre realidade e aparência, uma vez que as fotos retratam o que se espera da família pelo viés burguês enquanto as atitudes das personagens expõem a hipocrisia desta mesma família.

Sendo a obra literária uma fonte inesgotável de interpretação, cabe ressaltar que esta dissertação é uma pequena tentativa de contribuição para o entendimento de algumas facetas de *Álbum de família* e *Lavoura arcaica*.

2. SOBRE A FAMÍLIA

A nossa família é o grupo primordial de outras pessoas que forma o elenco original de personagens no drama da vida, um drama que continuamos a reviver depois com cada vez mais pessoas no mesmo número de papéis.

ERIC BENTLEY

A organização familiar, nas suas mais variadas configurações, pode ser observada em praticamente todas as sociedades. A partir da família é que o indivíduo desenvolve a convivência com outro ser humano. Além do mais, a família é um espaço peculiar em que são desenvolvidas as matrizes psicológicas, éticas e morais de cada indivíduo. Ao longo dos anos, essa instituição passou por diversas modificações e recomposições, despertando o interesse de estudiosos e autores. A família tornou-se alvo de investigação nas mais variadas áreas de estudo como a psicanalítica, antropológica, literária, sociológica. Mas o que dizer a respeito dessa instituição que passou por variações marcantes no decorrer do tempo? Como a literatura captou esse processo de mudança social, especialmente, em *Álbum de família e Lavoura arcaica*?

A família constitui-se como a célula mais antiga das instituições sociais humanas. É a partir do microcosmo familiar que a configuração do macrocosmo social é organizada, ou seja, a esquematização da vida pública, política, religiosa, dentre outros aspectos, provém da família. O grupo de irmãos pode funcionar “como um microcosmo da sociedade adulta.” (ANSHEN, 1971, p. 54). A presença de outras crianças, mais velhas e mais novas, dá “ao indivíduo em curso de desenvolvimento a oportunidade de exercitar simultaneamente o predomínio e a submissão” (ANSHEN, 1971, p. 54).

Uma vez que a família atua ideologicamente sobre o homem, ela se desdobra em diversos formatos conforme as necessidades sociais. É a mediadora entre o indivíduo e a sociedade, é a entidade em que se aprende a perceber o mundo, tornando-se, dessa maneira, a formadora da primeira identidade do indivíduo. O conceito de família, num sentido amplo, refere-se a um conjunto de pessoas ligadas entre si pelo casamento e pela filiação, ou ainda pela sucessão dos indivíduos descendentes.

Em conformidade com Aristóteles (1991, p. 2), a família (*oikia* ou *oikos*) é formada pela “dupla reunião do homem e da mulher, do senhor e do escravo”. A associação de diversas casas ou famílias é denominada de aldeia. A cidade é uma “grande comunidade de famílias e aldeias em que a vida encontra todos os meios de perfeição e de suficiência.” (ARISTÓTELES, 1991, p. 47). Dessa maneira, a sociedade civil visa do “viver bem”, isto é, a cidade é uma sociedade estabelecida “para se levar uma vida perfeita e que se baste a si mesma.” (1991, p. 47). Primitivamente, as cidades eram regidas monarquicamente, sendo que as mesmas eram uma extensão da organização do poder na família, geralmente “governada pelo mais velho, como que por um rei” (1991, p. 3).

De acordo com Engels (2006, p. 60), para os romanos, a princípio, a palavra família não se referia aos cônjuges, nem aos filhos, mas apenas aos escravos. O termo *famulus* significa escravo doméstico e família designa “o conjunto de escravos pertencentes a um mesmo homem”. Sendo assim, a expressão família “foi inventada pelos romanos” objetivando “designar um novo organismo social, cujo chefe mantinha sob seu poder a mulher, os filhos, e certo número de escravos, com o direito de vida e morte sobre todos eles.” (ENGELS, 2006, p. 60).

Eric Bentley (1967, p. 149) aponta que a família tem sido alvo de atenção da literatura desde as tragédias gregas². A partir de então ela é frequentemente retratada em dissolução dentro do campo literário. A temática da família parece um tema longe de esgotamento, em especial o adensamento em torno dos dramas que formam seu núcleo. Esse fato é o que despertou, nesta pesquisa, o interesse pelo estudo comparativo de *Álbum de família* e *Lavoura arcaica*. Uma instituição que deveria *a priori* contribuir para o crescimento individual de seus membros torna-se um lugar sufocante, ponto de partida para os dramas e conflitos vividos entre pais e filhos e entre irmãos. *Lavoura arcaica* e *Álbum de família*, por serem obras ficcionais, não têm o compromisso de se aterem a questões sociais, antropológicas ou

² *Agamemnon* é a primeira tragédia da trilogia grega *Oréstia* (1990), autoria de Ésquilo, da qual também são integrantes as peças *As Coéforas* e *As Eumênides*. A trilogia narra a história mítica da trajetória da família dos Átridas. *Agamemnon* inicia com a confirmação, por parte de um arauto, de que Tróia seria derrotada. O exército, pronto para a batalha, ao chegar à baía de Aulis deparou-se com a falta de vento suficiente para a navegação. O rei Agamemnon recorre ao oráculo e este lhe indica que era preciso sacrificar sua filha Ifigênia à deusa Ártemis para que, em troca, obtivesse o vento de que os navios necessitavam para prosseguirem a viagem. Após retornar vitorioso da guerra, sua esposa Clitemnestra, com a ajuda de Egistus, seu amante, assassinam o rei. Ela usa como justificativa para o seu crime o fato de seu esposo ter sacrificado Ifigênia, filha do casal. (HOWATSON e CHILVERS, 1993, p. 383-384).

históricas. Elas não seguem à risca nenhum modelo específico de família, embora seja possível observar que elas refletem características da família tradicional, patriarcal, burguesa e nuclear.

Por meio de suas obras, tanto Nelson Rodrigues quanto Raduan Nassar retratam uma preocupação em desmistificar a família, arrancando as máscaras sociais em torno da ordem familiar. Historicamente, as duas obras evidenciam o período de enfraquecimento do poder patriarcal e o surgimento da ordem burguesa, estruturas alvo de acirrada crítica, uma vez que não se adequam mais aos parâmetros sociais. Dentro dessa temática, o objetivo a seguir é expor algumas das características da família patriarcal, sua decadência, e o irrompimento da burguesa, especialmente com base na história brasileira. Pretende-se assim, contextualizar as obras e, desse modo, tentar compreender um pouco mais sobre o universo das famílias ficcionais.

2.1 Do enfraquecimento do patriarcado à ascensão burguesa

A instituição familiar em que prevalece a dominação masculina sobre a mulher baseada na monogamia teve na sua origem a necessidade de legitimar a procriação dos filhos em função da herança. A família patriarcal, ou também denominada extensa, engloba sob o domínio direto do *pater familis*, além da esposa e filhos, demais parentes e agregados sob o mesmo teto. Na família patriarcal tradicional a relação entre os seus membros baseia-se na opressão dos fortes sobre os fracos – o patriarca oprime os filhos e esposa, considerados dependentes e passivos. A preferência de relacionamento é pela endogamia,³ com claros interesses de se manter a regularidade das características fenotípicas da família. Entretanto, mais do que a intenção de conservar a linhagem, havia a questão econômica. A herança deveria ser protegida e mantida na família (FACINA, 2004, p. 100).

Em conformidade com Lévi- Strauss (1982, p. 78), “o casamento é uma forma legal de estabelecer alianças entre as famílias”. Nas sociedades tradicionais,

³ Entende-se pelo termo endogamia a obrigação ou preferência de que sejam realizados casamentos internos, ou seja, de que membros de um mesmo grupo social definidos casem-se somente dentro deste grupo.

essa concepção de casamento torna-se bastante evidente, pois as trocas políticas e econômicas, como foi mencionado anteriormente, são mais importantes do que as sexuais e afetivas. Essa característica pode ser observada em *Álbum de família*, cujo casamento resultou da união entre os dois primos Jonas e Senhorinha. Em nenhum momento se fala de amor entre o casal, na verdade, eles pareciam completos estranhos na data do casamento, o que ser confirmado pela descrição da primeira fotografia⁴ (RODRIGUES, N. 2004, p. 33).

No Brasil, a história da instituição familiar tem como ponto de partida o modelo patriarcal trazido da Europa pelo colonizador e que aqui foi se adaptando às condições de nossa realidade social (XAVIER, 1998, p. 113). As diferenças e interações sociais eram definidas pelo sistema escravista. Dentro desse modelo familiar tradicional⁵, o patriarca era detentor do poder absoluto, representado pelo senhor rural ou o dono da fazenda. Além do núcleo central de pais e filhos, a família era composta por escravos domésticos, agregados, e todos aqueles envolvidos diretamente com a casa-grande (FACINA, 2004, p. 100). A família de sólida estrutura patriarcal foi o fundamento da organização econômica, política e social do Brasil no século XIX. Uma vez que as bases de nossa civilização estão impregnadas pela mentalidade patriarcal faz-se necessária seu estudo para compreendermos a estrutura familiar da sociedade brasileira.

A noção de família patriarcal é central na sua interpretação da sociedade brasileira. A casa-grande, junto com a senzala, é o sistema econômico, social e político que funda a organização social do Brasil, e a família patriarcal é o instrumento que viabiliza essa fundação. (FACINA, 2004, p. 99)

Durante a passagem do Brasil Império à República, no período entre 1889 a 1930, em algumas regiões do país ainda prevalecia o coronelismo (QUEIROZ, 1985, p. 187), talvez uma das vertentes do patriarcalismo brasileiro, pois ao analisarmos algumas características da família no coronelismo, notamos semelhanças significativas com a família patriarcal. O coronel era, em geral, o chefe de uma extensa parentela. “A família era formada por um grande grupo de indivíduos reunidos entre si por laço carnal, espiritual, de ‘compadrio’, ou de alianças

⁴ Um estudo pormenorizado das sete fotografias que fazem parte da obra em questão será realizado no subcapítulo 4.3.

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

JONAS (*com sofrimento retrospectivo*) – Nem todas! Aquela - Açucena - não quis nada comigo!

TIA RUTE – Aquela é diferente: veio da cidade - instruída. Estou falando do pessoal daqui (com ênfase) da terra.

JONAS (*em fogo*) – Então, arranje isso. Mas logo! (RODRIGUES, 2004, p. 38).

No Brasil do começo do século XX, ainda era grande o número de famílias que viviam no interior, cuja principal fonte de renda é a atividade voltada para o campo. Em tais famílias prevalece um comportamento tradicional maior do que em famílias abastadas e urbanizadas, nas quais as mudanças sociais e culturais atuam com maior vigor. Conforme assevera Antonio Candido (1964, p. 184), estudiosos e viajantes registraram que os padrões da família interiorana são, quase essencialmente, iguais ao da família patriarcal:

⁵ Após diversas leituras verificou-se que os termos família tradicional e família patriarcal referem-se à mesma classificação de família, uma vez que comungam as mesmas características.

Presa à técnica tradicional, menos ligada à influência dos centros urbanos, requerendo para sobreviver enquanto grupo o esforço físico de todos os seus membros, é compreensível que a família do pequeno proprietário e do trabalho se encontre em condições de maior conservantismo. (CANDIDO, 1964, p. 184)

Este universo arcaico e conservador lembra muito a rotina da família de *Lavoura arcaica*, que vivia praticamente isolada em uma fazenda e para sobreviver contava com o trabalho na lavoura, desenvolvido exclusivamente pelos familiares da casa, sem nenhum empregado ou assistente.

Gilberto Freyre em *Sobrados e mocambos* narra que a decadência do patriarcado rural brasileiro seguiu ritmos diferentes nas diversas regiões brasileiras. De modo geral, o período final do século XVIII a meados do século XIX caracterizou-se pelo enfraquecimento do poder paterno. Vários foram os fatores que contribuíram para tal passagem, entre eles o estabelecimento dos colégios católicos, nos quais, ao contrário do que ocorreu com os avôs e pais, os meninos absorveram muito o estilo de vida europeu. Os jovens assumiram lugares de importância na política, na administração, na magistratura e na diplomacia. Ao deslocar-se a responsabilidade dos mais velhos, a figura dos avôs e pais autoritários viu-se desprestigiada (FREYRE, 1996, p. 77- 78).

Mesmo com uma maior expansão da paisagem social, o papel principal da mulher brasileira do século XIX era ainda a de colaboradora do marido, sem ter oportunidade para os negócios ou para a política. O absolutismo do *pater familias* foi se enfraquecendo na medida em que outras instituições, como a igreja, foram tomando espaço. Em especial nas fazendas era muito comum a existência do oratório ou igrejinha. Nota-se essa característica tanto em *Lavoura arcaica* quanto em *Álbum de família*. Dessa maneira, a mulher não precisaria sair de casa nem para realizar suas obrigações religiosas. Numa tentativa de inserir as mulheres na vida social, decretou-se, na primeira metade do século XIX, a condenação do uso da capela ou oratório familiar, sendo também proibida a realização de missas em casas particulares (FREYRE, 1996, p. 123).

O processo de modernização do Brasil, em especial, do Rio de Janeiro, no final do século XIX, foi outro fator que contribuiu para a queda do patriarcalismo e ascensão da burguesia. Intensificada pela emergência da República, a ideia “de ser ‘civilizado’ e de europeizar a capital, em oposição à velha cidade da sociedade patriarcal, [estava] entre as primeiras intenções do novo regime político.” (D’INCAO,

1997, p. 226). A imagem do progresso tinha que se alinhar aos padrões e ao ritmo da economia européia, sendo que se tornou uma obsessão coletiva da nova burguesia acabar com a cidade do Rio de Janeiro velha, feia e suja. O marco inicial da transfiguração urbana da cidade foi a inauguração da Avenida Central, em 1904, e a promulgação da lei da vacina obrigatória. Com o intuito de renovar a cidade foram derrubados os antigos e imensos casarões coloniais e imperiais, erguendo-se no lugar praças, jardins, amplas avenidas, palacetes de mármore e cristal enfeitados com estátuas importadas da Europa (SEVCENKO, 1985, p. 30).

A burguesia, imitando a nobreza francesa e os europeus de forma geral, devia “lutar contra comportamentos, atitudes e expressões tradicionais que eram considerados inadequados para a nova situação” (D’INCAO, 1997, p. 226), o que exigia um comportamento denominado ‘civilizado’. O desejo de ser estrangeiro tomou conta da classe burguesa e com o intuito de implantar o progresso e a civilização intensificou-se a luta contra a cultura e religião popular, taxadas como ‘formas de ignorância’ pela nova classe social. Até mesmo o carnaval deveria adotar ares europeus, sendo que os blocos de rua e fantasias populares deram lugar a arlequins, pierrôs, colombinas e emoções comedidas, mais apropriadas ao modelo europeu (SEVCENKO, 1985, p. 33). Não apenas o mobiliário e figurino do Velho mundo eram importados pela sociedade da época, mas também a literatura, as escolas filosóficas, o comportamento, as estéticas; enfim tudo o que “fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio.” (SEVCENKO, 1985, p. 36).

As casas construídas lado a lado foram dando lugar a um maior afastamento entre elas, e, como consequência a família foi se isolando “paulatinamente da comunidade” (D’ INCAO, 1997, p. 226). José Roberto Tozoni Reis (1993, p. 109) também detecta a característica do isolamento e comenta que, a partir de uma evidente separação entre a vida privada e a pública, a família burguesa aninhava-se, cada vez mais, no espaço privado da casa:

O mundo familiar burguês é um mundo em si mesmo, não tem grande laços com a sociedade inclusiva: é auto-suficiente, socialmente falando, e isolado. Os membros da família não conversam senão sobre coisas banais e sobre a educação dos filhos. O chefe da casa, o novo patriarca burguês, investido de doçura e compreensão, determina todas as coisas que devem acontecer. (D’INCAO, 1997, p. 239)

Conforme Jurandir Freire Costa (1979, p. 240), um dos elementos decisivos na desvalorização patriarcal foi o desenvolvimento da medicina higienista. O autor menciona que a função do patriarca colonial era, fundamentalmente, a de um proprietário de escravos, mulheres e filhos, que impunha suas leis e direitos, “sem maiores obrigações para com terceiros”. A revolução nas medidas higiênicas propôs um novo papel para o homem, o de ‘pai higiênico’, no sentido de que ele seria, acima de tudo, pai, com outra ética e outra profissão. Ao invés de proprietário, como o patriarca colonial, ele era um funcionário da ‘raça’ e do estado, uma vez que “devia promover a subsistência material da família, otimizar a reprodução física da raça e maximizar o patriotismo da sociedade.” (COSTA, 1979, p. 240).

A família começou a perder a capacidade de cuidar da saúde e educação de seus membros, tornando-se bastante dependente dos profissionais dessas áreas. As novas medidas de higiene passaram a influenciar até mesmo na idade apropriada para o casamento, sendo que diminuiu a desproporção cronológica entre os cônjuges:

A observância dos critérios higiênicos fornecia, assim, novas regras para o estabelecimento das relações matrimoniais. A desproporção de idade entre os cônjuges passou a ser desaconselhada. A idade ideal do casamento era de 24 a 25 anos para o homem, e de 18 a 20 anos para a mulher. (COSTA, 1979, p. 221)

Com a instituição da ordem familiar burguesa, o pai perde a posição absolutista, sendo encarado como o “patriarca do empreendimento industrial” (SOUTO, 2007, p. 45). O modelo familiar burguês, nascido na Europa em meados do século XVIII, criou novos padrões nas relações familiares que correspondiam aos anseios da classe burguesa. No Brasil, a família burguesa encontrou predominância na família patriarcal como modelo ideológico. “O padrão de mentalidade da família nuclear burguesa” foi apropriado e adaptado pela família patriarcal (ALMEIDA, 1997, p. 63).

No conceito burguês o matrimônio era encarado como um “contrato, uma questão de Direito [...], pois dispunha do corpo e da alma de dois seres humanos para toda a vida.” (ENGELS, 2006, p. 81). Mesmo se tratando de um acordo formal entre o casal, havia outros autores por detrás do ‘sim’. O casamento entre as famílias ricas e burguesas tinha como função a ascensão social e manutenção do *status*, sendo que ainda cabia aos pais a escolha e aprovação do cônjuge.

A família burguesa tornou-se um recanto de afeto, mas não de prazer sexual. O homem, por sua vez, procurava tal prazer fora de casa, geralmente com “mulheres das classes inferiores.” (REIS, 1988, p. 111). A educação dos filhos era o objetivo principal do casamento burguês e era à mãe que cabiam os cuidados com os filhos. A mulher ainda era o modelo da santa-mãezinha, um projeto de normatização do sexo entre o Estado e a Igreja que, desde o Brasil colonial, tinha por objetivo valorizar a maternidade e a figura da mãe dentro dos laços matrimoniais. O modelo ideal de mulher era aquela “abnegada, devota, obediente ao pai e ao marido, obrigada às leis de Deus e da Igreja e em tudo dedicada à doutrinação da sua prole” (PRIORE, 1995: 310).

Depois de casada, a mulher se preocupava em manter o *status* do marido perante a sociedade; no ambiente doméstico ela se doava integralmente aos cuidados com o marido e filhos. A família tornava-se cada vez mais intimista, fechada para e em si mesma, reduzida ao pai, mãe e alguns filhos que viviam sós, sem criados, sem agregados e parentes na casa. A mulher era então a “rainha do lar, abnegada e vivia uma relação quase de osmose com os filhos”: ela era o canal da relação entre pai e filhos (ALMEIDA, 1987, p. 53). Ainda cabia a ela, adotar “regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas e construir uma descendência saudável” (D’INCAO, 1997, p. 229-230). O único destino aceitável para a mulher era o matrimônio dentro do qual ela exercia uma sexualidade somente voltada à maternidade. O discurso normativo médico-higienista do século XIX deu suporte ao discurso da Igreja ao assegurar que a função biológica da mulher era o da procriação. A valorização da sexualidade da mulher tinha fins de adestramento, sendo condenadas quaisquer outras práticas sexuais que não tivessem o fim biológico e, principalmente, que não fossem regulamentadas dentro do casamento. Essa carga atribuída à mulher como santa-mãezinha, desde o Brasil colonial, perdurou ao longo dos séculos e ainda possui resquícios em nossa sociedade.

A comunhão entre o desejo institucional de domesticar a mulher no papel da mãe e o uso que as populações fizeram desse projeto foram tão bem-sucedidos, que o estereótipo da santa-mãezinha provedora, piedosa, dedicada e assexuada se construiu no imaginário brasileiro no período colonial e não mais o abandonou. Quatrocentos anos depois do início do projeto de normatização, as santas-mãezinhas são personagens de novelas de televisão, são invocadas em pára-choques de caminhão (—Mãe só tem uma —Mãe é mãe!), fecundam o adagiário e as expressões cotidianas

(—Nossa mãe! —Mãe do céu!); políticos, em discursos, referem-se às suas mães como santas. O Dia das Mães significa um imbatível estimulador de vendas para o comércio, e teses científicas sustentam que a sociedade brasileira considera a maternidade uma tarefa essencial (PRIORE, 1995, p. 18).

Em *Álbum de família* torna-se clara a intenção do dramaturgo em criticar a figura da santa-mãezinha. D. Senhorinha, aparentemente, é aquela cuja sexualidade está voltada somente para a procriação dentro do casamento, entretanto, com o desenrolar dos fatos, nota-se que ela é uma figura às avessas do que se espera do papel da mãe dentro da família burguesa. Ela não tem nada de santa nem de assexuada, pelo contrário, comete adultério com seu filho, não está satisfeita com seu matrimônio e muito menos encontra felicidade no relacionamento com seu marido, Jonas.

A obsessão da moral social burguesa do século XIX era uma estratégia para disciplinar, manter as rédeas e também reprimir a sexualidade da classe operária. Era uma sociedade empreendedora que buscava perpetuar a dominação do homem sobre a mulher, do rico sobre o pobre (GUILLEBAUD, 1999, p. 96). Numa sociedade industrial não cabia o prazer amoroso, que era um luxo e um desperdício. A moral tradicional, fundada no casamento monogâmico, na ideologia natalista, na continência e na autoridade paterna eram as armas dos governantes da burguesia (GUILLEBAUD, 1999, p. 97). Dessa maneira, uma moral sexual reacionária e conservadora se tornara a mais adequada aos interesses econômicos.

A burguesia também utilizou o amor como solo sacralizado do casamento. O sujeito sentimentalmente exemplar era aquele capaz de reconhecer na vida afetiva o que se tinha de melhor, do ponto de vista moral e não do prazeroso. Desse modo o ideário do amor romântico tornou-se parte da vida sentimental burguesa. As emoções sentimentais deviam se limitar à esfera da casa e das relações familiares, enquanto que na esfera da vida pública o indivíduo estava atrelado à produção capitalista (COSTA, 1998, p. 213). Experimentar a realização sentimental através do amor romântico era quase uma obrigação cultural, sustentada na repressão da sexualidade feminina, “na desigualdade social entre homens e mulheres, na firmeza dos afetos familiares, na importância do convívio doméstico e nos preconceitos da moralidade burguesa.” (COSTA, 1998, p. 21).

O romantismo amoroso foi e continua sendo uma das marcas da cultura ocidental, ele resiste à mudança reivindicando o direito de eternidade. Em *Sem*

fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico, Jurandir Freire Costa investiga como a concepção do amor romântico é criada e constata que ela é bem anterior à sociedade burguesa. O amor cortês, que teve sua origem na Idade Média, foi um dos predecessores do amor romântico. Para Denis de Rougemont (1988) isso ocorreu devido ao culto do sofrimento no amor cortês. Do mesmo modo Julia Kristeva (1988) alude à experiência do sofrimento como sendo de natureza masoquista e inerente ao amor cortês. Após expor a tese dos autores acima citados, Jurandir Freire Costa (1998, p. 39-40) admite que o mais importante a destacar sobre o amor cortês é a relação de sofrimento com o amor- paixão e a laicização do objeto do amor. A mundanização do amor e a revalorização da figura da mulher se deram através da imagem da dama e da senhora que substituíram o lugar de Deus como objeto de desejo. Ao dissociar a ideia de amor, não só do bem supremo, mas também do vínculo conjugal, o amor cortês preparou as condições culturais para a explosão do amor-romântico séculos mais tarde (COSTA, 1998, p. 40).

Além do mais, dois fenômenos contribuíram para a idealização do que conhecemos como amor romântico: o Código do amor e os Tribunais de amor. No primeiro, podemos encontrar regras do que seria o amor e como ele se manifestava. No segundo, as damas da nobreza medieval presidiam julgamentos de amor, nos quais arbitravam conflitos surgidos entre o casal cortês. Em tais 'rituais', diferentes do amor platônico ou da concepção de amor clássico, vemos o processo de individualização amorosa instalar-se na mentalidade cultural por meio da idealização descontrolada das emoções, da relação dual e da humanização do objeto amado (COSTA, 1998, p. 48-49).

Outro fator histórico que contribuiu para a invenção do amor romântico foi a crise da Sociedade de Corte na Idade Média, fenômeno que ganhou, sobretudo expressividade literária. A vida na corte obrigou um controle sobre si mesmo que até então não havia sido experimentado. Em nome da civilidade entraram em vigor as boas maneiras, as regras de etiqueta social e a arte de observação, características essenciais para se aproximar do rei e, desse modo, conseguir concessões, prestígio e poder. Tal processo civilizatório transformou a nobreza em cortesãos, sendo que o sentido de viver estava diretamente relacionado aos interesses da corte (COSTA, 1998, p. 63). Dentro dessa sociedade a literatura se tornou uma fonte de reação às duras regras de convívio:

Diferente das elites artísticas e universitárias burguesas do século XIX, que irão buscar raízes do passado idealizado na consciência histórica, a aristocracia de corte constrói a fonte de seus mitos num presente inacessível – a vida do campo. O romance pastoril, com seus pastores e pastoras, será para os cortesãos insatisfeitos o que as aventuras de cavaleiros feudais e mestres artesãos da Idade Média serão para a burguesia ilustrada, responsável pela invenção do Romantismo. Daí vem a concepção de amor que encontrará seu apogeu no romantismo amoroso (COSTA, 1998, p. 64).

A imagem do amor simples, puro, ingênuo, honesto e belo do romance pastoril se contrapunha à vida da corte, voltada para a manutenção do poder político, das linhagens de nobreza e prestígio dos senhores feudais. Assim ganha proporção a crença do amor voltado à vida privada, a individualização amorosa e o processo de interiorização dos sentimentos. Conforme o sociólogo alemão Norbert Elias (1987, p. 223) a versão aristocrática do amor apresenta o ideal romântico glorificado, séculos mais tarde, nas obras literárias da burguesia. A fórmula de atração sentimental é entre um homem e uma mulher jovens e solteiros, concretiza-se no casamento, que se torna o único meio de realização dessa paixão, excluindo todo e qualquer laço amoroso com uma terceira pessoa (ELIAS, 1987, p. 224).

Por sua vez, Jean-Jacques Rousseau⁶ (1966, citado por Costa, 1998) promove a grande síntese do sujeito amoroso ao afirmar que o homem nasce com o “amour de soi”, uma forma de “paixão inata, anterior a qualquer outra e da qual todas as outras são apenas modificações.” Ainda de acordo com Rousseau o casamento e a família se tornam o apogeu do amor, pois seria uma forma de atenuar a lascívia que corrompe as almas. Ele reúne os ideais do sujeito amoroso e da felicidade amorosa em quatro temas que injetaram todas as correntes românticas: a exaltação do amor ao Supremo bem, a Deus ou à Dama; a exaltação dos desejos e prazeres; o controle da sexualidade, vista como vil ou entrega ao pecado; e a conciliação entre o sujeito e o social, presente no amor clássico (COSTA, 1998, p. 68-69).

Talvez na sociedade burguesa o amor romântico tenha encontrado seu apogeu e correspondido aos anseios de felicidade pessoal, entretanto, tal ideal amoroso insiste em ser o mesmo numa esfera social que se tornou outra. Da mesma maneira, é uma tentativa frustrada falar de família de um ponto de vista conservador, religioso e tradicional. Então, o que dizer da tentativa de manter um valor amoroso

⁶ ROUSSEAU, Jean Jacques. **Emile ou de l'éducation**. Paris, Garnier-Flammarion, p. 275, 1966.

romântico na atualidade? Qual é a relação entre família moderna e o amor? Como fica o sujeito amoroso diante de todas as modificações que ocorreram no século XX?

2.2 Refazer família

Tomo a liberdade de empregar esse subtítulo como referência a um dos capítulos do livro *A tirania do Prazer*. Nele, Jean-Claude Guillebaud (1999, p. 408) discute sobre o processo de desinstitucionalização da família. A busca de uma nova ordem familiar tornou-se um dos grandes temas da atualidade. A família “como instituição não é só impensável como se torna novamente necessária e impossível.” (GUILLEBAUD, 1999, p. 408). A discussão sobre como a instituição ‘família’ se recompôs e se transformou ao longo do século XX é um tema que parece não ter esgotamento.

Mudanças históricas no decorrer do século XX, como as grandes guerras mundiais, fizeram com que as mulheres ficassem frente à família, dando origem a uma geração que teve pouco, ou nenhum contato com os pais, ao menos no contexto europeu e americano. A legalização do aborto e o controle da natalidade, na década de 70, conferiram à mulher o controle da procriação. Com o declínio do poder paterno, a irrupção da sexualidade feminina, o aumento dos divórcios, separações e recomposições parentais deram origem a uma nova reconfiguração da família, uma vez que esta se maternalizou, pois a relação entre mãe e filho tornou-se primordial. A autoridade foi dividida entre pai e mãe, homologando ainda mais o declínio do poder paterno. (SOUTO, 2007, p. 61-62).

O feminismo, na busca de igualdade para homens e mulheres, também contribuiu para o declínio do poder paterno. A publicação de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, em 1949, propôs uma nova formulação da questão da diferença entre os sexos. O feminismo de Beauvoir

não se fixava nem no social, nem no inconsciente, nem no biológico, mas era construído de forma dialética, na consciência do sujeito. A mulher era Outro, um outro homem, alienada na imagem que a sociedade masculina emitia sobre ela mesma. (SOUTO, 2007, p. 62)

A perduração de resquícios da estrutura da família patriarcal, ainda no século XX, foi alvo de questionamento nas universidades estadunidenses e européias. As transformações na estrutura familiar não ocorreram de um instante para outro, sendo que resquícios da família tradicional ainda talvez existam na sociedade. Verifica-se assim que o declínio do poder paterno, iniciado na Europa com a Revolução Industrial foi um longo processo, concretizando-se quase que totalmente na década de 60 através da revolução sexual. Nesse período, os manifestos que reivindicavam a livre sexualidade das massas denunciavam as ordens fascistas e burguesas como opressoras. No final dos anos 60 e começo dos anos 70, a extrema esquerda política, formada em sua maioria por estudantes, lutava para pôr abaixo a moral burguesa, além de protestar contra “a tirania alienante do dinheiro, a vulgaridade da mercadoria, o peso do economicismo puritano” (GUILLEBAUD, 1999, p. 98-99).

Diante da nova realidade das relações entre sexos, os jovens reivindicavam uma nova autoridade que pudesse sustentar as modificações familiares. O casamento já havia se tornado uma instituição que se distanciava da unidade familiar. Com o crescente número de divórcios, as famílias assumiram novas combinações: filhos que até então eram bastardos, tornaram-se “filhos naturais”, coabitando em famílias “co-parentais”, “recompostas”, “biparentais”, “multiparentais”, “pluriparentais”, ou “monoparentais” (SOUTO, 2007, p. 66, *grifo da autora*).

As famílias denominadas “homoparentais” começam a reivindicar o seu reconhecimento social e seu desejo de ter filhos. Avanços na área tecnológica e na medicina, como a inseminação artificial, proporcionaram a substituição do sexo na procriação. Com isso, pais estéreis ou do mesmo sexo podem realizar seu desejo de ter filhos. A família contemporânea continua a garantir corretamente a reprodução das gerações. O casamento, em constante declínio, “ocorre geralmente após um período de união livre, concubinato, experiências múltiplas de vida comum ou solitária.” (SOUTO, 2007, p. 74-75).

O modelo idealizado da família, como célula *mater* da sociedade é sucedido pelo “conceito de indivíduo para quem a sociedade existe como espaço de plena realização, onde todas as possibilidades passam a ser possíveis.” (XAVIER, 2008, p. 51). A revolução sexual fez triunfar outra aceção totalmente diversa de família, que se tornou cada vez mais como uma reunião livre, voluntária e provisória, de dois consentimentos amorosos. A ideia de casal sobrepujou a ideia de instituição. A

família, nesta interpretação, surge primeiro como um espaço de desenvolvimento afetivo e sexual, território exclusivo do amor. A dimensão institucional, necessariamente inscrita na duração, na estabilidade, na perenidade, passa para segundo plano (GUILLEBAUD, 1999, p. 403). Desse modo, o casal ganha destaque na família, os sentimentos de paixão e amor é que instituem o matrimônio e não mais a obrigação de cuidar dos filhos.

O amor assumiu condição da máxima felicidade e seu valor foi hiperinflacionado. A fantasia do ideal amoroso parece ser uma das marcas registradas da nossa sociedade ocidental. Jurandir Freire Costa (1998, p. 19) supõe algumas hipóteses que explicam essa expectativa amorosa. A primeira é a perda do interesse pela vida pública. O retraimento dos sujeitos para a vida privada tem como conseqüência a exaltação das expectativas amorosas. Outra hipótese é que a emancipação das minorias sexuais trouxe a esperança da realização amorosa, o que aumentou o investimento afetivo no ideal amoroso. Além disso, com o enfraquecimento da força dos meios tradicionais como a família, a religião e das regras de pudor moral, “restou aos indivíduos a identidade amorosa”, uma forma de abrigo em um mundo pobre de ideais do Eu (COSTA, 1998, p. 20).

O deslocamento do amor para o centro imaginário do ideal de felicidade pessoal é irrisório, uma vez que o universo moral de nossa sociedade contemporânea não é mais compatível com os ideais de outrora. O mercado atual está desregulado e proliferante, a ordem burguesa não funciona mais do mesmo modo que antes. O livre consumo sexual corresponde às exigências e satisfaz aos interesses da nova ordem estabelecida (GUILLEBAUD, 1999, p. 406).

A nova sociedade se orienta por padrões econômicos e mercantis, prevalecendo o individualismo, a ambição e a dominação pelo dinheiro. Ocorreu a mercantilização ou tarifação dos prazeres (GUILLEBAUD, 1999, p. 101). A liberação sexual criou os novos mercados das minorias sexuais que movimentam milhões desde a década de 80. Foi estabelecido um território comercial que até antes não era explorado: o amoroso. Constata-se isso através da criação de bares, saunas, clubes e aparatos voltados ao público gay. A liberação sexual tornou-se mais uma operação de consumo máximo, com objetivos mais econômicos que militantes. Manifestações gays são patrocinadas e planejadas a fim de arrecadar dinheiro. Um exemplo disso são as *Prides Gays*, nas quais vemos o *merchandising* ao invés de reivindicações. Camisetas, relógios e uma parafernália deram lugar à luta ideológica

(GUILLEBAUD, 1999, p. 101).

Em entrevista concedida a Anabela Paiva, posteriormente publicada no *Jornal Correio Brasiliense*,⁷ Jurandir Freire Costa (2002) afirma que os valores impostos em nome da tradição familiar, da ética religiosa, do trabalho foram deixados de lado, restando a competição feroz, a indiferença aos miseráveis, a exploração dos que trabalham e outros fatores que assolam nossa sociedade. Como então convencer o indivíduo de que vivemos no sistema mais avançado, mais moderno da história? A solução foi a de evidenciar que podemos ter o máximo de prazer possível. O sexo passou a ser “uma espécie de vitrine dourada fabricada para ocultar a sarjeta moral que temos diante de nossos olhos e narizes.” (COSTA, 2002). A ideia romântica do amor e casamento ainda persiste porque é uma última alternativa para abrigar o desejo além do consumo do sexo e dos corpos, produzidos pela indústria. Na mesma entrevista, ao ser questionado sobre como é possível diante da exacerbação do sexo, que a ideologia romântica ainda prevaleça, Jurandir Freire Costa responde:

A saída amorosa e da fidelidade são como as últimas trincheiras de uma cultura sitiada pela moral do dinheiro, ou seja, pelo incentivo obsceno a voracidade, a inveja, a ganância, ao cinismo e a corrupção. Mas acredito que outros sonhos virão engrossar as fileiras dos que querem voltar a se interessar pelo mundo e pelos outros, de uma maneira nova, sem saudosismos passadistas, mas também sem rendição ao que de pior fomos capazes de inventar (COSTA, 2002).

A tentativa de endossar a família tradicional na sociedade atual é um fracasso, assim como a ideologia romântica do amor. O homem moderno quer um amor imortal com data de validade marcada. Na atual cultura de consumo aprendeu-se a gozar com o fútil e o sentimento amoroso passou a ser visto como um objeto. Desse modo, quando se perde o interesse, o amor é jogado fora e rapidamente substituído. De acordo com Costa (1998, p. 20) é em vão a tentativa de fazer do amor um único passaporte tanto para a “ilha dos prazeres” quanto para o “céu das emoções perenes”.

Dentro deste quadro, persistir com a moralidade e a família burguesa tradicional é algo que não é compatível com a nossa sociedade. Por outro lado a

⁷ Disponível no site http://jfreirecosta.sites.uol.com.br/entrevistas/com_o_autor/chuchu.html. Acesso em: 05/09/2009. A entrevista está escrita na íntegra no anexo I da presente pesquisa. As referências completas da entrevista encontram-se em COSTA, 2002.

sociedade ocidental que se via como “vanguarda da humanidade na conquista do prazer” (GUILLEBAUD, 1999, p. 39), subitamente se encontrou perdida em campo aberto. A tentativa de refazer família diante desse impasse torna-se uma tarefa árdua, uma vez que insistimos em pôr “vinho novo em odres velhos.” (COSTA, 1999, p. 21).

3. QUE FAMÍLIAS SÃO ESSAS?

3.1 *Álbum de família*: o inferno familiar

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

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

No conjunto das peças míticas, também denominadas “desagradáveis”, das quais *Álbum de família* é integrante e objeto de estudo dessa dissertação, a família é o mote dos conflitos vividos pelas personagens. Este ciclo do teatro do dramaturgo teve suas peças reconhecidas como “obras pestilentas, fétidas” e “capazes por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia.” (MAGALDI, 1992, p. 12). A primeira delas foi *Álbum de família* (1945), seguida por *Anjo negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1947) e por fim *Dorotéia* (1949). Tais peças foram chocantes para a época, uma vez que as famílias teatralizadas se contrapunham e implodiam o modelo burguês, expondo que a família se tornara uma convenção social. Nelson Rodrigues coloca o dedo na típica família de ‘aparência saudável’, pois teve a

intenção de desvelar a família burguesa, de dismantelar o modelo burguês que não se sustentava mais. Acusado de ser um autor abominável que fez os mais diversos ataques à instituição familiar, via na família o mote da tragédia, uma vez que as relações conflituosas entre seus membros representam o centro de todos os conflitos do ser humano. Segundo o dramaturgo “a família é o inferno de todos nós” (RODRIGUES, 1997, p. 61). Ele trouxe à tona temas que chocaram o público (e talvez ainda choquem), uma verdadeira descida aos infernos interiores:

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

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

Em *Álbum de família*, o dramaturgo expõe a ruína da hierarquia da família dando ênfase à perda do *pater familias*. A ação na peça se passa em uma fazenda relativamente isolada do mundo. O início do enredo se dá em 1900, especificamente no dia 1º de janeiro, data do casamento de Jonas com 25 anos e D. Senhorinha com apenas 15 anos. Entretanto, há uma incoerência com relação à idade do casal, pois

na apresentação das personagens antes de iniciar a peça, ele está com 45 anos e ela com 40, ou seja, uma diferença de idade de cinco anos, sendo que no dia do casamento eram dez anos. Isso ocorre nas diversas edições da peça. Talvez a explicação para a implausibilidade temporal é a de ter sido intenção do dramaturgo situar a família em um tempo mítico.

Apesar da localização da fazenda em S. José de Golgonhas ser fictícia, tem-se o indício de que ela fica próxima à cidade de Três Corações que realmente existe e localiza-se no estado brasileiro de Minas Gerais. Conforme sugestão do crítico Sábado Magaldi (1981, p. 15), o nome S. José de Golgonhas “parece fundir o Gólgota⁸ de Cristo com Congonhas do Campo, a cidade colonial que ostenta” as estátuas dos profetas de Aleijadinho. Não seria uma simples coincidência a escolha da ambientação da obra se passar em Minas Gerais. Além de ser talvez o “estado de mais enraizadas tradições no país” (RODRIGUES, 1981, p. 15), Minas Gerais era o estado bem-comportado e fiel ao governo, representava “o pilar da democracia limitada e do sistema presidencial, como fora outrora sustentáculo da monarquia.” (WIRTH, 1985, p. 76). Tal cenário torna-se apropriado para a família da peça que é o retrato da sociedade tradicional patriarcal oriunda de um casamento arranjado entre os primos Jonas e D. Senhorinha.

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

Álbum de família apresenta um grupo familiar com características de uma família patriarcal, que também pode ser caracterizada como família nuclear. Ao discutirem sobre a expressão ‘família nuclear’, Raymond Boudon e François

⁸ Gólgota faz referência a um monte próximo de Jesuralem, local da paixão de Cristo. No Evangelho, Gólgota ou Caveira era o local onde os mortos eram enterrados, inclusive onde foi enterrado Jesus Cristo (CUNHA, 2000, p. 140). Além disso, pode indicar sofrimento ou suplício.

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

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

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

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

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

PROPRIETÁRIO: Se Deus oferece o Céu, eu lhes prometo, na Terra, toda a minha proteção. E passo a ser para elas, as jovens recém-casadas, como que um Sagrado Esposo, um Amante Honorário, um Super pai Amoroso.
 VIGÁRIO: E acredita que todas passam então a amá-lo?
 PROPRIETÁRIO: Claro! E aí estão os fundamentos políticos desse ato ou desse ritual: ele estabelece um vínculo entre o senhor e as famílias, fortalece a unidade. É, portanto, de interesse de toda a comunidade. (GOMES, 1978, p. 43)

Durante a ação em *Álbum de família*, há um pequeno destaque para uma das moças que também havia sido deflorada por Jonas. Ela é descrita como detentora de uma beleza selvagem e, mesmo noiva de um rapaz, ela é trazida pelo avô que é descrito como "um velho de barbas bíblicas" (RODRIGUES, 2004, p. 39), parecendo quase um personagem mítico. Torna-se relevante a percepção de que

Nelson Rodrigues insere na peça várias alusões e referências bíblicas, muito provavelmente, com o intuito de flagrar para os leitores/espectadores a moral hipócrita que os personagens da peça tentam transmitir, mas, que não se sustenta. Neste caso específico, o avô, despidoradamente, entrega a neta para Jonas, apesar da semelhança com uma figura cristã. É visível, de sobremaneira, a obstinada crítica social que o dramaturgo realiza: ele está colocando o dedo na ferida para dar mais um testemunho desta sociedade que finge agir de acordo com os padrões instituídos, mas que, na realidade, é falsa, superficial como as 'poses estudadas' pelo fotógrafo, em *Álbum de família*.

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

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

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

A intenção paródica do dramaturgo em *Álbum de família* se estabelece na medida em que ele incorpora as referências bíblico-religiosas para invertê-las criticamente. A tentativa em se manter as aparências, tanto no plano religioso como secular, é desmascarada pelo o que é vivenciado pelos personagens na realidade. A partir dessa leitura o dramaturgo, ironicamente, estaria desmistificando a família burguesa e, ao mesmo tempo, subvertendo o modelo religioso católico cristão.

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

JONAS: (*gritando*) – Mas ELES estão enganados comigo. Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR! (*fora de si*) Agora eu vou ler a Bíblia, todos os dias, antes de jantar, principalmente os versículos que falam da família! (RODRIGUES, 2004, p. 41)

Jonas, como um personagem representante da figura do pai, torna-se dentro da peça uma inversão paródica tanto no sentido religioso cristão do Deus pai quanto no papel atribuído a um pai de família. Segundo o seu próprio ponto de vista e as tradições vigentes, ele é o patriarca absoluto de sua família e deve ser obedecido sem questionamentos. A referência à leitura da Bíblia, um livro sagrado para os

cristãos, é totalmente ironizado na personagem de Jonas quando ele afirma que lerá a passagem que versa sobre a família. Distante do papel de pai, Jonas é um pecador inconvertido que deflora meninas virgens da mesma idade da filha Glorinha, além de ser autoritário, maltratar a esposa e os filhos homens e nutrir um sentimento incestuoso pela filha.

O comportamento abusivo de Jonas em deflorar meninas adolescentes tem uma aparente explicação: é uma forma de vingança por ter surpreendido o adultério da mulher. Senhorinha é humilhada toda vez que as meninas grávidas estão prestes a dar à luz dentro de sua própria casa. Entretanto, ela está longe de ser uma vítima. Seu nome, o diminutivo de Nossa Senhora, também adquire uma conotação paródica, uma vez que a mãe, na peça, odeia a própria filha e ama apenas os filhos do sexo masculino, sendo que o filho mais velho, com o qual cometera incesto, é o seu preferido (CUNHA, 2000, p. 141).

Tia Rute é mais uma das referências paródicas retiradas da Bíblia. Na narrativa mítica cristã, Rute ficou conhecida pela sua bondade e amizade, cujo significado do nome é 'bela companheira'⁹. Ela era uma princesa moabita e, por não estar satisfeita com a idolatria de seu povo, abriu mão de seus privilégios a fim de levar uma vida simples entre um povo que ela admirava: os israelitas. Rute casou-se com um israelita e, mais tarde, quando seu marido veio a falecer, ela preferiu cuidar de sua sogra Noemi ao invés de voltar para sua terra natal. Entretanto, dentro da peça, a personagem de Tia Rute não remete em nada ao significado cristão de seu nome. Ela é maldosa e feia. Idolatra o cunhado porque ele a fizera mulher certa vez em que estava bêbado, tornando-se o único homem de sua vida. Ela compartilha de todos os segredos da família e descobre a traição da irmã. Tia Rute é quem busca as meninas para Jonas como uma forma de gratidão pelo cunhado, mas também como uma forma de vingança para com a irmã, pois tinha ciúmes e inveja dela. Essa família segue num círculo vicioso no qual todos buscam a vingança como uma justificativa para seus atos.

Além do desejo de vingança, Jonas também nutre um amor incestuoso por Glorinha, a única filha do casal, que é espantosamente parecida com D. Senhorinha. Ela tem todo o afeto do pai, enquanto os filhos, não. Jonas, por ter uma sexualidade 'a flor da pele', só gosta de quem ele possa cobiçar sexualmente (SOUTO, 2007, p.

⁹ Disponível em <<http://www.significado.origem.nom.br/nomes/?q=rute>>.

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

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

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

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

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

O núcleo desta família é baseado na ausência de amor entre o casal, fato que é flagrado desde a primeira fotografia tirada após a realização do casamento. Em *Álbum de família* “todos estão infelizes, mas não conseguem desprender-se da casa e da sedução do pai e da mãe, vive-se a destruição o tempo todo.” (BISCARO, 2003, p. 66).

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

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

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

GLÓRIA (*como que falando para si mesma*) –Ficou sentida –tão sentida! – porque eu contei que...
 GUILHERME (*desesperado*) – Contou o quê?
 GLÓRIA – ... que toda vez que a gente se beijava, eu fechava os olhos e via direitinho a fisionomia de papai. Mas direitinho como está ali. (*Indica o falso quadro de Jesus*). (RODRIGUES, N. 2003, p. 61)

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

A peça apresenta uma família desmantelada, prestes a ruir, todos os dramas e conflitos nascem e morrem em seu seio. Desde sua concepção, a família de *Álbum de família* se fecha em si mesma de tal forma que o ódio e amor ficam enraizados nesse núcleo familiar. As relações entre pais e filhos, marido e esposa, cunhado e cunhada, irmãos e irmã, são rondadas pelo incesto, traição, raiva, desejo. Edmundo, o filho mais moço, apercebe-se do alto poder destrutivo que incorpora os relacionamentos dessa família nuclear, “a única e primeira”:

Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer você, papai, eu e meus irmãos. Como se nossa família fosse a única e primeira. Então, o amor e o ódio teriam de nascer entre nós. (RODRIGUES, N. 2004, p. 71)

3.2 *Lavoura arcaica*: a imposição da ordem paterna

Em *Lavoura arcaica*, o autor Raduan Nassar também nos apresenta uma família isolada da civilização. Convivem em uma fazenda, os pais e filhos, sem menção de parentes e criados habitando a mesma casa, porém há parentes que moram próximos da fazenda, como num grupo rural. A obra foi publicada em 1975, entretanto o autor não faz referências temporais. André Luiz Rodrigues menciona no livro *Ritos da Paixão em Lavoura arcaica* que é possível localizar a família de imigrantes no interior de São Paulo, na segunda metade do século XX, numa zona rural de pequenas propriedades familiares, próximas da zona urbana. Ele afirma que

a base para isso está nos “inúmeros indícios” como, a descrição da fazenda, do quarto de pensão no qual André passa a morar, do caminho que levava André aos prostíbulos e por causa da linguagem coloquial utilizada pelo narrador (RODRIGUES, A. 2006, p. 164)¹⁰.

Outro fator que intensifica a ambientação do enredo em São Paulo, é que essa região foi o berço da maior concentração de famílias imigrantes de origem sírio-libanesas e árabes. A família de *Lavoura arcaica* é constituída por descendentes de imigrantes sírio-libaneses de origem religiosa cristã. Pode parecer um tanto quanto inusitado uma família libanesa pertencer à religião cristã. Entretanto, discípulos de São Marun, um monge que habitou montanhas do Líbano por volta do século IV, deram origem aos libaneses maronitas, sendo que também havia minorias mulçumanas de origem cristã. Ligados a Igreja Católica Apostólica Romana, os cristãos maronitas migraram para o Brasil depois de uma visita de Dom Pedro II em 1876, que ofereceu a hospitalidade brasileira. Oprimidos em sua terra natal, muitos deles embarcaram para o Brasil, aportando em diversas regiões do território nacional, em especial no estado de São Paulo (JULIO e PROENÇA, 2006)¹¹. Sendo assim, esta poderia ser uma explicação plausível para a existência de uma família com características sírio-libanesas no território nacional.

Do mesmo modo que em *Álbum de família*, o enredo se passa em uma fazenda que, aparentemente, não se localiza tão longe de um centro urbano. As famílias são regidas por patriarcas autoritários que se comparam a deuses. Em *Lavoura arcaica* o pai rege a família seguindo um ciclo vicioso, baseado na tradição.

No livro *Parceiros do Rio Bonito*, Antonio Candido realiza um estudo da vida do caipira que vive no interior de São Paulo, na primeira metade do século XX. Ao compararmos dados relatados pelo autor, verifica-se que vários aspectos se assemelham com a rotina da família de *Lavoura Arcaica*. Naquele contexto, o casamento era considerado indispensável, primeiramente, devido ao auxílio no trabalho da lavoura em que tanto o homem quanto a mulher colaboravam, e pela necessidade sexual. Aos pais era atribuída a escolha dos cônjuges para os filhos, sendo que os namorados não mantinham praticamente nenhum convívio até o casamento. A realização de uniões entre parentes dava-se, muitas vezes, pela falta

¹⁰ Optou-se, ao se mencionar o autor André Luiz Rodrigues, pelo uso da referência Rodrigues, A. Com isso, espera-se evitar uma possível confusão à referência de outro autor que está sendo enfocado na pesquisa e possui o mesmo sobrenome: Nelson Rodrigues.

de opção, pois os moradores de bairros vizinhos eram ligados por consangüinidade ou afinidade próxima (CANDIDO, 1964, p. 185-186). A esposa, além do trabalho doméstico e sucessivas maternidades, precisava labutar no trabalho junto com o marido. A educação dos filhos, enquanto pequenos, cabia à mãe, depois de crescidos, ao pai. Era costume castigar os filhos com severidade, sendo a família a delimitadora do mundo para as crianças (CANDIDO, 1964, p. 203).

Além de contar com aspectos de uma estrutura nuclear e patriarcal, pode-se afirmar que a família de *Lavoura arcaica*, do ponto de vista cultural, é oriunda das sociedades denominadas “frias”. Esse termo, cunhado por Lévi- Strauss (1970), faz referência às organizações sociais primitivas que se orientavam pelo modo mítico de pensar. Em tais sociedades não há interferência externa, uma vez que todos vivem dentro de padrões que acreditam ser necessários para a manutenção da tradição e dos costumes, ou seja, é um tipo de sociedade que cria suas próprias normas e regras.

O pai lohána, em *Lavoura arcaica*, é quem assume a função de perpetuar a tradição. Seus sermões são uma fusão de ecos bíblicos, transmitidos e seguidos de geração após geração, mesclados de interpretações de seu próprio entendimento. Ele apenas reproduz as regras e normas, num ciclo estabelecido pelo avô:

É na memória do avô que dormem nossas raízes, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo, no ancião cujo anseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com as convulsões da natureza; nenhum entre nós há de apagar da memória a formosa senilidade dos seus traços. (NASSAR, 2003, p. 60)

Ao assumir a postura de um líder religioso, ele é descrito, várias vezes, como “majestade rústica” (NASSAR, 2003, p. 62). Segundo ele, o ciclo da família era: “a terra, o trigo, o pão, a mesa, a família; existia neste ciclo o amor, trabalho, tempo” (NASSAR, 2003, p. 183). O ritual de austeridade deveria ser seguido diariamente, tudo devia ser realizado dentro da fazenda, até mesmo o pão. A comparação das duas famílias que estão sendo enfocadas na presente pesquisa, no concernente ao aspecto religioso, leva a caminhos contrários. Enquanto o pai, de *Lavoura arcaica*, demonstra um extremismo religioso, em *Álbum de família*, as

¹¹ Artigo disponível em: <http://www.igrejamaronita.org.br>. Acesso em 2/11/2008.

referências religiosas são, conforme já mencionado, uma retomada paródica dos preceitos bíblicos. Entretanto nas duas obras existe a crítica aos padrões existentes.

Da cabeceira da mesa, o pai, em *Lavoura arcaica*, instruía os membros da família reiterando que eles deveriam se precaver contra as paixões, pois esse é “o mundo do desequilíbrio”. Ele insistia que somente por meio do

recolhimento é que escapamos ao perigo das paixões, mas ninguém no seu entendimento há de achar que devemos sempre cruzar os braços, pois em terras ociosas é que viceja a erva daninha: ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a terra para lavrar. (NASSAR, 2003, p. 58)

A ociosidade era um perigo para os familiares, de acordo com o pai. Se todos estivessem sempre trabalhando em prol da família, estariam protegidos dos males da carne. Acima de tudo, a paciência era a virtude suprema que já vinha sendo cultivada pelas gerações anteriores e, logicamente, também pelo avô. Para aqueles que têm a paciência de esperar, o tempo é o melhor remédio (NASSAR, 2003, p. 58). A família, segundo o pai, era o lugar onde seus membros sempre encontrariam apoio, nunca alguém haveria de fechar-se em punho contra o irmão acometido:

O olfato de cada um será para respirar, deste irmão, seu cheiro virulento, e a brandura do coração de cada um, para ungir sua ferida, e os lábios para beijar ternamente seus cabelos transtornados, que o amor na família é a suprema forma de paciência; o pai e a mãe, os pais e os filhos, o irmão e a irmã: na união da família está o acabamento dos nossos princípios. (NASSAR, 2003, p. 61)

A descrição acima presume que quando algum membro da família estivesse necessitando de ajuda, os outros deveriam fazer o possível em prol do enfermo. Do ponto de vista do patriarca, a família era o espaço que bastava para que as necessidades físicas e emocionais fossem saciadas. Entretanto o excesso do pai em promover o isolamento dessa família torna-se prejudicial para o desenvolvimento pessoal e interpessoal dos familiares.

A semelhança entre o senhor rural e os patriarcas de *Lavoura arcaica* e *Álbum de família* são perceptíveis no que diz respeito à supremacia da autoridade. As famílias em ambas as obras contavam com patriarcas autoritários e rudes que se distanciavam das esposas e filhos. Em *Álbum de família*, a distancia entre o marido e a esposa é visível de maneira determinante, desde o primeiro dia de casados, uma

vez que foi um casamento arranjado. Depois que a esposa comete adultério, ocorre, até mesmo, a distancia sexual entre o casal, pois o marido nunca mais sentiu desejo pela esposa. Em *Lavoura arcaica* não há descrições sobre trocas de carinho ou intimidade entre o casal. Apesar de toda a família reunir-se ao redor da mesa, no momento das refeições, não há diálogo entre os pais e filhos, apenas o pai discursa sobre os preceitos religiosos e tradições que devem ser seguidos. André relembra esses momentos: “nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo” (NASSAR, 2003, p. 53). O que acontecia na mesa não era uma troca de palavras, mas um monólogo do pai.

Conforme os estudos de Gilberto Freyre sobre a sociedade patriarcal, o pai tinha o direito de castigar o filho da mesma forma que fazia com seus escravos:

O patriarca tornara-se absoluto na administração da justiça de família, repetindo alguns pais os gestos mais duros do patriarcalismo: matar e mandar matar não só os negros como os meninos e as moças brancas, seus filhos. (FREYRE, 1996, p. 69)

Por esse viés, o patriarca em *Álbum de família* também se achava no direito de fazer o que bem entendesse com sua família e demais pessoas. Esse aspecto fica bastante evidente quando ele surpreende o adultério da mulher. Ela não queria confessar o nome de seu amante e para tanto Jonas não mede esforços, chegando a agredi-la fisicamente. Ao ser obrigada pelo marido, revela um nome falso, com o intuito de encobrir seu filho Nonô. Jonas, achando que descobriu a verdade, mata o suposto amante da esposa com suas próprias mãos.

JONAS: – Só no dia seguinte me disse quem era. (*para o filho mudando de tom*) Imagine quem?

EDMUNDO: (*com medo*) – Não sei...

JONAS: – Teotônio!

EDMUNDO: (*com absoluto espanto*) – O jornalista?

(...)

D. SENHORINHA: – Edmundo, ele me obrigou a chamar Teotônio no dia seguinte (*com profundo espanto*) e o matou dentro do meu quarto! Como se fosse um cachorro!

JONAS: – Matei. (RODRIGUES, 2004, p. 74)

Por outro lado, o pai, em *Lavoura arcaica*, tinha uma obsessão, ou seja, uma ideia fixa em mente: a família deveria manter-se unida a partir dos paradigmas

bíblicos ultrapassados. Desse modo, torna-se clara a crítica literária à alienação religiosa do pai, que chegou ao ponto de delimitar aquele círculo familiar alienante como sendo o local em que seus membros encontrariam tudo o que necessitassem. A união deveria ser mantida a todo custo. Os fundamentos impostos pelo patriarca não poderiam ser questionados nunca, assim como “o gado sempre vai ao poço” (NASSAR, 2003, p. 62). A imposição da união de forma suprema entre “o pai e a mãe, os pais e os filhos, o irmão e a irmã” (2003, p. 61) é justamente a desencadeadora do drama vivido na família de *Lavoura arcaica*. Em *Álbum de família*, diferentemente, a desunião, a competição pelo amor e o desamor no seio da família, é que causou o tensionamento na relação entre os familiares. O excesso do pai, ao promover o isolamento quase total do mundo e a aproximação incondicional entre os membros da família, pode ser considerado o elemento desencadeador das relações incestuosas entre mãe e filho e entre irmãos. Apesar de não ser descrito claramente o incesto entre André e a mãe, existe um sentimento, inclusive expresso nas manifestações de carinho, de que a aproximação entre eles não seja apenas maternal.

A disposição na mesa definia as duas ordens existentes na família. As duas cabeceiras da mesa eram os lugares do pai e do avô, sendo que o lado do avô permaneceu vazio após sua morte. À direita do pai sentavam-se os filhos mais velhos: Pedro, Rosa, Zuleika e Hilda, respectivamente. À esquerda ficavam a mãe e os filhos mais jovens: André, Ana e Lula. “O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe fosse uma anomalia” (NASSAR, 2003, p. 156). Percebe-se que a família está dividida entre as polaridades feminino//masculino, retratados, no romance, pela mãe e pelo pai, respectivamente. Os valores masculinos, representados pelo trabalho, religiosidade, austeridade e os valores femininos, representados pelo afeto, emoção, liberdade, ao invés de se complementarem objetivando o bem-estar da família e o subsequente equilíbrio de todos os seus membros, estão em desarmonia. O resultado é trágico para todos. A partir dos lugares tomados na mesa, pode-se afirmar que os irmãos mais velhos apoiavam o ciclo da família imposto pelo pai, sendo que Pedro, o primogênito, será o próximo a sucedê-lo. Porém, os filhos mais jovens apóiam o lado da mãe e anseiam pela libertação do sistema patriarcal que é imposto. Nesse sentido, a divisão da família entre direita e esquerda tem um sentido ideológico que vai além da disposição na mesa.

Os termos antitéticos direita e esquerda, que tiveram seus resquícios na Revolução Francesa, tornam-se uma metáfora espacial usada para designar o contraste entre ideologias e movimentos em que se dividiu por um bom tempo o universo do pensamento e ações políticas (BOBBIO, 1995, p. 31). Além do campo político essa contraposição de ideais representa um modo de pensar em outros campos de saber. Na linguagem religiosa a díade fica assim estabelecida: a direita representa o Bem e a esquerda o Mal (BOBBIO, 1995, p. 76). O lado divino é representado pela direita enquanto o demoníaco pela esquerda. A partir desse pressuposto é atribuída uma conotação negativa à esquerda, enquanto a direita seria um lugar de prestígio ou destaque. Na linguagem política a diferenciação entre os termos direita e esquerda não assume o aspecto negativo que é evidenciado pela linguagem religiosa.

A díade direita e esquerda pode indicar um contraste não só de ideias, mas também de interesses e valorações a respeito da direção a ser seguida pela sociedade, contrastes esses que perduram, mas que ao longo do tempo sofrem mudanças conforme as ideologias vigentes. Por essa razão, o autor Norberto Bobbio (1995, p. 33) também corrobora que com o passar do tempo, o uso do termo esquerda/ direita tornou-se anacrônico e inadequado. No universo político cada vez mais complexo das grandes sociedades democráticas prefere-se o uso de outros vocábulos que não tornem tão nítidas e estanques a separação das partes contrapostas. Outras interpretações para a díade surgiram, entre elas: 'liberdade e autoridade', 'tradição e emancipação', 'desigualdade e igualitária' (BOBBIO, 1995, p. 81).

No romance de Raduan Nassar, esquerda e direita representavam respectivamente, tradição e liberdade, valores masculinos e femininos, autoridade e emoção. Ao mesmo tempo em que o pai (representante da ordem patriarcal, dos valores masculinos e da direita) queria impor suas próprias regras, André, o filho do galho anômalo, (representando os valores femininos, da ordem materna e da esquerda) almejava a liberdade de ser o profeta de sua própria história. André assevera que quando era criança, a claridade da casa velha ainda não era algo perturbador. Para o pai, seus ensinamentos é que deveriam determinar os passos e ações da família, era a luz para guiá-los. À medida que o menino André foi crescendo essa 'claridade' passou a perturbá-lo, tornando-o "estranho e mudo" (NASSAR, 2003, p. 29). Enquanto criança os ensinamentos e regras do pai não lhe

eram incômodos, no entanto, com o passar dos anos e, principalmente, na fase da adolescência, quando o ser se descobre social, essa postura modifica-se e ele tenta criar seu próprio mundo baseado na liberdade individual. Este era um mundo do qual o pai não tinha capacidade de compreender e oferecer ao filho, uma vez que para ele a tradição e os ensinamentos do avô deveriam prevalecer.

As experiências de liberdade interior são derivativas no sentido de que pressupõem sempre uma retirada do mundo onde a liberdade foi negada para uma interioridade na qual ninguém mais tem acesso. O espaço interior onde o eu se abriga do mundo não deve ser confundido com o coração ou a mente, ambos os quais existem e funcionam somente em inter-relação com o mundo. Nem o coração nem a mente, mas a interioridade, como região de absoluta liberdade dentro do próprio eu, foi descoberta na Antiguidade tardia por aqueles que não possuíam um lugar próprio no mundo e que careciam, portanto, de uma condição mundana que, desde a Antiguidade primitiva até quase a metade do século XIX, foi unanimemente considerada como sendo um pré-requisito para a liberdade. (ARENDR, 2007, p. 192)

Desse modo, temos de um lado a tradição imposta pela ordem paterna e de outro a ânsia pela liberdade individual de André. Ideologias nunca deixarão de existir e sempre serão transformadas e substituídas. Em *Lavoura arcaica* os valores contrapostos entre pai e filho são uma metáfora da estrutura social. Conforme Hannah Arendt, a tradição do pensamento político remonta com os ensinamentos de Platão e Aristóteles, em especial, na obra intitulada *A República*:

Nossa tradição de pensamento político começou quando Platão descobriu que, de alguma forma, é inerente à experiência filosófica repelir o mundo ordinário dos negócios humanos; ela terminou quando nada restou dessa experiência senão a oposição entre pensar e agir, que, privando o pensamento da realidade e a ação de sentido, torna a ambos sem significado. (2007, p. 52)

A consciência de tradição como forma normativa da civilização europeia originou-se com os romanos que adotaram o “pensamento e a cultura da Grécia clássica como sua própria tradição espiritual” (ARENDR, 2007, p. 52). Na Revolução Francesa e Industrial questionou-se o embate “entre o pensamento político clássico e as modernas condições políticas”, uma vez que o trabalho, “tradicionalmente a mais desprezada de todas as atividades humanas,” foi elevado “ao grau máximo de produtividade” e reafirmado “o ideal de liberdade sob condições inauditas de igualdade universal.” (2007, p. 59). Entretanto, o fim de uma tradição não significa necessariamente que os conceitos tradicionais tenham perdido seu poder sobre as

mentes dos homens. Ocorre justamente o contrário, “às vezes parece que esse poder das noções e categorias cede e puídas”, ou antigas, estagnadas e desgastadas, “torna-se mais tirânico à medida que a tradição perde sua força viva e se distancia a memória de seu início”. Além disso, Arendt (2002, p. 53) assevera que a tradição “pode mesmo revelar toda sua força coerciva somente depois de vindo seu fim, quando os homens nem mesmo se rebelam mais contra ela.”

No mundo moderno, com o enfraquecimento da tradição talvez se afirme erroneamente que isto acarretaria numa perda do passado. Entretanto, tradição e passado distinguem-se um do outro. A ruína da tradição provocou a perda do fio condutor que nos “guiou com segurança através dos vastos domínios do passado”, mas foi também a cadeia que estimulou as sucessivas gerações a um aspecto predeterminado do passado: “Poderia ocorrer que somente agora o passado se abrisse a nós com inesperada novidade e nos dissesse coisas que ninguém teve ainda ouvidos para ouvir.” (ARENDR, 2007, p. 130). Ao mesmo tempo, sem uma tradição firmemente ancorada, a dimensão do passado pode ser posta em perigo.

Estamos ameaçados de esquecimento, e um tal olvido – pondo inteiramente de parte os conteúdos que se poderiam perder – significaria que, humanamente falando, nos teríamos privado de uma dimensão, a dimensão de profundidade na existência humana. Pois memória e profundidade não podem ser alcançadas pelo homem a não ser através da recordação. (ARENDR, 2007, p. 131)

Não só as ordens políticas como as culturais, artísticas, familiares, religiosas estão sempre em rotatividade, uma vez que existe uma necessidade de renovação constante. A mudança é imprescindível, pois as aspirações, conceitos, visões de mundo fazem parte de um movimento cíclico. Em *Lavoura arcaica* pai e filho entram em conflito porque vivem no embate entre a ordem tradicional, que o pai queria a todo custo manter, e a ordem de André, que ansiava pela renovação das regras impostas pela tradição. Ainda pode-se acrescentar que o filho evidencia um “estágio anterior ao homem”, um estado natural e legítimo, enquanto o pai é o “produto das relações civilizadas construídas” ao longo do tempo. Dessa forma seria a tensão entre o Maktub¹² e o livre arbítrio-cristão (KLASSEN, 2002, p. 92). Dentro desse contexto, pode ser visualizado no esquema a seguir o conflito entre os membros do

¹² A expressão Maktub significa “está escrito”.

galho direito e do galho esquerdo em *Lavoura arcaica*, sendo que o pai e mãe encabeçam os lados opostos:



Pedro, o primogênito, que representa a ordem do pai, tem a missão de resgatar o filho desgarrado. Desta maneira, ao dar continuidade ao ciclo imposto pelo pai, ele assume de forma tão absorvente o discurso do pai que André chega a vê-lo nas atitudes de Pedro.

Mas assim que esbocei entornar mais vinho foi a mão de meu pai que eu vi levantar-se no seu gesto “eu não bebo mais” ele disse grave, resoluto, estranhamente mudado, “e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai” ele disse com um súbito traço de cólera no cenho, desistindo na certa de quebrar com seu afeto o meu silêncio, e deixando claro que eu passaria dali pra frente por uma áspera descompostura, “não é o espírito deste vinho que vai reparar tanto estrago em nossa casa” ele continuou cortante, “guarde esta garrafa, previna-se contra o deboche, estamos falando de família” ele ainda disse impiedoso (NASSAR, 2003, p. 41)

Como perpetuador dos ensinamentos do pai, Pedro, a pedra fundamental, tenta convencer o irmão a voltar. Segundo ele, a desunião da família começou logo após a saída de André. Todos na casa sofreram: a mãe envelheceu, o pai se fechou mais ainda, porém o pesar maior era de Ana. André ouve o discurso de Pedro até

seu limite, então explode num jorro verborrágico expondo sua opinião sobre a desunião da família:

a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa eu poderia dizer com segurança, mas não era a hora de especular sobre os serviços obscuros da fé, levantar suas partes devassas (NASSAR, 200, p. 26)

A saída de André representa de uma maneira definitiva a transposição dos limites impostos pelo pai – a transposição geográfica representa a transposição dos ensinamentos baseados na tradição. Os ensinamentos bíblicos, impostos pelo pai, sufocavam André. Na conversa com Pedro, após jorrar tudo o que estava encarcerado dentro si, em aflição e angústia, André confessa ao irmão que a paixão por Ana foi o motivo principal por ter abandonado a fazenda. A fala ausente de pontuação¹³ proferida por André serve como indício da explosão dos sentimentos através da linguagem, que se torna um reflexo do estado emocional. Ao mesmo tempo ocorre o questionamento dos limites de convivência impostos pela família e a implosão do tabu.

O fato do livro se dividir em duas partes, a partida e o retorno, bem como a numeração contínua dos capítulos, poderia indicar a sucessão ininterrupta do tempo e a implausibilidade de um recomeço perfeito (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 62). No capítulo do diálogo entre pai e filho, ou da tentativa de diálogo, pois não há entendimento entre eles, vale destacar duas parábolas que permeiam a narrativa: a do filho pródigo e a do semeador. Ao contrário do filho pródigo que retorna com intuito de recomeçar a vida, como renascido e pede para que o pai lhe aceite, André é o filho pródigo ‘às avessas’. Ele não saiu de casa porque se sentia culpado devido ao ato incestuoso, “sua existência clamava por um relacionamento que transcendesse a esfera espiritual, ele tinha o desejo da corporeidade”; com a negativa de Ana, ele se afasta da casa paterna, “expulsa a si mesmo de seu paraíso, de seu lugar de delícias, ninguém lhe impõe que saia das cercanias da fazenda, mas precisa sair” (KLASSEN, 2002, p. 87). O retorno de André, ao invés de

¹³ Enquanto conversa com o irmão, no quarto da pensão, André consegue se distanciar da ordem paterna. Esse distanciamento pode ser percebido pela sua narrativa livre de travessões, pontos finais e de uma organização pré-estabelecida. No final de seu relato, ele chega à exaustão. Pedro também fica totalmente transtornado, recorrendo ao vinho. A mesma mão que, anteriormente, preveniu André para não beber, agora procura a bebida para enfrentar a realidade.

ser marcado pela felicidade e renovação da família, será exatamente o passaporte para a desestruturação da mesma. Não há possibilidade de um recomeço na história, pois a relação incestuosa entre os irmãos rompeu com algo para sempre, “a tradição fora quebrada, quando o amor fraternal foi substituído pela paixão” (KOBBS, 2007, p. 166). Mas afinal, quem ou o que impõe a fronteira entre amor fraternal e amor no sentido de paixão? Estes valores não são adquiridos socialmente? O pai impõe o amor e a união como base do indivíduo dentro da família, entretanto, ele não estabelece nenhum parâmetro divisor entre os diferentes tipos de amar. Assim, cada um descobre sua própria maneira de amar dentro dessa família.

Do mesmo modo, em *Álbum de família* a re-união dos filhos é o que desencadeia o conflito no seio da família. Apenas Nonô, o filho enlouquecido, é quem morava próximo a casa dos pais, nos arredores da fazenda. Com o retorno dos outros três, Glorinha, Guilherme e Edmundo, Nonô também se aproxima da casa, como que num prenúncio dos acontecimentos catastróficos que estão por vir.

Em *Lavoura arcaica*, durante a longa conversa que André tem com o pai no seu retorno, pode-se observar o uso de discurso direto com travessões e pontos finais, indicando que a mudança do ambiente interfere nas emoções de André. De volta à fazenda, o lugar onde as regras e preceitos do pai preponderam, o próprio discurso denuncia a mudança, pois o diálogo assume um tom tradicional e austero. O pai recebe o filho com alegria, diz-se aberto ao diálogo, porém é o mesmo pai dos sermões, sentado à cabeceira da mesa. Conforme mencionado por André Luiz Rodrigues (2006, p. 120), esse capítulo é iniciado por uma linha pontilhada e “que tanto pode indicar que estamos diante de um fragmento de um diálogo já iniciado, como a continuação de um diálogo que vem se repetindo indefinidamente”. Esse detalhe pode ser um indício de que pai e filho nunca chegarão a um consenso.

O protagonista põe em debate a precariedade do ambiente familiar, sendo que o amor, no sentido que o pai emprega, não tem a grandeza de unir, mas tem o poder de gerar a desunião e o pecado, que ele tanto rebatia. André revela para o pai que é na família que suas dúvidas e inquietações estão enraizadas:

O amor que aprendemos aqui, pai, só muito tarde fui descobrir que ele não sabe o que quer; essa indecisão fez dele um valor ambíguo, não passando hoje de pedra de tropeço; ao contrário do que se supõe, o amor também desune; e não seria nenhum disparate eu concluir que o amor na família não pode ter a grandeza que se imagina. (NASSAR, 2003, p. 167-168)

O pai não consegue compreender o real motivo de o filho ter abandonado a casa paterna, pois a seu ver, todas as necessidades eram supridas na família: havia “um teto, uma cama arrumada, roupa limpa e passada, a mesa e o alimento, proteção e muito afeto.” (NASSAR, 2003, p. 160). O entendimento do pai não vai além do sentido literal. André ansiava por algo que não lhe era estendido em casa, ele dizia que queria seu “lugar na mesa da família” (2003, p. 160), estava em busca de um pão que não lhe era oferecido na mesa do pai. Todavia

a união que o pai oferece é pura abstração, como o alimento que o ancião fingia oferecer ao faminto. A união que André deseja é real e concreta; embora também possa ser espiritual, ela é acima de tudo física. Não podendo ter, ele prefere a sua individualidade fragmentada a uma união falsa e apenas aparente. (RODRIGUES, A. 2006, p. 118)

Talvez André almejasse um espaço para expor seus ideais, sentimentos e motivações mais profundas, sem que precisasse se adequar às regras e tradições vigentes. O retorno de André não se deu com a intenção de fazer parte da unidade maior, a da família, antes, era a de se re-unir com a irmã, onde quer que ela estivesse. Ao abordar sobre o mesmo tema, Kátia Klassen (2002, p. 91) em *Um estudo sobre o espaço em Lavoura arcaica*, também assevera que o protagonista do romance desejava seu espaço na família por acoplar-se com “a existência de Ana, como se pudesse concretizar nela o amor familiar, ou como se Ana fosse a única possibilidade de compreender o tão pregado amor na família.” Para André, a unidade e a prática do amor em família, estaria, de forma mais intensa, na busca do “curso literal do corpo familiar” (2002, p. 91), ou seja, no corpo de Ana, na união física e espiritual com a irmã.

Não havendo entendimento entre pai e filho, o tensionamento de seus discursos se dá até o limite da exaustão. André confronta-se com a opinião do pai de que os fundamentos da família nunca devem ser questionados:

- Você está perturbado, meu filho.
- Não, pai, eu não estou perturbado.
- De quem você está falando?
- De ninguém em particular; eu só estava pensando nos desenganos sem remédio, nos que gritam de ardência, sede e solidão, nos que são supérfluos nos seus gemidos; era só neles que eu pensava.
- Quero te entender, meu filho, mas já não entendo nada. (NASSAR, 2003, p. 165)

O pai rebate André, dizendo que essas palavras soberbas não serão suficientes para derrubar o que levou milênios para ser construído. Nota-se aqui, novamente, o embate entre a tradição e o questionamento dos valores sociais nos quais André estava inserido. O ápice do confronto se dá quando o pai assume a conversa e tenta dar um basta na fala do filho, que lhe parece desconexa: “– Cale-se! (...) Não foi o amor, como eu pensava, mas o orgulho, o desprezo e o egoísmo que te trouxeram de volta a casa!” (NASSAR, 2003, p. 169). Ao final, o rapaz é vencido pelo cansaço. Fala o que o pai quer ouvir: “Estou cansado, pai, me perdoe. (...) Farei do trabalho a minha religião, farei do cansaço a minha embriaguez, vou contribuir para preservar nossa união, quero merecer de coração sincero, pai, todo o teu amor.” (NASSAR, 2003, p. 170). Ao ouvir as palavras do filho o pai afirma que chegou a pensar que havia semeado em chão batido, pedregulhos ou num campo de espinhos: esta é uma alusão que o autor faz à parábola do semeador. O pai espera colher o que plantou durante sua vida, porém em *Lavoura arcaica* significa “o fim de uma tradição, de um velho sistema, para a instituição do novo.” (KOBBS, 2007, p. 168).

André sente-se exausto, não consegue fazer com que o pai o entenda, dessa forma resolve não mais debater, conforme palavras do protagonista: “**E meu suposto recuo na discussão** [grifo meu] com o pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe, que se encontrava já então atrás da minha cadeira” (NASSAR, 2003, p. 171). A dissimulação fica evidente no seio dessa família pois o pai que, pouco antes, pedia para que o filho lhe narrasse tudo o que o afligia, não escondesse nada, agora o pai faz exatamente o contrário. É como se ele dissesse para o filho: “dissimule, finja aceitar o que podemos oferecer a você, faça como o faminto da parábola, acredite nessa verdade.” (RODRIGUES, A. 2006, p. 124). A dissimulação de André é premiada pelos afagos de sua mãe e a festa de retorno organizada pelo pai e pelas irmãs mais velhas.

Os momentos de fuga para a família de *Lavoura arcaica* acontecem durante as festas, sempre no bosque. A rigidez do pai transforma-se completamente quando, “de mangas arregaçadas”, junta-se aos parentes da família, que se entregam ao vinho, à música e à dança:

e logo meu velho tio, velho imigrante, puxava do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se punha a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança, e elas se inflavam tanto, tanto, e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras, todo o seu vinho....” (NASSAR, 2003, p. 29- 30)

As festas representam uma visão que não se coaduna com a postura religiosa do pai, remetendo aos mitos gregos, às festas em homenagens aos deuses nos bosques, às bacanais, às festas dionisíacas, às Saturnálias. Nestas festas em família há uma inversão no clima de autocontrole e rigidez. Ao invés do ciclo de trabalho e de “pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular” (NASSAR, 2003, p. 22), ocorre o afrouxamento da rotina tradicional. O “aumento do controle social e o autodomínio da excitação exagerada” (ELIAS e DUNNINH, 1993, p. 101) são perceptíveis no comportamento rotineiro de trabalho. Em contraposição, a “festa no bosque é um exemplo da exteriorização dos sentimentos reprimidos de todas as personagens.” (CAMATI; LEVISKI; PARAGUASSU, 2007, p. 77). O lazer proporcionado pelas festas gera a possibilidade de expressar uma resposta diferente daquela empregada no cotidiano, sendo que em tais circunstâncias o patriarca perde o costumeiro autocontrole.

O pai, de mangas arregaçadas, está arrebanhando os mais jovens para dançar em roda. O velho tio põe-se a tocar a flauta, “suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança, e elas inflavam tanto, tanto, e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiro, todo o seu vinho.” (NASSAR, 2003, p.187). A festa preparada para o retorno do ‘filho pródigo’ tem o mesmo cenário e pessoas da festa anterior. Na primeira descrição da festa, os verbos estão no pretérito imperfeito, “puxava, punha, começava, voava” (NASSAR, 2003, p. 29-30), enquanto que na festa do retorno de André, os tempos verbais estão no pretérito perfeito: “puxou, pôs, começou, voou, acelerou” (2003, p.187). Uma possível causa para tal mudança temporal é que, primeiramente, o uso do imperfeito indicaria “o eterno retorno”, posteriormente, ao usar o passado seria uma referência ao “tempo do que já foi, acabou.” (REICHMANN; PELLISSARI, 2007, p. 47).

A grande modificação é na postura de Ana, que, desde a saída do irmão estava sempre recolhida na capela, agora, invade a roda. De cabelos soltos,

“ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo” (NASSAR, 2003, p.188), usando todas as quinquilharias mundanas das prostitutas trazidas por André, desperta a atenção e o espanto de todos:

e a roda então vibrante acelerou o movimento circunscrevendo todo o círculo, e já não era mais a roda de boi (...) todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo, e quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida (NASSAR, 2003, p. 188).

A festa em família é invadida por uma Ana entregue a dança, em êxtase e euforia. Diferente da postura habitual de rigidez, do trabalho diário na lavoura e da religiosidade, as festas provocam uma abertura dessa família isolada do mundo e do contato social. Os homens primitivos acreditavam que as festas, em especial os momentos de dança, proporcionavam a abertura dos temíveis poderes das trevas. Para eles a dança em círculo simbolizava tanto o reino sagrado quanto o círculo mágico, sendo que no círculo mágico os poderes mundanos e restrições eram liberados (RODRIGUES, A, 2006, p. 79). O cenário da festa em *Lavoura arcaica* remonta também às festas em homenagem ao deus Dionísio, na antiguidade grega, repletas de erotismo, prazer, fartura de alimentos e em especial a embriaguez pelo vinho. No romance, justamente nesse instante mundano, no qual todos os presentes, inclusive o pai, estão embebedos pelo vinho, pela música e pela dança, é que Ana entra no meio do círculo assumindo diante da família o amor por André, confrontando todos os interditos.

ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação. (...) e Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calcada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os

ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam, (NASSAR, 2003, p. 189, 190).

O filósofo Friedrich Nietzsche (1992, p. 32) sugere em *O nascimento da tragédia*, que na dança “algo jamais experimentado empenha-se a se exteriorizar”, na qual “um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos”. Nenhuma fala é atribuída a Ana durante o romance, o que representa o silêncio que imperava entre as mulheres naquela sociedade arcaica e patriarcal. Entretanto, através da dança, Ana encontra uma maneira de expressar seu desejo, sua sensualidade e sua rebeldia à ordem imposta. A dança é capaz de exteriorizar algo que jamais poderia ser dito, a liberdade do corpo extrapola os limites dos interditos. A autora Miriam Garcia Mendes (2001, p. 10) também argumenta que a dança é capaz de exprimir tanto as fortes quanto as simples emoções, “sem o auxílio da palavra, porque esta, podendo tudo expressar, revela-se insuficiente” em determinados momentos. Assim, a dança seria uma forma concreta de expressar a linguagem, utilizando o corpo como seu mediador.

A dança é uma linguagem não-verbal – uma forma de comunicação que requer a mesma e subjacente faculdade cortical para a conceituação, a criatividade e a memória que a linguagem verbal. Ambas as formas têm vocabulário (passos e gestos na dança), gramática (normas para juntar o vocabulário) e semântica (significado). A dança, contudo, reúne esses elementos de um modo que se assemelha mais freqüentemente à poesia do que à prosa [...] na dança os canais cinestésico- visual- motores predominam sobre os canais auditivo-vocais (HANNA, 1999, p.42).

Integrante da maioria das manifestações culturais, sem dúvida, a dança pode ser encarada como um gênero cultural. Sendo uma das formas de expressão artística mais antiga, a dança estava primeiramente ligada ao sentido ritualístico e religioso, progressivamente ela assumiu uma função mais lúdica e estética. Na Grécia antiga a dança era exaltada na mesma proporção dos esportes uma vez que oferecia a harmonia entre corpo e espírito. De acordo com Judith Lynne Hanna (1999, p. 46), os gregos tinham conhecimento do poder da dança para comover e subverter, tanto que Aristóteles reconheceu o potencial das artes, na qual a dança também estava incluída; ele, até mesmo, temia que ela “pudesse subverter o Estado

e a Religião” (HANNA, 1999, p.46).

Ainda conforme Hanna, em seu livro *Dança, Sexo e Gênero* (1999), a dança nos remete às significações de gênero. Toda dança seja ela ritualística, um acontecimento social ou uma manifestação artística é um discurso sobre sexualidade e papéis sexuais. Através das imagens proporcionadas por ela é possível, em determinada sociedade ou circunstância histórica, serem estabelecidos modelos visuais que reiteram ou transgridem o que é ser homem ou mulher:

As danças ritualísticas apresentam roteiros simbólicos tanto para a masculinidade quanto para a feminilidade, as metáforas de movimentos distinguem o masculino do feminino e os padrões dos papéis sexuais servem para marcar e lembrar aos integrantes da plateia suas respectivas identidades e papéis (Hanna, 1999 p. 122- 123).

Além do mais a dança também está ligada a sensualidade e erotismo. A dança do ventre, uma forma de arte milenar, popularizou-se de tal maneira em nossa sociedade, sendo largamente praticada em academias, principalmente, entre as mulheres. De acordo com o senso comum é uma dança tradicional do feminino, uma forma de expressar a ‘essência feminina’, com promessas de que suas praticantes terão o despertar de sua sensualidade e sexualidade (REIS, A. C. dos, 2008, p. 53). Nas civilizações antigas do Oriente Médio uma forma primitiva de dança do ventre teria se desenvolvido em um contexto mítico-religioso no qual se cultuava a deusa mãe da terra e da fertilidade.

Sabe-se que a dança do ventre tem suas raízes ligadas aos templos. Acreditava-se numa grande deusa, mãe de todos os seres humanos e de toda a terra. Era ela quem alimentava a terra tornando-a fértil para a lavoura. Nos rituais em sua homenagem, sacerdotisas expunham seus ventres, fazendo-os dançar, vibrar e ondular. Era a forma de garantir prosperidade e fertilidade para a terra e para as mulheres (BENCARDINI, 2002, p.28).

A dança do ventre está classificada na categoria das danças afrodisíacas, que estão presentes em quase todas as culturas, ocidentais e orientais, caracterizando-se por “utilizar a expressão artística com finalidade de sedução” (REIS, A. C. dos, 2008, p. 58). De uma perspectiva simplória e primitiva a fêmea dança para atrair o macho, a simulacro da cópula. No mundo animal é característico que no período de acasalamento ocorram determinados rituais a fim de atrair o

macho ou a fêmea, entre eles está a exibição por meio do canto, gestos, sons e em particular a dança. Em *Lavoura arcaica* a dança de Ana é uma espécie de dança primitiva dos povos mediterrâneos que lembra os movimentos da dança do ventre. Entretanto, na festa do retorno de André, ela adotou um comportamento diferenciado do que habitualmente fazia. Ele fica a observar a irmã de longe do cenário da festa e tem certeza de que ela dança com sensualidade somente para ele.

Ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente, me fazendo ver com espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os braços de outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo (eu me reconstruía nessa busca! que salmoura nas minhas chagas, que ardência mais salubre nos meus transportes!), eu que estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, e só para mim, que ela dançava (NASSAR, 2003, p. 190)

Os movimentos serpenteantes e graciosos de Ana vão se tornando cada vez mais lascivos. Na medida em que ela se entrega totalmente à dança, todo seu corpo expressa seu desejo pelo irmão. Ele, por sua vez, manifesta seu desejo através do ato de cavar o chão de uma maneira desenfreada, com as próprias unhas e por se cobrir inteiro de terra úmida (NASSAR, 2003, p.191). A ânsia pela terra talvez seja uma tentativa de buscar sua própria essência, um retorno aos valores primitivos, antes que o mundo de tradições, preceitos e regras sociais o impeçam de conviver com a irmã da maneira que ele cobiça.

Pode-se dizer que em três momentos ocorrem tentativas de rompimento com a tradição imposta pelo pai: o ato incestuoso entre Ana e André, a saída de André da casa e a dança final de Ana. A ordem paterna jamais poderá ser restabelecida após esses atos. Na festa, Ana, ao tomar a iniciativa de romper as regras, desperta a indignação de Pedro, que já sabia do relacionamento amoroso entre os irmãos. A inquietação dele é perceptível e André vê o exato momento em que o primogênito revela a transgressão dos irmãos para o pai:

e eu de pé, vi meu irmão mais tresloucado ainda ao descobrir o pai, disparando até ele, agarrando-lhe o braço, puxando num arranco, sacudindo-o pelos ombros, vociferando uma sombria revelação, semeando nas suas ouças uma semente insana, era a ferida de tão dóida, era o grito, era sua dor que supurava (pobre irmão!). (NASSAR, 2003, p.191-192)

Enquanto André permanece com uma atitude passiva, Ana ousa expor o seu desacato à autoridade paterna. Durante toda a narrativa ela não teve voz nem como mulher nem como pessoa, porém no momento final, como já foi dito anteriormente, é através dos seus gestos, dança, maquiagem e vestuário, que ela escancara o que está acontecendo na família. Ao colocar a máscara, por meio das quinquilharias mundanas, ela desvela a mentira. Mais uma vez, temos alusão à parábola da colheita, pois Ana sabia exatamente como o pai reagiria, entretanto, não teme colher o que plantou. Ela “foi um dos frutos dessa torta germinação familiar”, como “elemento feminino, receptor dessa nova ordem, capaz de reproduzi-la, deveria ser eliminada, pois representava a inauguração de uma nova espécie.” (KLASSEN, 2002, p. 101). Da mesma forma, André recebe a recompensa de seu plantio, a vitória ante a ordem do pai, porém perde o que lhe era mais precioso, Ana.

No instante em que o pai descobre o que aconteceu na sua própria casa, debaixo de suas vistas, tenta restabelecer a sua ordem. Numa família como a de *Lavoura arcaica* os costumes e a honra estão acima de qualquer possibilidade de expressão do individualismo. A preservação da suposta unidade familiar é o que move o patriarca a ir até as últimas conseqüências: ele sacrifica a filha em prol da manutenção da tradição. Ele precisava, a todo custo, manter as leis da família, nem que isso significasse exterminar um membro dela. Com a atitude drástica de sacrificar Ana, o pai fere seus preceitos quanto à união da família e da solidariedade que deve imperar entre todos, ou seja, de que um irmão sempre deve estar pronto para ajudar o outro. Entretanto, assim como todos colheram o que semearam, o pai, com sua atitude extremada, culmina na desagregação total da família e, quem sabe, no irrompimento de uma nova ordem.

4. A LITERATURA DESVELADORA

A ficção para ser purificadora deve ser atroz. O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. E no teatro que é mais plástico, direto e de um impacto tão mais puro esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a plateia é preciso encher o palco de assassinos, adúlteros e insanos, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos íntimos dos quais eventualmente nos libertamos para em seguida recriá-los em cena.

NELSON RODRIGUES

A crise da família como instituição é colocada em evidência nos textos ficcionais de *Lavoura arcaica* e *Álbum de família*. Pode ser vivenciado o drama familiar das personagens no que diz respeito aos patriarcas autoritários, mães insatisfeitas, filhos infelizes, enfim, uma estrutura prestes a ruir. Como a literatura pode expressar o drama das famílias no romance de Raduan Nassar e na peça de Nelson Rodrigues? Quais linguagens ou recursos estéticos e literários são utilizados objetivando expor essas questões e problemas? As obras *Lavoura arcaica* e *Álbum de família* vão além de narrativas de uma simples história, elas expõem modelos de família que não são mais compatíveis na sociedade e que geram processos de frustração que estão presentes nas relações amorosas e familiares. Os autores utilizam diversas temáticas para expor os conflitos e problemas vivenciados por essas famílias ficcionais. Dentre eles estão a religiosidade, o patriarcado, o isolamento, a burguesia, o incesto, as fotografias do *Álbum de família* e até mesmo a dança de Ana, já destacada em capítulo anterior.

4.1 A confluência de temáticas nas duas obras

Em muitos aspectos as famílias ficcionais das obras em estudo se assemelham, a começar pelo fato de que são chefiadas por patriarcas autoritários. A família em *Lavoura arcaica* é caracterizada pelo patriarcalismo e pela religiosidade. O pai é quem assume a posição de liderança e autoridade, impondo uma vida regrada para todos, cujos princípios são aceitos pelos filhos sentados à sua direta.

Apesar de existir uma sintonia de expectativas e conduta entre o pai e os filhos à direita da mesa, o patriarca mantém um distanciamento com todos eles. No entanto, a mãe e os filhos do lado esquerdo da mesa destoam, uma vez que não se adequam às imposições paternas. O distanciamento é uma condição para o exercício do poder. O pai em *Álbum de família* também é distante dos filhos homens: ao impor a sua autoridade chega a provocar certo pavor e receio em seus filhos. Um exemplo muito apropriado é a cena em que o pai obriga Edmundo a lhe pedir bênção; mesmo contra a vontade do filho, ele acaba cedendo:

JONAS – Vem cá um instante.

D. SENHORINHA (*em pânico*) – Vá, Edmundo! Sou eu que estou pedindo!

EDMUNDO (*parado*) – Isso, não! Nunca!

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

D. SENHORINHA (*impressionada com a humilhação do filho*) – Mas se você não quer, meu filho, não vá... Eu também não posso pedir que você se humilhe... Edmundo não vá!

(*Edmundo luta contra a própria fraqueza; ainda assim, aproxima-se, como se viesse do pai uma força maior.*) (RODRIGUES, N. 2003, p. 48)

Em ambas as famílias fictícias há um claro conflito entre na figura do pai e da mãe, que pode ser analisado por um viés social, uma vez que nossa civilização ocidental oscila entre dois pólos, a ordem matriarcal e patriarcal. A primeira é baseada nos laços sanguíneos e a aceitação passiva dos fenômenos naturais. Por sua vez, a sociedade patriarcal diz respeito à lei emitida pelo homem, o domínio é do pensamento racional e o esforço do homem é que transforma os fenômenos naturais (ANSHEN, 1971, p. 457). Porém, o princípio do matriarcado que envolve o amor, a unidade e a paz, é a relação por meio da qual a humanidade foi se transformando em uma civilização. Além disso, esse princípio assinalou o desenvolvimento das virtudes e a formação dos valores da existência humana. O conceito de fraternidade universal está enraizado no princípio da maternidade, enquanto a família patriarcal é um organismo fechado e restrito (ANSHEN, 1971, p. 458).

Em *Lavoura arcaica*, o pai ama seus filhos à sua maneira, sendo que o afeto não podia ser sobreposto à sua autoridade. A mãe, ao contrário, mesmo sendo coibida pelo marido, zelava pelos filhos com demonstrações de carinho em excesso. O pai, ao exercer seu poder sobre os filhos, intenciona manter intacta a solidez da estrutura familiar, porém, essa conduta tem como consequência o distanciamento

cada vez maior dos próprios filhos. A mãe, em contrapartida, por representar o galho da esquerda, preza em transmitir afeto e carinho aos filhos. Entretanto, ela parece demonstrar um amor que ultrapassa o zelo maternal, em especial por André. Ele relembra de seus tempos de menino em que ocorria um jogo sutil entre as mãos dele e da mãe por debaixo do lençol (NASSAR, 2006, p. 27). O pai, diferentemente, aplicava sua rígida educação de forma idêntica a todos os filhos.

Em *Álbum de família* Jonas é o típico patriarca, autoritário que se distancia dos filhos. No entanto ele tinha predileção pela filha, enquanto D. Senhorinha, a mãe, pelos filhos homens. Tanto o pai quanto a mãe demonstram a ideia de amor ligada ao aspecto sexual:

JONAS Mas eu devia de adivinhado, desde que Glória nasceu, que você não era meu amor!

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

Outro fator coincidente é a ambientação. As narrativas se passam em fazendas, aparentemente isoladas. Segundo Gilberto Freyre, o isolamento era uma característica marcante na maioria das famílias patriarcais brasileiras do século XIX a meados do século XX:

O senhor rural mais pervertido pelo isolamento, esse desprezava tudo, pelo regalo de mandar sobre muitos escravos e de falar gritando com todo o mundo, tal a distancia não só social, como física, que o separava quase sempre das mulheres, dos filhos. (1996, p. 46)

A família de *Lavoura arcaica* vive isolada do contato com a sociedade, com um estilo de vida baseado na austeridade religiosa¹⁴. O pai prega em seus discursos

¹⁴ A menção de famílias que vivem isoladas do mundo não é apenas objeto da ficção, nem um assunto que já parece ultrapassado. Em nossos dias ainda existem comunidades isoladas da civilização. Um exemplo bem próximo está na Bolívia onde em pleno ano 2009 uma comunidade religiosa, os menonitas protestantes conservadores, vivem como se estivessem no século XVII. Esse grupo descendente de luteranos são defensores das crenças de Martinho Lutero, cujos preceitos se expandiram, principalmente, na Alemanha. Por não portarem armas e nem participarem em guerras, os menonitas foram perseguidos, em especial nas guerras mundiais. Por esse motivo, eles cruzaram o mundo a procura de um lugar pacífico e isolado a fim de viverem de sua maneira. Agem de acordo com sua interpretação bíblica e trabalham intensamente na lavoura para se aproximarem de Deus. Em sua comunidade, não existe eletricidade, nem as inovações tecnológicas que acompanharam a humanidade. As mulheres se vestem com chapéus e longos vestidos de cores sóbrias, desenvolvendo apenas os trabalhos domésticos, enquanto os homens

que apenas os membros da família e a cercania da fazenda supriam o necessário para o bem estar da família. Bastariam apenas os irmãos, o pai e a mãe para que eles fossem felizes.

Só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os seus próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas. (NASSAR, 2003, p.148)

De acordo com Anshen (1971, p.19) não pode haver um segmento isolado da sociedade sob forma de família. Cada indivíduo deve ter consciência de sua existência dentro da unidade familiar e reconhecer que não vive como pessoa isolada, mas antes, como um integrante microcômico que a família representa dentro da sociedade como um todo. O que se tornou peculiar no ambiente de *Lavoura arcaica* é que o isolamento na fazenda aliado aos sermões religiosos do pai despertam sentimentos que só podem ser vivenciados no próprio seio da família, ou seja, as emoções de amor e ódio irrompem ali. A união da família e o amor de um pelo outro extrapola o âmbito do amor fraternal. O amor incestuoso dos irmãos André e Ana nasce em meio à tempestuosa turbulência que rodeia a família. O isolamento não era garantia de união, tanto reforçada pelo pai. “A natureza não podia ser detida em seu curso, e os corpos a ela sujeitos estavam sob a lei da contaminação, da fertilização, da progressão da vida” (KLASSEN, 2002, p. 82).

Em *Álbum de família*, os filhos, distantes do lar, ao retornarem para a fazenda, desencadeiam uma seqüência de conflitos que estavam velados ao longo dos anos. Edmundo, um dos filhos, observa que em sua família re-unida, isolada do restante do mundo, parece conter um poder altamente destrutivo (RODRIGUES, N. 2004, p. 71). Como todos os desejos e emoções, desde o amor ao ódio, concentram-se no âmbito dessa família, eles só podiam amar ou odiar os próprios irmãos, pais ou filhos.

trabalham na lida do campo, sempre trajados de macacão. As crianças não saem das colônias para estudar, sendo que o estudo se resume a poucos anos de alfabetização em um dialeto alemão arcaico, um pouco de matemática e conhecimentos bíblicos. As mulheres são controladas pelo poder patriarcal, ficando restritas ao papel de cuidar dos filhos e das tarefas domésticas, que vão desde a confecção das roupas até a preparação dos alimentos. Tudo é feito dentro da comunidade. É permitida a entrada de estranhos, mas com a condição de que não interfiram no estilo de vida deles. Os menonitas são pacíficos, porém muito reservados (CIRENZA, 2009, p. 22-24).

4.2 O incesto: tentativa de retorno ao paraíso perdido

Com absoluta certeza o tema do incesto é um dos mais perturbadores e instigantes dentro das obras em questão. Talvez fosse justamente essa a intenção dos autores. Em especial Nelson Rodrigues causou um grande impacto com a escrita de *Álbum de Família*. Da mesma maneira que Artaud via o teatro como uma peste, o incesto funciona como um recurso que desestabiliza a sociedade.

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam. (ARTAUD, 1993, p. 26)

O crítico via no teatro uma maneira de desnudar o homem, provocar o desmascaramento social, expor visceralmente a podridão humana. Da mesma maneira que a peste cura ou mata, assim deveria ser o efeito do teatro em seus espectadores. Traçando um paralelo com o tema do incesto, esse também provoca uma reação desestabilizadora quando é exposto abertamente, em especial pela literatura, teatro, cinema. Trata-se de um processo que, aparentemente, está internalizado pelo homem, mas que ainda o deixa consideravelmente perturbado. Nos tempos primitivos o incesto era uma realidade social, tornando-se um tabu nas recentes civilizações. Isso ocorre por diversas razões entre elas as fisiológicas, morais e religiosas.

Nas sociedades primitivas o incesto era menos uma questão moral e mais uma questão de necessidade. Conforme Friedrich Engels (2006, p. 41), em *A origem da família, da propriedade privada e do estado*, a primeira etapa da família foi consangüínea. Nela, os grupos conjugais classificam-se por gerações em que os filhos se casam entre si. Dentro deste contexto, os ascendentes, os pais e filhos, são os únicos que, reciprocamente, estão excluídos da tarefa de casar entre si (ENGELS, 2006, p. 41). Os irmãos e irmãs, primos e primas, em primeiro, segundo e

restantes graus, seriam irmãos e irmãs entre si, e também maridos e mulheres uns dos outros. Nesse período, o vínculo de irmão e irmã pressupunha a relação carnal mútua. As relações sexuais aconteciam sem entraves, o que significa que não existiam os limites proibitivos vigentes hoje.

A família consangüínea foi se extinguindo, mas essa forma de união foi um estágio preliminar necessário. Nos mitos fundantes, em sua maioria, a origem da civilização se inicia através de um casal cujos filhos serão marido e mulher com fins de procriação. Desse modo, os irmãos teriam o dever de ter relações sexuais entre si e assim por diante. Esse processo se daria até que não houvesse mais a necessidade de casamentos consangüíneos. Visto sob esse prisma, um dos argumentos seria de que o incesto não causaria um horror natural no homem, uma vez que se trata de uma convenção social que em determinado estágio da civilização tornou essa prática proibida.

Não só na época primitiva em que irmãos e irmãs eram maridos e mulheres, como também durante o processo histórico da humanidade, foi lícito entre muitos povos o comércio sexual entre pais e filhos. Em conformidade com Engels (2006) o incesto é uma convenção social.

Antes da invenção do incesto (porque é uma invenção e das mais valiosas), o comércio sexual entre pais e filhos não podia ser mais repugnante que entre outras pessoas de gerações diferentes, coisa que ocorre em nossos dias até nos países mais beatos, sem produzir grande horror. (...) Mas, se despojarmos as formas de família mais primitivas que conhecemos das concepções de incesto que lhes correspondem (concepções completamente diferentes das nossas e muita vezes em contradição direta com elas), chegaremos a uma forma de relações carnis que só pode ser chamada de promiscuidade sexual, no sentido de que ainda não existiam as restrições impostas mais tarde pelo costume. (2006, p.40)

Os gregos da antiguidade pagã aceitavam muito mais facilmente certos comportamentos sexuais do que, por exemplo, os cristãos da Idade Média. Entretanto, o incesto também era uma proibição para os gregos. A descendência de pais incestuosos seria mal vinda e isso porque eles “desconheceram” o “princípio do ‘momento’ e misturaram fora do tempo o sêmen de genitores dos quais, um é forçosamente muito mais velho do que o outro: engendrar quando não se está mais ‘na flor da idade’ é sempre procriar em más condições.” (FOUCAULT, 1990, p. 56).

O filósofo Platão atribui uma confiança limitada à lei quando se trata de regular a conduta moral. Para dominar desejos tão fortes é necessário ir além das

prescrições que a regra prevê. Era necessário um instrumento mais eficaz à persuasão, de caráter religioso. O ato incestuoso passou a ser encarado como objeto de ódio pelos deuses (FOUCAULT, 1990, p.151). Sócrates expõe que a interdição das relações entre um pai e sua filha, entre um filho e sua mãe constituía uma lei universal e foi estabelecida pelos deuses. A prova disso consiste no fato de que aqueles que transgridem a regra da proibição do incesto são castigados (FOUCAULT, 1990, p. 56). Por esse viés, tal interdição está claramente relacionada com o aspecto religioso e social. Uma exemplificação disso pode ser encontrada na peça *Édipo Rei*, de Sófocles, na qual é descrito todo o desdobramento do protagonista em consequência do incesto. Édipo casa-se com a mãe, entretanto, mesmo sem saber que cometera tal infração, ele é punido pelos deuses e sua descendência é dizimada.

A influência da igreja em ditar normas de moral e regular as práticas ligadas ao sexo é apontada por Foucault no livro *História da Sexualidade: a vontade de saber* (1988). Conforme o autor, até fins do século XVIII três grandes códigos regulavam as práticas sexuais: o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil. Eles fixavam a linha divisória entre o lícito e o ilícito. As regras com relação ao sexo estavam centradas nas relações matrimoniais ou no dever conjugal. Nesses códigos não havia distinção nítida entre “as infrações às regras das alianças e os desvios em relação à genitalidade.” (FOUCAULT, 1988, p. 38). O incesto espiritual ou carnal constava entre os pecados considerados graves dignos de punição, da mesma forma que o estupro, adultério, rapto e a sodomia.

Em sociedades como a China, o Japão, a Índia, Roma antiga e nações árabes-muçumanas que adotaram uma espécie de *ars erotica*, ou arte erótica, a verdade sobre o sexo é extraída “do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência” (FOUCAULT, 1988, p. 57). O saber está relacionado com a própria prática sexual, a fim de trabalhá-la no interior do ser humano e ampliar seus efeitos. Segundo a tradição, as descobertas individuais sobre o sexo deviam permanecer em segredo e serem mantidas com discrição, senão estariam sujeitas a perder sua eficácia e virtude. Ao contrário, na civilização ocidental foram desenvolvidos procedimentos para revelar e desvendar o sexo “em função de uma forma de poder-saber rigorosamente oposta” a outras civilizações, a saber, o método da confissão (FOUCAULT, 1988, p. 58). Durante a Idade Média a confissão foi elevada entre os rituais mais importantes para descobrir a verdade, não apenas

sobre o sexo, mas ampliou-se para diversas áreas como na justiça, na medicina, nas relações familiares, na pedagogia, no cotidiano e nos ritos mais solenes. Confessavam-se crimes, desejos mais secretos e íntimos, pensamentos, sonhos. A igreja impunha a confissão: “confesse-se ou se é forçado a confessar”. O homem ocidental tornou-se “um animal confidente.” (1988, p. 59).

Desde a Idade Média, o assunto privilegiado nas confissões é relacionado ao sexo, dessa forma, a verdade e o sexo estavam ligados através da expressão obrigatória e exaustiva de um segredo individual. A confissão é um ritual discursivo baseado numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença de um interlocutor. A verdade é autenticada por obstáculos e resistências, tendo que ser suprimida para se manifestar, produzindo em quem a articula o inocentamento, a absolvição e até a purificação. Durante séculos a “verdade do sexo foi encerrada, pelo menos quanto ao essencial, nessa forma discursiva”, e não através do ensino ou da iniciação. (FOUCAULT, 1988, p. 61)

É a partir da aliança matrimonial que a sexualidade se desenvolveu. A valorização da célula familiar, em especial durante o século XVIII, permitiu o eixo entre marido – mulher e pai – filhos, o desenvolvimento de alguns dispositivos sexuais como o corpo feminino, a precocidade infantil, a regulação dos nascimentos e as práticas ditas perversas. Conforme destacado no capítulo anterior, a fixação no dispositivo da aliança e da sexualidade no formato de família auxilia na compreensão da razão pela qual a família burguesa se tornou, a partir do século XVIII, um lugar obrigatório de afetos e sentimentos de amor. Os preceitos cristãos com relação ao sexo e casamento tornam-se a base da família burguesa. Nelson Rodrigues ao tocar no assunto do incesto fere a imagem da família burguesa-cristã feliz, da moral tradicional cristã e da ideologia e cultura burguesa.

A burguesia não pode de modo algum romper com o cristianismo, pois é sua filhinha diletta, a menina de seus olhos. Ela ameaça, impõe restrições, faz jogo de cena, mas cortar o cordão umbilical não lhe é possível. A questão vai muito além da separação política ou formal entre Igreja e Estado. Toda a moral burguesa e seus falsos valores são cristãos. Para acabar com eles enquanto sistema econômico-social opressor e explorador, sociedade de classes, é preciso antes acabar com o cristianismo dentro de nós, pois é ele que lhes dá suporte. Nunca arte e ciência gozarão no capitalismo cristão seus reais direitos, pois entre elas e a burguesia cristã há uma total incompatibilidade de natureza e gênero, de objetivos e aspirações. (CUNHA, 2000, p. 171)

Uma vez que a sexualidade teve como ponto de partida a família, Foucault (1998, p. 103) discute que, por esta razão, o incesto ocupa um lugar de destaque na própria família. O sexo é “continuamente solicitado e recusado, objeto de obsessão e de apelo, mistério temido e segredo indispensável.” (FOUCAULT, 1988, p. 103). O Ocidente mostrou e ainda mostra bastante interesse no que se refere à interdição do incesto, o qual é visto como universalmente social e um dos pontos de passagem necessários para o estágio da cultura. Tal proibição, porventura, foi um meio de se defender não de um desejo incestuoso, mas de proteger as formas jurídicas de aliança (FOUCAULT, 1988, p. 103), pois nas sociedades em que predominam o dispositivo de aliança, a proibição do incesto é uma regra indispensável. Uma vez que a sociedade está submetida a essa regra, estaria garantido que tal dispositivo de sexualidade não escaparia ao sistema de aliança. Dessa maneira a nova mecânica de poder estaria a salvo. Foucault menciona que

o limiar de toda cultura é o incesto interdito, então a sexualidade, desde tempos imemoriais, está sob o signo da lei e do direito. A etnologia, reelaborando sem cessar, há tanto tempo, a teoria transcultural da interdição do incesto, bem mereceu todo o dispositivo moderno de sexualidade e dos discursos teóricos que produz. (1988, p. 104)

Com uma família reorganizada com laços mais estreitos, os pais ou os cônjuges, tornam-se, os principais agentes de um dispositivo de sexualidade, que buscou apoio nos médicos e pedagogos. No final do século XIX, os psiquiatras passam a influenciar a família e por assim dizer, “psicologizar” ou “psiquiatrizar” as relações de aliança (FOUCAULT, 1988, p. 104). Surgem então denominações como a mulher frígida, nervosa, a mãe indiferente, a moça histérica, o marido impotente, sádico, perverso, a criança precoce, o jovem homossexual que não aceita o casamento. Apesar de esses termos surgirem com a psicanálise, obviamente, esses comportamentos sócio-sexuais já existiam. Essas novas concepções fazem com que o sistema de aliança faça valer seus direitos na ordem da sexualidade. A família que até então era considerada a coluna fundamental da aliança é desmistificada, o segredo terrível é revelado em seu seio, ela se torna “o germe de todos os infortúnios do sexo” (FOUCAULT, 1988, p. 105):

Ei-la desde a metade do século XIX, pelo menos, a assediando em si mesma os mínimos traços de sexualidade, arrancando a si própria as confissões mais difíceis, solicitando a escuta de todos os que podem saber muito,

abrindo-se amplamente a um exame infinito. A família é o cristal no dispositivo de sexualidade: parece difundir uma sexualidade que de fato reflete e difrata. (FOUCAULT, 1988, p. 105)

A literatura também se incumbiu de desmistificar a questão da sexualidade na família. Entretanto, afirmar que *Lavoura arcaica* e *Álbum de família* são apenas ou, principalmente, testemunhos sociológicos, antropológicos e psicológicos de incesto seria perder a transcendência ou o sentido real das obras. Os autores foram muito além, tiveram a intenção de rasgar véus, romper com falsos mistérios e vergonhosos silêncios em torno dos dramas familiares, sendo que o incesto se torna uma forma de expressar todos esses problemas.

Adriana Facina (2004, p. 132) aponta que um dos temas de destaque da peça *Álbum de família* é o conflito entre pulsão e civilidade. Na obra intitulada *Santos e Canalhas*, ela afirma que Nelson Rodrigues, além de desmascarar a fragilidade da instituição da família patriarcal também questiona os instintos do ser humano, em especial o sexual. A trama leva a fundo a criação de um universo ficcional, no qual seus personagens desobedecem às principais leis reguladoras da vida em sociedade.

A autora ainda destaca, que de acordo com Lévi- Strauss, a proibição do incesto é a primeira regra, pois possui, ao mesmo tempo, a universalidade das tendências e da pulsão e o caráter coercitivo das leis e das instituições. A proibição do incesto é o vínculo que une a dupla existência do homem como ser biológico e como indivíduo social. Essa interdição é um passo fundamental na passagem da natureza à cultura que, ao gerar a exogamia, estabelece as bases para um início de organização social. O incesto, ao romper o pacto da exogamia, nega a cultura e suas regras, impondo-se como força destrutiva (LÉVI-STRAUSS, 1994, *apud* FACINA, 2004, p. 132). Por esse viés o incesto seria a manifestação da desumanização daquela família uma vez que se rompe com “a regra que funda a cultura permitindo que os instintos se sobreponham ao próprio amor” (FACINA, 2004, p. 134).

Em diversas entrevistas, o dramaturgo Nelson Rodrigues enfatizou que tem por fundamento que amor e sexo não podem ser encarados separadamente, pois isso é o que distingue o animal do homem. Explicando seu pensamento ele afirma:

Sexo como tal, e estritamente sexo, vale para os gatos de telhado e os viralatas de portão. Ao passo que no homem o sexo é amor. Envergonha-me estar repetindo o óbvio. O homem começou a própria desumanização quando separou o sexo do amor. (RODRIGUES, N. 1995, p. 151)

O amor, do ponto de vista do dramaturgo, é diferente do amor romântico, que teve suas possibilidades alargadas com o irrompimento da classe burguesa. É uma espécie de amor que envolve assimetria, um vínculo afetivo, sendo essa justamente a falha nos relacionamentos familiares das obras de Nelson: a falta do vínculo afetivo.

A afirmativa de que o instinto prevalece às normas sociais e morais em *Álbum de família* seria uma visão por demais simplista. Assim também se torna uma leitura ingênua da peça admitir que o tema do incesto esteja relacionado somente ao ato carnal propriamente dito. A incompreensão da obra de Nelson Rodrigues talvez se deva à influência da opinião de base burguesa- cristã, impelindo muitos críticos e leitores a terem uma noção preconceituosa do trabalho artístico do dramaturgo.

A partir de *Anjo Negro*, as peças do autor são uma recriação do mito da criação que há quase dois mil anos deu fundamento à civilização que atualmente está aos pedaços. O dramaturgo é um recriador de mitos, sendo que sua obra está imbuída da mais pura religiosidade. Conforme Francisco Carneiro da Cunha (2000, p. 142), a peça aponta a saga poética do incesto dentro do homem; como fato espiritual o incesto é uma eterna obrigação do homem. Desse modo, *Álbum de família* se refere a nossa insana família íntima, pois a proibição do incesto carnal provocou um tabu ao incesto espiritual, nós “nos civilizamos de um lado enquanto nos barbarizamos de outro” (2000, p, 143).

Na sagrada família cristã o personagem principal é o herói nazareno Jesus Cristo, seguido de seus pais José e a Virgem Maria. Além dos amigos e pessoas próximos ligados à família existe a figura do diabo, a representação da personalidade terrena. Esses se firmaram como “símbolos artísticos de nossa interior humanidade” e da pessoa mundana ligada à figura do diabo (CUNHA, 2000, p.117). O conflito interior do homem entre o poder criador e o destrutivo, entre Jesus e satanás, entre a treva universal e a pessoal vem à tona nas personagens de *Álbum de família*. Distante da moral religiosa burguesa- cristã que mata a criação, tornando-nos prisioneiros de nossa ignorância, o dramaturgo ao criar corajosamente

seus personagens expõe toda a violência interior deles, chegando ao ponto da deformação moral e até física, de grotescos a cômicos.

Homologando o fim do conflito criador entre Jesus e satanás, entre o pensamento sensual e o instinto animal, entre a treva universal e a pessoal o cristianismo mata a criação, intelectualizando-a ou mediocrizando-a. Deixa-nos órfãos de Deus, prisioneiros das instituições religiosas e políticas. É o vírus que liquida com as defesas de nosso ser criador como o [HIV] liquida com as defesas de nosso ser orgânico. É a causa deste, pois tudo que está fora veio de dentro. A ignorância que temos do Homem é a causa de todos os nossos males e só sua cotidiana e amorosa criação pode dar cabo da insegurança existencial que dela nasce, insegurança que, por sua vez, engendra a violência individual e social. Criar o personagem significa criar essa violência e não fugir dela, mas pari-la com amor e não com ódio. Para a religião, política, psicologia e moral dominante isso é impossível. Por aí se vê o que opõe a arte à burguesia-cristã: tudo. (CUNHA, 2000, p. 32)

Nesse sentido, o dramaturgo recria o mito cristão da família, da mesma maneira que um evangelista, diferente dos “evangelistas primitivos” que cantavam o homem que renascia, “a obra teatral de Nelson canta o que desaparece, quer a todo custo salvar este homem cristificando Jesus satanás dentro dele.” (CUNHA, 2000, p. 117). Ao passo que a maioria das leituras críticas da obra de Nelson Rodrigues visa o exterior das personagens, tornando-as monstros insanos sem Deus, o dramaturgo quis humanizar o Jesus satanás que somos (CUNHA, 2000, p. 102). Ao contrário da família do Evangelho, a família da peça não é nada sagrada. Jonas, o pai, assemelha-se à figura de Jesus, mas se renega como tal entregando-se a uma vida devassa e cruel.

Em *Álbum de família* o único incesto que aconteceu de fato foi há muito tempo, entre D. Senhorinha e o filho mais velho. Os demais incestos parecem que serão concretizados a qualquer instante diante dos olhos dos espectadores, mas nenhum se realiza. Os filhos gerados da união entre Jonas e Senhorinha também demonstram sentimentos incestuosos. Guilherme era apaixonado pela única menina da família, Glorinha, que se parecia fisicamente com a mãe, o que nos leva a supor que a imagem da mãe era seu referencial feminino. O pai tinha paixão pela filha Glorinha. Edmundo que nutria um sentimento amoroso pela mãe, até mesmo se casou, mas seu matrimônio nunca foi concretizado. Apesar de sua esposa, Heloísa, ser desejável e bonita, Edmundo nunca conseguiu realizar o ato sexual, porque, segundo ele, não saía de sua mente a imagem de outra mulher, que era sua mãe.

No velório de Edmundo, Heloísa e D. Senhorinha têm uma conversa bastante esclarecedora. A nora revela que a imagem da mãe impedia a realização sexual do filho. D. Senhorinha não transparece estar perplexa, pois já tinha conhecimento desse fato. Edmundo sempre fora apaixonado pela mãe. Quando se separou de Heloísa ele voltou para a casa dos pais e parecia somente ter olhos para a mãe. Depois de descobrir a traição que a mãe comete com o irmão Nonô, suicida-se na sua frente. Heloísa, durante a conversa com Senhorinha, conclui que todos os relacionamentos naquela família eram incestuosos, não apenas o de Edmundo:

HELOÍSA (*exaltando-se progressivamente*) – Uma noite, não pôde mais: me contou o segredo, o nome da mulher, tudo!
 D. SENHORINHA (*exaltando-se também*) – Mentira – isso ele não podia contar! (*vacilante na escolha dos termos*) Era SEGREDO.
 HELOÍSA (*rápida e cruel*) – SEGREDO DE FAMÍLIA!
 D. SENHORINHA (*recuando com medo*) – Não! Não!
 HELOÍSA (*exultante*) – Eu não existia para ele. Edmundo só podia amar e odiar pessoas da própria família. Não sabia amar, nem odiar mais ninguém! (RODRIGUES, N. 2004, p. 80).

Asseverando o que Edmundo já havia constatado, Heloísa percebe que ela nunca teve um lugar naquela família, pois apenas no seu núcleo é possível a manifestação dos sentimentos de amor e ódio. A família de *Álbum de família* segue num círculo vicioso: o casamento do filho está fadado a ser infeliz, igual ao dos pais. Seria essa uma tentativa de o dramaturgo reiterar que a família burguesa não é o recanto perfeito do amor romântico? Um modelo que não mais se sustenta em nossa sociedade e não permite o alcance da felicidade. As personagens da peça não medem esforços em sua ânsia de alcançarem a felicidade e, para tanto, adotam atitudes drásticas.

A moral das personagens escora-se na paixão desenfreada, na busca do absoluto e quem não o alcança, morre. Aplicando sua lente de aumento ao mundo, Nelson quis fixar uma realidade frente à qual a nossa realidade cotidiana é falsa. Seus personagens estão o tempo todo em transe, num estado de paroxismo permanente como se tudo que dissessem e fizessem fosse vital. O profundo ceticismo do autor não nos permite enxergar salvação para o mundo. Suas cínicas criaturas defendem-se como podem. (CUNHA, 2000, p. 148)

A figura materna, em ambas as obras, remete à imagem paradisíaca da infância. O amor e o carinho materno, ao mesmo tempo em que tornam mais amenas a repressão paterna e abrandam o rigor das regras e normas, “estão

constantemente lembrando ao sujeito a sua infância mais longínqua, num tempo em que só havia esse amor e esse carinho, tempo em que ele ainda não conhecia nem regras, nem lei e repressão alguma.” (RODRIGUES. A. 2006, p. 90). Edmundo em *Álbum de família* expressa tal desejo quando afirma: “Eu acho que o homem não deveria sair nunca do útero materno. Devia ficar lá, toda a vida, encolhidinho, de cabeça para baixo, ou para cima, de nádega, não sei.” (RODRIGUES, N. 2004, p. 71-72). Conforme mencionado anteriormente, esse desejo de retorno ao paraíso da infância impedia Edmundo de se relacionar com qualquer outra mulher, pois a única mulher que desejava era a mãe. Da mesma forma, André em *Lavoura arcaica* está em busca da unidade perdida. De acordo com Friedrich Schiller (1991, p. 84) “todos os povos que têm uma história possuem um paraíso, um estado de inocência, uma época de ouro, da qual se lembra com maior ou menor entusiasmo, conforme sua natureza seja mais ou menos poética.”

Em contrapartida, para André, a única maneira de recuperar o paraíso perdido é com a irmã Ana. Porém, por diversas vezes, torna-se ambígua a narrativa, uma vez que ele associa a irmã à figura materna. Uma passagem que exemplifica esses sentimentos ocorre durante a primeira narrativa sobre as festas em família. Ele fica apenas a observar Ana, enquanto descreve uma vontade inconstante de cavar a terra com os pés. Parece ser a irmã que se aproxima dele, mas na verdade trata-se da mãe:

ela já estava por perto, e eu então abaixava a cabeça e ficava atento para os seus passos que de repente perdiam a pressa e se tornavam lentos e pesados, amassando confusamente por dentro, e eu de cabeça baixa sentia num momento sua mão quente (...) e sua voz que nascia das calcificações do útero desabrochava de repente profunda nesse recanto mais fechado onde eu estava, e era como se viesse do interior de um templo erguido só em pedras mas cheio de uma luz porosa vazada por vitrais, “vem coração, vem brincar com teus irmãos”, e eu ali, todo quieto e encolhido, eu só dizia “me deixe, mãe, eu estou me divertindo” (NASSAR, 2003, p. 33)

A relação entre os irmãos está ligada à terra: André “tem em si a sensualidade da terra”, pois “necessita ser livre, para que seu espírito possa viver” (BISCARO, 2003, p. 71). O contato com a terra também pode representar a volta ao primitivo, ao útero materno. Além da tentativa de subverter a ordem do pai, André procura suprir a necessidade de compreensão e afeto, também como uma resposta à sua sensualidade: ele “busca em Ana, a irmã mais sensual, o complemento para

sua alma.” (2003, p. 71). A união com a irmã realizaria tudo aquilo que ele almejava: teria seu lugar à mesa, retomaria o paraíso perdido e alcançaria a eternização da infância. A comunhão com Ana seria a forma de integração com a família, com a natureza e com o mundo, sem ausência de conflitos, como seu paraíso particular na terra (RODRIGUES, A. 2006, p. 88).

André e Ana cresceram e foram educados no ambiente civilizador da família, não sendo mais possível o retorno ao paraíso perdido. A retomada do paraíso se deu no curto instante da concretização do ato incestuoso entre eles. O local escolhido para a relação sexual se dá na casa velha. Essa escolha, porventura, se deu porque a casa era um lugar de recolhimento, seria o lugar refúgio onde ele poderia satisfazer seus desejos. Além do mais a casa era o paraíso individual do jovem casal, o que remete à condição edêmica. Ao se unirem sexualmente, eles atualizam o mito da fecundação da terra e o mito do paraíso perdido (ainda mais arcaico). Nesse lugar edêmico não há qualquer tipo de restrição, nem mesmo a mais universal de todas – a proibição do incesto – pode-se permanecer criança sem deixar de ser adulto (RODRIGUES, A. 2006, p. 87). Não há qualquer limitação para eles.

André cai no sono após o ato sexual. Ao despertar ele se dá conta de que a irmã havia sumido da casa velha e assim a retomada ao paraíso perdido se esvai. Ana se refugiara na capela da fazenda, um lugar sagrado no qual André fará um pedido profano. Ele usa de versatilidade a fim de convencer a irmã para que continuem com o relacionamento. Primeiramente, ele apela para a piedade da irmã, colocando-se como vítima. Ele faz uso das palavras retiradas dos sermões do pai, reiterando que tudo deve ser mantido no seio da família. Na realidade eles estariam confirmando as palavras do pai de que tudo permaneceria no mesmo tronco, sob o mesmo teto. Ele se apropria do discurso do pai e manipula a linguagem de acordo com seu propósito:

Foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família; foi um milagre, querida irmã, e eu não vou permitir que este arranjo do destino se desencante, pois eu quero ser feliz, eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa, o vagabundo irremediável da família, mas que ama a nossa casa, e ama esta terra, e ama também o trabalho, ao contrário do que se pensa. (NASSAR, 2003, p. 120)

A posição de André é ambivalente, pois de vítima ele se torna algoz. Pode-se conjecturar que se trata de uma complexificação moderna do bem *versus* mal, que estabelece um paralelo entre a serpente e Eva, no mito fundante cristão. Da mesma maneira que a serpente usa de ardilosos argumentos, André tenta induzir a irmã a manter em segredo do amor incestuoso. Admite que se tornará um bom filho, o mais trabalhador de todos, no entanto, em troca ele precisa de uma recompensa – o amor de Ana.

(...) estou cansado, quero com urgência meu lugar na mesa da família! estou implorando, Ana, e te lembro que a família pode ser poupada; neste mundo de imperfeições, tão precário, onde a melhor verdade não consegue transpor os limites da confusão, contentemo-nos com as ferramentas espontâneas que podem ser usadas para forjar nossa união: o segredo contumaz, mesclado pela mentira sorrateira e pelos laivos de um sutil cinismo; afinal, o equilíbrio, de que fala o pai, vale para tudo, nunca foi sabedoria exceder-se na virtude. (NASSAR, 2003, p. 133)

Dentro da visão de mundo de André, o incesto não é uma interdição, mas enquanto ele vive sob as regras paternas é preciso se esforçar em convencer Ana, que, por sua vez, mostra-se arrependida do ato cometido. A condição para que André continue seu relacionamento com Ana é de que ele se submeta a ordem paterna, mesmo contra sua vontade. Se a perda do paraíso está ligada às interdições, ao distanciamento, à cisão entre o homem e a natureza, à instituição da vida em sociedade, então as atitudes de André “poderiam ser compreendidas com base na recusa de toda a ordem social, de todas as regras e normas impostas.” (RODRIGUES, A. 2006, p. 90). Uma vez que a perda da unidade com a natureza tem sua origem na sociedade, a busca dessa unidade perdida se dá pela oposição e negação dessa mesma sociedade. Em contrapartida, a repressão desencadeada pelo pai seria a defesa da ordem social, que se sente ameaçada sempre que antevê a possibilidade ou apenas o desejo de qualquer retorno a unidade perdida (RODRIGUES, A. 2006, p.89- 90).

André pensa somente em seu desejo. Ele é passivo, espera uma atitude da irmã. Ao mesmo tempo em que os argumentos de André são de uma sagacidade filosófica, eles também se tornam piegas, como quando André admite que abriria mão de ter filhos objetivando manter na clandestinidade o caso com a irmã (NASSAR, 2003, p. 135). Ele tem consciência de seu instinto manipulador. Ele não é um personagem maniqueísta, ou vítima do destino. O ambiente familiar, o pai, a

mãe, todos esses elementos são intensificadores do incesto. Entretanto, André de forma alguma, é uma vítima inocente. Sem conseguir o convencimento de Ana, ele parte para outra tática, usa de cinismo ao debochar e profanar as crenças e devoção da irmã.

ele, o primeiro, o único, o soberano, não passando o teu Deus bondoso (antes discriminador, piolhento e vingativo) de um vassalo, de um subalterno, de um promulgador de tábuas insuficiente, incapaz de perceber que suas leis são a lenha resinosa que alimenta a constância do Fogo eterno! (...) já sinto ímpetos de empalar teus santos, de varar teus anjos tenros, de dar uma dentada no coração de Cristo! (NASSAR, 2003, p. 140)

Em sua última tentativa, André que antes prometera se entregar de toda alma e se subjugar a esse Deus, agora amaldiçoa, promete devorar o coração de Cristo se a irmã não aceitar manter o relacionamento incestuoso. Todo o discurso de André era premeditado e calculado quando prometeu que se adequaria à ordem paterna desde que Ana aceitasse cometer em segredo o incesto. Entretanto, o efeito de seus estratégias será o contrário do que ele espera, pois não conseguirá convencer a irmã e a afastará cada vez mais dele. Com a rejeição dela, André afasta-se da casa velha e do seio da família, ele se auto exila de seu paraíso, “de seu lugar de delícias, ninguém lhe impõe que saia das cercanias da fazenda; mas precisa sair” (KLASSEN, 2002, p. 86). Ele sai do seio da família e passa a morar em um quarto de pensão em um centro urbano. A partir de então, André vive de acordo com sua vontade, experimenta os prazeres da vida e a liberdade que tanto ansiava.

A capela da fazenda, um lugar de cunho religioso e sagrado é o local onde se passa a cena do discurso de André, onde ele tenta convencer a irmã de que mantenham o amor incestuoso. Sob um viés religioso, a igreja ou templo é considerado um lugar santo por excelência, a casa de Deus. Ainda se acredita que no interior dos templos a comunicação com Deus é viabilizada, na medida em que um canal é formado no qual ele pode descer à Terra e o homem pode ascender simbolicamente à morada divina (MIRCEA, 1996, p. 29).

Nas sociedades primitivas ocorre a oposição entre o território habitado e o espaço desconhecido/indeterminado. Há uma separação entre três planos. Primeiramente o mundo, o território humano habitado e organizado. Num segundo plano, o Cosmos, uma espécie de ‘outro mundo’, um local que é obra dos deuses ou que está em comunicação com o mundo divino. O último dos três planos, o Caos, é

um espaço estrangeiro, caótico, povoado por espectros e demônios (MIRCEA, 1996, p. 33). O instante religioso implica o momento cósmico, no qual “o sagrado revela a realidade absoluta”, portanto funda o mundo, “no sentido em que fixa os limites” e “estabelece a ordem cósmica.” (MIRCEA, 1996, p. 33).

Dentro do recinto considerado sagrado o Mundo é re-santificado continuamente, seja qual for seu grau de impureza, ele é purificado pela santidade desses lugares que agem como santuários (MIRCEA, 1996, p. 56). O limiar que separa o espaço sagrado e profano indica a distancia entre os dois modos de ser. Este limiar funciona como o limite, a baliza ou a fronteira que distingue e opõe os dois mundos. O local onde esses dois mundos se comunicam, no qual se pode efetuar a passagem do profano para o sagrado, é extremamente paradoxal (MIRCEA, 1996, p. 29), uma vez que no interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido. Em *Lavoura arcaica* a capela da fazenda torna-se um local de refúgio e proteção, no qual Ana busca perdão, mas, ao mesmo tempo, é onde se encontra o limiar do sagrado e profano, aspecto que permite a André lançar a proposta de manter o amor incestuoso às escondidas do pai e da família.

Da mesma maneira, em *Álbum de família*, Guilherme, o filho mais velho que é seminarista, leva sua irmã Glorinha até a capela da fazenda com a intenção de fazer um pedido escuso. Ela apenas aceitou o convite do irmão porque achava que o pai estaria lá a espera dela. Neste lugar sagrado ele tenta convencê-la de que Jonas cometera crimes hediondos, como o de engravidar algumas jovens que acabavam morrendo ao dar a luz. Além disso, revela que o pai maltratava a mãe e apenas se comportava adequadamente na frente da filha. O melhor lugar para Jonas seria ficar trancado em uma jaula, conforme opinião de Guilherme (RODRIGUES, N. 2004, p. 62). Todavia, Glorinha não acredita nas palavras do irmão e pondera que aquilo seria um complô contra o pai:

GLÓRIA (*dolorosa*) – Vocês estão sempre do lado de mamãe – mas, eu, NÃO!

GUILHERME – Dou a minha palavra de honra!

GLÓRIA – Eu nunca disse a ninguém, sempre escondi, mas agora vou dizer: não gosto de mamãe. Não está em mim – ela é má, sinto que ela é capaz de matar uma pessoa. Sempre tive medo de ficar sozinha com ela! Medo que ela me matasse!

GUILHERME – Papai é pior!

GLÓRIA (*transtornada*) – Papai, não. Quando eu era menina não gostava de estudar catecismo... Só comecei a gostar –me lembro perfeitamente – quando vi, pela primeira vez, um retrato de Nosso Senhor... Aquele que está

ali, só que menor – claro! (*desfigurada pela emoção*). Fiquei tão impressionada com a SEMELHANÇA! (RODRIGUES, N. 2004, p. 63)

A revelação de Glória de que ela via semelhança do pai com Nosso Senhor exemplifica seu desejo incestuoso pelo pai. Mesmo sendo afastada da casa quando criança para estudar em um colégio de freiras, ela não se esquece da imagem do pai. Apesar de ser um tirano sem escrúpulos, aos olhos de Glorinha, o pai era um santo. Do mesmo modo que todos os personagens na peça idealizam alguém do próprio círculo familiar, Guilherme idealiza a irmã. Depois de constatar que Glória não será convencida da verdadeira face de Jonas, ele revela seu desejo:

GUILHERME – Você sabe por que fui ser padre? Por que resolvi renunciar ao mundo?
 GLÓRIA (recuando) – Não interessa!
 GUILHERME (enérgico) – POR SUA CAUSA!
 GLÓRIA (baixando a voz) – Mentira!
 GUILHERME (selvagem) – Por sua causa, sim! (como um sátiro). Você era garota naquele tempo... Mas eu não podia ver você, só pensava em você... (patético). Não agüentava, não podia mais! (RODRIGUES, N. 2004, p. 64)

Guilherme considera-se o único puro e digno de ficar com Glorinha, visto que havia saído do seio da família e se tornado seminarista. Após usar de vários argumentos para convencer a irmã, Guilherme apela para que se atirem abraçados entre dois vagões, o mesmo pedido de Teresa, a colega do colégio interno que era apaixonada por Glorinha.

GUILHERME – Ou, então, se você quiser, nós podemos fazer aquilo que tua amiga queria, a gente se atira entre dois vagões, ABRAÇADOS!
 GLÓRIA – Papai não tem nenhum cabelo no peito, nenhum!
 GUILHERME – Pela última vez – QUERES VIR COMIGO? Vem, sim, vem!
 GLÓRIA – Não.
 GUILHERME – Você não será dele, NUNCA! (RODRIGUES, N. 2004, p. 65)

Face à negativa da irmã, ele a mata com dois tiros e comete suicídio. A conversa entre eles se passa na capela da fazenda, local idêntico em *Lavoura arcaica*, onde André também tenta convencer Ana a ficarem juntos. Da mesma maneira frustrante que Guilherme, em *Álbum de família*, o protagonista do romance não convence a irmã e decide ir embora de casa, enquanto Ana se fecha mais ainda no silêncio agonizante do seu íntimo.

É característico na obra de Nelson Rodrigues o realismo grotesco, no qual ele se apropria de elementos como o sublime, o profano, o erotismo, o obsceno, o belo e o feio a fim de lidar com a perversão e a transgressão das leis naturais, provocando o mal-estar na plateia como na atitude de Guilherme, descrita anteriormente. O grotesco seria uma forma de lidar com a “espetacularização das relações domésticas em humanas” que passou a ser banalizada no século XX, levando a “uma visão redutora das desilusões do homem moderno.” (VASCONCELOS, 2006, p. 113). O grotesco aliado às tiradas de mau gosto, à morbidez, ao cômico, ao escatológico das personagens age como uma bofetada no comodismo do público. Desse modo, Nelson Rodrigues encontrou um meio para “avacalhar com um mundo que avacalha com seu ideal de pureza”, foi preciso um bisturi bem afiado para abrir o abscesso dos pecadores e arrancar-lhes o tumor (CUNHA, 2000, p. 149).

Mesmo abordando temáticas similares, nota-se a particularidade do estilo de cada autor ao expor os conflitos familiares. Em *Lavoura arcaica*, a linguagem, no sentido filosófico e poético, configura-se como uma orquestração textual. A sagacidade do personagem André é justamente a manipulação da linguagem, uma vez que é por meio dela que tenta convencer Ana de fazer o que ele quer. Em *Álbum de família*, as personagens têm atitudes mais impulsivas, o discurso é muito mais direto e quando não conseguem atingir seu objetivo, apelam para atitudes drásticas e imediatistas.

A diferença expressiva nas obras também pode ser observada na abordagem do incesto. A percepção sobre a sexualidade difere nas duas obras. Em *Álbum de família* ela está muito mais relacionada à religiosidade, enquanto em *Lavoura arcaica* é uma questão mais subjetiva, ligada a corporalidade. O incesto desencadeia a turbulência vivida no seio familiar, ele não é uma consequência dos fatos, mas é o operador da tragédia. É um tema de natureza complexa que extrapola a concepção de família tradicional e burguesa.

4.3 O rito social: as fotografias em *Álbum de família*

Ao longo do enredo da peça são representadas sete fotos do álbum da família, sendo a primeira foto datada em 1900 e a última em 1924. As fotografias são

mais um dos recursos empregados a fim de expressar a hipocrisia e o drama da família na peça. O fotógrafo contratado para retratar a família não interfere na vida das personagens, mas se dedica em montar uma cena que se espera ver nos álbuns de fotografia e isto lhe exige um grande malabarismo até atingir a pose desejada. Evidentemente, tratam-se de fotografias preparadas, daquelas que pelo visto “continuam a não envergonhar os fotógrafos que as manipulam, nem parece que humilhem quem a elas se presta, seja por dinheiro, seja por vaidade” (SARAMAGO, 1997, p. 377).

Até fins do século XIX acreditava-se que a fotografia fornecia uma imagem pura do objeto retratado, sem levar em conta o olhar do fotógrafo por detrás da câmera. Entretanto a “suposição de que a câmara fornecia uma imagem impessoal e objetiva deu lugar à realidade de que a fotografia é uma prova não só do que está ao nosso redor, mas também do que o indivíduo vê, não só um registro, mas uma avaliação do mundo.” (SONTAG, 1981, p. 86). A essa interferência do fotógrafo no momento do registro deu-se o nome de ‘visão fotográfica’. Brassai, (2005, p. 114) ao invés de utilizar o termo ‘visão fotográfica’, prefere ‘ângulo fotográfico’. Segundo ele, o fotógrafo sabe fazer posar as coisas e pessoas, ele cria um perfil por detrás das lentes. Ainda a respeito do processo da visão fotográfica, José Saramago revela sua opinião sobre o olhar por detrás da câmara:

O que a fotografia não pode mostrar é precisamente o que emprestaria sentido de realidade ao que estiver mostrando. Por isso talvez seja correcto afirmar que o olho que vê a fotografia, justamente por ser fotografia o que vê, não é o mesmo, ainda que o mesmo seja, que olhou e viu uma parte do mundo para fotografá-la. (1997, p. 463)

A peça inicia-se com a exposição da primeira cena fotográfica, o dia após o casamento:

(Abre-se o pano: aparece a primeira fotografia do álbum de família, datada de 1900. Jonas e Senhorinha no dia seguinte do casamento. Os dois têm ênfase cômica dos retratos antigos. O fotógrafo está em cena, tomando as providências técnico-artísticas que a pose requer. Esmera-se nessa providência, pinta o sete; ajeita o queixo de Senhorinha; implora um sorriso fotogênico. Ele próprio assume a atitude alvar que seria mais compatível com uma noiva pudica depois da primeiríssima noite. De quando em quando, mete-se dentro do pano negro, espia de lá, ajustando o foco. E vai, outra vez, dar um retoque na pose de D. Senhorinha (...). Depois de mil e uma piruetas, o fotógrafo, recua, ao mesmo tempo, que puxa a máquina,

até desaparecer de todo. Por um momento, Jonas e Senhorinha permanecem imóveis: ele, de busto empinado; ela, um riso falso e cretino). (RODRIGUES, N. 2004, p. 33)

Na rubrica acima a movimentação do fotógrafo intenciona mostrar a atitude amorosa e feliz que se espera de recém-casados. Entretanto, a hipocrisia do casamento entre Jonas e D. Senhorinha está explícita pelo modo como se comportam: ele de “busto empinado” e ela com um “riso falso e cretino”. Não há naturalidade na pose, pois o casal não se sente à vontade um na presença do outro. Roland Barthes (1984, p. 117) assevera que a pose faz parte da natureza da foto, não importa sua duração física. Sempre houve a pose. Ao se observar uma fotografia, de acordo com o autor, passa pelo pensamento o instante, por mais breve que seja, “no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho.” (BARTHES, 1984, p. 117). O autor reporta-se à “imobilidade da foto presente à tomada passada, e é essa interrupção que constitui a pose” (1984, p. 117). Dessa maneira, enquanto a fotografia fixa a imagem através da pose, o desenrolar da ação na peça norteará a real dinâmica e dimensão desta família.

Atendo-se à ambientação da peça, em 1900, notamos que estava bastante em voga o costume de se retratar os momentos mais importantes da família em formato de álbum, prática que perdura até a atualidade, ainda com bastante peso social. A invenção da máquina fotográfica¹⁵ provocou um verdadeiro *frenesi* das imagens, na vida no homem entre os anos de 1860 e 1880:

Era o vôo, ainda inteiramente novo, mas hábil, divertido e sem escrúpulos, das imagens. Os fotógrafos faziam pseudoquadros: os pintores utilizavam fotos como esboços. Abria-se um grande espaço de jogo, em que técnicos e amadores, artistas e ilusionistas, sem preocupação com a identidade, se compraziam em brincar. Amava-se talvez menos os quadros e as placas sensíveis do que as próprias imagens, sua migração e sua perversão, seu disfarce, sua diferença disfarçada. (FOUCAULT, 2006, p. 346)

O homem do século XIX via a fotografia como um ato inteiramente novo, um brinquedo para ricos e excêntricos, uma vez que exigia um grande e dispendioso trabalho de seus amantes. As máquinas fotográficas eram enormes engenhocas operadas não por fotógrafos profissionais, mas por inventores e entusiastas, que nada cobravam para praticar suas atividades artísticas. Até então, a fotografia não

¹⁵ A invenção da máquina fotográfica foi atribuída ao francês Joseph Nicéphore Niépce entre 1823 e 1826.

tinha utilidade social definida, somente depois da industrialização da máquina fotográfica é que o fotógrafo se tornou um profissional cuja atividade assumiu um fim social. Desde o século XVIII já era costume nas famílias burguesas os retratos padronizados, com a invenção da máquina fotográfica esse processo se viu muito mais facilitado. No entanto, o objetivo de tais retratos era reafirmar a condição ideal do retrato, ou seja, tornar clara a posição social e embelezar a aparência pessoal. Para tanto, não era necessário mais de um retrato. O que o registro fotográfico precisava confirmar é “que a pessoa retratada simplesmente existe”, por isso, não havia muitos registros (SONTAG, 1981, p. 158).

Na obra *Ensaio sobre a fotografia*, Susan Sontag (1981, p. 8- 9) menciona que nos países industrializados a fotografia foi se tornando um ritual na vida familiar, justamente no momento em que esta instituição começou a sofrer uma transformação radical. Na medida em que a “unidade claustrofóbica, a família nuclear, pouco a pouco se constituía no interior de um grupo familiar mais amplo, a fotografia surgia” a fim de “recordar e reafirmar simbolicamente que a coesão da vida familiar estava ameaçada e seu raio de ação vinha diminuindo. Rastro fantasmagórico, a fotografia nos traz à lembrança a presença simbólica da família dispersa.” (1981, p. 9).

A popularização da fotografia fez com que as pessoas conseguissem facilmente ter acesso a ela, sendo que hoje é quase impossível uma família que não tenha suas lembranças guardadas em formato de fotografia. Portanto muda a perspectiva do significado em signos imóveis, pois são reinventados pela experiência do presente. A fotografia deixa de ser um signo cristalizado, muda-se a perspectiva do passado através de um objeto imóvel, a fotografia, visto com a experiência ou os olhos do presente.

Uma vez que a máquina passou a acompanhar a vida familiar, os retratos de família popularizaram a utilização da foto. Tornam-se comuns os registros de cerimônias matrimoniais, que darão origem a futuros álbuns de família. Conforme Philippe Dubois (1993), num modo mais trivial, todos os álbuns de família têm mesma função:

além das poses congeladas, dos estereótipos, dos clichês, dos códigos fora da moda, [...] dos rituais de organização cronológica e da inevitável escansão dos eventos familiares (nascimento, batismo, comunhão, casamento, férias etc.), o álbum de família não cessa de ser um objeto de

veneração, cuidado, cultivado, conservado como uma múmia, guardado numa caixinha (com os primeiros dentes de bebê, ou com uma mecha dos cabelos da vovó!); só se o abre com emoção, numa espécie de cerimonial vagamente religioso, como se tratasse de convocar os espíritos. (1993, p. 79-80)

Na atualidade é comum encontrarmos *sites* com anúncios de fotógrafos oferecendo a melhor cobertura em eventos sociais como casamentos, aniversários, entre outros. Uma dessas propagandas, disponíveis no meio digital, assemelha-se bastante com a postura que o fotógrafo da peça almeja transmitir: “todas as fotos são feitas com expressão, movimento e criatividade, deixando os noivos bem a vontade para que possamos deixar uma história marcante e eterna, no dia mais maravilhoso da sua vida. Seu casamento...” (PEREIRA, 2008). Dessa maneira, vemos o papel profético antecipativo da literatura, uma vez que Nelson Rodrigues explora o fato das fotografias se tornarem um ritual social que parecem retratar uma família feliz quando, na verdade, elas contribuem para flagrar uma realidade que é baseada apenas nas aparências.

De acordo com Sontag (1981, p. 9) é através da fotografia que “cada família constrói uma crônica – retrato de si mesma – uma coleção portátil de imagens que testemunha sua coesão.” As fotografias dos álbuns são tiradas para a posteridade, a fim de que as novas gerações tomem conhecimento de seus antepassados, pois “toda fotografia é um certificado de presença.” (BARTHES, 1984, p. 129). Dessa maneira, convém questionar qual a função das fotografias em *Álbum de família*, uma vez que a família se auto-extermina. Seria uma tentativa de atestar que aquele modelo de família burguesa não se adequa mais à realidade? Por que a família passou pelo processo de tirar fotos em momentos considerados especiais, ou de ritos de passagem como o casamento de Senhorinha e Jonas, o nascimento dos filhos, a primeira comunhão de Glória, entre outros? Sabe-se que em *Álbum de família*, ao invés de certificar a coesão, as fotografias apontam a desintegração dessa família, “num labirinto de ódios, de desejos carnis mórvidos e de hipocrisia” (RIBEIRO, 2004, p. 275).

Ao longo da peça as fotografias são comentadas pelo personagem *Speaker*, um recurso metateatral empregado pelo dramaturgo, objetivando provocar o efeito de distanciamento. Dentro desse contexto Fred M. Clark comenta que:

o metateatro tematiza o estranhamento ou a distancia necessária para a percepção estética; o que é realizado através de recursos que revelam ou criam o distanciamento. Os textos metateatrais são caracterizados pela distorção da relação linear entre o mundo e o espectador, a autoconsciência, auto-reflexividade e a auto-organização. (1994, p. 108).

O *Speaker* torna-se, em *Álbum de família*, uma espécie de narrador às avessas, pois, ao invés de assumir a função de costurar as informações para conduzir o entendimento do leitor, ele prima em dar informações errôneas sobre a família. De acordo com a rubrica desse personagem “é uma espécie de Opinião Pública” (RODRIGUES, N. 2004, p. 33), que também nem sempre professa a verdade. Em nenhuma cena o *Speaker* pode ser visto, apenas sua voz *off* é ouvida. Por meio das falas do *Speaker* são introduzidos “os únicos intermédios cômicos em toda a pesada tragédia” (MAGALDI, 1981, p. 19).

Logo após a primeira fotografia, o equivocado *Speaker* descreve um casal que parece ser feliz e unido. Tal como foi mencionado anteriormente, essa descrição é desmentida pela própria rubrica que antecede a sua fala. Inclusive, pelo fato do *Speaker* desvirtuar as informações, é possível que a idade do casal atribuída por ele não esteja correta:

SPEAKER: Primeira página do álbum. 1900. 1 ° de janeiro: os primos Jonas e Senhorinha, no dia seguinte do casamento. Ele, 25 anos. Ela, 15 risos primaveras. Vejam a timidez da jovem nubente. Natural, trata-se de noiva que apenas começou a ser esposa. E isso sempre deixa a mulher meio assim. Naquele tempo, moça que cruzava as pernas era tida como assanhada, quiçá sem-vergonha – com perdão da palavra. (RODRIGUES, N. 2007, p. 33)

De acordo com o *Speaker*, D. Senhorinha está em pleno auge de sua vida, no desabrochar da natureza. Ela acabou de passar pela experiência de se tornar mulher, por isso demonstra uma atitude de timidez. A hipocrisia social fica implícita no costume das mulheres de não cruzarem as pernas, pois esse comportamento seria impróprio para uma jovem senhora. A sociedade, baseada nas aparências, procura encobrir, disfarçar os fatos e ações que possam comprometer a reputação ou suscitar suspeitas. Na vida real, no cotidiano é que a verdade vem à tona, assim como acontece com esta família de Rodrigues. Mesmo com os comentários equivocados do *Speaker*, torna-se evidente através da postura do casal que a união entre os dois não está fundamentada numa relação de carinho, amor e sintonia.

Abaixo, observa-se o comentário que o autor José Saramago faz sobre o uso da máscara na política, mas que pode ser aplicado a vários aspectos da vida social:

Ora, nós sabemos, e surpreende-me que não o soubesse ele então, que ninguém usa a sua própria máscara, e que a política necessita, não apenas de uma máscara, mas de todas, trocando de cara, de figura e de ademanes (maneirismos, trejeitos) conforme as necessidades táticas e estratégicas, e chegando mesmo ao ponto, nos casos reconhecidamente geniais, de usar mais que um disfarce ao mesmo tempo, o que, como é óbvio, não significa que se reconheça de igual maneira em cada um deles. (SARAMAGO, 1997, p. 98)

Além da alusão ao texto bíblico quanto aos nomes de Rute e Jonas, conforme mencionado anteriormente, ocorre mais uma alusão paródica à bíblia. Logo após a descrição feita pelo *Speaker* sobre o dia do casamento de Jonas e Senhorinha, observa-se outro diálogo intertextual com o seguinte comentário: “E não esquecer o que preconizam os Evangelhos: Crescei e multiplicai-vos!” (RODRIGUES, N. 2004, p. 33). A alusão bíblica, especificamente ao trecho do Gênesis, cap. 1 e vers. 28¹⁶, tem um significado importante no contexto da peça. Trata-se de uma alusão paródica de um preceito cristão: ao invés de endossar o texto original, o dramaturgo aplica-o às avessas. Diferentemente do significado bíblico cristão que previa a instituição de uma família feliz, fecunda e completa, em *Álbum de família* os leitores/expectadores se deparam abruptamente com o inverso das expectativas, uma vez que todos podem testemunhar o desmantelamento daquela família. Percebe-se, portanto, que o autor aplica a alusão paródica ironicamente, na medida em que acontece exatamente o contrário do texto bíblico, cujos preceitos supostamente serviriam de alicerce para uma família dentro dos padrões tradicionais e cristãos.

Na segunda fotografia cumpre-se o que foi sugerido pelo *Speaker*, entretanto, aqui a ironia é implícita: a prole foi gerada com sucesso, todavia sabe-se que a família estará gradativamente reduzida no decorrer do desenvolvimento do enredo, chegando à sua total desintegração.

¹⁶ Transcrição integral de Gênesis capítulo 1, versículo 28: “Deus os abençoou lhes disse: Sejam fecundos, multipliquem-se, encham a terra; dominem os peixes do mar, as aves do céu e todos os seres vivos que rastejam sobre a terra.” A versão da bíblia utilizada é das Edições Paulinas de 1993.

Apaga-se totalmente o palco central. Ilumina-se o álbum de família. Segunda página. Mesmo fotógrafo, mais velho 13 anos. Mesma máquina, mesma *mise-en-scène*. A família toda: Jonas e Senhorinha, agora, com os quatro filhos: Guilherme, Edmundo, Nonô e Glória, esta última no joelho de Senhorinha. Dois meninos de marinheiro; Guilherme, o mais velho, em uniforme colegial. (RODRIGUES, N. 2004, p. 44).

Após esta rubrica explicativa da foto, o *Speaker*, como de habitual, faz mais um de seus incongruentes comentários sobre a família:

SPEAKER: – Segunda página do álbum, 1913. Um ano antes do chamado “pandemônio louco”. Senhorinha não é mais aquela noiva tímida e nervosa; porém, uma mãe fecunda. Do seu consórcio com o primo Jonas, nasceram pela ordem de idade Guilherme, Edmundo, Nono e Glória. E ainda há quem seja contra o casamento. (RODRIGUES, N. 2004, p. 44-45)

No trecho acima o *Speaker* refere-se à união do casal como um consórcio¹⁷ e, ironicamente, afirma que “ainda há quem seja contra o casamento”. Nota-se que o dramaturgo aproveita para satirizar a instituição do casamento de acordo com o modelo cristão/burguês, que visa o casamento por interesse. Cada um estava cumprindo bem seu papel social: D. Senhorinha gerou a prole e Jonas é o chefe da família. Dessa forma, concretizaram o que foi instituído pela bíblia e pela sociedade, porém de forma hipócrita. Esse modelo de família chegou ao seu limite, e mesmo não existindo o sentimento de amor, os cônjuges, em *Álbum de família*, permanecem juntos, numa espécie de carma. Com o tempo, o ódio e o desprezo que o marido e a mulher sentem um pelo outro tornam-se evidentes.

Existem vários focos de tensão familiar na peça, seja entre os pais e filhos, marido e mulher, irmãos e irmãs, cunhado e cunhada. Na terceira fotografia evidencia-se a relação baseada na aparência entre mãe e filha. D. Senhorinha e Glorinha nunca demonstraram afinidade uma pela outra. A filha está posando para a foto de sua primeira comunhão enquanto a mãe apenas a acompanha de longe. Pode-se, novamente, observar o malabarismo do fotógrafo, que tenta dar um ar de veracidade à emoção da foto, conforme a rubrica abaixo:

¹⁷ É interessante perceber que Nelson Rodrigues faz uso da palavra “consórcio” referindo-se à união de Jonas e Senhorinha. Esta palavra, ao estabelecer uma relação com o significado de casamento, dentro do contexto de *Álbum de família*, expande o seu conteúdo semântico aos matrimônios realizados por interesse, ou seja, a palavra “consórcio” adquire uma conotação de “reunião de empresas”.

Retrato de Glória na primeira comunhão. De joelhos, mãos postas, etc. O fotógrafo dá à adolescente uma ideia da pose mística que deve fazer; para isso, ajoelha-se, junta as mãos, revira os olhos. Depois do que, levanta-se e contempla o resultado de suas indicações. Já ia tirar a fotografia, quando bate na testa, lembrando-se do livrinho de missa e do rosário; entrega um e outro à menina, que se põe na atitude definitiva. (RODRIGUES, N. 2004, p. 49).

Ocorre, conforme o excerto acima, a tentativa de manutenção da tradição familiar e religiosa. Através da narração controversa do *Speaker*, mãe e filha parecem trocar gestos de carinho:

SPEAKER: – (...) Glória recebeu uma esmerada educação. A inocência resplandece na sua fisionomia angelical. Mãe e filha se completam. (*Desfaz-se a pose. Mãe e filha se abraçam, com extremo carinho.*)
SPEAKER: – Mãe é sempre mãe.
 (*D. Senhorinha paga o fotógrafo, o qual faz um amplo gesto de gratidão eterna. D. Senhorinha afasta-se.*)
SPEAKER: – Se Senhorinha é uma mãe extremosa, Glória é uma filha obediente e respeitadora. (RODRIGUES, N. 2004, p. 49)

Enquanto as fotos evidenciam o ideal burguês artificial e falso, a peça desmonta todos os paradigmas que temos de família. As palavras do *Speaker* são uma crítica distorcida da família, desmascarando de forma irônica a atitude das personagens. A fotografia demonstra o abismo existente entre o real e o ideal: mãe e filha expressam uma realidade baseada na mentira, sendo enfatizada a artificialidade do relacionamento entre elas através da palavra ‘pose’. Em uma situação como esta, por mais que a composição da expressão facial simule, a verdade acaba sendo flagrada, tal como Saramago (1997, p. 469) aponta: “não guiamos a expressão das mãos, e, se em alguma ocasião o tentamos, não tarda que recuperem o seu autônomo modo de ser, contradizendo muitas vezes, sem que nos demos conta, o que o rosto, artificialmente, quer fazer acreditar.” No decorrer da peça, o sentimento de rivalidade que envolvia o relacionamento das duas vem à tona. D. Senhorinha via a filha como uma rival desde o instante em que ela nasceu. Chegou inclusive a desejar o assassinato da filha quando essa era criança. Após a morte de Glorinha, a mãe revela que se sentiu aliviada porque não suportava mais fingir o ódio que alimentava pela filha:

D. SENHORINHA: (*Como se falasse para a filha morta*) – Não gostei, nem quando ela nasceu. Uma vez, há muitos anos, quase afogo Glória na lagoinha. Mas na hora veio gente – faltou pouco!

(...)

D. SENHORINHA: – Estou cansada, farta, de não falar, de esconder há tanto tempo as coisas que eu sinto, que eu penso. Podem dizer o que quiserem. Mas eu dei graças a Deus quando minha filha morreu! (RODRIGUES, N. 2004, p. 81)

A quarta foto é a revelação de um relacionamento já completamente deteriorado entre as irmãs, D. Senhorinha e Rute. Esta relação está contaminada, sobretudo, pela falta de respeito, inveja, ciúmes e rancor de Rute pela irmã. Como era costume nas famílias patriarcais, tia Rute vive junto com eles na fazenda. Ela é descrita como velha, solteirona, taciturna e sem nenhum atrativo sexual (RODRIGUES, N. 2004, p. 31). D. Senhorinha, ao contrário de sua irmã, é uma mulher de extrema beleza, sempre alvo da inveja de Rute, que, desde a infância, notava a preferência da mãe pela irmã: “Ela nunca gostou de mim. Tudo era você, você! Tinha uma admiração indecente pela sua beleza. Ia assistir você tomar banho, enxugava suas costas!” (RODRIGUES, N. 2004, p. 54). O ciúme de Rute, que começou na infância, fortaleceu-se na medida em que as irmãs se tornaram adultas uma vez que era D. Senhorinha quem atraía a atenção dos homens. Dessa maneira, Rute “foi internalizando a feiúra e transmitindo-a para dentro de si, construindo uma personalidade invejosa e vingativa.” (SOUTO, 2007, p. 146).

Convivendo debaixo do mesmo teto, Rute era apaixonada pelo cunhado, de maneira que a relação de ambos era muito peculiar. Certa noite, Jonas havia bebido demais e possuiu a cunhada, apesar de que ela nunca havia despertado a atenção de nenhum homem. Movida pela gratidão, ela concordava em arranjar meninas para Jonas. Admite para D. Senhorinha que faz tudo o que o cunhado deseja: “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, N. 2004, p. 44).

A partir da descrição acima, do ciúme e inveja que tia Rute nutria pela irmã e da adoração pelo cunhado, percebe-se a falsidade esboçada na quarta fotografia, conforme é anunciado pela rubrica: “Apaga-se o palco central. Ilumina-se mais uma cena do estúdio fotográfico. D. Senhorinha e tia Rute, numa pose falsa como as anteriores, artificialíssima.” (RODRIGUES, N. 2004, p. 58). Novamente, observa-se a questão da ênfase para a pose, tão ressaltada pelo dramaturgo. O rosto é capaz de se revestir de expressões úteis simulando um sentimento ou uma realidade inexistente. Em diversas situações ele serve como uma máscara, podendo ser

extremamente adaptável: “um certo rosto referido a uma certa situação” (SARAMAGO, 1997, p. 464). Mesmo sendo expressivo, o rosto é facilmente ocultado. Torna-se autêntico, somente quando desprevenido, quando invadido por sentimentos como o medo, a cólera, ou um impulso do qual não se pode ter controle. Estes instantes exprimem a verdade total de um rosto (1997, p. 464).

Enquanto as duas irmãs permanecem na pose, ocorre nova interferência do *Speaker* que faz menção à educação patriarcal como o motivo do comportamento delas. É interessante notar a utilização da palavra *doublée* (citação abaixo) quando o *Speaker* refere-se ao comportamento de D. Senhorinha, uma vez que *doublée* é um ator que geralmente substitui ou toma o lugar de outro, principalmente, em situações de risco. Essa menção enfatiza ironicamente o comportamento da mãe baseado na aparência, de uma pessoa que não assume o seu papel na vida real. O comentário do *Speaker* exemplifica o pensamento da sociedade hipócrita que cerca a família, apenas para manter as aparências:

SPEAKER: - D. Senhorinha não é apenas *doublée* de esposa e mãe; é irmã, também, extremosa, como as que mais o sejam. Durante a doença de Rute, ela permanece na cabeceira da enferma, como um esforçado anjo tutelar. Nem dormia! Nós vivemos numa época utilitária, em que afeições assim, singelas e puras, só se encontram alhures. Por sua vez, Rute, que é a mais velha das duas, não fica atrás. São resultados da educação patriarcal. (RODRIGUES, N. 2004, p. 58).

A quinta fotografia é a segunda em vez que Nonô pode ser observado fisicamente, ao ser retratado pelas fotos, uma vez que ao longo da peça apenas seus uivos são escutados. A fotografia foi tirada quando ele tinha treze anos, na véspera do seu enlouquecimento. O rapaz é descrito como sendo excepcionalmente desenvolvido para sua idade. O grande mistério que rodeia a peça relaciona-se com o motivo que gerou a loucura do rapaz, que é, erroneamente, narrado pelo *Speaker*. Segundo ele, um ladrão invadiu o quarto de D. Senhorinha e Nonô ficou abalado pelo ocorrido. A voz do *Speaker* representa, como sempre, a máscara social:

SPEAKER: - Quinta fotografia do álbum. Nonô tinha apenas 13 anos na ocasião, mas aparentava muito mais. Tão desenvolvido para a idade! 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. Que diferença entre um filho assim e os nossos rapazes de praia que só sabem jogar voleibol de areia. Pobre Nonô! (RODRIGUES, N. 2004, p. 66).

No final da peça, entretanto, é revelado que Nonô era quem estava no quarto da mãe. Conforme observado por Flora Sussekind (1976, p. 23), a transgressão do rapaz é “tomada como um retorno à antiga ordem, à natureza”. Depois que manteve contato sexual com a mãe, ele adota “características bestiais, não humanas, não sendo capaz de emitir uma fala articulada” (1976, p. 23). Ainda, outro fator que comprova seu retorno ao estado de sua essência é o fato de Nonô viver nu aos arredores da fazenda, lambendo o chão, como “uma metáfora da paixão pela mãe, simbolizada pela terra” (SOUTO, 2007, p. 130). O desnudamento pode representar um ato simbólico de despojamento total. É como se Nonô, ao tirar suas vestes, ficasse livre de todo e qualquer resquício com os vínculos sociais, civilizatórios e familiares¹⁸.

Com o intuito de proteger o filho, D. Senhorinha mente para o marido que seu amante era um jornalista, que é morto por Jonas na frente de Senhorinha. Até antes de descobrir a verdade, Jonas imaginava que o filho tivesse enlouquecido de “tanto pensar em mulher! Agora lambe o pó da terra com um amor obsceno... de cama” (RODRIGUES, N. 2004, p. 51). De fato, a loucura de Nonô estava ligada a uma mulher, sua mãe, sendo este o preço pago por sua iniciativa de romper a interdição cultural e realizar seus desejos (SOUTO, 2007, p.130). Esta é sua obsessão. Seria uma leitura superficial atribuir ao fato do enlouquecimento de Nonô como sendo prova do moralismo de Nelson Rodrigues em punir quem transgride a norma burguesa. Ele foi um autor contraditório. O moralismo vence ao fim de suas peças, entretanto esse ato satiriza os modelos vigentes na sociedade burguesa¹⁹, ele acaba por desvelar os códigos burgueses.

¹⁸ O tema da nudez também é relevante em *Rei Lear* de Shakespeare. Da mesma maneira que o personagem de Nonô, em *Álbum de família*, o personagem Rei Lear ao perder a lucidez, despe-se de suas roupas e busca o contato com a natureza. Liana Leão (2005, p. 186-187) menciona que Lear, ao se despojar de suas roupas e de seus adereços de poder, iguala-se a todos os homens e sente na própria pele como são tratados os seres mais desprotegidos de seu reino. O rei se torna um novo homem e se livra de tudo que não é essencial ao ser humano: as roupas, a hipocrisia, a mentira. Ele abdica do poder quando abandona o mundo das aparências, do qual fazia parte.

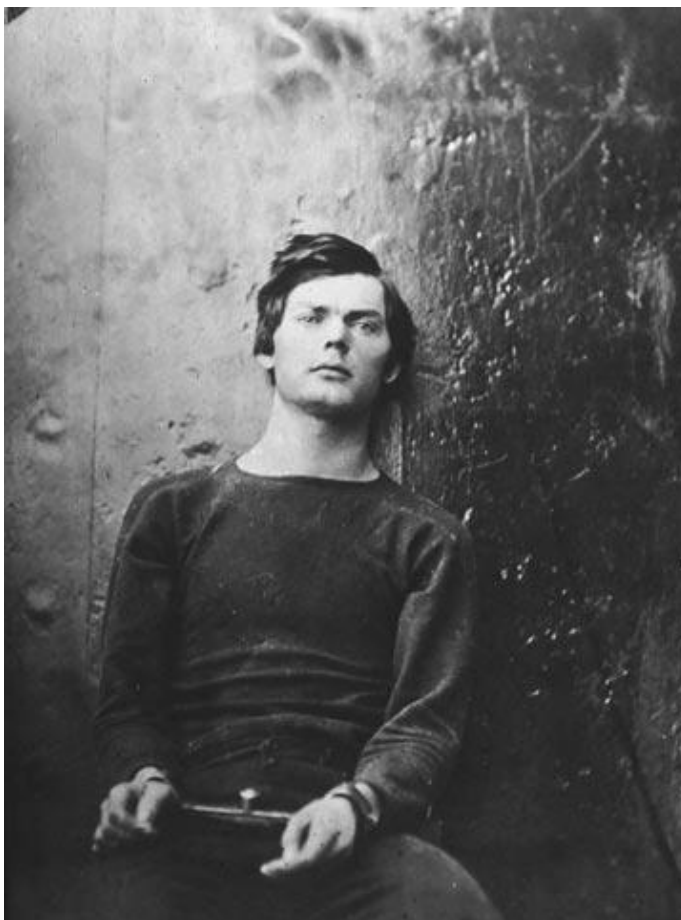
¹⁹ Nelson parecia sempre querer ser o centro das atenções, só que de um modo inverso, uma paródia dele mesmo. Primeiro ficou conhecido como autor maldito, abominável em uma época extremamente moralista, em especial durante a produção de suas peças míticas nos anos 40, em que as regras morais e sociais eram bastante tradicionais e rígidas. Depois, com a abertura da sociedade, em especial com a emancipação da mulher, do amor livre e das regras morais, o autor se dizia contra esta nova sociedade assumindo uma postura moralizante. Agora, convém perguntar qual era a intenção do autor ao fazer isso? Ele pretendia a pura diversão? Era sua intenção sempre ser o escritor do contra e, de alguma forma, atrair os holofotes para si? Suas memórias são um exemplo de como ele era contraditório: ele foi “o reacionário” não só do ponto

A penúltima foto é mais um recurso metateatral, além do fotógrafo e do *Speaker*. Jonas é fotografado “numa pose taciturna, como se estivesse morto por dentro” (RODRIGUES, N. 2004, p. 76). Uma possível indicação para o uso da palavra taciturna, que significa triste, sombrio, silencioso, pode ser atribuído ao sentimento de Jonas em face de todos os acontecimentos negativos que estavam prestes a ocorrer; esta é uma antecipação dos fatos futuros. Carla Souto (2007, p. 137) menciona que na foto é como se Jonas já estivesse morto, em uma espécie de luto antecipado pela morte da filha, por sua própria morte e pela desintegração da família. Entretanto, Jonas se mostra extremamente egoísta e egocêntrico em sua trajetória na peça. Sabe-se que ele não se importa com a desintegração da família, ao invés disso, contribui para que isso ocorra. Na fotografia, o personagem parece ter consciência de sua iminente morte e dos fatos que estão para transcorrer. Fraga (1998, p. 74) menciona que este recurso é um “*flashforward* verbal que antecipa à plateia os fatos que ocorrerão posteriormente: a morte dos três filhos” e a do patriarca.

O uso da fotografia para expor a condição emocional de Jonas é bastante apropriado, pois em muitos casos uma imagem representa tudo o que precisa ser dito, mas que não pode ser expresso por palavras. Lewis Payne, o jovem rapaz que fazia parte da conspiração para matar o então presidente americano, A. Lincoln, foi fotografado em sua cela enquanto esperava pelo enforcamento. Ele estava na mesma pose taciturna de Jonas. Uma análise da fotografia²⁰ a seguir nos revela que o rapaz já estava morto, apenas esperava a concretização de seu julgamento. A fotografia é um prenúncio da morte futura: “ele está morto e vai morrer.” (BARTHES, 1984, p.143).

de vista político, mas em sua vida e obra. Ele acabou por se tornar ou criar um personagem para ele mesmo.

²⁰ O retrato de Lewis Payne está disponível em meio digital no site: <http://photographyandimage.blogspot.com/2007/01/3-pictures-of-lewis-payne-by-alexander.html>. Acesso em: 15/01/2009.



Retomando a penúltima fotografia da peça, o *Speaker* narra que é a vez de Jonas ser fotografado. A foto data de julho de 1924, sendo que na véspera o patriarca enviara um telegrama ao presidente Artur Bernardes reprovando a Revolução de São Paulo, pois pretendia se candidatar ao Senado Federal. Encontra-se transcrito a seguir o relato que o *Speaker* faz como sendo o verdadeiro motivo da morte de Jonas, mais uma tentativa de manutenção das aparências:

SPEAKER – Sexta página do álbum. Último retrato de Jonas, datado de julho de 1924. (...) Dois dias depois, a sorte madrasta arrebatava três filhos deste Varão de Plutarco. 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. (RODRIGUES, N. 2004, p. 77).

A verdade por detrás da morte do patriarca, também nomeado pelo *Speaker* como Varão de Plutarco²¹, será revelada somente no fim da peça. Ao ser desafiada, D. Senhorinha puxa o gatilho da arma e vai, enlouquecidamente, ao encontro do único filho que sobreviveu, Nonô.

(D. Senhorinha aceita o revólver, mas é como se arma lhe desse náuseas.)
 JONAS: (*gritando*) - Agora, atira! (*fora de si*) atire! Ande – está com medo? Pelo amor de Deus, atire!
 (D. Senhorinha não se resolve, tomada de terror. Mas ouve-se, então, o grito de Nonô, como um apelo.)
 D. SENHORINHA: - Nonô me chama - vou para sempre.
 (D. Senhorinha puxa o gatilho duas vezes; Jonas é atingido. Cai mortalmente ferido.)
 JONAS: (*num último arquejo*) – Glória!
 (D. Senhorinha parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida nova. Jonas morre.) (RODRIGUES, N. 2004, p. 86).

Entretanto, a formação de uma nova família a partir da mãe e do filho não será possível, uma vez que “estão mortos para a nossa realidade social e sua fuga redundará em fracasso” (FRAGA, 1998, p. 82). A oração fúnebre pronunciada pelo coro, ao fim da peça, reforça a ideia de que o objetivo de D. Senhorinha se unir com o filho não será alcançado:

CORO – *Suscipe, Domine, servum Tuum in locum Sperandae sibi salvations a misericordia tua. Amen. Libera, domine, animan servi tui ex omnibus periculis inferni, et de laqueis poenarum, et ex omnibus tribulationibus. Amen. Libera, domine, animan servi tui, sicut liberasti henoch e eliam de communi morte mundi. Amen.*
 (O coro vai caindo, sem necessidade de completar a oração fúnebre)²².
 (RODRIGUES, N. 2004, p. 86)

A sétima foto do álbum retrata Edmundo e sua esposa Heloísa no dia do casamento. De acordo com as informações da rubrica ambos não conseguem simular naturalidade, a expressão corporal revela o verdadeiro estado em que estão.

²¹ O termo *Varão de Plutarco* significa homem probo ou público, com relevantes serviços prestados a pátria. O reconhecimento público costuma ocorrer por meio de uma homenagem, uma vez que é digno de veneração e respeito (ALVES, 2001, p. 5). É interessante notar que se aplicada ao personagem da peça o termo assume uma conotação irônica, pois é exatamente o contrário da reputação de Jonas.

²² A seguir propõe-se uma tradução da oração em latim que encerra a peça: “Aceita, Senhor, o teu servo no local da salvação que deve ser esperada para si pela tua misericórdia. Amém. Liberta, senhor, a alma do teu servo de todos os perigos do inferno, e das amarras das penas, e de todas as atribulações. Amém. Liberta, senhor, a alma do teu servo, assim como libertaste Henoch e Elias da morte do mundo comum. Amém.”

Uma conclusão similar é feita por Brassai (2005) na análise fotográfica da obra *Em busca do tempo perdido*, de Proust. Conforme Brassai (2005, p. 80) a avó do narrador do romance, ao ser fotografada, apresentava dificuldade em dissimular a puerilidade “quase ridícula do coquetismo que ela fazia questão de mostrar”. A doença estava estampada na face da avó. Sua tentativa em manter a pose e disfarçar a doença foi em vão diante das lentes da câmera. A reprodução fotográfica não escondeu a expressão de seu rosto, que tinha “algo de plúmbeo, de esgazeado, como o olhar de um animal que já se sentisse escolhido e designado.” (BRASSAI, 2005, p. 80). Assim também ocorre com esta fotografia em *Álbum de família*: mesmo com a interferência do fotógrafo, que tenta criar um cenário de intimidade, o casal permanece estranho e distante.

Última página do álbum de família: o velho estúdio do conceituado fotógrafo; pose de Edmundo e Heloísa. É evidente que ambos não conseguem simular um bem-estar normal. Heloísa, fria, dura, como se o marido fosse realmente o último dos desconhecidos. Ele, fechado também, incapaz de um sorriso. Nesse ambiente conjugal é que o erradíssimo fotógrafo tem que trabalhar. O *Speaker* vai ignorar de maneira absoluta, o estado psicológico dos jovens esposos. Para ele, Edmundo e Heloísa vivem na mais obtusa felicidade matrimonial. (RODRIGUES, N. 2004, p. 81).

Novamente a realidade tenta ser mascarada pelo *Speaker*. Apesar da rubrica acima fazer menção a um casamento baseado na hipocrisia, ele, em contrapartida, revela que o casal vive na mais plena harmonia e felicidade:

SPEAKER – Sétima página do álbum. Lua-de-mel de Heloísa e Edmundo. Os divorcistas que se mirem neste espelho: as fisionomias dos jovens nubentes espelham uma felicidade sem jaça. Só o matrimônio perfeito proporciona tão sadia e edificante felicidade. Quando Edmundo faleceu minado por insidiosa enfermidade, Heloísa quase enlouqueceu de dor. Só contraiu novas núpcias três anos depois, aliás, com um pastor protestante, batista, que fazia sua oraçãozinha nas refeições. (RODRIGUES, N. 2004, p. 82)

Da mesma maneira que o casamento de Jonas e de D. Senhorinha, torna-se evidente que o casamento de Edmundo e Heloísa estaria fadado à infelicidade: a perpetuação do ciclo continua, não é possível rompê-lo. A repetição da tradição leva à desintegração dessa família. O fracasso desse modelo é mantido pela reportagem das fotos que, mesmo estudadas e preparadas pelo fotógrafo, não deixam de expor a hipocrisia do ideal burguês. Susan Sontag (1981, p. 9) menciona que “um álbum

de família inclui geralmente fotografias de toda uma família e, muitas vezes, é tudo que dela nos resta”. Na peça, o que sobreviveu foram as fotografias do álbum, porque da família, não restou nada. Existem dois pontos centrais, ou seja, o que é narrado pelas fotos e o que é apresentado pela peça. A exposição das fotos seria uma maneira vívida de apontar que aquele modelo burguês e tradicional não pode mais sobreviver na sociedade, numa ânsia em busca de novos formatos de relações familiares. O dramaturgo demonstra sua frustração diante de uma sociedade que não tem cura na qual suas personagens buscam desesperadamente alcançar a felicidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A família tem sido mote para as mais diversas áreas de estudo, em especial a discussão do papel que ela representa na sociedade e na formação do indivíduo. Ao longo dos tempos ela passou pelas mais diversas reconfigurações e transformações, por vezes, sendo sublimada e, outras vezes, amaldiçoada. A literatura, da mesma maneira, encarregou-se de captar esse processo de transformação da família, despertando a atenção de autores nos mais distintos períodos. Raduan Nassar e Nelson Rodrigues também se voltam para essa temática ao expor os problemas e conflitos que nascem em seu seio.

Em *Lavoura arcaica* e *Álbum de família* há uma preocupação desmistificadora com relação aos modelos tradicionais de família com base no patriarcalismo e na burguesia. Ao longo dessa pesquisa procurou-se evidenciar as características desses moldes familiares e atestar que não existe mais possibilidade de sobrevivência para eles em nossa sociedade. Por meio da literatura, os véus são rasgados, as máscaras são arrancadas objetivando expor a hipocrisia social. Ela é capaz de desvelar os problemas sociais, ideológicos e familiares.

As obras alvo de estudo retratam famílias cujo convívio está à beira do colapso. O aparente isolamento, patriarcas autoritários, mães oprimidas, filhos insatisfeitos, o incesto, são características em comum que expressam o drama vivido pelas personagens. O ambiente regrado em que vive a família de *Lavoura arcaica* promovido pelo pai por meio da manutenção da tradição e da religiosidade, torna-se sufocante para André e os filhos do galho esquerdo que representam o lado da mãe. A visão determinista do pai ao impor a união da família como bem supremo, ao invés de aproximar os filhos e pais numa relação de troca de amor fraterno acaba por aumentar ainda mais o fosso existente nas relações familiares. No romance, a falta de equilíbrio entre os princípios feminino e masculino, ou paterno e materno acaba gerando um desfecho trágico. O excesso das palavras e das atitudes do pai, em prol da manutenção dos preceitos milenares, da união e da tradição, faz com que ele vá até as últimas conseqüências e sacrifique Ana, um procedimento que representa um retrocesso de tudo o que os seus sermões pregavam.

Pai!
 e de outra voz, um
 uivo cavernoso, cheio de desespero
 Pai!
 e de todos
 os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido
 desamparado
 Pai!
 eram balidos
 estrangulados
 Pai! Pai!
 onde a nossa segurança?
 onde a nossa proteção?
 Pai!
 e de Pedro,
 prosternado na terra
 Pai!
 e vi Lula, essa criança tão
 transtornada, rolando no chão
 Pai! Pai!
 onde
 a união da família?
 Pai!
 (NASSAR, 2003, p. 193-194)

Os laços familiares são falsos e os únicos sentimentos que se manifestam são os incestuosos. O amor que nasce no seio da família de *Lavoura arcaica* é entre os irmãos André e Ana. Da mesma maneira, em *Álbum de família* prevalecem os laços incestuosos, uma vez que todos desejam ardentemente alguém do próprio círculo familiar. Na peça o único relacionamento incestuoso que realmente se realiza é entre mãe e filho. Todavia, pode-se afirmar que Jonas, para escapar do incesto real, praticava o incesto imaginário toda vez que deflorava meninas que se pareciam com sua filha Glorinha. Do mesmo modo, Guilherme, a fim de esquecer a irmã, vai para o seminário e pratica a castração; Edmundo que se casa com Heloísa para tentar se afastar da mãe. Entretanto, todas essas tentativas de fuga foram ineficazes.

O incesto é um dos recursos que expressam o drama familiar e torna-se, certamente, um tema extremamente perturbador dentro de ambas as obras. Por estarmos tão anestesiados diante da realidade social, é necessário um tratamento de choque para que sejamos atingidos visceralmente. Da mesma forma que Artaud via o teatro como uma peste no sentido de desestabilizar a sociedade, as duas obras também causam impacto ao se utilizarem do incesto para flagrar os conflitos vividos pelas famílias ficcionais.

Álbum de família, na época de sua escrita, foi considerada uma obra difamadora da sociedade, da família e da moral cristã. A crítica não enxergou o óbvio no teatro de Nelson Rodrigues, uma vez que os próprios críticos estavam impregnados pelo preconceito religioso e pela aceitação da moral cristã-burguesa. O recurso das fotografias usado na peça teatral evidencia a realidade pelo viés burguês, enquanto a ação das personagens expõe a hipocrisia da família. A impossibilidade de se chegar ao outro e a falsidade dos relacionamentos desnudados pelas fotos antecipam um problema da atualidade. Hoje em dia, por meio da promessa de uma felicidade que nunca é encontrada, as pessoas, cada vez mais, vão se enfurnando na parafernália tecnológica para resolver o velho problema da solidão. A mídia tecnológica explora a carência afetiva das pessoas ao alimentar a esperança de que o consumismo pode suprir a necessidade de aproximação entre as pessoas quando, na realidade, afasta-as ainda mais umas das outras.

A incredibilidade diante do ser humano torna-se visível uma vez que os escritores criticam a família, o patriarcado, a burguesia, o tradicionalismo, a sociedade, de uma forma geral. O poder humanizador da literatura está justamente em expressar essa visão pessimista através de uma crítica social na tentativa de sensibilizar os leitores para as questões que afetam a sociedade. Nas duas obras em questão é flagrante a solidão das personagens. Em *Lavoura arcaica*, tanto André como os irmãos do galho esquerdo, representantes do lado materno, sentem-se frustrados no ambiente familiar regrado pelo pai. Em *Álbum de família* todos buscam uma forma de alcançar a felicidade num mundo desencontrado e solitário. No entanto, em ambas as obras, as personagens não encontram o que almejam dentro da família, o lugar que, supostamente, deveria ser um reduto de proteção, carinho e felicidade.

A proposta desta dissertação não foi a de esgotar as obras literárias, antes, teve a intenção de abrir o caminho, de clarificar as diversas ramificações lançadas em torno do tema, para explorá-lo em pesquisas futuras, talvez em um possível doutorado.

REFERÊNCIAS

- ANSHEN, N. R. (Org.). **A família: sua função e destino**. BARROS, R. A. de; GONÇALVEZ, J. S. (Trad.). Lisboa: Meridiano, 1971.
- ALMEIDA, A. M. et alli. **Pensando a família no Brasil: da colônia à modernidade**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/ UFRJ, 1987.
- ALVES, J. E. D. **O discurso da dominação masculina**. Disponível em: <http://www.abep.net/po.unicamp.br/iussp2001/cd/GT_Pop_Gen_Alves_Text.pdf.htm>. Acesso em: 12/01/2009.
- ARENDT, H. A tradição e a época moderna. In: **Entre o passado e o futuro**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2007.
- ARISTÓTELES. **A política**. Tradução de: FERREIRA, Roberto Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1991. Original em francês.
- AZEVEDO, Mail Marques. **Os conceitos agostinianos de tempo, memória e narrativa em Lavoura Arcaica**. Eletras, vol. 18, n.18, jul.2009.
- BARTHES, R. **A câmara clara**. Tradução de: GUILHERME, Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Original em francês.
- BATAILLE, G. **O Erotismo**. Trad. João Bénard da Costa. 3. ed. Lisboa: edições Antígona, 1988.
- BENCARDINI, P. **Dança do ventre: ciência e arte**. São Paulo: Textonovo, 2002.
- BENTLEY, E. **A experiência viva do teatro**. Tradução de: CABRAL, Álvaro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967. Original em inglês.
- BERQUÓ, E. Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica. In: Lilian Schwarz (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.
- BOBBIO, N. **Direita e esquerda: razões e significações de uma distinção política**. NOGUEIRA, M. A. (Trad.). São Paulo: Unesp, 1995.
- BOUDON, R.; BOURRICAUD, F. **Dicionário crítico de Sociologia**. São Paulo: Ática, 2002.
- BRANDÃO, A. F. **O teatro desagradável de Nelson Rodrigues**. UFRJ. Faculdade de Letras, 2006. 245 fl. Digitalizada. Tese de Doutorado em Literatura Comparada.
- BRASSAI. **Proust e a fotografia**. Tradução de: TELLES, André. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. Original em francês.
- CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- CAMATI, A.; LEVISKI, C. E.; ROCHA, P. F. Lavoura arcaica: o cinema da crueldade de Luiz Fernando Carvalho. In: REICHMANN, B. T (Org.). **Relendo Lavoura arcaica**. Curitiba: 2007. p. 57-86.

CALDAS, P. S. P. A obsessão da pureza: um ensaio sobre a arte e moralidade em Nelson Rodrigues. In: RAMOS, F. A; PEIXOTO, F; PATRIOTA, R. (Org.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008.

CASTRO, R. **O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CECCGANO, D. **Lavoura arcaica e suas oposições simbólicas**. *Letrônica* v. 2, n. 1, p. 280 -292, jul. 2009. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/viewFile/5096/4042>. Acesso em: 18/10/2009.

CIRENZA, F. Especial Bolívia, janeiro de 2009. **Revista Marie Claire**, São Paulo, n. 216, p. 20-26, mar. 2009.

CLARK, F. M. Relações impermanentes: texto e espectador no teatro de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues. In: ANDRADE, Ana Luiza (Org.). **Travessia 28**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994.

COSTA, J. F. **Rodízio de chuchu**. Brasília: Jornal Correio Brasiliense, 2002. Disponível em: <http://jfreirecosta.sites.uol.com.br/entrevistas/com_o_autor/chuchu.html>. Acesso em: 05/09/2009.

COSTA, J. F. **Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro: Roço, 1998.

_____. **Ordem médica e norma familiar**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

CRISTALDO, J. **Em defesa ao direito do estupro**. Disponível em: <<http://www.midiasemma scara.org/?p=4963>>. Acesso em: 16/12/2008.

CRUL, A. A filosofia nietzchiana e *Lavoura arcaica*: a transvaloração e a transformação de André. In: REICHMANN, B. T (Org.). **Relendo Lavoura arcaica**. Curitiba: 2007. p. 201-229.

CUNHA, F. C. da. **Nelson Rodrigues, evangelista**. São Paulo: Giordano, 2000.

DANNEMANN, F. K. **Direito de pernada, privilégio da primeira noite**. Disponível em: <<http://www.fernandodannemann.recantodasletras.com.br/visualisar.php?id=675145>>. Acesso em 16/12/2008.

D' INCAO, M. A. A mulher e a família burguesa. In: PRIORI, M. del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de APPENZELLER, Marina. São Paulo: Papyrus, 1993. Original em francês.

ELIAS, N.; DUNNING, E. **A busca da excitação**. Lisboa: Difel, 1992.

ELIAS, N. **A sociedade de corte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**. Tradução de: RUTH, M. Klauss. 3. ed. Rio de Janeiro: Centauro, 2006.

ÉSQUILO. **Oréstia: Agamennon, Coéforas, Eumênides**. Tradução de: KURY, Mário da Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1990.

FACINA, A. **Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FISCHER, L. A. **Lavoura arcaica foi ontem**. Porto Alegre: Organon/UFRGS – Instituto de Letras, 1991.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade: a vontade de saber**. 10 ed. Rio de Janeiro: Graal, v. 1. 1988.

_____. **História da sexualidade: o uso dos prazeres**. 6 ed. Rio de Janeiro: Graal, v. 2. 1990.

FRAGA, E. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FREYRE, G. **Sobrados e Mocambos: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil**. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GÊNESIS. In: **BÍBLIA Sagrada**. 8. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1993. Cap. 1, vers. 28, p. 15.

GOMES, D. **As primícias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUILLEBAUD, J. C. **A tirania do prazer**. KUHNER, M. H. (Trad.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

HANNA, J. L. **Dança, Sexo e Gênero – Signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

JULIO, A. P.; PROENÇA, M. **Os Maronitas no Brasil**. Disponível em: <<http://www.igrejamaronita.org.br/noticias/pgdetalhes.asp?Codigo=34>>. Acesso em 2/11/2008.

KLASSEN, K. **Um estudo sobre o espaço em Lavoura arcaica**. 113 f. Dissertação de Mestrado em estudos literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2002.

KOBS, V. D. *Per omnia saecula saeculorum*: sob o peso da tradição e das simbologias ancestrais. In: REICHMANN, B. T (Org.). **Relendo Lavoura arcaica**. Curitiba: 2007. p. 155-188.

KRISTEVA, J. **Histórias de amor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. PÉREZ, T. L. Rio de Janeiro: edições 70, 1985.

HOWATSON, M. C.; CHILVERS, I. **The concise Oxford Companion to Classical Literature**. New York: Oxford, 1993.

KUNZ, A. M. **Lavoura arcaica: diálogos intersemióticos**. In: XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2007, São Paulo. Anais, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/43/804.pdf>>. Acesso em: 27/09/2008.

LEÃO, L. de C. Do luxo da corte ao despojamento total: o significado das roupas na Inglaterra Tudor e no Rei Lear, de Shakespeare. In: MALUF, S. D.; AQUINO, R. B. de (Org.). **Reflexões sobre a cena**. Maceió, Salvador: Edufal, 2005. p. 165-191.

LEITE, M. M.; MASSANI, M. Representações do amor e da família. In: D'INCAO, M. Â. (Org.). **Amor e família no Brasil**. São Paulo: Vértice, Fundação Carlos Chaga, 1989.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

LOPES, Â. L. **Nelson Rodrigues: trágico então moderno**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MAGALDI, S. Introdução. In: RODRIGUES, N. **Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 13- 48.

_____. **Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues**. São Paulo: Global Editora, 2004.

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

MENDES, M. G. **A dança**. São Paulo: Ática, 2001.

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

MIRCEA, E. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. FERNANDES, R. (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NADER, M. B. **Composições familiares e gênero: a historiografia brasileira em foco**. In: XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2007, Ilhéus. Anais do GT Mulher e Literatura da ANPOLL, Ilhéus, 2007. Disponível em: <<http://www.uesc.br/sem-inariomulher/anais/PDF/maria%20beatriz%20nader.pdf>>. Acesso em: 29/08/2008.

NASSAR, R. **Lavoura Arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. GUINSBURG, J. (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

PASSOS, J. da S. **Entre Evas e Marias: a representação feminina em Dorotéia**. 126 f. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Artes e Letras. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2009.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, L. **Fotojornalismo**. Disponível em: <<http://www.hotfrog.com.br/empresas/fjornalismo-luciano-pereira>>. Acesso em: 17/11/2008.

PERRONE-MOISÉS, L. **Da cólera ao silêncio**. São Paulo: Cadernos de Literatura Brasileira, Instituto Moreira Salles, n. 2, p. 61-77, 1996.

POSTER, M. **Teoria crítica da família**. Tradução de: CABRAL, A. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

PRIORE, M. Del. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1993.

REIS, A. C. dos. **O feminismo na dança do ventre: uma análise histórica sob uma perspectiva de gênero**. Matinhos: Diversa! Revista eletrônica interdisciplinar. v. 1, n. 1, p. 52-67, jul./dez. 2008.

REIS, J. R. T. Família, emoção e ideologia. In: LANE, S. e CODO, W. (Org.). **Psicologia social: o homem em movimento**. ed. 14. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RIBEIRO, L. G. O sol sobre o pântano. In: RODRIGUES, N. **Nelson Rodrigues: teatro completo**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004. v. 1. p. 275-284.

RODRIGUES, A. L. **Ritos da Paixão em Lavoura arcaica**. São Paulo: EDUSP, 2006.

RODRIGUES, N. **Nelson Rodrigues: teatro completo**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004. v. 1.

_____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**. MAGALDI, S. (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. v. 2. Peças míticas.

_____. **O reacionário**. Memórias e confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROUGEMONT, D. de. **O amor e o Ocidente**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

RUBEM, A. **Ostra feliz não faz pérola**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

SARAMAGO, J. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARACENO, Chiara. **Sociologia da Família**. Lisboa: Estampa, 1997.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão**. São Paulo: Brasiliense S. A. 1985

SCHILLER, F. **Poesia Ingênua e Sentimental**. SUZUKI, M. (Trad.). São Paulo: Iluminuras, 1991.

SONTAG, S. **Ensaio sobre a fotografia**. Paiva, J. (Trad.). Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

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

SOUZA, M. F. P. Sá F. de. **Nelson Rodrigues: Inventário Ilustrado e Recepção Crítica Comentada dos Escritos do Anjo Pornográfico**. 237 f. Tese de Doutorado em Literatura Comparada, Setor de Ciências humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

SUSSEKIND, M. F. Nelson Rodrigues e o fundo falso. In: **I Concurso nacional de monografias- 1976**. Brasília: MEC, Funarte, Serviço nacional de teatro, 1977.

TEIXEIRA, R. P. **Uma lavoura de insuspeitos frutos**. São Paulo: Annablume, 2002.

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

XAVIER, E. Clarice Lispector: a família no banco dos réus. In: **Revista de Letras**, n. 29, v.

1-2. Fortaleza: Editora da UFC. 2007-2008. p. 51-55.

_____. **Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino.** Rio de Janeiro: Record/ Rosa dos Tempos. 1998.

WILLEMS, E. A Estrutura da Família Brasileira. In: **Sociologia.** São Paulo, v. XVI, n. 4. p. 327-340, 1954.

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

ANEXO I

Entrevista com Jurandir Costa Freire, realizada por Anabela Paiva em 11 de março de 2002. Disponível em meio digital: <http://jfreirecosta.sites.uol.com.br/entrevistas/com_o_autor/chuchu.html>.

Entrevista / Jurandir Freire Costa

“Rodízio de Chuchu”

Não é novidade dizer que a sexualidade e a exibição do corpo de homens e mulheres têm sido usados como instrumentos de propaganda para todo tipo de produtos – de carros a bebidas. Há muito comunicadores, feministas e filósofos denunciam a mercantilização do que já foi tabu. Do seu consultório em Copacabana, o psiquiatra Jurandir Freire Costa vê um fenômeno mais amplo em curso. "O próprio sexo, hoje, é a mercadoria", diz ele, apontando a sexualidade como o derradeiro anabolizante de um capitalismo decadente. No universo da experiência humana, amor, erotismo e privacidade têm sido os quadrantes mais explorados pelo escritor pernambucano nos últimos anos (seus últimos livros foram "Razões Públicas, Emoções Privadas" e "Sem Fraude nem Favor: Estudos sobre o Amor Romântico"). São temas que misturam os dramas pessoais do homem aos comportamentos sociais, de interesse especial para este pernambucano, formado em etnopsiquiatria em Paris. Por isso mesmo, poucos mais qualificados para discutir o surto de voyeurismo patrocinado por montadoras de automóveis que dominou a televisão, como ele fez, por e-mail, na seguinte entrevista a no.. Em pouco tempo, acredita, programas como Casa dos Artistas terão de apelar para o escabroso – ou "irão se tornar tão atraentes e excitantes quanto um rodízio de chuchu".

Nunca a nudez e o sexo foram tão abertamente exibidos na nossa sociedade. É quase impossível passar um dia sem ver corpos nus ou casais em cenas claramente sensuais, exibidos para todo lado, de sites na internet a capas de jornais. Essa transformação da libido em mercadoria é uma forma de controle do sexo mais eficiente que a repressão?

Jurandir Freire Costa - A inscrição do sexo no circuito da mercadoria é, com certeza, uma forma de articular o prazer sexual na lógica do mercado. Ou seja, não estamos mais, com antes, utilizando o sexo para vender mercadorias; o próprio sexo, hoje, é a mercadoria. Traduzido em termos mais simples, isto quer dizer que o sexo não é mais algo da vida privada, da intimidade, do segredo pessoal não sujeito ao escrutínio público. O sexo, tal como se apresenta no comércio de excitação, se tornou um “emblema”, um “brasão” dos indivíduos considerados “bem-sucedidos” econômica e socialmente. Os chamados “vencedores” possuem, entre outros “bens”, uma vida sexual que serve de exemplo, que é vendida publicamente para ser “imitada” pelos que ainda não chegaram lá. Se você observar com atenção, tudo que é dito sobre sexo concerne pessoas ricas, jovens, bonitas, famosas, “inteligentes” etc. No fundo, o sexo não vende um produto qualquer; ele vende “tipos humanos”, “figurinos de indivíduos” que são os que mais se adaptam e ajudam a manter o modo de vida das sociedades ocidentais contemporâneas e das sociedades culturalmente colonizadas como a brasileira.

Como chegamos a este estágio de exibicionismo e de consumo do corpo e do sexo?

JFC - No início da hegemonia capitalista no Ocidente, a adesão aos valores hegemônicos era imposta em nome do trabalho, da ética religiosa, da tradição familiar, do amor à pátria etc. Quanto mais disciplinados e reprimidos fôssemos no corpo e na alma, melhores trabalhadores, pais de família, religiosos e cidadãos seríamos. Hoje nos pedem que esqueçamos tudo isso. Não existe trabalho para todos, a família foi posta de lado, a ideia de pátria ou nação se tornou arcaica e obsoleta. Restou a competição feroz, a indiferença em relação aos miseráveis, a exploração cruel dos que ainda trabalham, a violência urbana, a epidemia de drogadições, a degradação do meio ambiente e outras tragédias que todos conhecemos. Como, então, seduzir, conquistar, convencer os indivíduos que, mesmo com tudo isso, esse sistema em que vivemos “é o melhor, o mais avançado, o mais moderno, o mais desejável”? A solução foi persuadir os indivíduos que nesse sistema temos possibilidades de ter “mais prazer, mais excitação, mais êxtases cotidianos” do que em qualquer outro conhecido! O sexo passou, assim, a ser uma espécie de “vitrine” dourada fabricada para ocultar a sarjeta moral que temos diante dos nossos olhos e narizes. Antes o sexo reprimido era utilizado para mostrar as “virtudes angelicais” da ética do capitalismo, como disse Max Weber; hoje o sexo é manipulado para exaltar a “liberdade do prazer” que só podemos ter se abrimos mão de qualquer crença contrária ao modo dominante de vida. Não é por acaso que grande parte da propaganda ocidental contra o obscurantismo dos chamados “fundamentalismos fanáticos” se escora nos casos de opressão da sexualidade! É óbvio que, com isso, não pretendo, de forma alguma, justificar os atentados à liberdade e aos direitos humanos existentes nessas culturas. Estou chamando a atenção para o papel do sexo como “garoto-propaganda” do capitalismo global.

Por outro lado, existe um grande incentivo à busca do prazer sexual. Este seria um aspecto "positivo" deste processo?

JFC - O único aspecto positivo da “banalização da sexualidade” que consigo ver é o fato de abandonarmos, talvez, a veneranda ideia ocidental que preferências, inclinações, práticas ou características sexuais têm a ver, necessariamente, com valor ético. Ou seja, acreditamos, até agora, que aquilo que se é ou se faz, do ponto de vista sexual, define o que se é, do ponto de vista moral. Isso pode estar mudando, a medida que o sexo vai se tornando algo tão trivial quanto qualquer outra manifestação da conduta humana. Ora, foi porque aprendemos a dar uma “enorme importância moral” a sexualidade, que criamos preconceitos sexuais que infelicitaram e ainda atormentam milhões de seres humanos em todo mundo. Basta relembrar o que os homens foram capazes de fazer com as mulheres que “não eram mais virgens”. Em nome do tabu da virgindade chegou-se até a justificar a brutalidade dos crimes de honra! Pois bem, se aprendermos a não ver o sexo como o “Supremo Mal” ou o “Supremo Bem” da vida, talvez venhamos a abandoná-lo como critério para avaliar moralmente as pessoas. Em geral, só consideramos matéria, pivô, de discussão ética aquilo que julgamos fundamental para nossa vida moral. Desse aspecto, a trivialização do sexo pode vir a ser um ganho moral, independente das intenções dos comerciantes de sexualidade, na forma pornográfica ou no formato para “pais de família” e “donas de casa”.

Casada, mãe de família, Luma de Oliveira é também um dos mais persistentes símbolos sexuais do Brasil. Há pouco tempo, fez furor uma foto sua feita de um ângulo que mostrava uma calcinha transparente sob um vestido curtíssimo. A modelo reclamou da foto feita de ângulo maroto, os fotógrafos retrucaram que só tinham fotografado o que estava sendo exibido. A privacidade é um direito em extinção no mundo?

JFC - Não tomei conhecimento do episódio. Seja como for, acho que a privacidade, de fato, está com os dias contados. Pelo menos a privacidade tal como foi definida e vivida nos últimos três séculos de revolução republicana e democrática. O privado foi criado como contrapartida do público. O privado, em particular o familiar, era considerado o lugar de

repouso, o lugar em estávamos à vontade, em que podíamos ser espontâneos, confiantes na presença daqueles que nos eram mais próximos. Ora, os lares se tornaram lugar de adoração e culto as imagens publicitárias que, na maioria das vezes, não fazem senão incentivar as chamadas “guerras de sexo” ou de “gerações”. Se não é isso, é a exibição do sexo como mercadoria ou da violência crua, sem interpretação ou reflexão, que só faz desenvolver o sentimento de impotência moral e social das pessoas. Pois bem, para que serve, então, a “privacidade”? Para nada. Ela não nos ajuda em nada a viver no “mundo sem compaixão”, como disse Hegel, pela simples razão de que as regras desse mundo se tornaram as mesmas, dentro ou fora de casa.

Programas de televisão e sites da internet que oferecem a oportunidade de espiar permanentemente a intimidade de pessoas, famosas ou não, são hoje sucesso garantido. Qual a razão deste surto de voyeurismo?

JFC - Se já não confiamos mais nas opiniões morais das pessoas mais velhas, dos pais, dos professores, dos religiosos, dos grandes líderes políticos de antes, dos intelectuais, dos pensadores etc, em quais fontes iremos buscar a aprovação de nossos desejos e condutas? Temos que passar a observar “diretamente”, na nudez dos corpos ou da intimidade, aquilo que possa nos dizer como somos ou como devemos ser! Veja bem, não faço parte do grupo de pessoas que querem “diabolizar” a internet ou a televisão. Acho esses dois meios de comunicação maravilhas do engenho humano. O que quero dizer é que o engodo desse “voyeurismo” está no fato de que os indivíduos acabam descobrindo o que já sabem, ou seja, que os outros são exatamente iguais a eles no modo de pensar, agir, sentir, desejar, querer, ter prazer etc. Em última instância, esse voyeurismo social equivale, como disse Wittgenstein, a testar a fidedignidade da informação de um jornal, consultando vários exemplares do mesmo jornal. Das duas uma: ou esse tipo de espetáculo vai apelar cada vez mais para o escabroso – que é a saída da pornografia - ou vai perder todo o interesse e se tornar tão atraente e excitante quanto – com perdão da gíria – “um rodízio de chuchu”.

Diante da exacerbação do sexo, como é possível que permaneça a ideia romântica do casamento e da fidelidade conjugal?

JFC - Esses ideais persistem como o “último porto” onde pode se abrigar nosso desejo de ser “algo mais” além de sexos e corpos consumidores de sensações e produtos industriais. Por mais que queiramos encabrestar a liberdade humana, somos seres de imaginação que jamais estarão satisfeitos ou saciados com o que lhes é oferecido. Queremos sempre ir adiante, queremos sempre outra coisa, e é nisso que confio para acreditar que vamos ultrapassar esse período de “entressafra” na produção de sonhos de uma vida melhor e mais digna. A saída amorosa e a da fidelidade são como que as últimas trincheiras de uma cultura sitiada pela “moral do dinheiro”, ou seja, pelo incentivo obsceno à voracidade, a inveja, a ganância, ao cinismo e a corrupção. Mas acredito que outros sonhos virão engrossar as fileiras dos que querem voltar a se interessar pelo mundo e pelos outros, de uma maneira nova, sem saudosismos passadistas, mas também sem rendição ao que de pior fomos capazes de inventar.

Contraditoriamente, esta ênfase no sexo e no prazer pode significar a infantilização de homens e mulheres?

JFC - Não creio que os adultos estejam se infantilizando – quem dera! Estamos encolhendo nossa capacidade criativa, fazendo-a girar em torno de nosso sexo e de nossos corpos, mas com os instrumentos de força, violência e dissuasão físico-morais que só adultos podem ter. Isso é o pior. Empregamos nossa potência para os fins mais tacanhos e irrelevantes. Ainda bem que já existem milhares, quando não milhões, de outros adultos, brasileiros como nós, que saíram dessa apatia e dessa “obsessão perniciosa” consigo para

olhar o mundo ao redor. Outro dia li uma estatística na qual era dito que o número de brasileiros engajados em trabalhos de voluntariado ou em trabalhos remunerados com fins sociais já somava algo em torno de três milhões de pessoas. Isso é animador; isso é mostra que somos mais, muito mais, que as imagens estereotipadas, apequenadas, grudadas na própria pele, que nos querem obrigar a engolir espírito a dentro.